

TIMO LIPPONEN

Alexander Uexkull-Gyllenbandin  
teatterikäsitys 1894–1923





TIMO LIPPONEN

Alexander Uexkull-Gyllenbandin  
teatterikäsitys 1894–1923



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA  
Esitetään Tampereen yliopiston  
viestintätieteiden tiedekunnan tiedekuntaneuvoston  
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston  
Pinni B:n luentosalissa 1097, Kanslerinrinne 1, Tampere,  
9. päivänä kesäkuuta 2018 klo 12.

TAMPEREEN YLIOPISTO

TIMO LIPPONEN

Alexander Uexkull-Gyllenbandin  
teatterikäsitys 1894–1923

*Acta Universitatis Tamperensis 2389*  
*Tampere University Press*  
*Tampere 2018*



TAMPEREEN  
YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla Tampereen yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti.

Copyright ©2018 Tampere University Press ja tekijä

Kannen suunnittelu

Mikko Reinikka

Acta Universitatis Tamperensis 2389

ISBN 978-952-03-0772-1(nid.)

ISSN-L 1455-1616

ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1898

ISBN 978-952-03-0773-8(pdf)

ISSN 1456-954X

<http://tampub.uta.fi>

Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print  
Tampere 2018





Edellisellä sivulla kuva Ida Aalberg –teatterin henkilökunnasta. Edessä vasemmalla Kosti Elo, Bertha Lindberg, Alexander Uexkull-Gyllenband, Hertta Jack-Leistén, Annie Mörk, Torsten Leistén, takana seisomassa Irja Nordberg, Jalmari Rinne. Kuva otettu Hauptmannin *Raubanjublan* lukuharjoituksissa syksyllä 1918. Kuvaaja tuntematon. © Teatterimuseon arkisto.

## SAATTEEKSI

2000-luvun alussa Hanna Suutela, jo silloin ystäväni ja opettajani Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineessa ehdotti minulle väitöskirjan aiheeksi Ida Aalbergin toista puolisoa, paroni Alexander Uexkull-Gyllenbandia. Ehdotus otti tuulta siipien alle vasta vähitellen. Kun aloin lukea Ida Aalbergin ja hänen miehensä saksankielistä kirjeenvaihtoa, hukuin materiaaliin, yhteensä kirjeitä oli noin 1040. Kävi ilmi, että kolmivuorotyön ohessa väitöskirjan kirjoittaminen oli käytännössä mahdotonta. Niilo Helanderin säätiön apuraha antoi vuonna 2008 noin puolen vuoden mittaisen mahdollisuuden syventyä kirjeenvaihtoon ja ennen kaikkea kyvyn alkaa ymmärtää Alexander Uexkull-Gyllenbandin pitkiä, monipolvisia ja toisteisia kirjeitä, jotka on kirjoitettu synnynnäisesti vioittuneella oikealla kädellä. Väitöskirjan ohjaaja ehti vaihtua noina vuosina. Vuonna 2011 käännyin Hanna Suutelan puoleen valtavan materiaalin kanssa. Hän selasi paperipinon läpi ja totesi rauhallisesti, että kyllä tästä tutkimus syntyy. Ensimmäinen tapaamisemme kesti kolme ja puoli tuntia. Aloin käsittää, mitä on väitöskirjan ohjaaminen. Kolme vuotta ehdin kirjoittaa väitöskirjaa Wihurin säätiön apurahan turvin.

Tämä tutkimustyö on ollut minulle sivistävä, rikastava matka. Olen tutustunut perusteellisesti 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Suomen kulttuuri- ja teatterihistoriaan, tosin välillä *outsiderin*, Alexander Uexkull-Gyllenbandin näkökulmasta. Ongelmana tässä tutkimuksessa on ollut mahtava ja dominoiva naishahmo, joka on aika ajoin pyrkinyt valloittamaan koko tutkimuksen: Ida Aalberg. Jo Lammin teatteritieteen kesäkoulussa 2002 sain kuulla varoituksia siitä, että Ida Aalberg puskee esiin joka puolelta. Tästäkin syystä käytän tutkimuksessani molemmista, Alexander Uexkull-Gyllenbandista ja Ida Aalbergista heidän täyspitkiä nimiään tai sukunimiään. Sillä tavalla olen pystynyt pysyttelemään kunnioittavan välimatkan päässä heistä molemmista. Siitä huolimatta Alexander Uexkull-Gyllenbandista on muodostunut elävä kuva. Valitettavasti näiden tutkimuskysymysten puitteissa ei voida ottaa huomioon koko kirjeenvaihtoa. Ei siksi, etteikö tutkimuksessa käytetty kirjeenvaihto valaisisi riittävästi Alexander Uexkull-Gyllenbandin työtä tai toimia. Niissä kirjeissä, jotka ovat jääneet ulkopuolelle, ilmenee hänen monella tavalla ristiriitainen persoonallisuutensa, mutta myös älyllinen aktiivisuutensa ja kykynsä omaksua uusia ilmiöitä.

Haluan ennen kaikkea kiittää ohjaajaani Hanna Suutelaa. Hän sanoi joskus olevansa vain kartanlukija ja matkaseuraa. Käyttäisin värikkäämpää kielikuvaa. Hän on ollut tämän tutkimuksen kättilö. Yhteistyömme tulee tavalla tai toisella varmasti jatkumaan. Prof. emer. Pirkko Koskea kiitän hänen järjestämästään teatteritieteen kansainvälisestä kesäkoulusta Lammilla, missä perättäisinä vuosina ohjaajinani olivat prof. Steve Wilmer ja prof. Pirkko Koski. Tutkimukseni oli Lammin aikoina aivan alkutekijöissään, mutta sain intoa ja inspiraatiota toisten jatko-opiskelijoiden töiden käsittelystä. Minulla on ollut tilaisuuksia esitellä tutkimustani 1800-luvun tutkimuksen verkoston 2. vuosikonferenssissa Helsingissä helmikuussa 2010, Kansainvälisessä slavistikonferenssissa Tampereella elokuussa 2010, Tarton yliopiston teatteritieteen tutkijaseminaarissa syyskuussa 2012 ja Kirje – yksilö – yhteiskunta –seminaarissa Helsingissä

marraskuussa 2012. Kiitän Niilo Helanderin säätiötä ja Wihurin säätiötä apurahoista, jotka ovat tehneet tämän tutkimuksen valmistumisen mahdolliseksi. Kiitokset vielä Suomalais-norjalaiselle kulttuurirahastolle matka-apurahasta, jonka turvin saatoinkin työskennellä Norjan Kansallisarkistossa.

Kiitän esitarkastuksesta vastanneita prof. Pentti Paavolaista ja prof. Anneli Saroa myönteisestä ja rakentavasta suhtautumisesta. Kiitän teol. tohtori Anuleena Kimasta tutkimukseeni perehtymisestä ja arvokkaista kommentteista. Samat kiitokset kuuluvat myös taiteen tohtori Laura Gröndahlille, joka on lukenut tutkimustani kahteenkin otteeseen. Kiitän häntä saamastani rohkaisusta. Fil. tohtori Liisa Byckling on auttanut minua väitöskirjan Venäjä-ulottuvuuden hahmottamisessa varustamalla minut kirjallisuudella, joka kertoo paroni Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin Venäjä-yhteyksistä. Kiitokset myös tuolle puolel, edesmenneelle ystävälleni Maris Valk-Falkille, joka keväälle 2016 asti seurasi tiiviisti väitöskirjani etenemistä. Hän kehotti minua ”työskentelemään tarkasti viime hetkeen saakka”. Kiitän henkilökuntaa Teatterimuseon arkistossa, Museoviraston arkistossa, Helsingin yliopiston kirjaston erikoislukusalissa, SKS:n arkistossa ja Kansallisteatterin arkistossa. Ulkomailla olen työskennellyt Norjan kansallisarkistossa, Ruotsin kuninkaallisessa arkistossa Tukholmassa, Riian yliopiston kirjastossa, Tarton yliopiston kirjastossa ja Viron kirjallisuuseumuseossa Tartossa. Kiitokset myös noille tahoille avuliaisuudesta!

Tietokoneongelmia on erinomaisella tavalla ratkaissut poikani Iikka Lipponen, joka on aina avustanut tarvittaessa. Tie olisi varmasti ollut paljon kivisempi ilman hänen apuaan. Kiitos myös toiselle pojalleni Topi Lipposelle mukavista hetkistä tämän työn loppuvaiheenkin aikana. Empatialla ja mielenkiinnolla tutkimukseni etenemistä ovat seuranneet Yle Radio 1:n kuuluttajat, työyhteisö, johon kuuluin yli 11 vuotta. Vanhempiani Seppo ja Aili Lipposta kiitän saamastani tuesta ja myötäelämisestä.

Helsingin Fallkullassa 7. toukokuuta 2018

Timo Lipponen



## Sisällys

1. TUTKIMUSKOHTEENA ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBAND .....	9
1.1. Alexander Uexkull-Gyllenband aiemman tutkimuksen valossa .....	13
1.2. Tutkimukseni kulku .....	15
1.2.1. Teatterihistoriografia ja kirjetutkimus .....	18
1.2.2. Tutkimusaineistoni: kirjeet, ohjaajankirjat ja kritiikit .....	23
1.3. Kirjeenvaihto tutkimusaineistona .....	30
2. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBANDIN DRAAMATEOREETTISEN OPISKELUN VAIHE VUOSINA 1894 - 1900 .....	40
2.1. Paronitar Uexkull-Gyllenbandin ura ennen toista avioliittoa .....	41
2.1.1. Vaatimus deklamaatiomaneerin hylkäämisestä .....	46
2.1.2. Irtautuminen saksalaisen teatteri-ilmaisuuden ihanteista .....	51
2.1.3. Ida Aalbergin saamista opetuksesta ja herätteistä .....	55
2.2. Henrik Ibsenin näytelmien vaikutus Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatterikäsitteeseen esimerkkinä kaksi draama-analyysia vuosilta 1898 ja 1900 .....	58
2.2.1. Ibsenin <i>Gengangere</i> – Ida Aalbergin mahdollinen rooli Rouva Alvingina .....	62
2.2.2. Sudermannin <i>Koti</i> – Ida Aalbergin rooli Magdana .....	68
2.3. Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeet todistusaineistona dramaturgisesta heräämisestä .....	76
3. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBANDIN TOIMINTA IDA AALBERG - KIERTUEEN TAUSTALLA 1904 – 1905, IMPRESSAARI, MANAGERI, OHJAAJA .....	79
3.1. Alexander Uexkull-Gyllenband kiertueen managerina .....	81
3.2. Ohjaajuus ja Alexander Uexkull-Gyllenband .....	86
3.2.1. Henrik Ibsenin <i>Rosmersholm</i> Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan perusteella .....	90
3.2.2. Ida Aalbergin tulkinta Rebekasta ja yhteisnäyttelemisen lehtiartikkelien perusteella .....	95
3.2.3. Henrik Ibsenin <i>Hedda Gabler</i> Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan perusteella .....	101
3.2.4. Ida Aalbergin tulkinta Hedda Gablerista ja yhteisnäyttelemisen lehtiartikkelien perusteella .....	107
3.2.5. Uexkull-Gyllenbandin tulkinta Anton Tšehovin <i>Vanja-enosta</i> ohjaajankirjan perusteella .....	113
3.2.6. Ida Aalbergin tulkinta Jelena Andrejevna ja yhteisnäyttelemisen lehtiartikkelien perusteella .....	117
3.3. Alexander Uexkull-Gyllenband modernina ohjaajana .....	123
4. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBAND TEATTERIOHJAAJANA IDA AALBERGIN TOIMIEN SUOMEN KANSALLISTEATTERIN APULAISJOHTAJANA 1909 - 1911 .....	127
4.1. Suomen Kansallisteatterin johtokunnan hegemonia ja sen jäsenten diskursiiviset asemat .....	133
4.1.1. Uexkull-Gyllenbandien ohjelmanjulistus 1908 .....	137
4.1.2. Ida Aalbergin nimiin jääneet taiteelliset avaukset Suomen Kansallisteatterissa .....	145
4.2. Alexandr Ostrovskin <i>Ukonilman</i> esitys Suomen Kansallisteatterissa .....	149
4.2.1. Uexkull-Gyllenbandin tulkinta Ostrovskin <i>Ukonilmasta</i> ohjaajankirjan perusteella .....	150

4.2.2. Ostrovskin <i>Ukonilma</i> lehtiartikkelien perusteella.....	152
4.3. Johannes Linnankosken <i>Ikuisen taistelun</i> esitys Suomen Kansallisteatterissa .....	155
4.3.1. Linnankosken <i>Ikuinen taistelu</i> Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan perusteella.....	157
4.3.2. Linnankosken <i>Ikuinen taistelu</i> lehtiartikkelien perusteella.....	158
4.4. Ongelmia sosiaalisella näyttämöllä 1910 - 1911: konflikti Suomen Kansallisteatterin ja Uexkull-Gyllenbandien välillä .....	163
4.5. Ida Aalbergin irtisanominen Suomen Kansallisteatterin palveluksesta.....	172
4.6. Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin taiteelliset pyrkimykset Suomen Kansallisteatterin kauden jälkeen .....	181
5. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBANDIN TOIMINTA TEATTERINJOHTAJANA 1915 - 1923 .....	187
5.1. Taiteellisen Ida Aalberg –teatterin perustaminen Helsinkiin.....	188
5.1.1. Stanislavskilaisuus Suomessa paroni Uexkull-Gyllenbandin elinaikana .....	197
5.1.2. Konstantin Stanislavskin järjestelmä ja Uexkull-Gyllenbandin teatterityö .....	200
5.2. Ida Aalberg –teatteri taiteellisten uudistusten tiellä .....	209
5.2.1. Rauhanjuhla .....	214
5.2.2. Kolmen pienoisnäytelmän ilta .....	224
5.2.3. Bunbury eli The Importance of Being Earnest .....	227
5.3. Alexander Uexkull-Gyllenbandin viimeinen näytös .....	235
6. PARONI ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBAND TEATTERIVAIKUTTAJANA JA OHJAAJANA IDA AALBERGIN TEATTERITYÖN TAUSTALLA.....	241
SUMMARY .....	253
KUVALIITE .....	258
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	275

# 1. TUTKIMUSKOHTEENA ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBAND

Pietarilainen juristi, todellinen valtioneuvos ja vapaaherra Alexander Johann Uexkull-Gyllenband (von Uexküll-Güldenbandt 4.4.1864 – 15.12.1923) on tunnettu suomalaisessa teatterihistoriassa ennen muuta kuuluisan puolisonsa kautta. Uexkull-Gyllenband ja vasta leskeksi jäänyt rouva Kivekäs eli suomalainen tähtinäyttelijätär Ida Aalberg (4.12.1857 – 17.1.1915) aiheuttivat skandaalin kihlautumalla Helsingissä pian tapaamisensa jälkeen. He avioituivat vain muutaman kuukauden tuttavuuden jälkeen Lontoossa 24. heinäkuuta vuonna 1894.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin samanniminen isä, Alexander Carl Abraham Uexküll-Güldenbandt oli Venäjän valtioneuvoston jäsen. Isänsä puolelta Uexkull-Gyllenband kuului Pietarin saksankieliseen aatelistoon. Saadessaan päästötodistuksen Pietarin keisarillisesta oikeusopistosta 1885 Alexander Uexkull-Gyllenband oli 21-vuotias.<sup>1</sup> Ritva Heikkilä kirjoittaa kirjassaan *Ida Aalberg – näyttelijä Jumalan armosta* (1998), että suvun perinteiden mukaan Uexkull-Gyllenband opiskeli myös Saksan ja Sveitsin yliopistoissa. Hän oli siis suorittanut loppututkinnon lakitieteessä, mutta sittemmin hän oli kiinnostunut erityisesti filosofian opiskelemisesta.<sup>2</sup> Saksalaisen kasvatuksen saanut Alexander Uexkull-Gyllenband halusi Immanuel Kantin jalanjäljissä kirjoittaa filosofisen teoksen *Entwurf einer reinen Philosophie* (Puhtaan filosofian luonnos), joka kuitenkin jäi lopulta kirjoittamatta ja julkaisematta.<sup>3</sup>

Suomessa Ida Aalbergin avioituminen monikulttuuriseen ja –kieliseen sukuun oli yllätys ja pettymys niille suomalaisuusaatteen kannattajille, joille Suomalaisen Teatterin tähti oli symboloinut niin poliittista fennomaniaa kuin ”Hämeen heimon” tai suomen kielen mahdollisuuksia nousta menestyksekkäästi korkeakulttuurin piiriin. Pojan avioliitto vierasmaalaisen, seitsemän vuotta puolisoaan vanhemman ja jo kerran naimisissa olleen köyhän näyttelijättären kanssa oli vaikea pala myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin aatelisille vanhemmille. Nopea kihlautuminen herätti erilaisia pahantahtoisiakin tulkintoja kummankin osapuolen perimmäisistä motiiveista avioliiton solmimiseen. Ida Aalbergin elämäkerran kirjoittajan Ilmari Räsänen mukaan Alexander Uexkull-Gyllenband oli lumoutunut katsellessaan Ida Aalbergin esityksiä Pietarin näyttämöillä 1890-luvulla ja kuten monet aikalaiset sanoivat, Ida Aalberg

---

<sup>1</sup> Pietarin keisarillisen oikeusopiston päästötodistuksen mukaan Alexander Uexkull-Gyllenbandilla oli kaikista oikeusaineista erinomaiset tiedot. Matematiikasta, fysiikassa, logiikassa ja psykologiassa hänellä oli erittäin hyvät tiedot. Huonoin arvosana (hyvä) hänellä oli venäjän kielessä. Ida Aalbergin arkisto (Uexkull-Gyllenbandin arkisto, Biografica) HYK Coll 1.115.

<sup>2</sup> Heikkilä 1998, 346.

<sup>3</sup> Räsänen 1925, 389. Vuonna 1803 ilmestyi Wienissä samanniminen teos, *Entwurf der reinen Philosophie: Ein Versuch den Untersuchungen der Vernunft über Natur und Pflicht eine neue Grundlage zu sichern*, (Puhtaan filosofian luonnos: yritys varmistaa uusi pohja järjen tutkimuksille yli luonnon ja velvollisuuden) kirjoittajana ilmeisesti tšekkiläissyntyinen Jan Máček. Alexander Uexkull-Gyllenband on hyvinkin voinut tutustua teokseen opiskellessaan filosofiaa Sveitsissä ja Saksassa. Räsänen muotoilusta ei käy ilmi, onko hän tunnistanut suunnitellun otsikon yhteyden Máčekin teokseen.

huomasi liitossa sosiaalisen nousun mahdollisuuden.<sup>4</sup> Ensimmäistä kertaa Aalberg oli tekemisissä paroni Uexkull-Gyllenbandin kanssa kun hän matkusti vuonna 1894 Pietariin hankkimaan hyödyllisiä suhteita päästäkseen Pietarin näyttämöille.<sup>5</sup> Aalbergin ensimmäinen puoliso, juristi ja fennomaanipoliitikko Lauri Kivekäs (1852 - 1893) oli kuollut vasta edellisenä vuonna.

Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin avioliitto jäi lapsettomaksi, mutta ympäristön ennakkoluuloista huolimatta siitä tuli pitkä ja kiinteä kumppanuus. Avioliitosta muodostui sen molemmille osapuolille merkittävä yhteistyösuhde myös taiteellisella toiminnan saralla. Uexkull-Gyllenband kiinnostui eettisistä kysymyksistä ja periaatteista teatterin piirissä. Kehitys teatteriohjaajaksi oli alkanut. Uexkull-Gyllenbandien 21 vuotta kestänyt liitto oli jatkuvaa keskustelua taiteesta, filosofiasta, kansallisista ja henkilökohtaisistakin identiteeteistä, ihmisten sekä taiteen kansainvälisyydestä. Suuri osa tästä pohdinnasta tallentui Alexander Uexkull-Gyllenbandin vaimolleen kirjoittamiin saksankielisiin kirjeisiin. Kunnianhimoisesti paroni asetti Ida Aalbergin taiteelle ja uralle kansainvälisiä tavoitteita toimien käytännössä tämän henkilökohtaisena impressaarina.

Huolimatta kasvaneesta kiinnostuksestaan teatteritaidetta kohtaan Alexander Uexkull-Gyllenband työskenteli edelleen virkapalveluksessa Venäjän keisarikunnan valtioneuvostossa Pietarissa. Vuonna 1907 hänet nimitettiin todelliseksi valtioneuvokseksi. Todellinen valtioneuvos oli keisarinajan Venäjällä ja myös Suomen suuriruhtinaskunnassa käytössä ollut neljännen luokan virka-arvo, joka vastasi sotilashierarkian kenraalimajuria ja kontra-amiraalia. Vuonna 1913 paroni nimitettiin valtiosihteerin apulaiseksi ja hänet valittiin valtiosihteerin neuvoston henkilökunnan päälliköksi.<sup>6</sup> Irtautuminen kokonaan taiteen palvelukseen näyttääkin olleen Alexander Uexkull-Gyllenbandille mahdollista vasta vanhempien kuoleman ja Venäjän vallankumouksen jälkeen. Ilman heidän taloudellista taustaansa tämän tutkimuksen kiinnostuksen kohteen, Alexander Uexkull-Gyllenbandin harjaantuminen taiteen alalle olisi ollut mahdotonta. Paroni Uexkull-Gyllenband peri vanhempiensa omaisuuden vuonna 1911<sup>7</sup>, mutta muiden emigranttien tapaan joutui jättämään siitä osan Pietariin Venäjän suuressa vallankumouksessa.

Alexander Uexkull-Gyllenband seurasi Ida Aalbergia ja vuoden 1915 jälkeen tämän muistoa itsenäistyvään Suomeen yrittäen itsekkin sitoutua itsenäistyvän Suomen kansallisiin tavoitteisiin. Suomessa paronin ansiot teatteriohjaajana tunnustettiin ainakin vuosina 1909 – 1919. Leskeksi jäänyt Alexander

---

<sup>4</sup> Räsänen 1925, 340.

<sup>5</sup> Räsänen 1925, 337-338.

<sup>6</sup> Uexkull-Gyllenbandin virkauran kehitystä on mahdollista seurata arkistossa säilyneiden virkamääräysten sekä keisarin määräysten avulla. Vuonna 1895 paroni jätti tehtävänsä lakikokoelmaosastolla ja hänet määrättiin Valtionkansliaan nuoremaksi kanslianhoitajaksi. Vuonna 1896 hän kohosi palvelusvuosiensa johdosta kollegioasessoriksi. Vuonna 1899 hänet ylennettiin virkavuosiensa perusteella Valtionkanslian vanhimaksi kanslianhoitajaksi sekä hovineuvokseksi. Vuonna 1902 paroni kutsuttiin keisarillisella määräyksellä valtiosihteerin apulaiseksi ”nimenomaiseen neuvostoon”. Nimitys todelliseksi valtioneuvokseksi vuonna 1907 perusteltiin ansioitumisella. Ida Aalbergin arkisto HYK Coll 1.115.

<sup>7</sup> Räsänen 1925, 479.

Uexkull-Gyllenband solmi toisen avioliittonsa Irja Helena Nordbergin (1895 – 1967) kanssa marraskuussa 1919. Nordberg oli Uexkull-Gyllenbandin Helsinkiin perustaman Ida Aalberg –teatterin näyttelijätär. Liitosta syntyi kaksi tytärtä, Helsingin Sanomien pitkäaikainen teatterikriitikko Solveig Irja Johanna Uexküll (1920 – 1978) ja Petra Friederike Alexandra von Uexküll-Gyllenband (1922 – 2016). Alexander Uexkull-Gyllenbandin Ida Aalberg –teatteri kaatui talousvaikeuksiin, joissa paroni menetti käytännössä lopunkin omaisuudestaan. Alexander Uexkull-Gyllenband kuoli Helsingissä joulukuun 15. päivänä 1923.

Tutkimukseni kuuluu teatterin ja draaman tutkimuksen alaan ja lähestyn Alexander Uexkull-Gyllenbandin kehitystä teatteriohjaajaksi sekä säilyneen kirjeaineiston ja siinä käsiteltyjen näytelmien että hänen omien ohjaajankirjojensa ja teatterikritiikkien avulla. Suomalaisen teatteritaiteen esteettiseen kehitykseen liittyvät tutkimuskysymykseni ovat:

- 1) Miten paroni Uexkull-Gyllenbandin teatterifilosofinen ajattelu kehittyi?
- 2) Miten, missä määrin ja mihin suuntaan paroni Uexkull-Gyllenband ohjasi Ida Aalbergin uraa ja näyttelijäntyötä vuosina 1894 - 1914?
- 3) Mikä oli paronin perustaman, lyhyen aikaa toimineen Ida Aalberg –teatterin (1918 – 1919) esteettisten uudistusten tavoite?

Miten teatterin teoreetikosta kehittyi teatteriohjaaja, joka paitsi uudisti Ida Aalbergin näyttelemisen tyyliä, myös toteutti ohjaajana näyttämötaiteellisiin uudistuksiin pyrkieneen, vaimonsa nimeä kantaneen teatterin, joka toimi vuosina 1918 – 1919? Tämä on keskeinen tutkimusongelmani.

Kyseessä on henkilöhistoriallinen tutkimus, jonka aineisto valaisee uuden toimijan näkökulman kautta ajan suomalaista teatterikenttää. Alexander Uexkull-Gyllenbandin kontekstina ovat kansallisen politiikan ja yhteiskuntaelämän kuohuvat vuodet 1894 - 1923. Koska Uexkull-Gyllenbandin asema tähänastisessa historiankirjoituksessa on ollut marginaalinen, olen pohtinut, voisiko Uexkull-Gyllenbandia tarkastella uudelleen Suomen teatterihistoriassa. Haluankin kolmannen tutkimuskysymykseni kautta tarkastella, voidaanko kotimaisin lähtein tavoittaa paronin rooli välittäjänä Venäjän taide-elämän ja suomalaisen teatteritaiteen välillä vuosien 1904 - 1919 välisenä aikana. Mikä merkitys voidaan antaa yhden näytäntövuoden 1918 - 1919 toimineelle Ida Aalberg –teatterille? Mitä paroni opetti ensin puolisolleen ja sitten muille näyttelijöilleen ja mihin nuo ajatukset kiinnittyvät suomalaisen näyttelijäntaiteen historiassa?

Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatteriin liittyvällä uralla erotan aineistoni perusteella neljä vaihetta.

- 1) **Alexander Uexkull-Gyllenbandin draamateoreettisen opiskelun vaihe vuosina 1894 - 1900.** Alexander Uexkull-Gyllenband näyttäytyy kirjeissään Ida Aalbergille tiukkaan Ibsen-analyysiin pyrkieneenä filosofian harrastajana.

- 2) **Alexander Uexkull-Gyllenbandin toiminta Ida Aalberg –kiertueen taustalla 1904 – 1905: impressaari, manageri, ohjaaja.** Alexander Uexkull-Gyllenband uskaltautuu ensimmäisen kerran myös määrittävään ohjaajantyöhön Ida Aalberg –kiertueen yhteydessä.
- 3) **Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatteriohjaajana Ida Aalbergin toimiessa Suomen Kansallisteatterin apulaisjohtajana 1910 – 1911.** Uexkull-Gyllenbandin toiminta Ida Aalbergin ohjaajana tämän toimiessa Kansallisteatterin taiteellisena apulaisjohtajana.
- 4) **Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatterinjohtajana toimimisen vaihe vuosina 1915 - 1923.** Ida Aalberg –teatterin perustaminen ja toiminta Helsingissä oli osa laajempaa kampanjaa, jolla paroni pyrki säilyttämään ensimmäisen puolisonsa muiston ja yhteiset taiteelliset tavoitteet.

Tutkimukseni pääluvut rakentuvat tämän jaksotuksen mukaan. Tarkoitukseni on nostaa harkitusti esiin nimenomaan paroni Uexkull-Gyllenband teatteripersonana ja tutkia Ida Aalbergin jo runsaasti tutkittua uraa vain yhteydessä hänen mieheensä, joka on tämän tutkimuksen päähenkilö. Tämä fokus on mahdollinen, koska Alexander Uexkull-Gyllenbandin katse kohdistuu Ida Aalbergiin taiteensa materiaalina. Ohjaajalle näyttelijä on myös tutkimisen ja ohjaamisen objekti, ohjauksen materiaalia ja välikappale, tavoitellun esteettisen kokonaisuuden olennainen osa. Ohjaajan ajattelun lopputulos konkretisoituu näyttelijän työssä. Siksi teatteriarvosteluihin tallentunut kuva Ida Aalbergin taiteesta heijastaa myös Uexkull-Gyllenbandin ajattelun siirtymistä kirjeisiin tallentuneista luennoista näyttämön todellisuudeksi. Ida Aalberg ja hänen näyttämötaiteensa on yhtäältä Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden pohdinnan aihe. Toisaalta Ida Aalberg on myös kirjeiden vastaanottaja ja niiden sisältämien neuvojen kohde. Hänen uransa viimeiset parikymmentä vuotta olivat osin heijastumaa Alexander Uexkull-Gyllenbandin tavoitteista ja niiden kehittymisestä. Tutkimukseni päähenkilö on kuitenkin paroni Alexander Uexkull-Gyllenband.

Alexander Uexkull-Gyllenbandia ei voi teatteritoimijana yrittää sijoittaa aikaansa suhteessa teatteri-instituutioihin, koska hän ei niissä toiminut. Sen sijaan hänet on mahdollista kontekstualisoida tarkastelemalla sitä suhdetta teatteri-instituutioihin, joka hänelle muodostui. Jo kirjeissä vuosilta 1898 - 1900 paronin tekstit ilmaisevat monin tavoin syvää idealismia. Ne ovat visioita siitä, mitä teatterin hänen mielestään pitäisi olla. 1890-luvulla keskeinen instituutio hänen elämässään oli Pietarin Ibsen-yhdistys, jonka toiminnan kautta hän alkoi ymmärtää teatterin olemuksen toteutumista näyttämöllä ja hylkäsi ajatuksen draamasta yksinomaan lukudraamana. Vuoden 1900 paikkeilla hän vastusti vaimonsa esiintymisiä Suomen Kansallisteatterissa ja tuki tämän pyrkimyksiä tehdä asemansa tunnustetuksi kansainvälisten kiertueiden avulla. Kiertue 1904 - 1905 oli tavallaan myös osa yhtä teatteri-instituutiota: kiertueiden vakiintuneen, modernin käytännön loivat Eurooppaa kiertävät tähtinäyttelijät, Sarah Bernhardt ja Eleonora Duse, lukuisien vähäisempien näyttelijättärien ja näyttelijöiden seuratussa vanavedessä. Tähän toimintakulttuuriin paroni sitoutui ohjatessaan puolisoaan ja tämän seuruetta kiertueen aikana. Kiertuevuosina Alexander Uexkull-Gyllenbandin visiot teatteritaiteesta keskittyivät taiteen kosmopoliittiseen luonteeseen.

Suomen Kansallisteatteri oli instituutio, jossa Uexkull-Gyllenband osallistui aktiivisesti esitysten valmistamiseen Ida Aalbergin taustalla vuosina 1909 - 1911, tulematta kuitenkaan hyväksytyksi teatterin palkkalistoille tai taiteilijapiiriin ytimeen. Asiaa ei auttanut se, että paroni tässä vaiheessa halusi sitoutua nimenomaan kansalliselta tavoitepohjalta toimivan teatteri-instituution palvelukseen. Konkreettisesti paronin ja Suomen Kansallisteatterin tiet ristesivät vain näinä vuosina. Tässä vaiheessa Uexkull-Gyllenband haaveili luovansa instituution instituutiossa, eli hän toivoi voivansa päästä Kansallisteatteriin luodakseen siitä entistä taiteellisemman. Ida Aalberg –teatterin perustaminen ja 10 kuukautta kestänyt toiminta merkitsi paroni Uexkull-Gyllenbandille oman instituution hallitsemista ja lyhytaikaista haaveiden toteutumista. Vuonna 1918 aloittanut teatteri oli, kuten teatterin ohjelmasta voi todeta, suunnattu haasteeksi Suomen Kansallisteatterille, joka ei koskaan ollut kutsunut paroni Uexkull-Gyllenbandia sisäpiiriin.

### 1.1. Alexander Uexkull-Gyllenband aiemman tutkimuksen valossa

Alexander Uexkull-Gyllenband on lähestulkoon ennen tutkimaton aihe, mutta ei kuitenkaan täysin tyhjä lehti Suomen teatterihistoriassa. Laajemmin Uexkull-Gyllenbandia henkilönä käsitellään ainoastaan Ilmari Räsäsen elämäkerrassa *Ida Aalberg* (1925), samoin Ritva Heikkilän kirjoissa *Ida Aalberg, suomalaisen teatterin tähti* (1984) sekä *Ida Aalberg – näyttelijä jumalan armosta* (1998).

Eliel Aspelin-Haapkylä ei mainitse paronia lainkaan päateoksessaan *Suomalaisen Teatterin historia IV* (1893 - 1906), koska paronin vaikutus kansalliseen instituutioon, Kansallisteatteriin kävi mahdolliseksi vasta vuonna 1909 hänen puolisonsa kautta. Uexkull-Gyllenband ei siksi nouse näkyviin myöskään Ilona Pikkasen vuonna 2012 julkaistussa väitöstutkimuksessa *Casting the Ideal Past: a Narratological Close Reading of Eliel Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906 - 1910)*.

Aspelin-Haapkylä'n nationalistisen peruslähtökohdan vuoksi Alexander Uexkull-Gyllenbandin osuus Ida Aalbergin näyttelijäntyöhön on Aspelin-Haapkylä'n *Suomalaisen teatterin historiassa IV* jäänyt huomiotta. Rafael Koskimiehen teoksessa *Suomen Kansallisteatteri 1902 - 1917* (1953) paroni kuitenkin esiintyy.<sup>8</sup> Hänen työnsä on muistettu myös suomalaisen näyttelijäntaiteen historian yhteydessä. Professori Pirkko Koski on käsitellyt paroni Uexkull-Gyllenbandia sekä lyhyesti teoksessaan *Kansan teatteri I* (1986) että laajemmin teoksessa *Näyttelijänä Suomessa* (2013). Lyhyesti paroni mainitaan myös Suomen Näyttelijäliiton juhlateoksessa *Kohti arvoa ja ansiota. Suomen Näyttelijäliitto 1913 - 1975* (2004).

---

<sup>8</sup> Pääasiassa Uexkull-Gyllenband tulee useasti mainituksi lähinnä vuoden 1911 teatterijupakan ja Ida Aalbergin Kansallisteatterista erottamisen yhteydessä. Koskimies 1953, 230-232.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin ei voi sanoa kuuluneen suomalaisen teatterihistorian keskiöön, mutta koska paroni toimi pitkään Pietarista ja Viipurista käsin, hän ei varsinaisesti kuulunut myöskään Helsingin venäläisiin, jotka olivat pääosin sotilasvirkamiehiä ja porvareita. Aatelisena virkamiehenä Uexkull-Gyllenband olisi varmasti ollut Helsingissä tervetullut lisä venäläisiin seurapiireihin, mutta hänen teatteriharrastuneisuutensa ei näytä kohdistuneen Helsingin Venäläisen teatterin toimintaan käytännössä lainkaan. Näin ollen hänellä ei ole minkäänlaista roolia myöskään tätä koskevassa historiankirjoituksessa kuten Liisa Bycklingin teoksessa *Keisarinajan kulisseissa* (2009).

Paronin vuonna 1918 perustama Ida Aalberg –teatteri on kuitenkin saanut huomiota paitsi teatterimuistelmissa myös tutkimuksessa. Helka Mäkisen väitöskirja *Elli Tompuri – uusi nainen ja punainen diiva* (2001) käsittelee myös paronin perustamaa teatteria, sillä Ida Aalberg –teatteri oli Elli Tompurin Vapaan näyttämön kanssa kilpaileva yritys Helsingin teatterikentällä. Muistelmissaan *Minun tieni* (1942) Elli Tompuri kertoo Vapaan näyttämönsä kilpailleen vuonna 1918 paronin teatterin kanssa jopa konkreettisista tiloista, Apollo-teatterista. Sven Hirnin teos *Apollo-teatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään* (2001) käsittelee asiaa osana sotavuoden 1918 tapahtumia Helsingissä. Erityisesti Tompurin muistelmissa korostetaan suomalaisen kulttuurieliitin tukea Tompurille – minkä voisi ymmärtää myös venäläisen paronin torjumisyhteydenä.<sup>9</sup>

Näyttelijä Jalmari Rinne, joka kuului paronin toisen puolison Irja Nordbergin kanssa pienen Ida Aalberg –teatterin henkilökuntaan, antaa teatterin toiminnasta elävän kuvan omassa muistelmateoksessaan *Muistelija* (1985). Uexkull-Gyllenbandia on muistanut myös Eino Kalima muistelmissaan I osassa *Sattumaa ja jobdatusta* (1962) ja II osassa *Kansallisteatterin ohjissa* (1968).

Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen ovat teoksessaan *Suomen teatteri ja draama* kuvanneet Alexander Uexkull-Gyllenbandin hankkeita 1910-luvulla, Ida Aalbergin kuoltua 1915 ja ennen Ida Aalberg –teatterin toteutumista vuonna 1918. Heidän mukaansa Alexander Uexkull-Gyllenband jatkoi osaltaan Aalbergin ja toisaalta Eino Leinin ja Jalmari Hahlin kehittelyjä kun hän ehdotti ohjaajakoulutuksen järjestämistä erityisen ”konservatoriateatterin” kautta. Tämä Ida Aalbergin nimeä kantava laitos kouluttaisi ohjaajia ja toimisi taiteellisena teatterina, jossa esityksiä valmisteltaisiin huolellisesti ja hartaasti tutkien.<sup>10</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin ajatukset oman toiminnan jatkosta eivät aivan ilmeisesti olleet vielä löytäneet kiteytyntä muotoaan.

---

<sup>9</sup> Mm. Aino Ackté, Eero Järnefelt, Axel Gallén-Kallela, Jean Sibelius, Eino Leino ja Eliel Saarinen allekirjoittivat 31.5.1918 suosituksen, jolla anottiin Apollo-teatteria Tompurin Vapaan näyttämön käyttöön. Hakemus suosituksineen jätettiin senaattiin, mutta saman vuoden lopussa Apollo-teatteri annettiin paroni Uexkull-Gyllenbandin käyttöön. Päätöksen teki ilmeisesti opetusministerinä toiminut E. N. Setälä. Tompuri 1942, 315.

<sup>10</sup> Seppälä ja Tanskanen 2010, 120.



Historiakuvilla tarkoitetaan historian julkisten esitysten ja toisaalta sosiaalisten muistien tuottamia käsityksiä menneisyyteen sijoittuvista asioista ja niiden nykyisistä merkityksistä.<sup>11</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin tai hänen taiteellisen työnsä ei voi sanoa koskaan kokonaan unohtuneen suomalaisesta teatterihistoriasta. Hänen näkyvyytensä ja merkityksensä tutkimuksen sivuilla on kasvanut koko ajan, samalla kun teatterihistoria on vapautunut tiukan kansallisesta näkökulmastaan. Vaikka pysyvää tai syvällisesti tutkittua asemaa suomalaisessa teatterihistoriassa ei paronille ole toistaiseksi suotukaan, Alexander Uexkull-Gyllenbandin henkilö ja siirtyminen Pietarista Suomeen jäi kuitenkin pitkäksi aikaa suomalaisten teatterin tekijöiden mieleen. Uexkull-Gyllenbandin toimimisesta sekä Ida Aalbergin varjossa että itsenäisenä yrittäjänä on oltu tietoisia. Toinen hänen tyttäristään, Sole Uexküll, toimi vuosia Helsingin Sanomien teatterikriitikkona ja siten yhtenä Suomen tärkeimmistä teatterialan mielipidevaikuttajista. Hänen merkittävä läsnäolonsa Suomen teatterihistoriassa on kantanut muistoa myös edellisestä sukupolvesta. Voidaan siis sanoa, että sosiaalista muistia edustavien muistelmien ja Suomessa syntyneen perheen kautta Alexander Uexkull-Gyllenband on kuulunut 1900-luvun alun Suomen taidekentästä muodostuneeseen historiakuvaan.

Täydennystä tähän kuvaan on saatu yllättäen aivan viime aikoina, odottamattomalta taholta. Marraskuussa 2017 ilmestyneessä Laura-Elina Ahon kirjassa *Petra ja Ida* (ntamo, Helsinki) kartoitetaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin toisen tyttären, vuonna 2015 kuolleen Petra Uexküllin kirjallisen jäämistön perusteella ennen kaikkea hänen omaa kirjallista ja kulttuuritoimittajan uraansa ja varhaista vetäytymistään yksinäisyyteen. Kirjan neljäs luku, joka käsittelee yhteyttä Ida Aalbergiin on oman tutkimukseni kannalta kiinnostavin. Petra Uexküll, joka oli isänsä kuollessa neljän kuukauden ikäinen, loi Ahon mukaan yhteyttä isäänsä tutustumalla tämän ensimmäiseen aviopuolisoon Ida Aalbergiin, hänen elämäänsä ja teatteriuraansa.

## 1.2. Tutkimukseni kulku

Tutkimukseni kuuluu teatterihistorian alaan. Sille on kuitenkin erityistä laaja kirjeaineisto, joka ei kerro dokumentoiden jo menneistä tapahtumista, vaan joka aatehistorialliseen aineistoon vertailtavalla tavalla raportoi tulevaisuuteen kohdistuvista suunnitelmista ja taiteellisista visioista. Tutkimuksen keskeinen jänne kiinnittyy yhtäältä näihin suunnitelmiin, toisaalta pyrin seuraamaan sitä, löytyykö aineistoa, joka todentaisi esteettisten ideoiden toteutuneen.

---

<sup>11</sup> Miettunen 2009, 18 sit. Weckman 2015, 17.

Johdantoa seuraava tutkimukseni II pääluku otsikolla **Alexander Uexkull-Gyllenbandin draamateoreettisen opiskelun vaihe vuosina 1894 - 1900** esittelee kaksi Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeisiin sisältyvää suhteellisen varhaista näytelmäanalyysia. Analyysini osoittaa, että kirjeissä keskustellaan näistä näytelmistä hyvästä syystä. Niiden avulla tapailaan sitä näyttelijäntyön suuntaa, johon Uexkull-Gyllenband tahtoi vaimoaan johdattaa. Näiltä vuosilta ei ole vielä säilynyt tai ollut olemassakaan ohjaajankirjoja, mutta kirjeisiin on tallentunut Uexkull-Gyllenbandin antama ohjeistus vaimolleen. Lähiluen kaksi Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeisiin sisältyvää analyysia, jotka on tarkoitettu Ida Aalbergin käyttöön *Kummittelijoiden* Rouva Alvingin ja *Kodin* Magdan roolien luomiseksi. Jo tässä vaiheessa paroni vaati näyttelijältä ”sisäistä elävän elämän tuntua” eli voidaan olettaa, että Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeissä kehittyi näkemys realismista teatterissa.

Tutkimukseni III pääluku otsikolla **Alexander Uexkull-Gyllenbandin toiminta Ida Aalberg –kiertueen taustalla 1904 – 1905: impressaari, manageri, ohjaaja** kertoo Ida Aalbergin ja hänelle kootun itävaltalaisen näyttelijäseurueen kiertueesta Baltiaan, Suomeen, Skandinaviaan ja Venäjälle. Aineistoni perusteella oletan, että Alexander Uexkull-Gyllenband toimi tosiasiallisesti paitsi impressaarina ja todennäköisenä mesenaattina myös Ida Aalbergin vuosien 1904 - 1905 kiertueen ohjaajana. Tarkastelen kolmen kiertueella esitetyn näytelmän toteutumista näyttämöllä ohjaajankirjojen ja esitysten saamien kritiikkien perusteella. Näytelmät ovat Henrik Ibsenin *Rosmersholm* ja *Hedda Gabler* sekä tuolloin täysin uusi teos, Anton Tšehovin *Vanja-eno*. Luvussa esitelty *Rosmersholmin* ohjaajankirja on kaikista Alexander Uexkull-Gyllenbandin säilyneistä ohjaajankirjoista tarkin ja perusteellisin sisältäen eniten suorita ohjeita näyttelijöille. Tämä kiertue oli ohjaajan kehittymistä ajatellen merkittävä: väitän, että ensimmäistä kertaa Uexkull-Gyllenband otti koko vastuun käytännön ohjaajantyöstä. Hän ei kuitenkaan matkustanut koko matkaa kiertueen mukana, mikä voi selittää sekä kirjeiden suurta lukumäärää että ohjaajankirjan yksityiskohtaisuutta.

Kirjeiden ja ohjaajankirjojen analyysilla olen pyrkinyt pääsemään mahdollisimman lähelle Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaamia esityksiä, niin tässä kuin myös seuraavassa luvussa. Harmillisinta on tutkijan kannalta kuvamateriaalin täydellinen puuttuminen.

Tutkimukseni IV pääluku **Alexander Uexkull-Gyllenband teatteriohjaajana Ida Aalbergin toimiessa apulaisjohtajana Suomen Kansallisteatterissa 1909 - 1911** käsittelee Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin yhteistyötä Suomen Kansallisteatterin kanssa. Osan ohjattavista näytelmäkappaleista aviopari valitsi itse, osa, kuten kotimaiset näytelmät, asetettiin Ida Aalbergin tehtäväksi johtokunnan toimesta. Esittelen säilyneisiin ohjaajankirjoihin tukeutuen tarkemmin kaksi Ida Aalbergin Kansallisteatterin kauden 1909 - 1911 esitystä: Ostrovskin *Ukonilman* sekä Johannes Linnankosken *Ikuisen taistelun*. Kumpakaan Aalbergin ohjelmistossa ei aiemmin ollut ollut ja molemmissa

voidaan sanoa näkyvän pyrkimystä uudenlaiseen estetiikkaan. Erityisesti *Ukonilmasta* tuli taiteellinen voitto niin yleisöä kuin kritiikkejäkin ajatellen.

Luvussa todetaan venäläisen Uexkull-Gyllenbandin henkilökohtainen asema sortovuosia elävissä Suomen suuriruhtinaskunnassa sekä pohditaan myös Kansallisteatterin johtokunnan ilmeisen kielteiseksi muuttunutta suhtautumista Ida Aalbergiin. Maaliskuussa 1911 Kansallisteatterin johtokunta kieltäytyi uusimasta Ida Aalbergin sopimusta taiteellisena johtajana. Empaattista mutta samanaikaisesti kriittistä lähilukua käyttäen pyrin tarkastelemaan myös sitä yhden miehen sotaa, jonka Alexander Uexkull-Gyllenband aloitti vaatiessa vastahakoiselta Kansallisteatterin johtokunnalta perusteluja tälle päätökselle. Johtokunta turvautui viime kädessä teatteripoliittiseen valtaansa.

Kansallisteatterin johtokunnan hegemoninen asema muodosti sen jäsenistä eräänlaisen teatterieliitin, jolla oli yksinoikeus teatteria koskevien päätösten käytäntöönpanoon. Johtokunnan ja eliitin valta-asemaa vahvistivat teatterin diskurssiin liittyvät diskurssiiviset asemat eli paikat päätöksenteossa muualla, teatterin ulkopuolella kuten esimerkiksi liike-elämässä, yliopistossa, valtionhallinnossa ja kirjallisuuden piirissä.

Tutkimukseni V pääluku on nimeltään **Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatterinjohtajana toimimisen vaihe 1915 – 1923**. Se käsittelee Alexander Uexkull-Gyllenbandin toimintaa Ida Aalbergin kuoleman jälkeen. Luku tarkastelee sitä, miten leskeksi jääneen Uexkull-Gyllenbandin taiteelliset tavoitteet kehittyivät edelleen Ida Aalbergin kuolemasta huolimatta. Keskiöön nousee paronin perustama Ida Aalberg –teatteri, joka toimi Helsingissä elokuusta 1918 toukokuuhun 1919. Uexkull-Gyllenband kokosi ympärilleen ryhmän nuoria ja vasta vähän kokemusta omanneita näyttelijöitä. Nämä opiskelivat roolejaan paronin antamien herätteiden ja hänen analyysimetodinsa mukaisesti. Tästä piiristä löytyi myös paronin toinen puoliso, miestänsä 30 vuotta nuorempi Irja Nordberg, jolle osoitettiin näytelmien keskeiset *ingénue*-roolit. Ida Aalberg –teatteri ehti noin 10 kuukautta kestäneen olemassaolonsa aikana tuottaa neljä ensi-iltaa, joista merkittävin oli ensimmäinen, Gerhart Hauptmannin *Rauhanjubla* (1918).

Kritiikkiaineiston avulla käyn läpi Ida Aalberg –teatterin tuottamat neljä esitystä. Niiden ohjaajankirjoja ei ole säilynyt. Kriitikot pyrkivät kilvan määrittelemään Ida Aalberg –teatterin ideaa, mikä on valaissut tutkijalle myös uuden teatterin etiikkaa ja estetiikkaa. Tarkoitukseni on ollut selvittää, olivatko jotkut lyhyen aikaa toimineen teatterin erityispiirteistä peräisin Konstantin Stanislavskin Moskovan Taiteellisesta teatterista. Tässä luvussa kontekstualisoin Uexkull-Gyllenbandin ohjauskäsityksen stanislavskilaiseen traditioon.

Väitän, että nimenomaan puolisonsa Alexander Uexkull-Gyllenbandin kanssa muodostuneen yhteistyön seurauksena Ida Aalberg siirtyi alkujaan suurta diivatyylisiä edustaneessa taiteessaan niin sanottuun ”hillittyyn tyyliin” eli lähtökohdiltaan realistiseen näyttelemiseen. Sen esikuvia olivat paroni Uexkull-Gyllenbandille todennäköisesti nimenomaan ibseniläinen realismi sekä Konstantin Sergejevits Stanislavskin (1863 – 1938) Moskovan Taiteellisen teatterin edustama tyyli. Stanislavskin työtavassa paroniin vetosi erityisesti roolin perusteellinen analysointi. Pyrin työssäni osoittamaan miten ja millaisissa vaiheissa Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatterikäsitys muotoutui vuosina 1894 - 1923, jatkuen siis itsenäisenä taiteena vielä Ida Aalbergin kuoleman jälkeen. Kirjeet valaisevat Alexander Uexkull-Gyllenbandin kehitystä ohjaajana ja kehittyvästä ohjaajasta voidaan tehdä päätelmiä kun tunnistetaan Uexkull-Gyllenbandin teoreettista kehittelyä ja sen lähteitä. Uexkull-Gyllenbandin tavoitteena oli muuttaa nopeasti vaimonsa diivatraditiosta ammentanut näyttelijäntyön tyyli ja sopeuttaa hänet yhteisnäyttelemiseen. Jossain määrin tämä vie ajatukset dynamiikkaan, josta tulee mieleen G. B. Shawn *Pygmalion*, yksi sosiaalisenkin roolityön tunnistavia 1900-luvun alun perusteoksia.

Yhden sysäyksen tälle tutkimukselle on antanut Hanna Suutelan artikkeli *Orleansin neitsyt – kansallinen protagonististi* (1997).<sup>12</sup> Siinä huomio kiinnittyy Ida Aalbergin näyttelijäntyön tyylipiirteisiin ja niiden erilaisiin vaiheisiin. Suutelakaan ei mainitse Uexkull-Gyllenbandia tai pohdi vanhemman Ida Aalbergin tyylillisiä vaikutteita, mutta artikkeli nostaa esiin ajatuksen siitä, että tietoista tyylivaihtelua sisältyy myös yhden yksittäisen näyttelijän elämänuraan ja muutosten takana voi olla nimettävissä olevia vaikuttajia.<sup>13</sup>

### 1.2.1. Teatterihistoriografia ja kirjetutkimus

Tapahtuma, joka sijoittuu menneisyyteen, on poissa. Menneen tapahtuman kanssa ei ole mahdollista olla suoraan tekemisissä. Se, minkä kanssa historioitsija voi operoida, on *selvitys tapahtumasta*. Lyhyesti, historiantutkija ei työssään käsittele tapahtumaa vaan selvitystä, joka vahvistaa tapahtuneen olleen *fakta*.<sup>14</sup> McConachie, Sorgenfrei, Williams & Zarilli toteavat teoksessaan *Theatre Histories: an Introduction*, että historioitsijan käytössä olevia lähteitä ei voida koskaan ottaa jonkin menneen todellisuuden suorana heijastuksena.<sup>15</sup>

Myös teatteriesitys on tapahtuma, joka ei koskaan sellaisenaan tule toistumaan. Edes moderni tallenne esityksestä ei vastaa esitystilannetta ainutkertaisena tapahtumana, kyse on vain yhdestä sen dokumentaatiosta. Teatterihistorioitsijalle näytelmäteksti ei ole vain kirjallisuutta tai partituuri vain musiikin nuotinnos. Se voi toimia dokumenttina, joka kertoo, mitä näyttämöllä todennäköisesti on

---

<sup>12</sup> Suutela 1997, 169-184.

<sup>13</sup> Suutela 1997, 174-175.

<sup>14</sup> Becker 1959, 124, sit. Postlewait 2009, 112.

<sup>15</sup> McConachie, Sorgenfrei, Williams & Zarilli 2006, 26.

tapahtunut harjoittelemisen ja esityksen aikana. Teatterin historiografiaa ja historiaa tutkittaessa voidaan todisteina käsitellä myös sellaisia asioita kuin arkeologisia jäänteitä, näyttämöpiirustuksia, säilyneitä pukuja ja muita materiaalisia objekteja.<sup>16</sup> Useilla nykyisillä historioitsijoilla on varovainen käsitys objektiivisuudesta: historian kirjoittamiseen ovat vaikuttaneet syvästi ne historialliset ja kulttuuriset muodostumat, joiden parissa historioitsijat työskentelevät.<sup>17</sup> Historioitsijat, jotka pitävät itseään filosofisina realisteina, pyrkivät objektiivisuuteen prosessissa, ei tuloksessa.<sup>18</sup>

Parhaatkaan materiaaliset todisteet – virallinen todistus, valokuva, aineelliset todisteet kuten esimerkiksi teatteripuvut tai teatterikritiikki – eivät ole kuin menneisyyden muistiinpanoja. Tapahtumia luetaan jäljelle jääneistä jäljistä, jotka on erotettu niiden alkuperäisestä yhteydestä. Thomas Postlewait kirjoittaakin lakonisesti, että nämä lähteet ovat kaikki, mitä meillä on ja tulkinnat ovat kaikki, mitä voimme saavuttaa.<sup>19</sup> Johdannossa teokseensa *Theatre Histories: an Introduction* McConachie, Sorgenfrei, Williams & Zarilli kysyvät ironisesti, kuinka historioitsijan on lähestyttävä dokumentaarista todistuskappaletta, jos totuus ei noin vain ilmesty näkyviin alkuperäislähteiden ennakkoluulottomalla tai ”neutraalilla” luennalla. Vastauksena on, että historioitsijan on yhä keskityttävä varovaisesti niihin alkuperäisiin lähteisiin, joita ihmiset tuottivat omiin tarkoituksiinsa.<sup>20</sup>

Necessarily, then, a gap exists between the event and our knowledge of it. Both these sources and the events they evoke for us, exist in a conditional mode of articulation. [...] Any kind of historical source (verbal, visual, material) is a possible clue, but not necessarily a reliable piece of evidence. For example, if the source is a human artifact (i.e. something recorded, made, produced or created by a human being), it already carries an interpretive quality that we must decode as we attempt to look through the source to possible facts, which in turn could be used as evidence of the event itself.<sup>21</sup>

Minkäläinen tahansa historiallinen lähde on mahdollinen vihje, mutta ei välttämättä luotettavaa todistusaineistoa. Esimerkiksi esityksiä koskevilla sanomalehtiarvosteluilla on selkeä tarkoitus ilmestymisajankohtanaan. Ne kuvaavat mahdollisille katsojille tarjolla olevaa ohjelmistoa ja arvioivat sitä suhteessa kritiikin määrittelemään taiteen kaanoniin. Tämän tutkimuksen lähteinä sanomalehtiarvostelut toimivat kuitenkin dokumentteina Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjausten valmiista näyttämötulkinnosta. Ohjaajankirjoja voi pitää lyhyempänä tienä tekijän intentioihin, mutta tulkintojen toteutumista historian tapahtumina olisi mahdoton määritellä ilman arvostelujen tarjoamaa peiliä. Alkuperäisiä näytelmätekstejä taas voi verrata ohjaajankirjoihin näyttämöllisten ja tulkinnallisten valintojen havaitsemiseksi. Todennäköisten näyttämötapahtumien dokumentaationa kritiikit eivät

---

<sup>16</sup> Postlewait 2009, 112.

<sup>17</sup> McConachie et al. 2006, 24.

<sup>18</sup> McConachie et al. 2006, 24.

<sup>19</sup> Postlewait 2009, 112-113.

<sup>20</sup> McConachie et al. 2006, 25.

<sup>21</sup> Postlewait 2009, 113.

kuitenkaan ole yhtä tarkkoja lähteitä kuin säilyneet ohjaajankirjat. Tutkiessani paronin ohjaajankirjoja huomioni on siinä, mikä taiteellinen ajatus on kunkin merkinnän taustalla. Esimerkiksi Ibsenin näytelmien kohdalla paronin kirjaamat poistot ja uudenlaiset henkilötulkinnat antavat selvän käsityksen ohjaajan valinnoista ja näytelmän esityksen kokoavasta ideasta, ”ylitehtävästä”. Esityksen sanoman ilmaiseminen kokoavan idean toteuttamisen kautta on tunnistettavissa ja kontekstualisoitavissa piirteeksi, joka viittaa Uexkull-Gyllenbandin tunteneen Konstantin Stanislavskin varhaisia kirjoituksia.

Postlewait huomauttaa:

”... an event takes its meaning [---] as part of series of events. We cannot measure change unless we are considering more than one event. [---] The problem we face with any series, however, is to determine whether the sequence is contingent, contiguous, or causal. [---] The person who provided the testimony has usually designated the sequential order and meaning for the event.”<sup>22</sup>

Tässä tutkimuksessa esiin nousevat uudet lähteet Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatteritöistä asettuvat todistamaan pitkästä prosessista, sarjasta, johon sisältyy muutos suhteessa siihen, mitä hän itse piti ohjaajan (tyylillisenä) tehtävänä. Aineistoa käytetään kuvaamaan paronin kasvua teatteriohjaajaksi. Toisaalta aineisto tarjoaa myös mahdollisuuden tarkastella sitä, miten paroni itse pyrki tulkitsemaan historiaa. Esimerkiksi Ida Aalberg –teatterin aloittaessa toimintansa vuonna 1918 paroni esitti julkisuudessa teatterin työtavan periytyneen nimenomaan jo edesmenneeltä Ida Aalbergilta. Näin ajateltuna Ida Aalberg –teatterin ensi-illat olisi voinut nähdä osana Ida Aalbergin näyttämötyöskentelyn jatkumoa hänen poissaolostaan huolimatta. Taiteellisen teatterin idea ei saavuttanut kansallismielisten rahoittajien huomiota. Omassa teatterissaan paroni kehitti ajatteluaan edelleen eikä hänen enää käytännössä tarvinnut huomioida ensimmäisen puolisonsa näyttelijäntyön rajoituksia tai periaatteita.

On paradoksaalista, kuten Postlewaitkin toteaa, ettei dokumentti välttämättä tarjoa historiallisesti tarkkaa tai perusteltua tietoa tapahtumasta, johon se viittaa. Sekä julkisessa että henkilökohtaisessa todistusaineistossa ilmenevän tiedon autenttisuus ja uskottavuus tulee kyseenalaistaa ja arvioida.<sup>23</sup> Tarjolla olevien dokumenttien tutkimisesta Postlewait toteaa:

[---] the historian is faced with a *constructed* event, which can be either accepted or interpreted in a way consistent with the original method or *reconstructed* in a new way. No matter what the historian’s approach, the event is made, not simply found. [---] This precludes even the possibility of a value-free analysis. While it is possible to use the word *constructed* to describe the version of the event in the sources and *reconstructed* to describe the historian’s process of creating a version

---

<sup>22</sup> Postlewait 2009, 114.

<sup>23</sup> Postlewait 2009, 115-116.

of the event, this usage should not imply that the version in the source is the real *presentation* and the version of the historian is a mere *representation*.<sup>24</sup>

Analyysissään historioitsijan tulisikin pitää mielessään dokumentin yksityiskohdat pikemmin kuin dokumentti kokonaisuudessaan. Jokaisen yksityiskohdan kyseenalaistaminen merkitsee todennäköisyyden kasvamista. Toisin sanoen, historioitsija saa aikaan todennäköisyyksiä eikä niinkään löydä objektiivista totuutta tapahtuneesta. Tutkijan tulisi tiedostaa oma asemansa suhteessa historiankirjoittamiseen.

Just as no document explains itself, no document contains only one possible meaning. Even as we are constructing the event (from the already constructed documents), we are doing so from a specific perspective, which is derived from a set of assumptions that provide the basis for a possible hypothesis.<sup>25</sup>

Kuten mikään dokumentti ei selitä itseään, mikään dokumentti ei sisällä vain yhtä mahdollista merkitystä. Historiallisesti esimerkiksi kysymys paroni Uexkull-Gyllenbandin merkityksestä suomalaisessa teatterihistoriassa on mahdollista määritellä uudelleen kun nationalistinen teatterihistorian traditio on väljentynt ja Suomen monikulttuurisuus luonnollistunut.

These problems and limitations do not make the task of historical inquiry an impossible undertaking. Many sources exist and they are full of potential facts. Those facts guide us to possible descriptions of what happened and they are barriers against misinformation and misinterpretation. As long as we are prepared to do the initial stages of documentary research – the testing for authenticity, credibility and reliability in the sources – we are quite capable of reconstructing historical events.<sup>26</sup>

Postlewaitin mukaan olemme siis kaikesta huolimatta kykeneviä rekonstruoimaan historiallisia tapahtumia. Paroni Alexander Uexkull-Gyllenbandin tulkinnat tietyistä näytelmistä tai niiden ohjaukset tulevat teatterihistorioitsijan näkyviin joko kirjeisiin kirjoitettuna analyyseina, ohjaajankirjan merkinnöissä näkyvinä ohjeina ja temaattisina painoituksina tai teatteriarvosteluihin jääneinä jälkinä tapahtuneen esityksen kulusta tai piirteistä. Merkittävin kanava paronin ajattelulle oli Ida Aalbergin muuttuva näyttelijäntyön tyyli. Suorin tie tutkijalle hänen ajatteluunsa ovat kuitenkin hänen kirjeensä sekä jäljelle jääneet ohjaajankirjat.

---

<sup>24</sup> Postlewait 2009, 114.

<sup>25</sup> Postlewait 2009, 115.

<sup>26</sup> Postlewait 2009, 116.

Kumpaakaan aineistoa ei ole ensisijaisesti tarkoitettu dokumenteiksi tapahtuneesta tai tapahtumassa olevasta ajasta tai asiasta. Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden teatteripuhe on ennen muuta voimakkaan idealistista ja tuleviin tapahtumiin suuntaavaa toiminnallista ja taiteellista suunnittelua. Ohjaajankirjoista löytyvien merkintöjen tarkoitus on ollut suunnata tulevaa näyttämötoimintaa koherenttiin suuntaan myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin poissa ollessa. Näin nekin todistavat ennen muuta futuuriin suuntaavista intentioista, näkemyksistä ja periaatteista. Oma tarkoitukseni ei ensisijaisesti ole ollut yksittäisen teatteriesityksen tutkiminen tapahtumana, vaan huomioni on kirjeiden ja ohjaajankirjojen merkintöjen toistoissa, sarjoissa ja niiden kautta ilmenevissä näyttelijäntyön tavoitteiden kuvauksissa.

Louis Gottschalkin mukaan historiallinen 'fakta' voidaan määrittää yksityiskohdaksi tai kappaleeksi informaatiota, joka on peräisin suoraan tai epäsuoraan historiallisesta dokumentista ja jota pidetään uskottavana huolellisen metodisen testauksen jälkeen.<sup>27</sup> Monet faktat ovat kiistämättömiä, mutta aina esiintyy myös sellaisia väitteitä, jotka ovat avoimia epäilykselle. Silloin on kyseenalaistettava dokumentti ja sen luonut henkilö esimerkiksi sijoittamalla subjekti elämäkerrallisten, kronologisten, ammatillisten ja maantieteellisten koordinaattien matriisiin.<sup>28</sup>

Monet kirjeiden ilmaisemat suunnitelmat eivät koskaan ainakaan kokonaan muovautuneet todellisiksi reaalisiksi tapahtumiksi. Kriitikkojen tai teatterihistorioitsijoiden kuvaukset Uexkull-Gyllenbandiin liittyneistä teatteritapahtumista ovat tälle tutkimukselle merkittävä aineisto, sillä ne ovat itse asiassa dokumentteja siitä, mitkä hänen aikomuksistaan muuttuivat suunnitelmista faktoiksi. Teatteriarvostelut ovat hänen kirjeistään löytyvää hänen ajattelutapaansa tukevaa tai vastustavaa todistusaineistoa.

Ensisijainen pyrkimykseni on ymmärtää paronin ajattelutavan kehitystä ja hänen mielestään ihanteellista teatterityötä. Uexkull-Gyllenbandin ajatteluprosessi tapahtui todennäköisesti nimenomaan kirjoittaessa. Tiedostan, että minun on tutkijana oltava kohteeni puolella, kuitenkin samaan aikaan prosessia kriittisesti tarkastellen ja kirjeiden näkökulmaa terveesti epäillen. En siis pidä Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeitä välttämättä kiistattoman luotettavana dokumenttilähteenä hänen elämänsä tai taiteensa tutkimiseen, mutta niitä lähimpänä olevaa dokumentaatiota kirjeet tarjoavat. Esimerkiksi vuosien 1909 - 1911 kirjeet sisältävät niin voimakkaan tulkinnan Suomen Kansallisteatteriin liittyvistä juonitteluista, että siihen on väistämättä suhtauduttava altavastaajaksi joutuneen toimijan tunnetilaakin kuvaavana asiana. Tutkimusaineistoani on kuitenkin kirjeenvaihto ja siinä syntyvä taiteilijuus. Siksi on perusteltua pysytellä lähellä tutkimuskohdetta kirjeiden lähilukua ja analyysia harrastaen.

---

<sup>27</sup> Gottschalk, 1969, 140.

<sup>28</sup> Postlewait 2009, 113.



### 1.2.2. Tutkimusaineistoni: kirjeet, ohjaajankirjat ja kritiikit

Tutkimukseni keskeinen alkuperäisaineisto sisältyy Ida Aalbergin arkistokokoelmaan Helsingin yliopiston kirjastossa. Kokoelman on koonnut pääosin Alexander Uexkull-Gyllenband ensimmäisen vaimonsa kuoleman jälkeen, mutta sen lahjoitti kirjastolle todennäköisesti hänen toinen puolisonsa ja leskensä Irja Nordberg-Uexkull. Ida Aalbergin arkisto (HYK Coll. 1.) sisältää paitsi Ida Aalbergin materiaaleja, myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin sekä Aalbergin ensimmäisen puolison Lauri Kivekkään kokoelmat. Ida Aalbergin arkisto sisältää ennen kaikkea kirjeaineistoa, roolivihkoja ja kritiikkejä lehtileikkeinä, mutta myös tiivistä analyysityöstä kertovia näytelmien painoksia lukuisine merkintöineen sekä esim. biografica-dokumentteja ja kirjastoluetteloita. Tässäkin tutkimuksessa käytetyt ohjaajankirjat ovat Ida Aalbergin arkistokokoelman Uexkull-Gyllenbandin kokoelmassa. Paroni Uexkull-Gyllenbandin vuonna 1918 perustaman Ida Aalberg –teatterin toimintaa kuvaavaa aineistoa on ennen kaikkea Teatterimuseon arkistossa. Kuvia on säilynyt Museoviraston arkistossa ja Teatterimuseon arkistossa.

Tärkein lähteeni ovat olleet Alexander Uexkull-Gyllenbandin 750 saksankielistä kirjettä Ida Aalbergille vuosilta 1894 - 1914. Näistä Ida Aalbergille osoitetuista kirjeistä teatteritaidetta sinänsä käsittelee noin 250 kirjettä, jotka ovat esimerkiksi pitkän luennon kaltaisia esseeluonnoksia tai laajoja muistiinpanoja. Muiden kirjeiden sisällössä on esimerkiksi pariskunnan käytännön asioihin liittyvää keskustelua ja arkisempia kuulumisia muun muassa Ida Aalbergin Berliinissä oleskelun ajalta 1903 - 1904 tai paronin jäätyä hoitamaan virkatehtäviään Pietarissa. On huomattavaa, että avioparin toimiessa yhdessä Kansallisteatterissa Helsingissä, esimerkiksi 1909 - 1910 kirjeitä on vähemmän kuin muina vuosina. Kirjeissä ei myöskään mainita esimerkiksi Uexkull-Gyllenbandien kevään 1905 kahta yhteistä vierailua Moskovaan. Vuosien 1894 – 1895 kirjeiden osalta joudun käyttämään Ilmari Räsäsen elämäkertaa Ida Aalbergista. Tämä johtuu siitä, että Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin varhaisia kirjeitä ei ole Kansalliskirjaston aineistoissa: ei yhtään kirjettä vuodelta 1894 ja yksi vuodelta 1895. Siitä, missä puuttuvat kirjeet vuosilta 1894 - 1895 ovat, ei ole tietoa. Ilmari Räsäsellä on selvästi ollut ne käytettävissään. Nämä Räsäsen suomentamat kirjeet kuvaavat osuvasti molempien puolisoitten tilannetta, ajattelua ja tunteita tuossa vaiheessa.

Olen lukenut myös Ida Aalbergin vastakirjeet aviopuolisolleen samoilta vuosilta samasta arkistosta. Käytän niitä kuitenkin tässä tutkimuksessa hyväkseni sitaatteina vain silloin kun ne valaisevat nimenomaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin toimintaa tai todistavat hänen vaikutuksestaan. Ida Aalbergin kirjekokoelma täydentyi merkittävällä 90 kirjeen lisäyksellä vuonna 2016 Alexander Uexkull-Gyllenbandin nuoremman tyttären, Petra Uexküllin testamenttilahjoituksen myötä. Tutustumiseni vasta löytyneisiin kirjeisiin on entisestään vahvistanut näkemyksiäni puolisoitten välisen kirjeenvaihdon luonteesta ja samansuuntaisia havaintoja uudesta kirjeaineistosta on tehnyt myös Ida Aalbergin säätiölle selvityksen tehnyt FT Jukka von Boehm. Ida Aalbergin 340 kirjettä puolisolleen, joista 90 löytyi vasta

vuonna 2016, eivät ole lainkaan niin pitkiä, yksityiskohtaisia, korkean idealistisia, filosofisia tai edes teatteritaiteeseen keskittyviä kuin paronin hänelle kirjoittamat kirjeet. Ne vastaavat huomattavan niukasti paronin keskustelunavauksiin taiteesta tai sen tavoitteista, keskittyen sen sijaan paronin kirjeitä enemmän pariskunnan arkisempiin asioihin kuten taloudenhoitoon tai palvelusväkeä koskeviin päätöksiin.<sup>29</sup> Syynä kirjeiden lukumäärien epäsuhtaan voisi pitää sitä, että kirjeenvaihto käytiin saksaksi. Ida Aalbergilla ei ollut oman aikansa naisena samanlaista koulutusta kuin puolisoillaan. Toisaalta Aalbergin saksan kielen taito on kirjeiden perusteella varsin hyvä, vaikka saksan kielioppi ei ollut hänen vahvimpia puoliaan. Ristiin kirjoittaminen ja päiväämättömyys tekevät niistä haastavaa luettavaa. Aalbergin kirjeet kokonaisuudessaan ansaitisivat oman tarkastelunsa jonkin toisen tutkimuskysymyksen yhteydessä.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin elämää ja toimintaa ei ole aiemmin tarkemmin tutkittu. Paradoksaalisesti syynä on ehkä juuri hänen ja Ida Aalbergin säilynyt kirjeenvaihto. Kirjeaineisto on uuvuttavan laaja ja monin tavoin vaikeaselkoinen. Paronin saksankieliset kirjeet on usein kirjoitettu kiiltävälle paksuhkolle paperille. Ne ovat ensi silmäyksellä täysin kaoottisia, niitä luonnehtivat alleviivaukset, yliviivaukset sekä pienellä käsialalla kirjoitetut huomautukset sivujen marginaaleissa ja yläreunassa. Hän kirjoitti toisinaan ristiin aikaisemman tekstin päälle. On vaikea arvioida, missä määrin Ida Aalberg todella pystyi lukemaan miehensä vuodatuksia. On nimittäin otettava huomioon vielä paronin synnynnäisesti vioittunut oikea käsi: luja tahto, mutta heikko fyysis on painanut leimansa erittäin vaikeaselkoiseen käsialaan. Aalbergin oma käsiala on voimakasta ja kirjainkoko on suuri. Myös Aalberg harrasti ”ristiin kirjoittamista” eli kirjoitti aikaisemman tekstin päälle.

Paroni saattoi kirjoittaa puolisolleen kolmekin pitkää kirjettä päivässä. Vuosina 1903 - 1904, Ida Aalbergin oleskellessa Berliinissä kiinnityksen toivossa, Uexkull-Gyllenband vei kirjeitään usein kaikkiin Pietarista Berliiniin meneviin juniin. Paroni saattoi kehittää jotain ajatustaan kirjeissään hyvinkin pitkään. Kirjeiden pituus vaihteli kahdesta sivusta jopa kuuteentoista sivuun. Samaa asiaa hän saattoi käsitellä kahdessa tai jopa seitsemässä perättäisessä kirjeessä. Uexkull-Gyllenbandin kirjeistä jää ajatusvirran vaikutelma. Kun kirjeitä tarkastelee suhteessa toisiinsa, voi huomata, että kirjoitettu ajatus vahvistuu ja kirkastuu vähitellen kirjoittajalle itselleen, todennäköisesti myös kirjeiden vastaanottajalle ja myöhemmin myös aineiston tutkijalle. Jukka von Boehm kuvailee osuvasti Petra Uexküllin jäämistössä olevia, muutamia Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjoittamia kirjeitä tyylillisesti monotonisiksi ja raskaiksi. Ne pikemminkin kiertävät saman aihepiirin ympäri assosiativista kehää kuin etenevät loogisen ja rationaalisen argumentoinnin kautta.<sup>30</sup> Tämä pätee myös kaikkiin Ida Aalbergin arkistossa oleviin Uexkull-Gyllenbandin Aalbergille osoittamiin kirjeisiin. Pitkissä kirjeissä tapahtui myös teemojen kehittelyä ja

---

<sup>29</sup> Katso myös Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016. Lähteestä kiitos Ida Aalbergin Säätiön hallitukselle.

<sup>30</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 7.

ratkaisujen löytämistä pitkää tietä pitkin, esimerkiksi seitsemän samaa aihetta koskevan monisivuisen kirjeen kautta.

Paronin kirjeet ovat korkealentoisia: ne käsittelevät ennen kaikkea teatteria ja filosofiaa, mutta myös sopimusehtoja ja tulevaisuuden suunnitelmia. Hämmentävimpiä kirjeitä ovat ne, jotka on kirjoitettu molempien oleskellessa Pietarissa. Nämä kirjeet oli siis osoitettu saman talon yläkertaan tai toiseen huoneeseen. Ne käsittelevät usein henkilökohtaisia parisuhteeseen liittyviä ongelmia ja niiden henkilöhistoriallinen kiinnostavuus on nähdäkseni suurempi kuin niiden teatterihistoriallinen merkitys. Oman lukunsa muodostavat huomattavan romanttiset, idealisoivat ja intohimoiset rakkauskirjeet toiselle puolisolle, Irja Nordbergille. Niissä ilmenevät Uexkull-Gyllenbandin konventionaaliset, suorastaan viktoriaaniset näkemykset paitsi naisista ja rakkaudesta yleensä myös merkillepantavan konservatiivinen suhde näyttelijättären ammattiin.<sup>31</sup>

Jukka von Boehm toteaa, että koska ainoastaan kirjeiden lähettäjä ja vastaanottaja ovat omassa viitekehyksessään voineet ymmärtää kirjeissä kuvatut henkilöt, tapahtumat ja tunnetilat, on Aalbergin kirjeissä paljon ulkopuoliselle vaikeasti avautuvia yksityiskohtia.<sup>32</sup> Niiden 90 kirjeen kohdalla, joihin hän on perehtynyt tämä pitää varmasti korostetusti paikkaansa, mutta nähdäkseni tämä piirre luonnehtii myös kaikkia aiemmin tunnettuja Uexkull-Gyllenbandin (750) ja Aalbergin (250) kirjeitä toisilleen. Erityisesti agenteja ja teatterinjohtajia koskeva puhe varsinkin Venäjää koskevien suunnitelmien kohdalla jää merkitykseltään arvailujen varaan, ei vähiten siksi, että he vierailivat Venäjällä usein yhdessä. Tässä tutkimuksessa esitellystä tarkemmasta analyysistä tai käsittelystä olen rajannut pois lukemani paroni Uexkull-Gyllenbandin kirjeet vaimolleen kesäkuusta 1903 helmikuuhun 1904, jolloin Ida Aalberg yritti Berliinissä läpimurtoa Saksan näyttämöille. Tuon kauden kymmenet kirjeet käsittelevät lähes yksinomaan Deutsches Theaterin sopimusehtoja ja ne liittyvät spesifisti pyrkimyksiin saada Ida Aalbergille Berliinistä pysyvä kiinnitys. Tämä aineisto kertoo enemmän Ida Aalbergin silloisen uran vaiheesta ja vaikeuksista kuin paroni Uexkull-Gyllenbandin kehityksestä. Paronin toiminta impressaarina, mesenaattina tai agenttina tulee kattavammin ja hänen omaan elämänsä liittyvästi kuvattua Ida Aalberg –kiertueen kautta väitöskirjani kolmannessa luvussa.

Toinen merkittävä aineistoni ovat Uexkull-Gyllenbandin vuosina 1904 - 1911 pitämät ohjaajankirjat, joita säilytetään samassa Ida Aalbergin arkistossa, Helsingin yliopiston kirjastossa. Ohjaajankirjat ovat ajan tapaan näytelmän painoksia, joiden sivujen väliin on nidottu tyhjät sivut muistiinpanoja varten. Niissä siis näkyy koko draamateksti toisin kuin näyttelijöiden niin kutsutuissa roolivihkoissa. Ohjaajankirjoissa on muutamaa Ida Aalbergin merkintää lukuun ottamatta yksinomaan paroni Uexkull-Gyllenbandin käsialalla tehtyjä merkintöjä. Ohjaajankirjoihin merkittiin tekstimuutokset, mutta niihin on voitu kirjata myös

---

<sup>31</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 8.

<sup>32</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 3.

näyttämöohjeita ennen muuta äänenkäyttöön ja ohjauksen painotuksiin liittyen, muistiinpanoja näyttelijöiden sijainnista toisiinsa nähden tai muita ohjaajan muistiinpanoja. Aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että ainakin osaa ohjaajankirjoista on käytetty sekä teoreettisempaan draama-analyysiin että näyttämölle ohjattaessa.

Nimenomaan ohjaajankirjojen avulla olen perehtynyt lähemmin viiteen esitykseen. Nämä ovat Henrik Ibsenin *Hedda Gabler* ja *Rosmersholm*, Anton Tšehovin *Vanja-eno*, Aleksandr Ostrovskin *Ukonilma* sekä Johannes Linnankosken *Ikuinen taistelu*. Kolme ensimmäistä, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm* ja *Vanja-eno* tuotettiin näyttämölle Ida Aalbergin omaa kiertuetta varten vuonna 1904. *Ukonilma* (1909) ja *Ikuinen taistelu* (1910) esitettiin Suomen Kansallisteatterissa Ida Aalbergin apulaisjohtajakaudella. Valitettava menetys on se, että Ida Aalberg –teatterissa (1918 - 1919) käytetyt ohjaajankirjat ovat kadoksissa.

Tutkimukseni kolmannen suuren aineiston muodostaa valtava teatterikritiikkien määrä, joka täydentää edelleen kirjeenvaihdon ja ohjaajankirjojen perusteella syntyneitä käsityksiä Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin yhteistyönä syntyneistä esityksistä. Tutkimukseni suoraan käyttämät kritiikkisitaatit ja lainaukset ovat peräisin noin 185 eri kirjoituksesta luettuani noin 300 kritiikkiä. Osa kritiikeistä löytyy sanomalehtileikkeinä Helsingin yliopiston kirjaston Ida Aalbergin kokoelmasta ja arkistonmuodostajaan ja sijaintipaikkaan luottaen olen hyödyntänyt niitä silloinkin, kun leikkeen tarkat lähdetiedot tai esimerkiksi kirjoituksen otsikko ovat olleet vajaita. Arkistotyötä kritiikkien parissa olen tehnyt Ruotsin kuninkaallisessa arkistossa Tukholmassa, Norjan Kansallisarkistossa Oslossa, Riian yliopiston kirjastossa, Tarton yliopiston kirjastossa ja Viron kirjallisuusmuseossa Tartossa. Ida Aalberg –kiertueen esitysten saama lehdistöhuomio oli ulkomailla osittain sangen automaattista, ilmoituksia tulevista esityksistä tai arviointeja vakinaisilla teatterista informoivilla palstoilla.

Ida Aalbergin ystävättären, *Uuden Suomettaren* teatterikriitikon ja kirjailijan Maila Talvion sadat kirjeet Aalbergille olen käynyt läpi, keskittyen siihen, miten ne käsittelevät Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin taiteellista toimintaa. Pääosin Talvion ja Aalbergin kirjeenvaihto on ystävysten puhetta, jossa paronia tai hänen rooliaan ohjaajana ei tarkastella. Olen lukenut myös Eino Leinon<sup>33</sup>, Jalmari Hahlin<sup>34</sup> ja Johannes Linnankosken<sup>35</sup> kirjeet Ida Aalbergille tarkentavana lähteenä siihen, millainen pariskunnan asema Suomen Kansallisteatterissa oli vuosina 1909 – 1911.

Ida Aalbergin kuoltua vuonna 1915 Alexander Uexkull-Gyllenbandin tavoitteena oli Ida Aalbergin muiston elävänä pitäminen. Kirjassaan *Muistin paikat, Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*

---

<sup>33</sup> Eino Leino Ida Aalbergille, HYK Coll 1.4.

<sup>34</sup> Jalmari Hahl Ida Aalbergille, HYK Coll 1.3.

<sup>35</sup> Johannes Linnankoski Ida Aalbergille, HYK Coll 1.6.

(1998), Ulla-Maija Peltonen puhuu muistojen dualismista, pinnalla ja syvällä olevien muistojen vuorovaikutuksesta. Pinnalla olevia muistoja ohjaa älyllinen, harkittu muisti. Vastaavasti syvällä olevia muistoja ohjaa filosofoiva tunnetason muisti. Syvällä oleva muisto yrittää palauttaa muiston sellaisena kuin se tapahtumahetkellä oli. Pinnalla oleva muisto on sen sijaan kaksitasoinen. Se palauttaa muistelijan kokemusta edeltävään ja kokemuksen jälkeiseen tilanteeseen. Samalla se muovaa muiston tämän päivän intressien mukaiseksi ottamalla huomioon, miltä muiston pitäisi näyttää.<sup>36</sup> Peltosen mukaan kaikki muisti on valikoivaa ja arvosisältöistä.<sup>37</sup> Muistoista nousee historiallinen tietoisuus, joka Ulla-Maija Peltosen mukaan liittyy ideologiaan kun taas historiallinen kokemus liittyy edellä mainittuihin mentaalisiin syvärakenteisiin. Kun historiallinen kokemus identifioiduu yksilöllisiin ja yksityisiin muistoihin, historiallinen tietoisuus identifioiduu kollektiivisiin ja julkisiin muistoihin.<sup>38</sup> Historiallista kokemusta edustavat Uexkull-Gyllenbandin vaimoan Ida Aalbergia koskevat muistot, kun taas kollektiivisesti ja julkisesti Aalbergia muistivat suomalainen teatteriväki ja rivikansalaiset. Peltosen mukaan historiallinen tietoisuus kiinnittyy muistin politiikkaan.<sup>39</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenband käytti loppuelämänsä ”säilyttääkseen Ida Aalbergin muiston elävänä Suomen kansan keskuudessa”.<sup>40</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin julkinen Ida Aalbergin muistaminen edustaa Peltosen tarkoittamaa pinnalla olevaa muistoa. Pitkästi juuri Uexkull-Gyllenband pyrki määräämään, miltä Ida Aalbergin ja hänen elämänsä muiston piti näyttää. Vaikka tuo muisto oli tarkoitettu koko Suomen kansan säilytettäväksi, sen muoto oli syntyjään Alexander Uexkull-Gyllenbandin oma. Hän siis yritti oman syvällä olevan muistonsa kautta vaikuttaa siihen, miten muut Ida Aalbergin muistaisivat. Tuo muisto oli velvoittava, se edellytti toimintaa. Ilmari Räsänen kertoo Ida Aalberg -elämäkerrassaan, että kaikki, mitä paroni Ida Aalbergin kuoleman jälkeen teki ja toimitti, tapahtui Ida Aalbergin nimen suojassa tai Ida Aalbergin nimen ja muiston suojaamiseksi. Kun paroni joutui erimielisyyksiin jonkun kanssa, hän tahtoi mielellään masentaa vastustajansa vetoamalla auktoriteettiuskoon oman muistonsa perusteella: ”Ida Aalberg ajatteli tästä asiasta toisin kuin Te, siis Te olette väärässä.”<sup>41</sup>

Yksi Alexander Uexkull-Gyllenbandin käytännön hankkeista Ida Aalbergin kuoleman jälkeen oli jo tammikuussa 1915 Ida Aalberg –museum. Hän kääntyi Helsingin lehdissä Aalbergin ystävien, tuttavien ja ihailijoiden puoleen Ida Aalbergiin liittyvän esineistön ja kuvamateriaalin kokoamiseksi yhteen paikkaan. Vetoamus julkaistiin muun muassa *Hufvudstadsbladetissa*:

Undertecknad har för afsikt att i Helsingfors grunda ett Ida Aalberg Uexkull-Gyllenband –museum, i hvilket skulle sammanföras allt, som rör Ida Aalbergs lif, och som sålunda vore ägnadt, att gifva en lefvande bild af Ida Aalbergs lif och verksamhet, konst och personlighet och bevara

<sup>36</sup> Peltonen 2003, 19.

<sup>37</sup> Peltonen 2003, 10.

<sup>38</sup> Peltonen 2003, 20.

<sup>39</sup> Peltonen 2003, 20.

<sup>40</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Ida Aalberg-teatteri. ”Taiteellisen teatterin hanke”.*Uusi Suometar* 7.3.1915.

<sup>41</sup> Räsänen 1925, 387.

det åt eftervärlden, allt, som för nya generationer, hvilka icke bli i tillfälle att komma i lefvande beröring med hennes konst och personlighet och hvilka endast få lära känna Ida Aalberg genom muntlig och skriftlig tradition, lefvandegjorde Ida Aalbergs person och lifsverk.<sup>42</sup>

Myös *Dagens press*issä julkaistun ilmoituksen mukaan paronin suunnittelemassa museossa oli tarkoitus säilyttää kaikki, mikä on omiaan antamaan elävän kuvan Ida Aalbergista ja siitä henkisestä miljööstä, jossa hän eli ja työskenteli. Museo oli tarkoitus järjestää siten, että huoneet ja huonekalut antaisivat tarkan kuvan siitä huoneistosta, jossa Ida Aalberg oli elänyt. Museoon oli tarkoitus säilöä muotokuvia, veistoksia ja muita taiteellisia kuvauksia Ida Aalbergista, täydellinen kokoelma hänen valokuviaan, hänen kirjeenvaihtonsa, roolivihkot hänen omakätisine merkintöineen ja analyysineen, kaikki, mitä Ida Aalbergista oli kirjoitettu sanomalehdissä ja julkaisuissa, hänen rooliasunsa, hänelle kuuluvat tai lahjoitetut kuvat sekä hänen irtaimistonsa.<sup>43</sup> Käytännössä Alexander Uexkull-Gyllenband suunnitteli eräänlaisen Teatterimuseon perustamista. Ida Aalberg –museo oli tarkoitus sijoittaa perustettavan Taiteellisen teatterin yhteyteen. Ei voi välttyä ajatukselta, että Ida Aalbergille nimetty museo olisi ollut jonkinlainen henkilöpalvonnan paikka. Uexkull-Gyllenband kokosi huolella puolisonsa jäämistöä ja tämän elämään liittynyttä materiaalia vedoten tämän ystäviin seuraavasti:

Undertecknad vänder sig härmed till Ida Aalbergs medborgare, hvilka nyligen på ett så storartadt sätt gifvit uttryck åt sin kärlek till den hädangångna, med anhållan, att de måtte bistå mig vid planens realiserande. Jag ber därför dem, hvilka i sin besittning har något, som utgått från henne själv att – såvidt möjligt utan dröjsmål – därom underrätta mig under adress: Ozernoi 12, Petrograd.<sup>44</sup> Vidare anhåller jag om underrättelse hvad vederbörande ha i sin besittning (beträffande fotografier: hvilka roller de hänföra sig till eller om de röra privatlifvet, från hvilket år de härstamma och af hvem de äro tagna) – samt meddelande därom, huruvida vederbörande äro villiga att omedelbart eller först efter döden till museet öfverlämna det innehafda.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> ”Allekirjoittaneella on aikomus perustaa Helsinkiin Ida Aalberg Uexkull-Gyllenband –museo, johon koottaisiin kaikki, mikä koskee Ida Aalbergin elämää ja joka näin ollen olisi omistettu antamaan elävän kuvan Ida Aalbergin elämästä ja toiminnasta, taiteesta ja persoonallisuudesta ja säilyttää sitä jälkimaailmalle, kaikki, mikä tuleville sukupolville, joilla ei ole ollut mahdollisuutta tulla elävään kosketukseen hänen taiteensa ja persoonallisuutensa kanssa, ja jotka voivat vain oppia tuntemaan Ida Aalbergia suullisen ja kirjallisen perinnön kautta, tekisi eläväksi Ida Aalbergin persoonaa ja elämäntyötä.” Alexander Uexkull-Gyllenband: Upprop. *Hufvudstadsbladet* 24.1.1915. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>43</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Upprop. *Dagens press* 27.1.1915. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>44</sup> Uexkull-Gyllenbandin kotikuja, Ozernoi-kuja (Ozernoj pereulok) sijaitti silloisesta Pietarin keskustasta etäämpänä Fontanka-kanavan itäpuolella, suhteellisen lähellä Nevski Prospektin itäpäättä, siitä pohjoiseen päin. Ozernoi-kuja on pitkän Vosstaniija-kadun sivukuja. [goo.gl/maps/TzTV6](http://goo.gl/maps/TzTV6)

<sup>45</sup> ”Allekirjoittanut kääntyy näin Ida Aalbergin maanmiesten puoleen, jotka vasta äsken suurenmoisella tavalla antoivat ilmaisunsa rakkautelleen vainajaa kohtaan, anomuksella, että he voisivat auttaa minua suunnitelman toteuttamisessa. Pyydän siksi niitä, joiden on hallussaan jotakin, joka on lähtöisin häneltä - jos mahdollista, ilman viivytyksiä – ilmoittaa siitä minulle osoitteella: Ozernoi 12, Petrograd. Edelleen pyydän ilmoittamaan, mitä asianomaisilla on hallussaan (mitä tulee valokuviiin: mihin rooleihin ne liittyvät tai koskevatko ne yksityiselämää, miltä vuodelta ne ovat peräisin ja kenen ottamia ne ovat) – sekä ilmoitusta siitä, ovatko asianomaiset halukkaita välittömästi vaiko vasta kuolemansa jälkeen luovuttaa museolle hallussaan olevaa aineistoa.” A. Uexkull-Gyllenband. Upprop. *Dagens press* 27.1.1915. Suomennos: Timo Lipponen.

Teatterimuseossa on säilynyt joitakin Ida Aalbergille kuuluneita pukuja ja esineitä.<sup>46</sup> Siellä säilytetään todennäköisesti juuri Ida Aalberg –museota varten koottua ja säästettyä esineistöä. Ida Aalbergin lapsuudenkoti Janakkalassa, Leppäkoskella on muutettu Ida Aalberg –museoksi. Se on toiminut museona vuodesta 1976, mutta 2000-luvun alussa rakennus entisöitiin ja avattiin uudelleen yleisölle kesällä 2005.<sup>47</sup>

Ida Aalbergiin liittyvä arkisto- ja kirjastoaineisto on siis jäänyt useiden eri tahojen haltuun. Helsingin yliopiston kirjastossa säilytettävät kokoelmat ovat mitä ilmeisimmin saman ajattelun tulosta kuin Alexander Uexkull-Gyllenbandin hanke Ida Aalberg –museon perustamiseksi. Valitettavasti Alexander Uexkull-Gyllenband ei missään paljasta, mitä ja millaista vaimoaan koskevaa materiaalia hänelle hänen pyynnöstään toimitettiin. Esimerkiksi Janakkalan Leppäkoskella sijaitsevan Ida Aalberg –museon kuvat ovat satunnainen otos kaikkien Ida Aalbergista otettujen kuvien joukosta. Jouduttuaan lopettamaan Ida Aalberg –teatterinsa ja tultuaan torjutuksi ohjaajana Kansallisteatterissa Alexander Uexkull-Gyllenband oli murtunut mies. Ehkä hän ei enää kyennyt tai jaksanut tarttua toimeen museoasiassa, kuten ei myöskään muissa Ida Aalbergin muiston säilyttämiseksi aloitetuissa hankkeissa. Toisaalta uusi avioliitto Irja Nordbergin ja elämän viimeiset vuodet kahden tyttären kanssa merkitsivät uutta myönteistä alkua Alexander Uexkull-Gyllenbandille.

Uexkull-Gyllenbandin ja Aalbergin kirjeiden suora lainaaminen olisi tässä tutkimuksessa epäkäytännöllistä niiden saksankielisyyden vuoksi. Tutkimukseni yksi nimenomainen tavoite on ollut tuottaa ymmärrystä kirjeaineiston sisällöstä suomenkielisille lukijoille ja Suomen teatterihistorian tutkijoille. Referoin kirjeiden sisältöä pyrkien tarkkaan ilmaisuun, mutta olen myös jättänyt alkuperäiset saksankieliset sitaatit alaviitteisiin. Pyrin referaattieni kirjoitustyyliin empaattisuuteen siinä mielessä, että haluan heijastaa omaan tutkimustekstiini Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden persoonallisia ja tyyllisiä piirteitä. Käytän Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeitä suomentavissa ja referoivissa tekstiosuuksissani paikoin tarkoituksella preesens-aikamuotoa. Haluan myös tällä tavalla antaa lukijalle kuvan Uexkull-Gyllenbandin ajattelutavasta, hänen tyyliinsä kuuluvaa toistoa ja korulauseita kaihtamatta. Toinen syy preesens-muodon valintaan on se, että Alexander Uexkull-Gyllenbandin ajattelun kehitys todella kirjaimellisesti tapahtuu kirjoituksessa ja kirjoitettaessa, preesensissä. Tämän toivon suomenkielisenkin lukijan oivaltavan lukiessaan.

---

<sup>46</sup> Sieltä löytyy kaksi pukua *Elinan surmasta* (Suomalainen teatteri 1891). Toista niistä, punaista pukua on ollut kuvien puutteessa vaikea identifioida, mutta perimätieto yhdistää puvun kyseiseen esitykseen. Myös Sudermannin *Kodista* on puku ja *Nukkekodista* on säilynyt huivi. Teatterimuseon hallussa on muitakin asusteita, kuten vyö ja nenäliina. Yksityiskäytössä olleen vuodenutun lisäksi on toinenkin yksityiskäytössä ollut vaate, jonka arvellaan kuuluneen Ida Aalbergille. Museossa on myös roolipuku, joka on ilmeisesti kuulunut Ida Aalbergille. Vahvistamaton tieto kertoo, että sitä olisi käytetty *Nukkekodissa*, nimenomaan tarantella-pukuna. Suomen teatterimuseon arkisto.

<sup>47</sup> Nettisivu [www.hame.fi/default.asp?docId=17705](http://www.hame.fi/default.asp?docId=17705) Museo sijaitsee 1860-luvun alussa ratamestarin virka-asunnoksi rakennetussa talossa. Ratamestarin talo on harvinaisuus rautatierakennusten joukossa. Ratamestari oli vuodesta 1862 Antti Ahlberg, näyttelijätär Ida Aalbergin isä. Museon näyttely jakaantuu kahteen osaan. Toinen puoli valottaa sitä elämänpäriä, jossa 1860-luvun puolivälin alempi virkamiesperhe asui, kun taas toinen puoli esittelee Ida Aalbergin henkilöhistoriaa. Joukossa on muutama kuva paroni Uexkull-Gyllenbandista.

### 1.3. Kirjeenvaihto tutkimusaineistona

Artikkelissaan *Monologi dialogisuudesta eli matkalla kohti eettistä omaelämäkertatutkimusta* (2000) tutkija Tuija Saresma korostaa tutkijan avointa lähestymistapaa suhteessa aineistoonsa. Saresma kannustaa tutkijaakin antautumaan toisen ihmisen kohtaamisessa heränneiden tunteiden valtaan, kuitenkin huomioiden, ettei samanlainen empaattinen asenne ole kaikkien tekstien kanssa mahdollinen. Tutkijan on Saresman mielestä tunnistettava ja tunnustettava erilaiset asentonsa suhteessa erilaisiin teksteihin. Empaattisuuden avulla voidaan asettaa tavoitteeksi ymmärtää tekstejä mahdollisimman hyvin.<sup>48</sup>

Teoksessaan *Merkitysten maailma* (1998) Mikko Lehtonen kuvailee merkitysten luonnetta ja merkitystä ihmisille. Hänen mielestään me tolkullistamme todellisuutta myös kertomalla siitä itsellemme ja toisille tarinoita. Tarinoihin tiivistyy tietoa, kokemuksia ja emootioita. Tarinoiden kertominen ei kuitenkaan ole vain taaksepäin katsomista, vaan tarinoilla on usein tärkeä merkitys myös tulevaisuutta koskevissa päätöksissä.<sup>49</sup>

Lehtosen mukaan merkitysten tuottaminen ja niiden lukeminen kuuluvat tässä yleisessä mielessä kaikkein useimmin toistuviin inhimillisiin toimiin. Ihmiset ovat *selittäviä olentoja*. Teemme päätelmiä todellisuudesta, sosiaalisista tilanteista ja itsestämme, ja tuotamme tätä kautta itsellemme ja toisille käsityksiä siitä, mikä tämä maailma on ja mikä osa meillä siinä on.<sup>50</sup>

Väitän, että Alexander Uexkull-Gyllenbandin (750 kirjettä) ja Ida Aalbergin (340 kirjettä) kirjeenvaihto luo jatkumon, jota loimittaa punainen lanka, ja joka on perimmiltään yhtenäinen tarina. Mitä tämä tarina meille kertoo? Puheen – tässä tapauksessa kirjeiden muodossa – käytännöllinen konteksti on johdettavissa muista lähteistä.

Marxilaista kirjallisuudentutkimusta edustava venäläinen tutkija Valentin N. Vološinov ei kirjassaan *Kielen dialogisuus* (1990) näe kielen merkityksen syntyvän abstraktin järjestelmän toiminnasta vaan inhimillisestä kanssakäymisestä. Kieli ei ole hänelle objektiivinen järjestelmä eikä subjektiivisia ilmauksia vaan jotakin muuta. Se ei ole sen enempää abstrakti järjestelmä kuin sisäistä psyykeäkään:

Itse asiassa kielellinen muoto on [---] puhujalle olemassa vain tietyn puhunnan kontekstissa, siis vain tietyssä ideologisessa kontekstissa. Emme todellisuudessa koskaan lausu sanaa ja kuule sanaa,

---

<sup>48</sup> Saresma 2000a, 10-11.

<sup>49</sup> Lehtonen 1998, 16.

<sup>50</sup> Lehtonen 1998, 16.



vaan kuulemme totuuden tai valheen, hyvän tai pahan, tärkeän tai merkityksettömän, miellyttävän tai epämiellyttävän jne. *Sanan on aina täyttänyt ideologinen tai jokapäiväisen elämän sisältö ja merkitys.* Ymmärrämme sen tällaisena ja vain tällaisena, ideologisesti esitettyyn tai jokapäiväiseen elämään liittyvään sanaan me vastaamme.<sup>51</sup>

Valentin N. Vološinov väittää, että ilmaus tai kirjoitus kohdistuu aina kahteen suuntaan: sen rakennetta ja sisältöä muovataan vastauksessa koskien aikaisempien ääniä ja tekstejä, ja myös sen oman vastauksen odotuksena muilta. Hän esittää, että tämä dialoginen prosessi on kaiken kommunikaation pohjana, ja että se myös strukturoi ajatusta. Kun me tulkitsemme toisen ihmisen ilmausta tai kirjoitusta, meillä on jonkinlainen sisäinen dialogi sen kanssa, niin että merkitys, jonka me otamme siitä, toteutuu vuorovaikutteisesti. Sillä jokaisen ilmaisun sanaan, jota prosessoimme ymmärtääksemme sen, me tavallaan asetamme paikoilleen omien vastaussanojemme sarjan. Merkitys tuotetaan vain aktiivisen, vastaanottavaisen ymmärryksen prosessissa.<sup>52</sup> Linaaan Vološinovin näkemyksiä dialogisesta ymmärtämisestä kirjassa *Kielen dialogisuus* (1990):

Vieraan lausuman ymmärtäminen merkitsee orientoitumista siihen ja asiaankuuluvan aseman löytämisestä sille vastaavassa kontekstissa. Siirrämme jokaisen lausuman olennaisen, erotettavissa olevan elementin ja koko lausuman toiseen, aktiiviseen, vastaukselliseen kontekstiin. *Kaikki ymmärtäminen on dialogista.* Ymmärtäminen kohdistuu lausumaan kuten dialogin repliikit toisiinsa. Ymmärtäminen etsii puhujan sanalle *vastasanan*. [--] Siksi ei pidä sanoa, että sanalla sellaisenaan on merkitys. Itse asiassa merkitys on puhujien välisellä sanalla, toisin sanoen ainoastaan vastauksellisessa aktiivisessa ymmärtämisprosessissa. Merkitys ei ole sanassa, ei puhujan sielussa eikä kuulijan sielussa. Merkitys on *puhujan ja kuulijan vuorovaikutuksen efekti kyseisessä äännekompleksissa*.<sup>53</sup>

Vološinov laajentaa dialogisen ymmärtämisen merkityksen persoonallisuuden syntyyn:

Persoonallisuus itse muodostuu kielessä. Se on sisäisen subjekttiivisen sisältönsä kannalta kielen teema ja tämä teema kehittyy ja saa variaatioita vakiintuneiden kielellisten konstruktoiden uomassa. *Kieli ei siis ole sisäisen persoonallisuuden ilmaus vaan sisäinen persoonallisuus on sanan ilmaisemista tai sisäistä toteuttamista.* Sana on sosiaalisen kanssakäymisen materiaalistien persoonien, tuottajien, sosiaalisen kanssakäymisen ja sosiaalisen vuorovaikutuksen ilmaus.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Vološinov 1990, 89.

<sup>52</sup> Vološinov 1990, 89.

<sup>53</sup> Vološinov 1990, 125.

<sup>54</sup> Vološinov 1990, 180-181.

Mikko Lehtosen mukaan kieli on *toimintaa, käytännöllistä tietoisuutta*, konkreettista maailmassa olemista.<sup>55</sup> Tällaisena kieli on Vološinoville luontaisesti *dialoginen*: ymmärrettävissä ainoastaan sen kautta, että se on väistämättä suunnattu toiselle. Vološinov kärjistää: ”Sanan merkityksen määrää kokonaisuudessaan konteksti. Sanalla on itse asiassa yhtä monta merkitystä kuin käyttöyhteyttäkin.”<sup>56</sup>

Valentin Vološinovin ajatukset ovat olleet pohjana Janet Maybinin tutkimukselle. Maybinin artikkelissa *Death row penfriends. Some Effects of Letter Writing on Identity and Relationships* (2000) tarkastellaan vapaaehtoisten brittiläisten kirjeenkirjoittajien kirjeenvaihtoa Yhdysvalloissa kuolemantuomion täytäntöönpanoa odottavien vankien kanssa. Maybin kirjoittaa identiteetin synnystä dialogin kautta termein, jotka soveltuvat dialogin tarkasteluun myös yleisemmällä tasolla ja erityisesti kirjeissä:

There is also the possibility that this correspondence becomes internalised at a more profound level. Voloshinov argues that meaning is not generated not from inside one person’s head, but through the give and take of dialogue. We rerun the dialogues we have with others as part of our own thought processes, so thought itself is a kind of dialogue and other people’s ideas and reflections feed into the ongoing renegotiations of our sense of personal identity.<sup>57</sup>

Maybin paneutuu tarkemmin kirjeenvaihdon olemukseen vedoten Vološinovin näkemyksiin:

I have suggested that the prisoners’ experience of the correspondence reveals the flexibility of letter writing as a channel, which can fulfil communicative, emotional and functional purposes normally covered by spoken language and direct interaction.<sup>58</sup> [---] The prisoners or the British writers are creating an image of their penfriend which is more closely related to the writer’s own unresolved fantasies and desires than to their penfriend’s actual attributes. In the psychoanalytic context Freud saw this kind of transference, which often involves strong emotional and erotic elements, as a projection rather than a real relationship.<sup>59</sup> [---] It is now generally accepted that elements of transference and countertransference (where people respond in terms of the image or positioning projected onto them) occur in all human relationships.<sup>60</sup>

Maybinin päättää artikkelinsa toteamalla, että kirjeenvaihtokin voi muovata identiteettejä:

---

<sup>55</sup> Lehtonen 1998, 28-34.

<sup>56</sup> Vološinov 1990, 100.

<sup>57</sup> Maybin 2000, 152.

<sup>58</sup> Maybin 2000, 166.

<sup>59</sup> Maybin 2000, 169.

<sup>60</sup> Maybin 2000, 169.

The experiences of these penfriends illustrates how the kinds of dialogues we have with others reframes our experience and give us various possibilities for the ongoing reconstruction of identity. Moreover, the processes of reflection, mirroring and negotiation which occur within the correspondence suggest that boundaries between the ‘real’ and the ‘imagined’ are more permeable and shifting than is commonly acknowledged, both in relationships and in reflections on the self.<sup>61</sup>

Kirjassa *Brevkonst* Jorunn Hareide siteeraa Elizabeth J. MacArthurin teosta *Extravagant Narratives, Closure and Dynamics in the Epistolary Form* (1990) kirjeenvaihtotovereiden muuttuvista rooleista. Hareide tukee MacArthurin ajatusta:

Det som håller brevväxlingar i gång under flera år, är dels att brevskrivarna omedelbart etablerar roller i förhållande till varandra som de går in, dels att en långvarig korrespondens, liksom fiktionsberättelse, innehåller en intrig som utvecklar sig igenom breven.<sup>62</sup>

McArthur itse kuvaa tätä suhdetta seuraavalla tavalla:

Brevskrivare skapar sig oundvikligen en persona när de skriver, och om de deltar i en regelbunden brevväxling kommer de även att skapa en persona åt brevens mottagare och strukturera en berättelse om deras relation. De blir medförfattare till en berättelse i vilken de, eller snarare deras alter ego i breven, är huvudrollsinnehavare.<sup>63</sup>

Paroni Alexander Uexkull-Gyllenband halusi kirjeissään keskustella vaimonsa Ida Aalbergin kanssa teatterista, koska hän näki teatteripuheen heitä yhdistävänä siteenä. Sanat ja merkitykset, joita hän välitti puolisolleen, liittyivät hänen ideaalisena pitämäänsä ohjaajantyöhön. Ohjaajantyön kohteena olisi ollut Ida Aalberg, minkä paroni toistuvasti kirjeissään ilmaisi. Teatteriteema paisui hänen kirjeissään vaimolleen koko elämää hallitsevaksi teemaksi, johon liittyneisiin aloitteisiin Ida Aalberg vastasi varsin laiskasti. Ilmari Räsänen väittää Ida Aalberg –elämäkerrassaan, että vaikka Ida Aalberg paroni Uexkull-Gyllenbandin kanssa eläessään luki paljon ja järjestelmällisemmin kuin koskaan ennen, hän näyttäisi kadottaneen itsenäisen ajattelemisen lahjan suorastaan hämmästyttävässä määrin.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Maybin 2000, 173.

<sup>62</sup> ”Se, mikä pitää kirjeenvaihdot käynnissä useiden vuosien ajan, on osittain se, että kirjeenkirjoittajat asettuvat rooleihin suhteessa toisiinsa. Pitkäaikainen kirjeenvaihto, niin kuin fiktio tai kertomus, sisältää juonen, joka kehittyy kirjeiden kautta.” Hareide 2003, 113. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>63</sup> ”Kirjeen kirjoittajat luovat kirjoittaessaan itselleen väistämättä henkilöahmon. Jos he osallistuvat säännölliseen kirjeenvaihtoon, he luovat hahmon myös kirjeiden vastaanottajasta ja rakentavat kertomusta suhteestaan. Heistä tulee kanssakirjailijoita kirjeiden kertomukseen, jossa he, tai pikemminkin heidän alter egonsa on pääroolissa.” Hareide 2003, 113. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>64</sup> Räsänen 1925, 408-409.

Johdannossa teokseen *Kirjeet ja historiantutkimus* todetaan, että kirjeen suhde ympäröivään todellisuuteen on monessa mielessä representatiivinen ja performatiivinen, mikä asettaa kirjeiden tulkinnalle omat haasteensa. Ensinnäkin kirjeen suhde kirjoittajaansa on representatiivinen. Kirjeet varmasti voivat kertoa meille jotain niiden kirjoittajasta, mutta samalla niissä on kyse myös itsen esittämisestä, performanssista, jolloin kirjeen kirjoittajan kuva voi vaihdella suurestikin eri kirjeaineistojen kesken. Myös suhde muuhun ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen on representatiivinen. Kirjeet eivät ainoastaan heijasta kirjoittajan ja vastaanottajan välistä suhdetta, vaan kirjeenvaihto on keskeinen kenttä, jolla tuota suhdetta rakennetaan.<sup>65</sup>

Kuten Maarit Leskelä-Kärki on todennut artikkelissaan *Kirjeet ja kerrotuksi tulemisen kaipuu*, kirjeenvaihtoon liittyy aina vähintään kaksi osapuolta, kaksi subjektia, jotka kertovat ja lukevat mahdollisesti eri tarinoita, kaksi ääntä, joiden kautta itseä ja toista määritellään ja uudelleen määritellään jatkuvasti. Kolmanneksi osapuoleksi tähän kirjeiden dialogiseen maailmaan astuu tietysti mahdollinen myöhempi tutkijalukija, joka lukee kirjeitä aivan toisesta perspektiivistä kuin kirjeenvaihdon osapuolet. Hänen motiivinsa voivat vaihdella, mutta hän pysyy aina ulkopuolisena ja irrallisena, vaikka intensiivisen kirjeenvaihdon lukeminen saattaakin tuottaa läheisyyden, intiimiyden ja ymmärryksen hetkiä.<sup>66</sup>

Kirjeitä lukiessa on tarpeen muistuttaa itseään, että ne eivät kerro autenttisista ihmisistä, tunteista ja ajatuksista sellaisenaan, vaan kirjeisiin on kietoutunut määrättömästi konventioita, välillisyyttä ja kulttuurisia käytänteitä. Kirjeitä kirjoittaessaan ihminen jäsentää, karsii, poistaa ja lisää, luo kokemastaan siten niin itselle kuin toiselle ymmärrettävän tarinan. Tämä prosessi voi olla osin tietoinen, jopa laskelmoiva, mutta sitä ohjaavat myös satunnaisemmat tekijät, kirjeenkirjoittajan vaihtelevat tunteet, tiedostamattomat toiveet sekä kirjeenkirjoittamisen kulloisetkin konventiot.<sup>67</sup>

Paroni Uexkull-Gyllenbandille kirjeet olivat läpi elämän tärkeitä itsereflektion paikkoja. Sen vuoksi ne tarjoavat myös tutkijalle mahdollisuuden tutustua syvällisesti hänen persoonaansa. Tästä huolimatta on tärkeää muistaa, että kirjeet kertovat kuitenkin aina vain osasta elämää.<sup>68</sup> Uexkull-Gyllenbandille kirjeiden kirjoittaminen oli varmasti samalla myös taiteilijaidentiteetin rakentamista. On kyse kirjeistä, joista voidaan puhua ”minän kirjoituksena”. Kuten Leskelä-Kärki toteaa, tällaiset kirjeet kertovat yksilön, yhteisön ja kulttuurin välisistä suhteista modernisoituvassa yhteiskunnassa ja siitä, miten yksilö rakentaa identiteettejä erilaisten kirjoittamisen muotojen kautta.<sup>69</sup> Kirjeet olivat toisenlainen kirjoittamisen muoto ja tapa muiden enemmän julkisuuteen suunnattujen kirjoitusten joukossa.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 22.

<sup>66</sup> Leskelä-Kärki 2011, 254-255.

<sup>67</sup> Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 21-22.

<sup>68</sup> Leskelä-Kärki 2006, 65.

<sup>69</sup> Leskelä-Kärki 2006, 57-58.

<sup>70</sup> Leskelä-Kärki 2006, 58.

Ilmari Räsänen pohtii Ida Aalberg –elämäkerrassaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin persoonaa, sitä millainen hieno ja hienotunteinen mies hän oli ihmisten silmissä, aina valmiina täyttämään puolisonsa pienimmätkin toiveet.<sup>71</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband oli kuitenkin hyvin tarkka siitä, että hänen vaimoaan koskevat päätökset alistettiin hänen määräysvaltaansa, ja kirjeenvaihtoon perehtyminen antaa muutenkin puolisoiden voimasuhteista toisenlaisen kuvan. Olennaista on, että Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin kirjeenvaihto oli korostuneen yksityistä. Puolisoiden kesken saatettiin olla kiivaan suorasanaisia myös tavalla, jota ei löydä heidän muusta kirjallisesta jäämistöstään.

Huomionarvoinen piirre erityisesti vuonna 2016 löytyneissä kirjeissä on tietty katkeruus Suomea, suomalaista kulttuuria ja suomalaisia ihmisiä kohtaan. Jukka von Boehm selittää sitä pääasiassa Aalbergin ja suomalaisuusliikkeen jännitteillä 1800-luvun lopulta alkaen, mikä sopii myös omaan, huomattavasti laajempaan aineistoon perustuvaan käsitykseeni. Kuten von Boehm toteaa raportissaan, kirjeistä ilmenee niin monipuolista haukkumista ja avointa halveksuntaa ja ylenkatsetta suomalaisuuden eri puolia kohtaan eri vuosilta, että kyse ei ole yksittäisistä purkauksista vaan järjestelmällisestä asennoitumisesta.<sup>72</sup> Tähän asennoitumiseen toivon tutkimukseni tuovan lisävaloa ”sylliseksi” helposti asettuvan paroni Uexkull-Gyllenbandin ajattelun osalta.

Raportoidessaan vuonna 2016 löytyneistä 90 Ida Aalbergin kirjeestä Ida Aalberg –säätien hallitukselle Jukka von Boehm totesi havaintonaan, ettei puolisoiden kielenkäyttöä ja temperamenttia ole siloteltu kirjeissä. Kirjeiden sävy on suora ja räväkkä, usein myös hyökkäävä. Näiden valossa teatteritoiminta Suomen huipulla tai kansainvälisen uran rakentaminen vaikuttaa jatkuvalla taistelulla.<sup>73</sup> Mielestäni on mahdollista, koko kirjeenvaihdon perusteella, että Ida Aalberg omaksui mieheltään varsin aggressiivisen ja ylimielisen tavan kirjoittaa. Vaikka kirjeiden sävy on kiistatta usein pahanilkinen ja halveksuva useita muita henkilöitä kohtaan, on syytä myös ottaa huomioon kirjeiden yksityinen viitekehys.<sup>74</sup> Sama aggressiivinen piirre on tuttu jo aiemmin arkistoidusta Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin kirjeenvaihdosta laajemminkin. Paroni löysi sylliset pariskunnan kokemuksiin vastoinkäymisiin ulkopuolelta. Konfliktit eivät hänen kirjeidensä mukaan olleet koskaan lähtöisin heistä itsestään.

Toisin kuin Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeet, Ida Aalbergin kirjeet ovat lähes kaikki päiväämättömiä – myöskään kirjoitusvuosi ei usein käy ilmi. Saman havainnon voi tehdä myös 2016 löytyneistä uusista kirjeistä ja Aalbergin varhaisemmasta kirjeenvaihdosta esimerkiksi Bergbomin sisarusten kanssa. Erityisesti Ida Aalbergin kiertueensa 1904 -1905 aikana kirjoittamat kirjeet asettuvat

---

<sup>71</sup> Räsänen 1925, 386.

<sup>72</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 3.

<sup>73</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 3.

<sup>74</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 3.

intensiivisesti keskustelemaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden kanssa. Vain vuoden 2016 löytöä analysoivassa raportissaan von Boehm toteaa, että uusien kirjelöytöjen valossa Aalberg näyttäytyy kiertueensa organisoinnissa aktiivisena toimijana, joka kantaa huolta myös käytännön asioista kuten esitysten päivämäärät, teattereiden vuokraus ja esitettävät näytelmät.<sup>75</sup> Löytyneiden 90 kirjeen valossa Ida Aalberg näyttää olleen aloitteellisempi impressaari kuin mitä pelkästään paronin kirjeistä käy ilmi.<sup>76</sup> Koko tilanteen hahmottamiseen tarvitaan kuitenkin kirjeenvaihdon molemmat puolet. Petra Uexküllin jäämistöstä löytyneitä kirjeitä on verrattava paronin vastakirjeisiin, jotka ovat säilyneet Helsingin yliopiston kirjastossa.

Alexander Uexkull-Gyllenbandinkin kohdalla pätee se tosiasia, että kattaessaan lähes kaikki elämänalueet perheasioista, arjen huolista ja käytännön asioiden hoidosta aina oman identiteetin pohdintaan, tunteisiin, uskoon, taiteeseen ja työhön, kirjeet Ida Aalbergille laajenevat myös avoimen intiimiksi kahden ihmisen väliseksi kirjeenvaihdoksi.<sup>77</sup> Vahva seksuaalinen intohimo, intiimin tapaamisen odotus leimaa monia kirjeitä. Uexkull-Gyllenband yritti epätoivoisesti ylittää kirjeillään pariskunnan ajallisen ja tilallisen eron, esimerkiksi lähettämällä Ida Aalbergin Berliinin-vuosina 1903 - 1904 vaimolleen jopa kolme pitkää, tarkan yksityiskohtaista kirjettä päivässä. Ida Aalbergin oleskellessa muualla kuin Pietarissa paronin kirjeet sisälsivät aina moitteita siitä, että Aalberg kirjoittaa niin vähän ja harvoin. Kirjeet toimivat tuolloin erityisesti intiimien kysymysten keskustelulenttänä.<sup>78</sup> Kuten Ida Aalbergin ensimmäisessä aviopuolisossa Lauri Kivekkäässä, pitkäaikainen ja toistuva erilläänolo aiheutti paroni Uexkull-Gyllenbandissa mustasukkaisuutta kaikkia niitä henkilöitä kohtaan, joiden seurassa Ida Aalberg vietti aikaansa. Ida Aalbergilla oli tapana vastata saamiinsa syytöksiin vastasyytöksillä. Paronin ilmaisusta kannattaa mainita esimerkkinä kiinnostava allekirjoitusstrategia. Kun vaimo on toiminut väärin tai jättänyt paronin toiveet toteuttamatta, Uexkull-Gyllenband ottaa käyttöön vieraannuttavan kirjoitustavan. Hän puhuu vaimostaan teititellen tai kolmannessa persoonassa (Sie/sie). Väliin myös kirjeiden lopetustapa ”Umarme dich Innigst, meine liebe Frau” (Syleilen sinua palavasti, rakas vaimoni) muuttuu lakoniseksi, pahaa mieltä ilmaisevaksi allekirjoitukseksi ”Dein Mann” (miehesi).<sup>79</sup>

Kirjeen dialogisten ominaisuuksien korostaminen johtaa helposti käsittelemään kirjeitä keskusteluna, mutta on tärkeää huomata, ettei kyse ole samanlaisesta vuoropuhelusta kuin kasvokkain kohtaamisessa. Kirje luetaan aina toisessa ajassa ja paikassa kuin se on kirjoitettu, etäisyys vaikuttaa siihen, että omille ajatuksille ei saa suoraa vastakaikua, jolloin kenties ennakoidaan jo monin tavoin kirjeen lukijan reaktioita.

---

<sup>75</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 6.

<sup>76</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 6.

<sup>77</sup> Leskelä-Kärki 2006, 65.

<sup>78</sup> Vuonna 1906 Ida Aalbergin oleskellessa Saksassa Uexkull-Gyllenband kirjoitti usein tunteestaan, että hänen ja Idan välissä oli joku kolmas ihminen. Nuori berliiniläinen Lewinsohn, jonka postikortti Idalle joutui Uexkull-Gyllenbandin käsiin, mainittiin tuona mahdollisena rakastajana. Enempää aihetta ei kirjeissä käsitellä: se ratkaistiin ilmeisesti kasvokkain. Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 15.7.1906, HYK Coll. 1.10.

<sup>79</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 8.4.1906. HYK Coll 1.10.

Voi olla, että kirjeistä muodostuu keskustelukenttä teemoille, joista samat henkilöt eivät muuten puhu.<sup>80</sup> Kirjeet ja kirjeenvaihtosuhde muodostavat erityisen tilan, jossa ajallinen ja maantieteellinen etäisyys sekä fyysisen kontaktin puuttuminen luovat uusia tai erilaisia ilmaisun muotoja.<sup>81</sup> Kirje ei siis ole koskaan vain yhden henkilön yksinpuhelua omasta itsestään ja elämästään, vaan se on kirjoitettu vastaanottajalle ja sillä pyritään kommunikoimaan. Vastavuoroisuuden, toisinaan jopa keskustelunomaisuuden elementti erottaa kirjeen selkeimmin muista omaelämäkerrallisten kirjoittamisen muodoista kuten päiväkirjasta. Vastaanottaja on kuitenkin aina merkityksellinen siinä, mitä ja miten kirjoitetaan. Kirje on aina kirjoitettu tietystä näkökulmasta, tietyssä tilanteessa ja tiettyä tarkoitusta varten. Näin kirje avaa kirjoitusajankohtaansa ja ympäristöönsä uniikin näkökulman. Kirjeitä tulkittaessa on pidettävä mielessä sen tarkoitus ja syntykonteksti.<sup>82</sup>

Omaelämäkertoja käsittelevässä artikkelissaan *Monologi dialogisuudesta* Tuija Saresma kirjoittaa, että empaattinen lukutapa ei olekaan kiinni siitä, kuinka läheiseksi tutkija kokee konstruoimansa sisäistekijät. Omaelämäkertojen luennan empaattisuuden voisi määritellä haluksi ymmärtää kirjoituksia mahdollisimman hyvin, ainakin osin oman kokemuksen kautta. Saresman mukaan empaattisen lukijasäntön tai tilan mahdollisuus on olemassa omaelämäkerran ja lukijan kohtaamisessa jo sinällään, onhan emotionaalisuus ja vastakaipun herättäminen osa omaelämäkerran sosiaalista rakentumista ja tunteiden ilmaiseminen vahva elämäkerrallinen konventio. Empaattinen luenta on myötäelävää, mutta se ei edellytä täydellistä samastumista.<sup>83</sup>

Valtavan kirjeaineiston edessä tutkijan haasteena on erottaa epäolennainen olennaisesta, mutta mikä on lopulta epäolennaista? Uexkull-Gyllenband kertoi kirjeissään vaimolleen esimerkiksi lukuisista pietarilaisista ystävistään, heidän elämästään ja toimistaan. Se, millaisten ihmisten kanssa joku seurustelee, kertoo hänestä paljon. Mahdollisuutta arvioida näitä tuttavuuksia ihmisinä tai kontakteina kirjeaineisto ei kuitenkaan tarjoa, sillä maininnat perustuvat sille, että myös Aalberg jo tietää keistä on kyse. Kirjeissä mainitut teatteriesitykset tai luetut kirjat kiinnostavat teatterintutkijaa, mutta nekin ohitetaan usein vain maininnalla, joten niiden merkityksen arvioiminen käy vaikeaksi.

Mitä ilmeisimmin huomattava määrä teatteria koskevia kirjeitä kirjoitettiin tilanteessa, jossa Alexander Uexkull-Gyllenband koki turhautumista omassa virkatyössään Pietarissa. Esimerkiksi syyskuussa 1910 Uexkull-Gyllenband totesi saavansa työssään osakseen vain väheksyntää. Hän kirjoitti tuntevansa vastenmielisyyttä virkamiespalvelusta ja poliittista elämää kohtaan. Hän kirjoitti, että elämä on hänen mukaansa vaikeaa jokaiselle, joka on jotain tai tekee jotain. Puolisonsa työhön verraten hän totesi

---

<sup>80</sup> Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 20-21.

<sup>81</sup> Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 21.

<sup>82</sup> Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 20-21.

<sup>83</sup> Saresma 2000, 11.

kuitenkin, että vaikka teatterissa juonitellaan, siellä ei silti mennä ”niin kylmäverisesti yli ruumiiden kuten Pietarissa”. Uexkull-Gyllenbandin mukaan virkamiestyö koetteli hänen fyysisiä, ei henkisiä voimiaan. Ilkeästi hän naljailikin vaimolleen, että Pietarissa valtiosihteerin kansliassa oli metodina tappaa toinen fyysisesti mahdottomilla työtehtävillä.<sup>84</sup> Esimerkin voi tulkita niin, että Alexander Uexkull-Gyllenband pyrki kirjeiden avulla ja niiden kautta olemaan itsekin ainakin henkisesti toisaalla, mieluisammaksi kokemansa taiteellisen työn parissa.

Toki myös teatteritoiminta sinänsä on kirjeiden valossa stressaavaa ja sisältää huomattavan konfliktipotentiaalin, kuten von Boehmkin on todennut. Turhautuminen muihin on von Boehmin mielestä myös hyvin kunnianhimoisen ihmisen turhautumista niihin, joilla ei ole samanlaista vaatimustasoa itsensä suhteen.<sup>85</sup>

Olen pyrkinyt lukemaan aineistoani, Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeitä, merkintöjä täynnä olevia ohjaajankirjoja ja ajan teatterikritiikkejä gadamerilaisittain siinä mielessä, että Hans-Georg Gadamerin filosofisessa hermeneutiikassa hermeneuttisen tekstintulkinnan pyrkimyksenä ei ole tekstin täydellinen, johonkin alkuperäiseen palautuvat tulkinta, vaan rajallinen, aina tiettyihin tulkinnan kehyksiin sijoittuva ymmärtämisen prosessi, jossa on aina myös mahdollisuus uudelleen tulkintaan.<sup>86</sup> Kuten Maarit Leskelä-Kärkikin on todennut, olennaista on tekstin historiallisuuden tunnistaminen, ja kuten Postlewaitkin ajattelee, tekstejä ei voi palauttaa niiden autenttiseen merkitysten maailmaan vaan teksti on sijoitettava historiaansa. Leskelä-Kärki kiteyttää hermeneuttisen lukutavan idean ajatukseksi dialogista, joka pyrkii ymmärtämään ja tunnistamaan vierautta ja toiseutta sekä samalla poistamaan sitä. Tekstin kuin tekstin merkitys toteutuu lukijan kautta. Tekstiä voidaan aina yrittää ymmärtää uudelleen ja uusin tavoin.<sup>87</sup>

Kirjeiden tutkija ei ole niiden ensisijainen oletuslukija. Minun tehtäväni on nimenomaan paroni Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden uudelleen tulkitseva ja ymmärtämään pyrkivä lähiluku. Leskelä-Kärjen ajatus kirjeaineiston empaattisesta lukutavasta lienee juuri lähiluvun kautta ilmaisunsa saavaa pyrkimystä tekstin mahdollisimman tarkkaan ymmärtämiseen kirjoittajan tavoittelemalla tavalla ja samalla uudelleen tulkiten.

*Kirjeet ja historiantutkimus* –kirjan tekijät Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen ja Kirsi Vainio-Korhonen katsovat, että kirje ei ole koskaan vain yhden henkilön yksinpuhelua omasta itsestään, vaan se on kirjoitettu vastaanottajalle ja sillä pyritään kommunikoimaan.<sup>88</sup> Teoksessa *Kirjoittaen maailmassa* (2006) Maarit Leskelä-Kärki toteaa, että julkisen ja yksityisen välinen problematiikka konkretisoituu, kun

---

<sup>84</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 9.9.1910. HYK Coll 1.11.

<sup>85</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 6.

<sup>86</sup> Gadamer 1999, 266-269, 291-299.

<sup>87</sup> Leskelä-Kärki 2006, 79-80.

<sup>88</sup> Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 20.



kirjoittamisen kulttuurihistoria ulottaa katseensa henkilökohtaiseen, yksityisyydessä tapahtuvaan kirjoittamiseen kuten kirjeisiin tai päiväkirjoihin.<sup>89</sup> Kirjeiden näkeminen laajemmin osana kirjoittamisen kulttuurihistoriaa, osana aikansa kirjoittamisen traditioita sekä historiallisia, kulttuurisia ja sosiaalisia sidoksia tarjoaa tulkinnan mahdollisuuksia myös Uexkull-Gyllenbandin teatterikäsitteiden analysoimiseen.

Alexander Uexkull-Gyllenband yritti kirjeissään antaa vaimolleen joitakin teatterin ulkopuolella syntyneitä näkökulmia teatterityöhön, roolien valmistamiseen sekä agenttien ja teatterinjohtajien toimintaan Pietarista käsin. Ne olivat poikkeavia, kilpailevia näkökulmia verrattuna kaikkiin niihin vaikutteisiin, joita Ida Aalberg imi itseensä Suomessa tai esimerkiksi Berliinissä oleskellessaan. Kirjeiden määrät (paronin 750 kirjettä Aalbergille, Aalbergin 340 kirjettä paronille) kertovat selvästi epäsuhdasta ja paronin aktiivisesta roolista.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeissään luoma Ida Aalbergin henkilöhahmo oli idealisoitu vastaanottaja: paroni ei karttanut mitään aiheita, edes Nietzschen filosofiaa, kirjoittaessaan vaimolleen, joka oli selvästi puolisoaan enemmän käytännön ihminen niin taiteessaan kuin myös elämässään. On myös huomionarvoista, että teoreettisen analysoinnin vastapainoksi paroni Uexkull-Gyllenband esiintyy kirjeissään varsin paljaana ja tunteitaan peittelemättä. Paronin kirjeitä leimasi vahva tulevaisuususkko. Niitä lukiessa olisi helppo tulkita, että hän ensisijaisesti pyrki lujittamaan jatkuvasti epäroivänä näyttäytyvän, yllättävän häilyvällä itsetunnolla varustetun Ida Aalbergin itseluottamusta. Paroni katsoi kirjeissään aina senhetkisestä kurjuudesta kauas eteenpäin. Tähän liittyi hänen toistuva vakuuttelunsa, että Ida Aalberg oli näyttelijänä enemmän kuin tunnetut virtuoosit, Sarah Bernhardt tai Eleonora Duse, minkä hän arveli lopulta käyvän ilmi. Uexkull-Gyllenbandin kirjeistä ei saa todistetta siitä, paljonko Ida Aalbergissa oli epävarmuutta ja paljonko puhe heijastaa tuon ajan naisnäyttelijän konventionaaliseen rooliin kuuluvaa koketeriaa, joka tarjosi puolisolalle miehekkäästi vaimoaan tukevan roolin. Kirjoittamissaan kirjeissä Alexander Uexkull-Gyllenband näyttäytyikin puolisoaan ohjailevana ja määräilevänä, yksityiskohtiin huomiota kiinnittävänä miehenä, joka kirjaimellisesti pyrki valvomaan vaimonsa pienimpiäkin liikkeitä, ainakin näyttämöllä.

---

<sup>89</sup> Leskelä-Kärki 2006, 52-53.

## 2. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBANDIN DRAAMATEOREETTISEN OPISKELUN VAIHE VUOSINA 1894 - 1900

Tässä luvussa tarkastellaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin varhaista teatteriin liittyvää ajattelua hänen Ida Aalbergille avioliiton ensimmäisen vuosikymmenen aikana osoittamiensa kirjeiden kautta. Teatteritoiminnan ulkopuolisen kommentoijan rooli ei ole erotettavissa Uexkull-Gyllenbandin myöhemmästä taiteellisesta toiminnasta vaan sitä on pidettävä sen ensimmäisenä, erityisesti draaman opiskeluun liittyneenä vaiheena. Näinä vuosina Uexkull-Gyllenband toimi virkatehtävissään Pietarissa ohjaten vaimoaan kirjeitse sieltä käsin.

Paroni Uexkull-Gyllenband alkoi nopeasti avioliiton solmittuaan kouluttaa puolisoaan pitkillä kirjeillään. Hänen ensimmäinen näyttämörealismin esteettisiin ihanteisiin liittynyt tavoitteensa niissä koski murteettoman saksan kielen opettamista Ida Aalbergille. Siihen liittyi vaatimuksia sekä kohotteisesta näyttämösaksasta että deklamaatiosta luopumisesta. Pyrin osoittamaan, että kyse oli realismin aikakauteen liittyneestä kiinnostuksesta niin sanottuun hermonäyttelemiseen ja Uexkull-Gyllenband tähtäsi nimenomaan Ida Aalbergin näyttelämistylin muuttamiseen.

Tarkastelen lähemmin kahta Uexkull-Gyllenbandin kirjeisiin tallentunutta näytelmäanalyysia. Ne kohdistuivat vuonna 1898 Henrik Ibsenin *Kummittelijoihin* (*Gengangere*, 1881) ja vuonna 1900 Hermann Sudermannin näytelmään *Koti* (*Heimat* 1893). Paronin pitkien, jopa 60 sivua käsittäneiden analyysien tarkoitus oli antaa Ida Aalbergille uusia aineksia rouva Alvingin ja Magdan roolien omaksumiseen. Niiden kautta voidaan kuitenkin tavoittaa Uexkull-Gyllenbandin oma kehitysvaihe, jossa erityisesti Ibsenin näytelmiin perehtyminen näyttää tuottaneen oivalluksen näyttämön realismista sekä teatteritaiteen arvosta esityksenä pelkän draamakirjallisen arvon sijaan. Luvun lopussa käsitellään myös *Kodin* kritiikkejä, joiden mukaan Ida Aalbergin näyttelijäntyössä nähtiin muutos yksinkertaiseen, realistiseen suuntaan.

Vuoden 1894 kirjeiden sisällöstä voidaan lukea vain Ilmari Räsäsen Ida Aalberg –elämäkerrasta. Niitä ei löydy Ida Aalbergin arkistosta. Eräässä varhaisessa Räsäsen siteeraamassa kirjeessä esiintyvä ennakkoluuloinen ajatus näyttelemisestä valehtelemisena on tyypillinen esimerkki viktoriaanisesta moralismista, joka sävytti aikakauden ambivalenttia suhtautumista näyttelijöiden ammattikuntaa kohtaan. Näkemystä siitä, minkälainen Alexander Uexkull-Gyllenbandin alkuperäinen kiinnostus tai ennakkoluulo teatteritaidetta kohtaan oli, ei suoranaisesti ilmaista arkistossa säilyneissä alkuperäisissä kirjeissä, joita olen itse pystynyt referoimaan. Ristiriitaisesta suhtautumisestaan huolimatta hän etsi näyttämöltä ihmishengen aitoja ilmauksia. Jonkinlainen kiinnostus draamakirjallisuutta kohtaan lienee kuulunut myös Uexkull-

Gyllenbandin filosofian opintoihin ja aikakauden säädynmukaiseen yleissivistykseen. Ilmari Räsänen kertoo, että pariskunnan tavatessa ensimmäistä kertaa, puheena oli Uexkull-Gyllenbandin itsensä kirjoittama draamaluonnos *Arthur ja Irene*.<sup>90</sup> Myöhempiä näytelmäluonnoksia Uexkull-Gyllenbandilta ei tunneta.

Räsänen kuvaa Ida Aalbergin elämäkerrassa myös, miten suuri järkytys avioituminen näyttelijättären kanssa oli ollut paronin vanhemmille, olkoonkin, että he jo tiesivät poikansa innostuneen Ibsenistä ja näyttelijöistä Pietarissa.<sup>91</sup> Aino Kallas toteaa muistelmissaan: ”Ida Aalberg on nyt vapaaherratar Uexkull-Gyllenband, minä virolaisen lukionopettajan rouva. Näinä vuosina hän ei näyttele, hänen miehensä ylhäinen suku on jyrkästi sitä vastaan ja hän on tukehtua toimettomuuteensa.”<sup>92</sup> Näistä pienistä elämäkerrallisista muistiinpanoista voidaan yhtäältä todeta, että paronin kiinnostus teatteria ja Ibseniä kohtaan oli tiedossa jo ennen avioliiton solmimista. Todennäköisesti paikkansa pitävää on myös, että avioliittonsa ensimmäisinä vuosina tuore paronitar joutui pitämään taukoa työskentelystään uuden asemansa mukaiset odotukset täyttääkseen. Paronittarena Ida Aalberg-Uexkull-Gyllenband palasi näyttämölle vuonna 1896. Ida Aalberg ei siis halunnut vetäytyä näyttämöltä kuten hänen miehensä suku edellytti, joten Alexander Uexkull-Gyllenbandin oli käytännössä ja kunniasyistä ryhdyttävä vaimonsa impressaariksi ja ohjaajaksi.

## 2.1. Paronitar Uexkull-Gyllenbandin ura ennen toista avioliittoa

Professori Pirkko Koski toteaa kirjassaan *Näyttelijänä Suomessa*, että Ida Aalbergin lähtökohdat teatteriuralle olivat toiset kuin suomalaiseseen sivistyneistöön kuuluneilla nuorilla naisnäyttelijöillä, sillä hänen kotitaustansa oli vaatimaton ja alkukoulutuksensa heihin verrattuna vähäinen. Hän osoittautui lahjakkaaksi, mutta yhtä merkittävää oli se, että hän hankki arvostetun ammatillisen koulutuksen. Tältä pohjalta hän rakensi vankan näyttelijäpersoonan. Ida Aalberg muokkasi maineensa perustan itse 1880-luvun menestystulkinnoillaan.<sup>93</sup> Useiden varhaisten roolien taustalla vaikutti yhteistyö Kaarlo Bergbomin kanssa. Vaikka he ehtivät tuntea toisensa kaikkiaan 31 vuotta, intensiivistä ja kahdenvälistä taiteellinen yhteistyö oli vain ensimmäisten viidentoista vuoden ajan, olkoonkin, että siihen ainakin osittain palattiin Aalbergin vierailujen aikana myöhemminkin.

Ida Aalberg oli liittynyt Suomalaiseen teatteriin 17-vuotiaana joulukuussa 1874. Useiden vuosien ajan hän oli kiertänyt Suomea sen draamaosaston kanssa pienemmissä roolitöissä esiintyen. Suuren yleisön tietoisuuteen hän kohosi vuonna 1877 uskaliaassa Boriskan roolissa unkarilaisessa näytelmässä *Kylän*

---

<sup>90</sup> Räsänen 1925, 337-338.

<sup>91</sup> Räsänen 1925, 340-341.

<sup>92</sup> Kallas 1946, 103.

<sup>93</sup> Koski 2013, 125.

*beittiö*.<sup>94</sup> Pian sen jälkeen hän onnistui saamaan suosituskirjeen eräälle Saksan tunnetuimmista tähdistä, Marie Niemann-Seebachille (1829 - 1897).<sup>95</sup> Niemann-Seebach oli huomattava tragedienne, joka oli tunnettu useilta eri näyttämöiltä Hampurissa, Wienissä, Hannoverissa ja lopulta vuodesta 1887 Berliinissä. 1870-luvulla hän oli saksalaisista naisnäyttelijöistä kuuluisin ja hänellä oli annettavana sitä ammattitaitoa, mitä opintomatkalta Dresdeniin lähetetty Ida Aalberg kaipasi.<sup>96</sup>

Marie Niemann-Seebachin näyttelijäntaiteen tärkeimmiksi ominaisuuksiksi on mainittu resignaation ja elegisen sävyn esittäminen. Niemann-Seebachille on myös annettu kunnia Ida Aalbergin oikean alan, tragikoiden keksimisestä. Hän antoi oppilailleen traagisia tehtäviä kuitenkin siksi, että oli itse erikoistunut niiden esittämiseen.<sup>97</sup> Tyyliään Marie Niemann-Seebach kuului suuntaukseen, joka vaati näyttämötaiteilijalta lähinnä ”suurta tekniikkaa”. Se oli vastakkainen myöhemmälle realismin suuntaukselle, joka toi saksalaiselle näyttämölle luonnollisen puhutavan. Idealistisen suunnan edustajalta, kuten Seebachilta, vaadittiin näyttelemisessä ennen muuta jaloa arvokkuutta ja kehitettyä puhutaitoa eli deklamaatiota.<sup>98</sup> Hanna Suutelan mukaan Niemann-Seebach koului nuoren Ida Aalbergin esiintymistä nimenomaan saksalaisen *suuren tyylin*, staattiseen ja deklamaatioon painottuvan perinteen mukaisesti.<sup>99</sup>

Palattuaan Saksasta Ida Aalberg esiintyi vuonna 1879 Suomalaisen teatterin kanssa Turussa Roderich Benedictin kappaleessa *Hellät sukulaiset*. Åbo Underrättelser kertoi, että ”Neiti Aalberg Thusneldan roolissa esitti monia osuuksiaan mainiosti, mutta vielä useampia suurella, hiljaisella paatoksella, joka oli paikoin ristiriidassa tilanteen vaatimusten kanssa.”<sup>100</sup> Oskari Vilho arvosteli myös saksalaista ”sanoilla maalaamista”, joka ei hänen mielestään sopinut äännerikkaaseen ja pitkäsanaiseen suomen kieleen, sekä tapaa niellä pitkien sanojen loppu. Tämä oli Räsänen mukaan todennäköisesti äänellistä moduloimiskykyä<sup>101</sup> eli Seebachin koulutuksen tulosta. Saksassa kouluttautuminen oli käännekohta Ida Aalbergin uralla ja hänen näyttelijäntyönsä myötä myös Suomalaisessa teatterissa.

Ida Aalberg nousi ennen näkemättömään suosioon Suomessa, jossa Suomalaisen teatterin oopperaosasto oli lakannut toimimasta ja draamanäyttämö senkin takia sai aikaisempaa enemmän huomiota. Hänen urallaan oli merkittävä ennen muuta vuosi 1880, jolloin hän oli 22-vuotias. Vuonna 1879 ilmestynyt kohunäytelmä, Henrik Ibsenin *Nukkekekoti*, otettiin saman tien Suomalaisen teatterin ohjelmistoon ja Ida Aalberg sai tehtäväksi sen pääroolin, miehensä jättävän Noran.

---

<sup>94</sup> Suutela 2005, 79-80.

<sup>95</sup> Räsänen 1925, 72.

<sup>96</sup> Räsänen 1925, 73. Katso myös Suutela 2005, 68.

<sup>97</sup> Räsänen 1925, 70-71.

<sup>98</sup> Räsänen 1925, 73.

<sup>99</sup> Suutela 2005, 68.

<sup>100</sup> Åbo och hemlandet. *Åbo Underrättelsen* 3.2.1879.

<sup>101</sup> Räsänen 1925, 83.

Aalberg palasi Dresdeniin vielä samana keväänä, vuonna 1880. Traagiset roolit, joita hän tutki Seebachin kanssa, olivat Jeanne D'Arc *Orleansin neitsyessä*, Julia *Romeossa ja Juliassa* sekä Gretchen *Faustissa* – kaikki rooleja, joita Ida Aalberg näytteli myöhemmin Suomessa.<sup>102</sup> Münchenin teatteriviikkojen aikana 1880 Aalberg tutustui myös kirjailija Henrik Ibseniin tavaten tämän henkilökohtaisesti Valfried Vaseniuksen kautta kolme kertaa. Euroopan matka päättyi Unkariin, missä Aalberg saavutti suosiota esittämällä Boriskaa suomeksi. Sen jälkeen hänen mielessään oli jatkuvasti myös kansainvälinen uravaihtoehto.

Aalberg sai pienen valtion apurahan ulkomaista opintomatkaa varten ja hän oleskeli Pariisissa vuosina 1883 - 1884. Keväällä 1885 hän näytteli Tukholmassa Ofeliaa, Hamletinaan kuuluisa italialainen Ernesto Rossi. Siitä tuli Räsänen mukaan ”sensatsioni ja triumfi”.<sup>103</sup> Vuosina 1885 - 1887 Aalberg näytteli Kööpenhaminassa ollen kiinnitettynä jonkin aikaa ensin Casino-teatteriin ja vuodesta 1886 Dagmar-teatteriin. Ensin Casino-teatterissa ruotsiksi esiintynyt Ida Aalberg opiskeli tanskaa yksityisopettajan johdolla. Läpimurto osoittautui kuitenkin mahdottomaksi. Kööpenhaminasta tihkui tietoja, joiden mukaan Aalberg ei tehnyt Kööpenhaminan seurapiireissä ”edullista vaikutusta”. Emelie Bergbom kirjoitti Betty Elfvingille, että Aalbergilla oli vaikeuksia esiintyä tanskaksi.<sup>104</sup> Tanskalaiset eivät pitäneet näyttelemisestä suomenruotsilla tanskalaisen ensemblen kanssa.<sup>105</sup> Keväällä 1886 Aalberg sai vuoden kiinnityksen Kööpenhaminan Dagmar-teatteriin ja sen ehtona oli, että hän kesällä opettelisi tanskan kielen.<sup>106</sup> Ilmari Räsänen asettelemien sanojen mukaan oleskelu Tanskassa ei muodostunut suureksi valloitusretkeksi vaan monipuoliseksi opintomatkaksi.<sup>107</sup> Tosiasiassa näytäntökautena 1886 - 1887 Ida Aalberg ei saanut tehtäväkseen juuri mitään Kööpenhaminan Dagmar-teatterissa. Syynä oli puuttuva tanskan kielen taito. Raivostuneena taiteilija rikkoi sopimuksensa lähtien Suomeen tammikuussa 1887, kysymättä lupaa Dagmar-teatterin johtajalta.<sup>108</sup> Hän menetti myös vuoden palkkansa Dagmar-teatterista.<sup>109</sup> Keväällä 1887 Ida Aalberg palasi Suomalaisen teatterin näyttelijäksi.<sup>110</sup> Pitkäaikainen tuttavuus ylioppilas Lauri Kivekkään kanssa johti marraskuussa 1887 avioliittoon.<sup>111</sup> Avioliitonkin aikana Aalberg kuitenkin matkusti huomattavan paljon yksinään luopumatta toiveestaan tehdä eurooppalainen läpimurto. Vuonna 1888 Ida Aalberg lähti valloittamaan Ibsenin kotimaata, Norjaa.<sup>112</sup> Avioliitto kesti Kivekkään kuolemaan saakka vuonna 1893.<sup>113</sup>

---

<sup>102</sup> Räsänen 1925, 97.

<sup>103</sup> Räsänen 1925, 199.

<sup>104</sup> Paavolainen 2016, 537.

<sup>105</sup> Räsänen 1925, 210.

<sup>106</sup> Paavolainen 2016, 559.

<sup>107</sup> Räsänen 1925, 198.

<sup>108</sup> Paavolainen 2016, 572.

<sup>109</sup> Räsänen 1925, 215-216.

<sup>110</sup> Räsänen 1925, 251.

<sup>111</sup> Räsänen 1925, 267.

<sup>112</sup> Räsänen 1925, 270.

<sup>113</sup> Räsänen 1925, 328-329.

Ilmari Räsänen esittää Ida Aalberg –elämäkerrassaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin ajatuksia totuudesta ja valheesta nimenomaan suhteessa avioliiton muodostamaan kontekstiin, erityisesti suhteen alkuvaiheisiin. Pariskunta oli sopinut avioitumisestaan legendaarisen lyhyen tuttavuuden jälkeen vuonna 1894, joten kirjeenvaihdolla oli tärkeä rooli myös heidän tutustumisessaan toisiinsa. Kaarlo ja varsinkin Emilie Bergbom valvoivat tarkasti Suomalaisen teatterin näyttelijättärien yleistä moraalial<sup>114</sup>, mutta Ida Aalberg oli viettänyt vuosia myös ulkomailla naimattomana näyttelijättärenä. Lisäksi ensimmäisessä avioliitossaan Lauri Kivekkään kanssa hän oli liikkunut ulkomailla epäsovinnaisen vapaasti .

Ranskalainen näyttelijä Constant Coquelin (1841 - 1909) oli sitä mieltä, että kiinnostavimpia olivat ne näyttelijät, jotka tekivät roolista kuin roolista omansa.<sup>115</sup> Hanna Suutelan mukaan ”Suomessakin alettiin vähitellen ymmärtää, ettei Ida Aalbergin persoonallisuus välttämättä huojahdellut, vaikka hänen näyttelemisensä muuttuikin roolista toiseen.”<sup>116</sup> Kuten myöhemmin 1900-luvun alkuvuosikymmenellä Ida Aalberg taiteili 1890-luvulla kahden eri tyylin rajapinnalla. Realistisen teoksenkin kohdalla Aalberg saattoi nimittäin ilman loogista ristiriitaa noudattaa saksalaisen koulun deklamaatioihannetta joissakin roolitöissään. Suutelan mukaan ”Aalbergin itseilmaisu haluttiin näyttelijättären mahdollisesti ristiriitaisesta tyylistä huolimatta ymmärtää spontaaniudeksi ja sitä kautta luonteen rehellisyydeksi ja aitoudeksi. Nämä kvaliteetit sopivat yhteen sen suomalaisesta kansasta luodun ihanteen kanssa, jota myös Aalberg fennomaaneille edusti.”<sup>117</sup>

Juuri ennen avioitumistaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin kanssa yli 30-vuotiaan Ida Aalbergin voisi kuitenkin todeta ajautuneen kriisiin yleisönsä kanssa. Niemann-Seebachin opit, jotka olivat tehneet hänestä Suomalaisen teatterin koulutetuimman näyttelijättären, tai tanskalaisista bulevarditeattereista saatu kokemus eivät enää Suomessakaan vastanneet uuden polven käsitystä siitä, mitä näyttämöilmaisulta odotettiin. Vuoden 1892 alussa ilmestyi nimittäin Päivälehdessä Juhani Ahon vastine *Arvostelun jatkoa* Kasimir Leinon kirjoitukseen *Herra J. A. ylimmäisenä arvostelijana*, joka käsitteli paitsi näyttelijäntyötä Suomalaisessa teatterissa, myös kriitikon vastuuta.<sup>118</sup> Käytännössä Ahon kirjoitus kritisoi Ida Aalbergin esiintymistyyliä.

Aho kritisoi *Päivälehdessä* aluksi Ida Aalbergin tähtistatusta kiinnittäen huomionsa Aalbergin sattumanvaraisiin ilmaantumisiin, jolloin ”Suomalaisen teatterin ohjelmisto oli aina muokattava kokonaan uusiksi tähden Suomen-vierailuja varten.”<sup>119</sup> Sitten hän toteaa, ettei edes Ida Aalberg ole itselleen vieraisa, vaikeissa tehtävissä menestynyt. Aho kieltää sanoneensa, että rouva Ida Aalberg antautuisi keikailemaan

---

<sup>114</sup> Suutela 2005, 117.

<sup>115</sup> Suutela 2005, 106-107.

<sup>116</sup> Suutela 2005, 107.

<sup>117</sup> Suutela 2005, 108.

<sup>118</sup> Kasimir Leino: Hra J. A. ylimmäisenä arvostelijana. *Päivälehti* 14.4.1892.

<sup>119</sup> Juhani Aho: Hiukan arvostelujen arvostelua. *Päivälehti* 12.4.1892.

tehtävässä kuin tehtävässä. Hän myöntää huomauttaneensa, että samat liikkeet, samat suloiset hymyilyt melkein säännöllisesti tulevat takaisin kaikissa niissä osissa, joissa niihin on vähänkään tilaisuutta.<sup>120</sup> Yllättävästi Aho pitää rouva A:n suuria kohtauksia hänen parhainaan. Hän vain toteaa, etteivät ne nykyaikaisissa osissa ilmennä todellisia tunteita. Kiistääkseen Ida Aalbergin myyttisen menestyksen maailmalla, Aho esittää lopulta väitteensä tueksi voimakkaasti kriittisiä, epäonnistumisista kertovia kirjoituksia, lähinnä Ida Aalbergin Kööpenhaminan kaudelta.<sup>121</sup>

Kiinnostavaa Ahon paljon huomiota saaneessa kritiikissä on se, että siinä yhtäältä kritisoidaan näyttelijättärelle annettua merkitystä Suomalaisessa teatterissa. Toisaalta siinä esitetyt huomiot näyttelemisen tyylistä kertovat Ida Aalbergille muodostuneista näyttelijänmaneereista. Aho sanoo toivoneensa, että rouva Aalberg muutamissa nykyaikaisissa rooleissa ”vaikkapa vain valhetellakseen” voisi olla hiukan tynnempi ja pyöreämpi liikkeissään.<sup>122</sup> Kasimir Leino ja Juhani Aho kiinnittävät arvosteluissaan molemmat huomiota myös näyttämölausumisen virheisiin sekä ilmaisun liialliseen korostamiseen. Kasimir Leino ulottaa tämän syytöksen koskemaan koko näyttelijäkuntaa. Ahon kritiikki kohdistuu nimenomaan Ida Aalbergiin, joka saattoi hänen mielestään ”aivan soveltumattomalla tavalla poiketa käsiteltävästä tehtävästä”.<sup>123</sup> Kolmanneksi Ahon kritiikki tulee esittäneeksi ajatuksen näyttämöilmaisun historiallisesta luonteesta ja vaihtuvasta ilmaisukyvystä mainitessaan, että Aalbergin parhaat, todennäköisesti suureen tyyliin suoritettut kohtaukset eivät nykynäytelmien roolitöissä ilmaise uskottavasti todellisia tunteita.

Ibseniläisen realismin ja Emile Zolan aloittaman naturalistisen näytelmäkirjallisuuden vanavedessä kehittyi vuosisadan vaihdetta kohti tultaessa uusi realistisena pidetty näyttelemisen tyyli, niin kutsuttu hermonäyttelemisen. Sen edustajat yrittivät näyttellä hermoillaan. Merkkeinä aidosta hermonäyttelemisestä pidettiin lihasten värähtelyjä, sormien liikkeitä, ruumiin asentoja sekä harvinaisempina aidon punastumisen ja kalpenemisen kykyä näyttämöllä. Näillä keinoilla näyttelijä kykeni osoittamaan sellaista, mitä oli runoilijan sanojen takana.<sup>124</sup> Tiedottomasti syntyvät nykimiset nähtiin oireina salaisista mielenliikkeistä. Tätä realismiin liittyvää näyttelijäntyön suuntausta voi pitää pian myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin tavoitteena hänen aloittaessaan kirjeissään vuonna 1895 keskustelun siitä, mihin suuntaan Ida Aalbergin tulisi kehittää näyttelemistään. Myös Hanna Suutela on artikkelissaan *Orleansin neitsyt – kansallinen protagonistti* todennut, että tähtiteatterin suuri tyyli ei koskaan kokonaan hävinnyt Ida Aalbergin näyttelijäntyöstä, vaikka hän kehitti tyyliään enemmän ns. hermonäyttelemisen suuntaan.<sup>125</sup> *Orleansin neitsyen* kritiikeissä hermonäyttelemiseen viittaa *Helsingfors Dagbladet* 3.11.1887.<sup>126</sup>

<sup>120</sup> Juhani Aho: Hiukan arvostelujen arvostelua. *Päivälehti* 12.4.1892.

<sup>121</sup> Juhani Aho: Arvostelun jatkoa. *Päivälehti* 17.4.1892.

<sup>122</sup> Juhani Aho: Arvostelun jatkoa. *Päivälehti* 17.4.1892.

<sup>123</sup> Juhani Aho: Arvostelun jatkoa. *Päivälehti* 17.4.1892.

<sup>124</sup> Räsänen 1925, 92-93. Katso myös Suutela 2005, 105.

<sup>125</sup> Suutela 1997, 174.

<sup>126</sup> Suutela 1997, 185.

### 2.1.1. Vaatimus deklamaatiomaneerin hylkäämisestä

Vain toista viikkoa ennen avioliiton virallista solmimista, heinäkuun 15. päivänä 1894, Alexander Uexkull-Gyllenband kirjoittaa Ida Aalbergille, että näyttämötaiteella ei hänestä ole mitään todellista arvoa. Hän kirjoittaa kiihkeästi, ettei voisi koskaan katsella vaimonsa näyttelevän tai tulisi siitä hulluksi.<sup>127</sup> Näyttelemisen paroni näkee tässä kirjeessä yksiselitteisesti valehteluna. Elettiin viktoriaanista aikaa, johon liittyi jäykkä ja muodollinen käyttäytymiskulttuuri. Avioliiton alkuvaiheessa kirjoitettujen kirjeiden perusteella Alexander Uexkull-Gyllenbandin voidaan katsoa kaivanneen pois etenkin säädylleen asetetuista vaatimuksista, ”epäaidoista” tunneilmaisuuksista, joita aateliston jäykkä käyttäytymiskulttuuri oli tulvillaan. Hän pyrki teatterissa seuraamaan tulkintoja, joissa näyttelijän ”aitojen” tunteiden piti virrata esiin viktoriaanisen tapakulttuurin alta ja hän kaipasi ”aitouden” merkkejä myös näyttelijän ilmaisuun.

Yksi Uexkull-Gyllenbandin vuosien 1898 - 1903 ohjeistuksista Ida Aalbergille oli vaatimus ”näyttämösaksan” eli deklamaation hylkäämisestä. Näkökulmaan liittyi filosofin yritys löytää teatterista jotain aitoa ja todellista. Ida Aalberg ei useinkaan vastannut miehensä kysymyksiin tai reagoanut hänen vaatimuksiinsa, mutta siirtymä realismiin päin näyttelijäntyössä oli selvä viimeistään vuosien 1904 - 1905 kiertueeseen mennessä.

Ilmari Räsänen siteeraa Uexkull-Gyllenbandin kirjettä heinäkuulta 1894. Siinä Uexkull-Gyllenband ilmaisee näkemyksensä, jonka mukaan mitä paremmin eli mitä pettävämmiin elämään jäljitellen Ida Aalberg näyttelee, sitä pienempi mahdollisuus hänen itsensä on löytää *keinoa*, jonka avulla hän voisi erottaa vaimonsa elämän ja elämän näyttelemisen toisistaan. Mikä takaa, ettei myös Ida Aalbergin oma elämä ole vain pettävästi elämää muistuttavaa näyttelemistä?<sup>128</sup> Tulevan aviomiehen suhde näyttelemiseen on selvästi mustasukkainen ja myös vuoden 1895 kirjeitä leimaa Ilmari Räsänen mukaan teatterinvastaisuus. Vaimon näyttelijänkyvyt alkavat kenties tuottaa paronin mieleen jopa henkilökohtaisia epävarmuuden tunteita. On mahdollista tulkita, että vaimon kyky uskottavaan näyttelemiseen oli Uexkull-Gyllenbandille psykologinen uhka, koska hän ei tuntenut tietävänsä tästä tarpeeksi. Paronin myöhemmissä taiteellisissa näkemyksissä pyrkimys realismiin liittyy halun hallita näyttelemistä ilmiönä – pakottaa se muotoon, jossa ulospäin näkyvä ilme ei valehtelee.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Räsänen 1925, 356-357.

<sup>128</sup> Räsänen 1925, 356-357.

<sup>129</sup> Kirjeissään Uexkull-Gyllenband pelkää sitä, että taiteesta tulee Ida Aalbergille vain rahanhankkimisen väline. Mikäli näin olisi, puoliso tekisi myös heidän yhteisen taloutensa mahdottomaksi. Raha tuo paronin mukaan ristiriidan sekä taiteilijan elämään että hänen taiteeseensa. Sisäisin ja syvin ei Uexkull-Gyllenbandin mukaan kuulu joukoille eikä sen rahalle. Uexkull-Gyllenband pukee huoltaan keskusteluksi taiteen teorioista. Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.8.1895. Räsänen referoimissa vuoden 1895 kirjeissä, joita kaikkia arkistosta ei enää löydy, paronia näyttää viime kädessä pelottavan se, että vaimo onnistuisi pettämään miestään yksityiselämässään tunteitaan esittäen. Sen lisäksi hän pelkää, että vaimon taloudellinen itsenäisyys pudottaisi pohjan puolisoitten väliseltä luottamukselta tai niiltä odotuksilta, joita Uexkull-



Muutaman vuoden päästä, lokakuussa 1900 Uexkull-Gyllenband hahmottelee kirjeessään Ida Aalbergin tarvitsemia opintoja saksalaisten näyttämöiden valloitusta varten. Uexkull-Gyllenband ilmaisee ensin kohteliaasti tuntevansa, että Ida Aalberg ei ehkä tunne asiaa, jota hän nimittää ”saksalaiseksi kysymykseksi” (Die Deutsche Frage). Seuraavaksi paroni sanoo olettavansa, että myös Ida Aalbergin täytyi tietää näyttämöksän, deklamaation ja huutamisen olevan ”luonnotonta ja epätaiteellista maneeria ja sitä paitsi tyhmää”.<sup>130</sup> Uexkull-Gyllenband kysyy kirjeessään, luuleeko Aalberg, että tässä deklamaatiomaneerissa ja huutamisessa on ehkä jotain oikeaa tai esteettisesti välttämätöntä? Vai luuleeko Aalberg, että huutaminen vahvistaisi jonain hetkenä ”puhtaalla näyttämöksällä” ilmaistua näyttämöpuhetta tavalla, jolla asiaa jonain toisena hetkenä ei voida muutoin ilmaista?<sup>131</sup>

Yhdessä kiinnostavimmista kirjesarjoistaan Alexander Uexkull-Gyllenband käsittelee Karl Skraupin, tšekkiläisen, Kasselin Landestheaterin johtajan, kirjailijan ja pedagogin teosta *Methodik der Stimm- und Sprachbildung* (1889). Hänen teostaan *Katechismus der Mimik und Gebärdensprache* (1892) Uexkull-Gyllenband sanoo pitävänsä pääosin arvottomana kirjana. Se on kuitenkin heidän kirjastossaan ja Uexkull-Gyllenband sanoo alleviivanneensa seuraavan kohdan:

Kuolemassa kasvot näyttävät pidemmiltä, vajonneilta, ohimot menevät kuopalle, nenä muuttuu teräväksi, pidemmäksi, kasvot tulevat kellertäviksi. Nämä ilmiöt eivät ole juuri koskaan tarjolla taiteilijan todelliseen käyttöön. Silti kuuluisa hollantilainen näyttelijätär Klein osasi kuolinkohtauksessa muuttaa väriä ja ilmaisua niin, että luuli näkevänsä aidot kuolleen kasvot. Myös italialainen näyttelijätär Duse hallitsee harvinaisen kyvyn kalveta ja punastua näyttämöllä – todistus, että esittäville taiteelle mimiikan alueella harjoituksen ja mimiikan tuntemuksen kautta on avoinna suurempia edistysaskelia kuin mitä yleisesti oivallamme.<sup>132</sup>

---

Gyllenband oli avioliitollaan asettanut. Räsänen 1925, 393.

<sup>130</sup> “Oder bist Du vollständig zu Gegentheil überzeugt – also, dass all dieses “Bühnendeutsch“, Deklamieren, Schreien eine falsche, unnatürliche – daher Kunstwidrige Manier ist? Du bist dir vollständig klar, dass das Alles nur nur Manier ist – ausserdem dumm ist?“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>131</sup> “Glaubst Du – dass in dieser Deklamationmanier, diesen Schreien vielleicht doch etwas Richtiges ist? Oder etwas Aesthetisches? Aesthetisch Nothwendiges? Oder glaubst Du, dass das in irgendeinem anderem Momente des “Kunst-Sprechens sterkt im reinem Bühnendeutsch – darin dass dieser jener Zeit so nicht anders ausgesprochen wird?“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>132</sup> “Im Tode erscheint das Gesicht länger, eingesunken, die Schläfen fallen ein, die Nase wird spitz – länger, das Gesicht wird gelblich. Diese Erscheinungen stehen dem Künstler fast nie zur wirklichen Benutzung zu gebote. Und doch sah ich – sagt er – einmal eine berühmte holländische Schauspielerin namens Klein – die in der Sterbszene sich im Antlitz in Farbe – Ausdruck so zu verändern wusste, dass man ein echtes Totengesicht zu sehen wähnte; auch die italienische Schauspielerin Duse verfügt über die seltene Fähigkeit, auf der Bühne zu erblassen und zu erröthen – ein Beweis, fügt er hinzu, dass der darstellenden Kunst auf dem Gebiet der Mimik durch Übung und Kenntnis der Mimik, noch grössere Fortschritte offen stehen, als wir häufig wahrnehmen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900 II kirje. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

Uexkull-Gyllenband kysyy puolisoltaan, pitääkö tämä Skraupin kuvaamia fyysisiä ilmiöitä näyttelijälle mahdollisina. Mitä Eleonora Duseen tulee, Uexkull-Gyllenband sanoo, ettei ole koskaan itse huomannut hänen esiintymisessään tätä punastumista ja kalpenemista. Skraupin kirjassa on paronin mielestä muutamia paikkoja, jossa Skraup hänen ymmärtääkseen puolustaa totuutta ja luontoa näyttelijämaneeria vastaan. Uexkull-Gyllenbandin mukaan tämä käsitys jaetaan laajoissa piireissä ja se vastaa sitä ajattelua, jonka Ida Aalberg ja hän itse ovat löytäneet.<sup>133</sup> Uexkull-Gyllenbandin uteliaisuus Skraupin esimerkkiä kohtaan voidaan tunnistaa kiinnostukseksi hermonäyttelemiseen.

Uexkull-Gyllenbandin mukaan Skraup kehottaa tarkastelemaan kriittisesti aikakautensa näyttelijäsukupolven mimiikkaa. Sen kuvaus viittaa suureen tyyliin. Kasvojen ilmaisuliikkeet ovat köyhiä ja niukkoja, mutta liikkeet suuria ja poseeraavia, minkä Skraup kritisoi olevan kummallisessa ristiriidassa kasvojen köyhän mimiikan kanssa. Skraupin mukaan syypäitä tähän omituiseen ja valheelliseen mimiikkaan ovat yksinomaan runodraamat ja historialliset näytelmät, jotka ovat kypsyttäneet esittäjien deklamaatiomaneeria. Skraup väittää, että deklamaatio katoaa näyttämöltä vasta tehdessään tilaa äänen totuudelle, karakteristiikalle. Luonnollinen mimiikka ja luonnollisen liikkumisen taito voivat tulla näyttelijöiden käyttöön vasta kun deklamaatiomaneerista on luovuttu.<sup>134</sup> Tästä tuli myös Uexkull-Gyllenbandin johtoajatus. Deklamaatio sisältyy diivatyylisiin, jota Alexander Uexkull-Gyllenband asettui raivokkaasti vastustamaan.

Uexkull-Gyllenband on alleviivannut Skraupin teoksesta kohdan, jossa deklamaatio on määritelty vain äänen täyteläisyydeksi, kauneudeksi, paisuttamiseksi ja maalailuksi. Skraupin mukaan deklamaatio tarvitsee kuitenkin suuren liikkeen taidetta. Sävyt huomioon ottaen deklamaatio ottaa käyttöönsä suun lihaksiston ja siten koko artikulaation. Skraupin mukaan kaikki lihakset, jotka muuten ovat ilmaisuliikkeiden palveluksessa, on alistettava äänen ”kauneuden” ja voimakkuuden huomioimiseen.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> “Nicht ohne Interesse. Es giebt einige Stellen, in denen dieser Skraup gegen die heutige Schauspielermanier ist. Es ist ungefähr dasselbe, was auch wir finden.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900 II kirje. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>134</sup> ”Er sagt: betrachten wir den Stil der Mimik, dessen sich grösstentheils die heutige Schauspielergeneration bedient. Die Ausdrucksbewegungen im Antlitz sind dürftig und spärlich, dafür machen sich grosse posierende Bewegungen bemerkbar, die mit der dürftigen Mimik des Gesichts in seltsamen Widerspruch stehen. [...] Daran, sagt er, sind lediglich die Versdramen und die “historischen“ Stücke Schuld, welche die Deklamationsmanier der Darsteller gezeitigt haben. So lange die Deklamation von der Bühne nicht schwinden, der Wahrheit des Tones, der Charakteristik nicht Platz machen wird und eine natürliche Mimik und eine natürliche Bewegungsart nicht in Anwendung kommen können.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900. II kirje. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>135</sup> “Die Deklamation, die nur auf Tonfülle, Schönheit, Dehnung und Malerei bedacht ist, bedarf einer verlangsamten, grossen Bewegungsart, und die Rücksicht auf den Ton nimmt die Muskulatur des Mundes, die ganzen Artikulation derart in Anspruch – dass sich alle Muskeln, die sonst den Ausspruchsbewegungen zu Gebote stehen, der Rücksicht auf die Ton “Schönheit“ und Tonstärke unterordnen müssen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900 II kirje. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

Toisessa kirjeessään Ida Aalbergille 23.10.1900 Uexkull-Gyllenband esittää, että hänellä itsellään ei tietenkään ole mitään käytännöllistä kokemusta asiasta, mutta Ida Aalbergin tulisi tutkia kokemuksensa pohjalta, onko asia niin kuin Skraup sanoo. Skraupin havainto deklamaation ja suuren liikkeen yhtäaikaisuudesta tuntuu Uexkull-Gyllenbandista oikealta ja kyse on samasta yhteydestä, mitä hän on pelännyt Idan deklamaatioharjoitusten kohdalla. Uexkull-Gyllenband näkee Ida Aalbergin ongelmana sen, että hänen reflektionsa painottaminen ilmaisun ulkoiseen puoleen (deklamaatio), estää tämän reflektion kautta tapahtuvan ”uppoutumisen” tai ”sulautumisen” rooliin näyttämöllä läpi eletyssä tilanteessa.<sup>136</sup> Ajatus rooliin uppoamisesta tai sulautumisesta muistuttaa Konstantin Stanislavskin ajattelutapaa, joka vuosisadan vaihteessa alkoi saada tunnettuutta. Äänenkäytön kritiikki taas viittaa siihen, että Uexkull-Gyllenband ylipuhuu puolisoaan hylkäämään Marie Niemann-Seebachin opetukset.

Vuonna 1900 Uexkull-Gyllenband kuitenkin jo määrittelee, että jos esteettinen on ristiriidassa taiteen olemuksen kanssa, se on taiteen vastaista. Silloin asiaa ei Uexkull-Gyllenbandin mielestä ratkaise estetiikka vaan ’taiteen sisäinen olemus’. Hänen toivomansa tyyliuunta on realismi. Näyttelijäntyön realismisuus taas voi Uexkull-Gyllenbandin mukaan toteutua ainoastaan, jos Aalberg selvästi ilmaisee ajatuksensa eli lausuu selkeästi jokaisen yksittäisen äänteen ja kaikki saksan kielessä esiintyvät äännemuodostelmat. Kaikki muu on Uexkull-Gyllenbandin mukaan pahasta, teoriaa, manereja – ja tyhjää kilinää.<sup>137</sup>

Näyttämöpuheen sijaan Ida Aalbergin on Uexkull-Gyllenbandin mukaan asetettava tavoitteekseen yksinkertainen foneettinen selkeys saksan kielessä. Uexkull-Gyllenband vaatii, että Aalbergin on luovuttava deklamaatiomaneerista ja kokeiltava uutta, realistista puhetyyliä käytännössä, näyttämöllä. Uexkull-Gyllenband arvioi, että paatoksen ja retoriikan puute saattaisi olla saksalaisille uusi ilmiö. Se saattaisi olla keino siirtää näyttämötaidetta tulevaisuuteen, jonka toivottuna tyyliuuntana olisi hänen mukaansa ”yksinkertainen” realismi. Deklamoivaan maneerin liittyvä saksalais-kansallinen idealismi on Uexkull-Gyllenbandista mielettömyyttä. Se täytyisi hänen mielestään osoittaa vääräksi juuriaan myöten.<sup>138</sup> Paronin kirjeissä nousee esiin ajatus siitä, että uuden tyylin oppiminen voisi merkitä myös Ida Aalbergin (kansainvälisen) uran todellista läpimurtoa.

---

<sup>136</sup> “Ich habe darüber natürlich keine praktische Erfahrung, aber Du musst es auf Grund Deiner Erfahrung prüfen können, ob es so ist oder nicht. Das scheint mir sehr wichtig bemerkt. Das ist es, was ich bei Deinen Deklamationsübungen fürchte. Dazu kommt nach, Deine Reflektion, Deine Gedrucken auf das Aeußere des Ausdrucks hingeandt weinen. Du dadurch, durch diese Reflektion an einem vollständigen Versuchen – Aufgeben in der Rolle, der grade gegebenen, durchlebter Situation gehindert wird.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900 II kirje. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>137</sup> “Wenn das Aesthetische – dem Wesen einer Kunst widerspricht – so ist es Kunstwidrig. Denn nicht die Aesthetik sondern das (innere) Wesen der Kunst aufscheidet. Und dass es nur darauf anknüsen kann – dass Du deutlich aussprichst – d. h. also jenen einzelnen Laut, - also alle in der Sprache vorkommenden Lautgebilde. Alles weitere ist vom Uebel, Theorie, Manier und leeres Geklinge.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen

<sup>138</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9.

Uexkull-Gyllenband kirjoitti lokakuussa 1900, että varmin ja perusteellisin tapa uralla etenemiseen olisi käydä äännetaulukkojen avulla systemaattisesti ja foneettisesti läpi koko saksan kielen äännessä materiaali. *Näyttämöllä* ja *saksan* kielellä ei Uexkull-Gyllenbandin mielestä välttämättä ollut mitään tekemistä toistensa kanssa. Käsitteeseen ”Bühnendeutsch” sisältyi niin sanottu oikean puheen oppi (Orthoepie), toiseksi esteettis-retorinen puhetaito, jolla tarkoitetaan tässä yhteydessä deklamaatiomaneeria. Saksalaisilta näyttelijöiltä puuttui kuitenkin Uexkull-Gyllenbandin mielestä henkilökohtaisuus ja persoonallinen ilmaisu. Sen puuttuminen oli hänestä ”ajattelemattomuutta, traditiota eli rutiniä, kykenemättömyyttä tai lahjojen puutetta”.<sup>139</sup> Siksi Uexkull-Gyllenband ilmaisi epäilevänsä, että Ida Aalberg kaikista näistä seikoista ylipäättään voisi oppia jotakin. Uexkull-Gyllenband manipuloi Ida Aalbergia ajattelemaan, että juuri Aalberg voisi olla mahdollisesti ensimmäinen ja ainoa näyttämötaiteilija, joka käsittäisi, mikä näyttämötaide on – mitä sen oma sisäinen olemus ja omat sisäiset lait ovat.<sup>140</sup>

Uexkull-Gyllenband toteaa samaisessa kirjeessään, että mikäli Ida Aalberg saavuttaisi ”foneettisen selkeyden”, hän olisi samalla voittanut ”fysiologiseen tai etnologiseen tottumukseen perustuvat vaikeudet” ääntäessään saksaa, joka ei ole hänen oma äidinkieliensä. Uexkull-Gyllenbandin mukaan tämän pitäisi riittää. Kun Ida Aalbergin saksa olisi vailla aksenttia, olisi saavutettu kaikki, mitä hän tarvitsee saksalaisia näyttämöitä varten.<sup>141</sup> Kaikki muu saksalaisen näyttämöpuheen matkiminen olisi Uexkull-Gyllenbandin mielestä pahasta ja voisi vain vahingoittaa Aalbergia taiteilijana. Todetessaan, että Ida Aalberg ei tarvitsisi avukseen näyttelijää tai taidepuheen opettajaa, paroni Uexkull-Gyllenband viittaa Marie Niemann-Seebachin Aalbergille antamaan koulutukseen. Sen sijaan avuksi oli hänen mukaansa otettava tieteellinen fonetiikka.<sup>142</sup>

Uexkull-Gyllenband kirjoitti paljon Ida Aalbergin saksan kielen opinnoista, fonetiikasta sekä näyttämöpuheesta. Kuitenkin ”taide on taiteilijan luonnollinen kieli yksilöllisyydessään”.<sup>143</sup> Uexkull-Gyllenbandin mielestä taidetta retusoidaan keinotekoiseen ja teeskennelyyn taidekieleen (deklamaation) vain epätaiteellista, jäljittelystä elävää esiintyjää varten. Uexkull-Gyllenband sanoo kirjeessään pelkäävänsä, että voi ymmärtää kysymyksen vain teoreettisesti. Hän pelkää neuvovansa vaimoan väärin. Hän kuitenkin vakuuttaa, että kuten kaikissa taiteellisissa kysymyksissä, Ida Aalberg voi selvittää

---

<sup>139</sup> ”Die Kunst ist die natürliche Sprache der Künstler in seiner Subjektivität. Denn nicht die Aesthetik sondern das Glaube: eben an ihnen fehlt es. Es ist nichts als Gedankenlosigkeit, Tradition (Routine), Unfähigkeit, Mangel an Talent.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>140</sup> ”Warum zweifle ich auch immer so sehr, immer mehr zweifle ich daran, dass du in all diesen Dingen – ja wirst etwas ‘lernen’ können. Vielleicht bist Du heute der erste, einzige Bühnenkünstler, der begreift, was Schauspielkunst – was ihr eigenes, inneres Wesen, ihre eigenen inneren Gesetze sind.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>141</sup> ”Hast Du diese phonetische Deutlichkeit erreicht – hast du also dabei die physiologische oder ethnologisch-gewöhnlich begründeten Schwierigkeiten überwunden, die Du, als nicht-Deutscher hast – die deutschen Laute ausgesprechen. So ist alles erreicht was Du brauchst. Einen lernen diese Schwierigkeit zu überwunden, kann gründlich nur eine wissenschaftliche Phonetik.“ 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>142</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>143</sup> ”Die Kunst ist die natürliche Sprache des Künstlers in seiner Subjektivität.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

käsityksensä asiasta vain itsensä kautta, taiteellisessa työssään kokeillen. Vasta sitten selviää, ovatko teoriat ja maneerit oikein vai väärin, vai onko syytä asettua vastustamaan niitä kaikkia.<sup>144</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin tapaan ohjeistaa vaimoaan näyttääkin liittyvän kohteliaaksi tarkoitettu ele jättää viimeinen päätös asiassa taiteilijan itsensä ratkaistavaksi. Samojen teemojen toistuminen kirjeissä antaa kuitenkin ymmärtää, että Uexkull-Gyllenband jaksoi ohjeistaa samaa asiaa niin kauan kunnes hän alkoi nähdä muutosta puolisonsa taiteessa.<sup>145</sup>

### 2.1.2. Irtautuminen saksalaisen teatteri-ilmaisun ihanteista

Kirjeessään 1. marraskuuta 1903 Uexkull-Gyllenband kysyy, mikä asema puhumisella ylipäätään on näyttämötaiteessa muiden ilmaisukeinojen ohella. Deklamaatiomaneeri, ulkomuoto, efektit, karkeus ja muut keinot astuvat Uexkull-Gyllenbandin näkemyksen mukaan näyttämölle siellä, mistä sisältö puuttuu.<sup>146</sup> Osaamalla äänneet ja niiden oikean lausumisen Ida Aalberg ei Uexkull-Gyllenbandin mukaan ole vielä saavuttanut mitään taidettaan ajatellen – edellyttäen, että lausuminen ei estä eikä häiritse hänen varsinaista taidettaan. Toisaalta, hänen taiteestaan ei ole kadonnutkaan mitään. Näyttämötaiteen ei nimittäin Uexkull-Gyllenbandin mukaan tarvitse valita lausumisen tapaa täysin sattumanvaraisesta syystä. Näyttämötaide emansipoituu hänen mukaansa täysin itsenäisenä taiteena vasta heidän aikanaan.<sup>147</sup>

Uexkull-Gyllenband toteaa, että sellainen taidesuuntaus, joka sisällön tai taiteellisen omaperäisyyden puutteesta alkaa korostaa pelkän taiteellisuuden vaikutelmaa, on luonteeltaan ”esteettinen”.<sup>148</sup> Uexkull-Gyllenband esittääkin kirjeessään varsin nykyaikaisen kysymyksen: ”Onko esteettisistä syistä

---

<sup>144</sup> ”Also muss für den (unkünstlerischen) der vor Nachahmung lebt – es zur einer Künstlichen – verkünstelten Kunstsprache kommen. Dabei fürchte ich wieder, dass ich, der ja diese Frage nur theoretisch erfassen, klären kann. Dir nicht etwas Falsches angerathe. Entscheiden, Klar werden kannst Du auch in dieser Frage, wie in allen künstlerischen Fragen – nur durch Dich selbst – zwar nur auf Grund deiner Künstlerischen Praxis.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>145</sup> ”Und dabei solltest Du noch speziell: die berühmte, deutsche Kultur studieren, Auge fassen, Dir ’aneignen’ um sie widerlegen zu können. Ihre Stärken, ihre Schwächenganz klar bekommen – um die berühmte Deutsch-Nationale Idee widerlegen zu können.“ ”Sinun pitäisi vielä erityisesti opiskella, tehdä huomioita ja ”omaksua“ maineikasta saksalaista kulttuuria, todistaaksesi sen vääräksi. Sinun tulisi selvittää heidän vahvuutensa ja heikkoutensa ja osoittaa rappeutuneeksi maineikas ”saksalais-nationalistinen” *Idea*.” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 20.9.1903. HYK Coll 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>146</sup> ”Und welche Stellung nimmt das Sprechen überhaupt in der Schauspielkunst ein? Wo es an Inhalt fehlt, da eben tritt ein die Manier, Schein, Effekte, Grobheit und Deklamation.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 1.11.1903. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>147</sup> ”Angenommen, dass diese Art Aussprache deine Kunst nicht hindert, nicht stört. Nun – dann hast Du zwar Nichts damit für deine Kunst erreicht, oder wenigstens auch Nichts von Deiner Kunst verboren. Die Schauspielkunst sich bestimmen lassen muss durch eine Art Ausgesprechen, die gewählt wurde aus für die Schauspielkunst ganz zufälligen Grunde. Die Schauspielkunst emansipiert sich eben erst jetzt als ganz selbständige Kunst.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 1.11.1903. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>148</sup> ”Die man von ’Aesthetischen’ geben kann, ist vielleicht diese: das Aesthetische ist eine Kunstrichtung, die im Folge von Mangel an Inhalt und an künstlerischer Persönlichkeit – die künstlerische Wirkung in die Form in den Schein setzt.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 1.11.1903. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

välttämätöntä, ettei kaikilla näyttämötoimintaan vaikuttavilla toimijoille ole erilaisia ääntämystapoja vaan vain yhdenlainen? Olisiko esteettisesti rumaa, jos kaikki näyttelijät ääntäisivät eri tavoin?”<sup>149</sup>

Saksalaisilla näyttämöillä käytettiin murteita tavoiteltaessa realismia – Uexkull-Gyllenbandin näkemyksen mukaan jopa liikaa. Uexkull-Gyllenband esittää kysymyksenään, miksi murteen pitäisi olla kauniimpaa tai sopia paremmin draamaan kuin saksan kirjakielen – tai päinvastoin.<sup>150</sup> Saksassa oli syntynyt kokonainen kotiseututaiteen suuntaus, jolla oli oma näyttämönsä, vuonna 1890 perustettu Deutsche Volksbühne Berliinissä. Sen näyttämökielenä oli käytössä ’Umgangssprache’, paikallinen murre tai puhekieli.<sup>151</sup> Puhekieli oli noussut näyttämölle myös Pariisissa André Antoinen vuosina 1887 - 1894 johtaman Theatre Libren naturalistisessa estetikassa, jossa näyttelemisessä pyrittiin alusta alkaen todellisuusvaikutelmaan ja näyttämöpuheessa koskettavaan, luonnolliseen intonaatioon.<sup>152</sup> Stanislavski jakoi samat tavoitteet Moskovan Taiteellisessa teatterissa ja julkaisi ajatuksiaan ensimmäisen kerran vuonna 1907, mutta hioi järjestelmänsä teatterityön kautta ja kirjoitti varsinaisesti näyttelijän prosessista vasta vuonna 1911. Alexander Uexkull-Gyllenband ilmeisesti tuns Stanislavskin varhaiset julkaistut kirjoitukset, joihin hän oli tutustunut Pietarissa 1900-luvun ensi vuosikymmenenä. Uexkull-Gyllenband ja Konstantin Stanislavski tapasivat ainakin keväällä 1905 Moskovassa kun Stanislavski kävi katsomassa Ibsenin *Rosmersholm*, jonka pääroolissa oli Ida Aalberg.

Kirjeessään Uexkull-Gyllenband kieltäytyy tekemästä valintaa kirjakielen ja puhekielen välillä, koska valinnalle ei hänen mielestään ole taiteen sisällöstä nousevia perusteita.<sup>153</sup> Tällä paroni saattoi viitata siihen, että Volksbühnen juuret olivat muutamien sosialististen järjestöjen tarpeessa tuottaa työväenteatteria. Vaikka paroni jakoi Volksbühne-liikkeen kiinnostuksen Ibseniä kohtaan, sen työväenluokkainen tausta saattoi vaikuttaa hänen varaukselliseen suhtautumiseensa näyttämöllä käytettyyn puhekieleen.

Rohkaistakseen puolisoaan ennen tämän hyväntekeväisyysnäytäntöjä Berliinissä tammikuussa 1904 Uexkull-Gyllenband kirjoittaa, että deklamoiviin tähtiin verrattuna Ida Aalbergin ainutlaatuisuus perustuu

---

<sup>149</sup> “Ist es vielleicht eine ästhetische Nothwendigkeit, dass alle mitwirkenden auf der Bühne nicht verschiedene Aussprachen, sondern eine Art auszusprechen haben? So, dass es ästhetisch hässlich wäre, wenn sie alle verschieden aussprechen?” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 1.11.1903. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>150</sup> “Man benutzt heute auf der deutschen Bühne auch die Mundarten als realistisches Charakterisierungsmittel. (Sogar vielleicht zu sehr.) Es giebt sogar eine ganze Richtung einer ‘Heimatskunst’. Warum soll nun die Mundart schöner sein oder besser passen für das Drama als das Schriftdeutsch oder umgekehrt das Schriftdeutsch schöner sein – besser geartet sein, als die Mundart?” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 1.11.1903. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>151</sup> Vuonna 1891 Freie Volksbühne aloitti Franz Mehringin johdolla Berliinin esikaupunkialueella sijaitsevassa Ostend-teatterissa, missä Ibsenin *Kansainvälistä Saksan* ensi-ilta oli näytelty. Avajaiskauden ohjelmisto painottui selvästi uuteen draamaan, Ibsen hallitsevana näytelmäkirjailijana. Seuraavina vuosina Volksbühne-liike levisi kaikkialle Saksaan ja 1920-luvun puoleenväliin mennessä teattereita oli yli 200. Williams ja Hamburger (toim.) 2008, 117-118.

<sup>152</sup> Chothia 1991, 8.

<sup>153</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 1.11.1903. HYK Coll 1.9.

paatoksen ja retoriikan puutteeseen, yksinkertaisuuteen ja totuuteen.<sup>154</sup> Tätä Uexkull-Gyllenband ilmeisesti piti koulutuksensa tavoitteena ja kenties myös jo saavutettuna tuloksena. Ida Aalbergin olisi hänen mukaansa kieltäydyttävä uskomasta berliiniläisten kriitikoiden mielipidettä siitä, ettei hänen Rebekkanssa *Rosmersholm*issa olisi tarpeeksi demoninen. ”Demoninen” tarkoittaa tässä Uexkull-Gyllenbandin mielestä vääriä ja luonnotonta saksalais-idealista tyyliä. Uexkull-Gyllenband vakuuttaa, ettei Ida Aalbergilta puutu voimaa sellaiseen esitystyyliin vaan, että hän ei halua valita sitä, koska se ei olisi oikein.<sup>155</sup>

Ida Aalbergin oleskellessa Berliinissä vuonna 1903 Uexkull-Gyllenband pohti kirjeissään aikansa näyttelijöitä ja heidän taidettaan. Paroni esitteli Ida Aalbergille kahdeksan teesiään, jotka on seuraavassa suomennettu stilisoimatta esimerkkeinä paronin kirjoitustavasta. Pohdinta kohdistui nimenomaan saksalaisiin näyttelijöihin, siihen, miksi Uexkull-Gyllenbandin mielestä Saksassa näyteltiin niin kurjasti:

- 1) Koska heillä on konventionaalinen puhekieli ja puhetapa. (Sävelmaalailu, ylipäättään kaikki ”kuvaileva” [eepinen] puhe, sen asemesta, että puhe olisi kulloisenkin psykologisen tilanteen seurausta ja aiheuttamaa.) Heillä ei ole tarpeeksi hienoutta, hermoa, tunnetta, sielua antaakseen kaiken sisimmästään. Sen vuoksi he antavat kaiken ulkoisesta – reflektiivisesti, teennäisesti, huolimattomasti, liioitellen. Puuttuu psykologinen analyysi;
- 2) Koska he tavoittelevat efektejä;
- 3) Koska he korostavat liian paljon yksityiskohtia, elämän sattumia ja yksilöllisiä epäolennaisuuksia;
- 4) Koska he eivät anna yksilöllisiä luonteita ja yksilöllistä draamaa vaan kaikenlaista ”tyypillistä”;
- 5) Koska heillä ei ole riittävästi hienoja, tunteellisempia hermoja esittääkseen niiden avulla;
- 6) Koska heillä ei ole tarpeeksi älyä analysoidakseen, luodakseen yleiskatsauksen ja pitääkseen koossa komplisoidun psykologisen kudoksen. Ja kaikki moderni psykologia on komplisoitua;
- 7) Koska heillä ei ole myöskään syvyyttä, mielenlaatua, henkeä eikä myöskään tarpeeksi koulutusta, tunkeutuakseen riittävän syvälle rooleihinsa;
- 8) Heillä ei ole myöskään aikaa eläytyä rooleihinsa ja luomuksiinsa ainakaan sillä tavalla, jolla näyttelijät ennen kaikkea Saksassa toimivat. Ei aikaa eikä rauhaa.<sup>156</sup>

<sup>154</sup> “Wenn Du mit den ‘Sternen’ spielst, so wird man Dich an der Art – Kunst dieser Sterne heissen und gerade, was Deine Eigentümlichkeit ausmacht – Einfachkeit und Wahrheit als einen Mangel von der Kunst jener: Pathos, Rhetorik und Deuten.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 20.12.1903. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>155</sup> “Eben so muss man in Bezug auf die Berliner Kritiken dem entgegen treten, das die Rebekka zu wenig ‘demonisch’ ist. Fehlt ab der falsche, unnatürliche Deutsche idealistische Idee. Auch das muss man den Leuten erklären. Nicht dass Du die ‘Kraft’ dazu fehlte. Aber Du willst es nicht, weil es falsch ist.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.11.1904. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>156</sup>

1. Weil sie eine konventionelle Sprechsprache und Sprechweise haben. (Tonmalerei. Überhaupt alles ‘beschreibende’ Reden [episch], statt Reden als Folge und Verursachtes der jeweiligen psychologischen Situation.) Konventionelle Sprechsprache: sie haben nicht Feinheit, Nerv, Empfindung, Seele genug um es von immer heraus zu geben. Daher geben sie Alles von aussen los – reflektiv, gemarkt, affektiert, übertrieben;
2. Weil sie aus Effekte losspielen;
3. Weil sie das Detail zu sehr vormallässigen, die Zufälligkeiten, die individuellen Nebensächlichkeiten des Lebens;
4. Weil sie nicht individuelle Charaktere und individuelles Drama geben, sondern allerlei ‘Typisches’;

Vuosisadan vaihteen saksalaisesta näyttelemisestä puuttui paroni Uexkull-Gyllenbandin mielestä psykologinen analyysi, joka onkin käsitteenä moderni. Paronin mukaan kaikki moderni psykologia on komplisoitua. Enimmäkseen puuttuu myös analyysiin kykenevä äly. Liiallisen tyypittelyn ja yksilölliset oikut Uexkull-Gyllenband tuomitsi myös. Näyttelijöiltä puuttui myös aika ja rauha eläytyäkseen rooleihinsa. Tämän katsantokannan mukaan myötäeläminen syntyy henkilöihahmon psykologian ymmärtämisen kautta. Alexander Uexkull-Gyllenbandin ideaalina oli, että se yhdistettäisiin näyttelijän luovaan eläytymiseen.

Alexander Uexkull-Gyllenband oli siis vakuuttunut siitä, että myös hänen puolisonsa oli hylättävä deklamaatiomaneeri ja luovuttava samalla niin sanotusta suuresta tyylistä. Perusteluissaan paroni nojasi jo vuonna 1900 mm. Karl Skrapuin teokseen. Niin pitkään kuin deklamaatio pysyy käytäntönä näyttämöllä, se ei anna tilaa äänen totuudelle ja karakteristisikalle. Tällöin ei Uexkull-Gyllenbandin mukaan voi tulla kysymykseen myöskään luonnollinen, ilmeitä sitovista karakterimaskeista vapaa mimmiikka tai luonnollinen liikkumisen taito. Uexkull-Gyllenband pyysi toistuvasti Ida Aalbergia luopumaan kokonaan vahingollisesta deklamaatiomaneerista ja keskittymään saksan murteettomaan ääntämiseen. Puhekielen käyttämisestä näyttämöllä yläluokkainen paroni ei kuitenkaan ainakaan heti innostunut.<sup>157</sup>

Ida Aalbergin kiertueella 1904 - 1905 varsin moni kriitikko kiinnitti huomiota Ida Aalbergin saksan kielen ääntämiseen. Mitä ilmeisimmin ainakin ulkosaksalaisilla alueilla Aalbergin foneettisen harjoittelun nähtiin onnistuneen. Göteborgilainen kriitikko antoi tunnustusta kielen hallinnasta todeten Ida Aalbergin ääntämyksen olevan niin oivallista, että hänen saksaansa on erityisen helppoa ymmärtää.<sup>158</sup> Toisaalta saksankielinen pietarilaislehti kirjoitti pitkälti Aalbergista ja hänen suurenmoisesta näyttelemisestään *Kodissa*, mutta moitti hänen saksaansa.<sup>159</sup> Riikalainen *Düna-Zeitung* taas ylisti Ida Aalbergia huomattavan kirkkaasta, selvästä ja ilmaisuvoimaisesta ääntämyksestä.<sup>160</sup> Saksalainen kielialue ulottui vuosisadan alussa nykyistä laajemmalle ja saksa oli etenkin ylempien sosiaaliluokkien kieli Baltian maissa ja Pietarissakin. Tässäkin saksan kielen sfäärissä oli murteellisuutta ja paikallisia ääntämisen tapoja, jotka saattoivat vaikuttaa siihen, millaisena Ida Aalbergin puhuma kieli kuultiin. Göteborgilainen kriitikko saattoi

- 
5. Weil sie nicht genügend feine Nerve haben, weder ihn zu empfindere um ihre wiederzugeben;
  6. Weil sie Intellekt nicht genug haben eine compliziertes – und alle, wenigstens alle modern Psychologie ist compliziert – psychologisches Gewebe zu analysieren, zu übersehen zusammenzuhalten;
  7. Wie sie auch nicht Tiefe, Gemuth, Geist (und auch nicht Bildung) genug haben, um genügend tief zu dringen;
  8. Sie haben auch nicht Zeit sich einzuleben in ihre Rollen und Schöpfungen, bei der Art wie sie – vor allem in Deutschland – beschäftigt werden. Keine Zeit und keine Ruhe.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 18.5.1903. HYK Coll 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>157</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900. II kirje. HYK Coll 1.9.

<sup>158</sup> J. A.: Teater. Ida Aalberg-turnén. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 12.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>159</sup> Nimeämätön saksankielinen pietarilaislehti 24.1.1905.

<sup>160</sup> Lokales. Stadttheater. *Düna-Zeitung* (Riika) 17.12.1904.



ymmärtää Ida Aalbergin saksaa hyvin myös siksi, että tämä oli aiemmin esiintynyt myös ruotsiksi ja tanskaksi kun taas Pietarissa hänen saksastaan on voinut puuttua paikallinen sävy.

Kaikesta päättäen Uexkull-Gyllenbandin antama saksan kielen ja ääntämisen koulutus Ida Aalbergille oli ainakin jossain määrin tuloksellista ja muutoksen saattoi havaita jo muutaman vuoden yhteistyön jälkeen. Luonteva saksan puhekieli ja deklamaatiosta luopuminen oli ensimmäinen askel tiellä kohti Uexkull-Gyllenbandin tavoittelemaa näyttämöllistä realismia.

### 2.1.3 Ida Aalbergin saamasta opetuksesta ja herätteistä

Ida Aalberg oli aikaisemminkin saanut neuvoja paitsi Kaarlo Bergbomilta, jonka kanssa hänen sanotaan tutkineen esimerkiksi Noran roolia perusteellisesti<sup>161</sup>, myös ystäviltään, joiden joukossa oli filosofeja. Ida Aalbergin ajatteluun olivat hänen nuoruudessaan merkittäväällä tavalla vaikuttaneet ainakin filosofi Johan Julius Frithiof Perander sekä tanskalaiset Edvard ja Georg Brandes. Merkittävä oli todennäköisesti ollut myös Berndt Otto Schaumannilta saadun opetuksen vaikutus. Ida Aalberg opiskeli Peranderin kanssa filosofian alkeita ja luki opettajiensa suosittelemaa kirjallisuutta. Ilmari Räsänen mukaan Aalberg peri Peranderilta aatteellisuutensa ja ihanteellisuutensa. Ei siis ole mahdollista väittää, että roolin analysointi ja valmiudet siihen olisivat olleet Ida Aalbergille täysin uudenlaista työtä. Myös Marie Niemann-Seebachin opetuksen tiedetään olleen ainakin dramaturgisessa mielessä analyttistä. Uexkull-Gyllenbandin analyysien kautta näkyy kuitenkin koko ajan tavoite uudenlaiseen estetiikkaan.

Välillä tämä analyttisyys asetetaan kontrastiin Aalbergin aiempien työtapojen kanssa. Esimerkiksi Uexkull-Gyllenband mainitsee, että Ida Aalberg roolinsa ymmärtämisessä ja toteuttamisessa lähtee hänen mielestään liikaa yksityiskohdista, mikä on paronin mukaan seurausta Aalbergin näyttelijänkehityksen käytännöllisestä luonteesta.<sup>162</sup> Yksityiskohdilla viitataan tässä todennäköisesti yksittäisten eleiden ja äänenpainojen tarkkaan ajoittamiseen, mikä deklamaatiossa tuli tehdä yhtäaikaisesti. Uexkull-Gyllenbandin mukaan yksittäisistä osista ei kuitenkaan koskaan saisi muodostettua eheää kokonaisuutta. Paroni katsoi saman periaatteen koskevan sekä näytelmää että sen näyttämöllistä esittämistä. Työskentelytapa, joka lähtisi yksittäisistä kohtauksista, episodeista tai roolihahmon yksittäisistä piirteistä

---

<sup>161</sup> Räsänen 1925, 93-94.

<sup>162</sup> "Ich habe Dir oft gesagt, dass mir schien, dass Du bei Erfassung, Ausarbeitung der Rolle zu sehr vom Einzelnen ausgehst. Eine Folge des Dein praktischen Weges Deiner Entwicklung." Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

johtaisi näyttelijän helposti manereihin.<sup>163</sup> Näyttelijän oli ymmärrettävä teoksen kokonaisuus.<sup>164</sup> Se oli hahmoteltava ennakkoon älyllisellä työllä, kaikki osa-alueet yhteen punoen.

On huomattava, että venäläinen teatteriohjaaja ja näyttelijä Konstatin Sergejevitš Stanislavski (1863 - 1938) eteni järjestelmänsä myöhemmässä vaiheessa juuri kohtaus kohtaukselta. Hänen metodissaan näyttelijän tuli analysoida kunkin kohtauksen ydintä henkilöhahmon kannalta ja tulokset yhdistettiin rooliksi. Työn roolin parissa tuli käsitellä jaksoja, tehtäviä ja toimintaa.<sup>165</sup> Huolimatta pyrkimyksestä kokonaisanalyysiin draaman toimintojen erittely Uexkull-Gyllenbandin varhaisissa vuosisadan vaihteen kirjeissä muistuttaa stanislavskilaista tapahtuma-analyysia. Tässä vaiheessa Uexkull-Gyllenband ei kuitenkaan ollut vielä voinut tutustua syvällisesti Stanislavskin ajatuksiin, ehkä silti joidenkin varhaisempien venäläisten näyttelijöiden edustamaan realismiin.

Moskovan Taiteellinen teatteri perustettiin vuonna 1898. Stanislavski oli kuitenkin toteuttanut taiteellisia pyrkimyksiään Malyi-teatterissa jo yli kymmenen vuoden ajan.<sup>166</sup> Muutamat epäonnistumiset näyttelijänä siivittivät Stanislavskin halua kehittää systemaattinen oppi näyttelijän luovaa prosessia varten. Stanislavski on 1920-luvulla ilmestyneessä kirjassaan Мастерство Актёра (Näyttelemisen mestaruus) kirjoittanut kappaleessa *Eläytyminen* siitä, miten näyttelijä yhdistää omat tunteensa roolihahmon tunteisiin.<sup>167</sup> Tämä koskee juuri sitä, mikä Uexkull-Gyllenbandia pelotti vaimonsa näyttelijäntyössä.

Stanislavskin ohjeena näyttelijöille oli: ”Taiteilija saattaa eläytyä vain omiin tunteisiinsa. Voidaan ymmärtää, osoittaa myötätuntoa, asettua roolihenkilön paikalle ja alkaa toimia samaan tapaan kuin kuvattava hahmo. Tämä luova toiminta kutsuu esille myös taiteilijassa roolin kanssa samanlaatuista eläytymistä. Mutta nämä tunteet eivät kuulu kuvattavalle henkilölle... vaan itselleen taiteilijalle. Jos taiteilijan ihmisluonnon kaikki alueet alkaisivat työskennellä loogisesti, johdonmukaisesti, aidolla

---

<sup>163</sup> „Aus Einzelnen bekommt man nie ein ganzes zusammen. Das ganze entsteht nicht durch Zusammenfassung. Zu Stücken Werke, als in der Schauspielerischen Darstellung. Ebenso kommt es eben auf diesem Wege – der von Einzelnen ausgeht, Scenen, Episoden, einzelne Charakterzüge – leicht zum Manier.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>164</sup> „Ich glaube viele Schauspieler-Schauspielerinnen spielen oft Rollen, von denen sie sich über das Gesamtbild, den Gesamtcharakter gar nicht klar sind, oft völlig unklar sind – spielen eben nur Episoden, Scenen, einzelnes.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>165</sup> Benedetti 1993, 96.

<sup>166</sup> Stanislavski 1966, 39-44.

<sup>167</sup> ”Актёр ни при каких условиях не должен отступить от самого себя. Что бы актёр ни играл, каждую секунду он играет самого себя, никого другого он играть не может. Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, ”где я а где роль?”. ”Нäyttelijän ei tarvitse missään olosuhteissa luopua omasta itsestään. Jotta näyttelijä ei näyttelisi, hänen on näyteltävä jokainen sekunti omasta itsestään lähtien, ketään muuta hän ei voi näyttellä. Valtava virhe tavataan siinä, miten ymmärretään muuntautuminen. Muuntautuminen ei ole sitä, että lähdetäisiin omasta itsestä, vaan sitä, että te roolin toiminnoissa ympäröitte itsenne roolin tarjoamilla olosuhteilla ja sitten sopeudutte niihin niin, että ette enää tiedä, ’missä olen minä ja missä on rooli?’.” Stanislavski 1961, 274.

totuudella ja uskolla, eläytyminen osoittautuisi todelliseksi. Eläytymisen prosessilla on suuri merkitys meidän asiallemme siksi, että *jokaisen askeleen, jokaisen liikkeen ja toiminnan luomistyön aikana täytyy olla oikeutettuja meidän tunteisimme nähden. Kaikkei, mihin ei ole eläydytty, jää kuolleeksi ja turmelee taiteilijan työn. Ilman eläytymistä ei ole taidetta.*<sup>168</sup>

Stanislavskin todellisen elämän ja roolihahmoon eläytymisen ratkaisevana pisteenä oli näyttelijälle ”если бы” eli ”luova jos”. Sen kautta näyttelijä kävi käsiksi esitettävän hahmon tunteisiin toimien, kuten henkilöhahmo toimisi. Eläytyminen oli välttämätön myös siksi, että näyttelijä voisi asettua asumaan näyttämön esittämään maailmaan.<sup>169</sup>

Ehdottoman tärkeänä myös Uexkull-Gyllenband piti myötäelämistä:

”Myötäelää – on kaavan nimi – taikavoima! On myötäeltävä jo opinnoissasi. Myötäeltävä – koska olet taiteilija, tuon lahjan kautta, joka Sinulle on annettu – toisten elämä (kuin omasi), myötäeltävä, koettava ja eletävä läpi koko ihmiselämä – syvemmin, täydemmin, kuumemmin, vahvemmin kuin toiset; kun teet sen, suot myös heidän katsahtaa ylös, voit kohottaa heidät.”<sup>170</sup>

”Myötäelää” tarkoittaa empatiaa, myötätuntoa esitettävää henkilöhahmoa kohtaan. Tämä termi ”mitleben” ei esiinnyt muualla Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjoituksissa. Tässä kirjeessä esiintyy myös sana ”durchleben”, joka tarkoittaa kokemista, eläytymistä. Kokeminen on K. S. Stanislavskin termi, mutta myös hän painotti empaattista suhtautumista esitettävään hahmoon.

Tämän katsantokannan mukaan myötäeläminen syntyy henkilöhahmon psykologian ymmärtämisen kautta. Alexander Uexkull-Gyllenbandin ideaalina oli, että se yhdistettäisiin näyttelijän luovaan eläytymiseen.

---

<sup>168</sup> “Артист может переживать только свои собственные эмоции. Можно понять, посочувствовать роли, поставит себя на её место иначе действовать так же, как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу... а самому артисту. [...] Если все области человеческой природы артиста заработают логично последовательно, с подлинной правдой и верой, то переживание окажется совершенным. [Процесс переживания] имеет большое значение в нашем деле потому, что *каждый шаг, каждое движение и действие во время творчества должны быть оживлены и оправданы нашим чувством. Всё, что не пережито им, остаётся мертвым и портит работу артиста. Без переживания нет искусства.*“ Stanislavski 1961, 275.

<sup>169</sup> Benedetti 1993, 65-67.

<sup>170</sup> “Mitleben – heisst die Formel – das Zauberwut. Mitleben in deinen Studien! Mitleben – wie du ein Künstler bist, in jener Gabe, die Dir gegeben ist – das Leben der Anderen (wie deines), das ganze menschliche Leben mitzuleben, zu erleben, zu durchleben – tiefer, voller, heisser, starker als Andere; indem Du das thust – es auch sie dazu zu vermögen, sie dazu hinauf zu schauben, dazu emporzuheben.” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 21.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

Mitä tulee kirjeenvaihtoa käyneiden Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin kirjeenkirjoittajan rooleihin tämän aikakauden kirjeissä, voidaan todeta, että kielen merkitys heille molemmille syntyi inhimillisestä kanssakäymisestä.<sup>171</sup> Kirjeiden kirjallinen muoto on puhujalle, Uexkull-Gyllenbandille olemassa vain tietyssä ideologisessa kontekstissa<sup>172</sup>, joita olivat näyttelijäntyön suunta tai irtautuminen deklamaatiosta. Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeet ovat näitä teemoja puitaessa pitkiä ja seikkaperäisiä, mutta vaatimus jättää saksalaisen teatteri-ilmaisun ihanteet ei saavuttanut vastakaikua Ida Aalbergin kirjeissä miehelleen. Aalberg vastaa miehelleen näitä teemoja käsiteltäessä hyvin niukkasanaisesti. Todisteina siitä, että merkitykset kuitenkin syntyivät dialogisessa suhteen kautta vastaanottajassa, Ida Aalbergissa, ovat muutokset Aalbergin näyttelijäntyössä. Tässä luvussa esiteltujen draama-analyyysien jälkeen käsitellään lyhyesti Ibsenin *Nukkekodin* ja Sudermannin *Kodin* kritiikkejä, jotka todistavat, että Ida Aalberg kävi hiljaa mielessään dialogia puolisonsa kanssa ja käytti neuvoja hyväkseen. Noissa esityksissä toteutuivat monet Alexander Uexkull-Gyllenbandin näyttelijälle osoittamista vaatimuksista.

## 2.2. Henrik Ibsenin näytelmien vaikutus Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatterikäsitukseen esimerkkinä kaksi draama-analyysia vuosilta 1898 ja 1900

Alexander Uexkull-Gyllenbandin 27. marraskuuta 1898 päivätyssä kirjeessä on merkittävää se, että Uexkull-Gyllenband tunnustaa puolisolleen pitäneensä näytelmiä aikaisemmin vain lukudraamoina. Näyttämöllisen merkitys draamassa valkenee hänelle vasta nyt, kirjeen mukaan nimenomaan Ida Aalbergin vaikutuksesta.<sup>173</sup> Uexkull-Gyllenband sanoo ymmärtävänsä Ibsenin teoksia yhä paremmin ja niistä muodostuukin ajan myötä hänen oman estetiikkansa kulmakivi.

Kirjeessään 16.4.1898 Alexander Uexkull-Gyllenband ilmaisee jo syvän perehtyneisyytensä Henrik Ibsenin näytelmiin. Hänen mielestään Ida Aalbergin olisi tulevaisuudessa näyteltävä kokonainen Ibsenin naisten sarja! Rebekka, Nora, Hedda, Ellida Wangel, rouva Alving ja Rita. Vain kokonaisen sarjan esittäminen takaisi riittävän syvän tulkinnan, jossa nämä roolihahmot Uexkull-Gyllenbandin mielestä kohottaisivat ja vahvistaisivat keskenään toisiaan, ”ja perussävel siten läpäisisi ne modernilla hengellä”.<sup>174</sup> Ida Aalbergin Ibsen-tulkintojen sarja toteutui osittain vuosien 1904 - 1905 kiertueella,

---

<sup>171</sup> Vološinov 1990, 89.

<sup>172</sup> Vološinov 1990, 89.

<sup>173</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.11.1898. HYK Coll 1.9.

<sup>174</sup> ”Ich möchte Dich gern diese Frauencharaktere: Rebecca, Nora, Hedda, Fr. v. Meere, Alving, Rita – genügend tief, klar vorführen. Mir scheint: irgend einmal giebst Du einen Ibsen-Cyklus. --- Dann aber was mir in Allem vorbei einer solchen genügend tiefen und vollendeten Darstellung – werden diese Charaktere sich gegenseitig heben und verstärken, und der Grundton, die Grundnote damit ihr moderner Geist durchschlagen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 16.4.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

jolloin ohjelmistossa olivat *Nukkekekoti*, *Rosmersholm* ja *Hedda Gabler*, myöhemmin vuoden 1907 Unkarin kiertueella sarjaan liittyi myös *Meren tytär* (*Frauen fra havet*, 1888).

Uexkull-Gyllenband pohti vuoden 1898 kirjeessään Ibsenin näytelmien perusolemusta. Suurimpana ongelmana hän näki tässä vaiheessa Ibsenin tyyppien reflektiivisyyden. Reflektiivisyys oli Uexkull-Gyllenbandin mielestä toiminnallisuuden vastakohta. Sellaiset henkilöhahmot vain asettuivat passiivisesti suhteeseen tapahtumien kanssa reagoimatta niihin toiminnalla. Rebekan hahmosta Uexkull-Gyllenband ei sanojensa mukaan ollut koskaan löytänyt mitään hyvää. Tämä oli hänen mielestään naispuolinen yli-ihminen. *Kummittelijoiden* Rouva Alvingista Uexkull-Gyllenband sanoi, että roolista on vaikeaa saada pois reflektiivistä pürrettä, sen sijaan Hedda Gabler näyttäytyi hänelle kokonaan eläväisenä, syvänä ja dramaattisena.<sup>175</sup> Reflektiivisyydellä Uexkull-Gyllenband tarkoitti toiminnan puuttumista henkilöhahmolta. Tällainen henkilöhahmo vain heijastaa peilin tavoin toisten henkilöhahmojen toimintaa. Tässä vaiheessa Uexkull-Gyllenband oli vielä utelias tietämään, käyttäisikö Ida Aalberg hänen analyysiaan roolityönsä pohjana. Pariskunnan työtavat taiteellisena tiiminä eivät vielä olleet vakiintuneet.

Vuonna 1898 Uexkull-Gyllenbandin analyysi esimerkiksi Ibsenin näytelmästä on vielä sangen selittelevä ja hän avaa roolihahmojen mahdollisia motiiveja lähinnä itseään varten. Näytelmän motiivien selvittely ja toiminnan erittely viittaavat aristoteliseen käsitykseen ulkoisesta toiminnasta draaman eteenpäin vievänä voimana. Uexkull-Gyllenband viittasi usein ulkoiseen, ensi silmäyksellä havaittavaan toimintaan, eikä vielä tuolloin pitänyt toimintana henkilöhahmon sisäistä toimintaa, tunteen ja mielen prosessia.

Vuonna 1898 Uexkull-Gyllenband jäsentää ajatuksiaan Ibsenistä kolmen määrittely-yrityksen kautta. Kirjeessään 27.11.1898 Uexkull-Gyllenband asettaa Ibsenistä itselleen seuraavat teesit:

- 1) Ibsen on nykyaikaisten ongelmien runoilija.
- 2) Hän esittää moderneja ongelmia, mutta ei ratkaise niitä. Hän asettaa näkyville yhteiskunnallisen ongelman, mutta ei pyri ratkaisemaan sitä.
- 3) Ibsen ei ole lainkaan näyttämörunoilija. Hän asettaa näkyviin tyyppejä, joiden ilmaisu on reflektiivistä. Hänen naisensa näyttävät vahvoilta vain, koska miehet ovat niin heikkoja.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> “Von Frau Alving sage ich ja auf, dass es schwerer ist, den reflektiven Zug wegzubekommen. Aber Hedda, wie sie jetzt vor nur steht, scheint mir durchaus lebendig, tief, dramatisch.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 16.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>176</sup> “1) Ibsen ist der Dichter unser modernen Probleme. 2) Er stellt die modernen Probleme. Er löst sie nicht. Er stellt das Problem der Gesellschaft. Er löst sie nicht. 3) Und daher: Ibsen ist kein Bühnendichter. Er stellt die Typen, deren Ausdruck ist reflektiv. Seine Frauen scheinen stark nur, weil die Männer so schwach sind.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

Samassa kirjeessään paroni toteaa: ”Jos tänään pitäisin joitain esitelmiä niin esitelmien aiheet olisivat seuraavat: 1) Ibsen nykyaikaisen ongelman runoilijana, 2) Nainen ja 3) Ibsen ja ratkaisu.”<sup>177</sup>

Samassa yhteydessä Uexkull-Gyllenband esittää vaimolleen myös teoriansa siitä, miksi Ibseniä on hänen mielestään mahdotonta esittää näyttämörunoilijana:

- 1) Negatiivinen – hänen tyyppiensä negatiivisuus, faabelin, elämän, koko hänen maailmankatsomuksensa negatiivisuus. Positiivisuuden puute, lujan otteen ihanne.
- 2) Hänen luonteidensa reflektiivisyys.
- 3) [Draamallinen] toiminta ei tapahdu silmiemme edessä. Se ei ole samanaikaista [näyttämötapahtumien kanssa].<sup>178</sup>

Tutkimuksessaan *Theories of the Theatre* (1993) Marvin Carlson kirjoittaa G. B. Shawn suhtautumisesta Ibseniin. Se sisältää samankaltaista varautuneisuutta Ibseniä kohtaan kuin Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeissä vuodelta 1898:

Formerly you had in what was called a well-made play an exposition in the first act, a situation in the second, an unravelling in the third. Now you have exposition, situation and discussion; and the discussion is the test of the playwright.’ In such a play there is no clear-cut conclusion, just as there are no clear heroes or villains; there is instead a serious consideration of significant contemporary questions.<sup>179</sup>

Carlsonin mielestä Shaw oli oikeassa viitatessaan termillä *keskustelu* juuri Ibsenin näytelmän loppuun sijoittuvaan henkilöhahmojen tapahtumia koskevaan reflektioon ja siihen, että ongelmaa ei ratkaistu vaan vain osoitettiin sen sijainti.

Vuosisadan vaihteessa Uexkull-Gyllenbandit keskustelivat kirjeissään toistuvasti roolianalyseista. Vuonna 1898 Uexkull-Gyllenband lähetti vaimolleen oman roolianalyysinsa Ibsenin *Nukkekekodin* Norasta, jonka Ida Aalberg oli voittoaisti tulkinut Kaarlo Bergbomin kanssa tehdyn analyysin pohjalta jo 1880. Kirjeisiin on dokumentoitu myös keskustelua heidän yhteisestä työtavastaan. Hän suositteli vaimolleen myös Nietzschen filosofian lukemista Ibsenin *Rosmersholmia* varten, ”mikäli se ei häiritse Ida Aalbergia

---

<sup>177</sup> “Wenn ich heute jene Vorträge über Ibsen halten würde so würde ich drei Vorträge halten: 1) Ibsen als Dichter des modernen Problems, 2) die Frau, 3) Ibsen und die Lösung.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>178</sup> “1) Die Negativitet seiner Typen, der ”Fabel”, des Lebens, seiner ganzen Weltanschauung. Der Mangel an Positivitet, Ideal an ‘festen Griff! 2) die Reflektivitet seiner Naturen. 3) Die Handlung geht ‘nicht vor unseren Augen’ vor sich. Ist nicht recht gegenwärtig.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>179</sup> Carlson 1993, 237.

tämän foneettisessa työssä”.<sup>180</sup> Nietzsche sopi paronin mielestä nimenomaan Rebekan esittäjän taustalukemistoksi.

Vuonna 1900 paroni ehdotti kirjeessään, että hän ja Ida Aalberg vaihtaisivat molemmin puolin analyysijaan. Siten he voisivat innostaa toisiaan molemminpuolisesti kuten tekstejään vaihtavat kirjailijat ja osuisivat nopeammin oikeaan! Uexkull-Gyllenband kehotti Ida Aalbergia yksinkertaisesti selittämään tavalliseen kirjetyyliinsä: ”minä esitän tämän roolin näin – käsitän sen näin”. Tällaisten kirjallisten muistiinpanojen tekeminen olisi hänen uskoakseen Ida Aalbergille hyödyllistä, sillä se johdattaisi roolin kokonaisuuteen ja auttaisi näkemään ja tarkastelemaan sitä paremmin.<sup>181</sup> Kirjeessään Uexkull-Gyllenband mainitsi, että Ida Aalberg lähtee roolin käsittämässä ja loppuun saattamisessa liikaa yksityiskohdista, mikä on paronin mukaan seurausta hänen näyttelijänkehityksensä käytännöllisestä tiestä. Uexkull-Gyllenbandin mukaan yksittäisistä osista ei kuitenkaan koskaan saisi kokonaisuutta vain yhteen liittämällä. Hän katsoi saman periaatteen koskevan sekä näytelmää että sen näyttämöllistä esittämistä. Tie, joka lähtisi yksittäisistä kohtauksista, episodeista tai roolihahmon yksittäisistä luonteenpiirteistä johtaisi näyttelijän helposti maneereihin.<sup>182</sup> Uexkull-Gyllenband sanoi uskovansa, että monet näyttelijät esittävät usein rooleja näytellen pelkkiä episodeja ja yksittäistä ymmärtämättä lainkaan kokonaisuutta.<sup>183</sup> Kirjeissään Ida Aalberg ei näytä vastanneen näihin kehotuksiin mitenkään.

Vuonna 1900 Uexkull-Gyllenband korosti opiskelemisen tärkeyttä asettaen puolisolleen mallin opetella ja sisäistää roolia. ”Karakterin kokonaiskuvan edellä käypä harkinta” eli ilmaisun ja tulkinnan etukäteissuunnittelu ei Uexkull-Gyllenbandin mielestä häiritse näyttelemisen välittömyyttä, vaan päinvastoin, se päästää näyttelijän vapaaksi. Jos tulkinta on selkeä, näyttelijä ei Uexkull-Gyllenbandin näkemyksen mukaan enää heijasta mitään yksittäistä.<sup>184</sup> Kaiken yhteen punovan älyllisen työn piti hahmotella kokonaisuus ennakkoon. Erityisesti realistiseen näyttelijäntyöhön kuului tietoisella tasolla

---

<sup>180</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.10.1900. HYK Coll 1.9.

<sup>181</sup> ”Jedenfalls finde ich, dass wir am Besten vorwärtskämen, auch für Deine Zwecke, wenn wir unsere Analysen gegenseitig gegen einander austauschten. Also die Methode, die zum Beispiel, die zusammenarbeitende Schriftsteller haben. Wir ragen uns dann gegenseitig an – kommen schneller zum Rechten. Du müsstest ganz einfach erzählen, in Deinem gewöhnlichen Briefstil: ich spiele diese Rolle so, fasse sie so auf. Dies schriftliche Aufzeichnen ist, glaube ich, für Dich nützlich. Es führt Dich dazu das Ganze einer Rolle, besser zu übersehen und, ins Auge zu passen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>182</sup> ”Ich habe Dir oft gesagt, dass mir schien, dass Du bei Erfassung, Ausarbeitung der Rolle zu sehr vom Einzelnen ausgehst. Eine Folge des Dein praktischen Weges deiner Entwicklung. Aus Einzelnen bekommt man nie ein ganzes zusammen. Das ganze entsteht nicht durch Zusammenfassung. Zu Stücken Werke, als in der Schauspielerischen Darstellung. Ebenso kommt es eben auf diesem Wege – der von Einzelnen ausgeht, Szenen, Episoden, einzelne Charakterzüge – leicht zum Manier.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>183</sup> ”Ich glaube viele Schauspieler-Schauspielerinnen spielen oft Rollen, von denen sie sich über das Gesamtbild, den Gesamtcharakter gar nicht klar sind, oft völlig unklar sind – spielen nur Episoden, Szenen, Einzelnes.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>184</sup> ”Dieses vorausgehende überlegen des Gesamtbildes Deiner Charaktere wird, glaube ich, nicht Deine Unmittelbarkeit im Spiel stören, sondern im Gegentheile es wird sie frei legen. Hast Du das Gesamtbild ganz klar – damit fest – so wirst Du eben nicht mehr auf das Einzelne reflektieren.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

tapahtuva analyysityö, minkä jälkeen eläytyminen saavutettiin luovuttamalla omat tunteet henkilöhahmon käyttöön.

Vuonna 1907 Uexkull-Gyllenbandin Ibsen-käsitys on syventynyt ja analyysi keskittyy eri teosten keskeisiin teemoihin. *Meren tyttären* ytimenä paroni piti viettelyksen ongelmaa, *Rosmersholm*issa syyllisyyttä, näytelmässä *Kun me kuolleet heräämme* keskeinen oli hänen mukaansa ideaalin ongelma ja *Hedda Gabler*issa dekadenssi sanan syvimmissä mielessä.<sup>185</sup> Myöhemmät analyysit ovat ensiyriksiin verrattuna pitkälle hiottuja tulkintoja, joista ilmenee itsenäisen taiteilijan joskus omapäinenkin ote.

Käsillä olevan luvun tehtävä on kuvata ja analysoida sitä, millä tapaa Alexander Uexkull-Gyllenband kirjoitti vaimolleen tämän tulevista roolitöistä heidän yhteistyönsä varhaisina vuosina. Tarkastelen kahta kirjeissä erityisen paljon huomiota saanutta näytelmää: Henrik Ibsenin *Kummittelijat* (*Gengangere*), jossa Ida Aalbergilla oli Rouva Alvingin rooli, sekä Sudermannin *Koti*-nimistä näytelmää (*Heimat*), jossa Ida Aalbergilla oli Magdan rooli. Vuoden 1898 kirjeessä esitetyt Ibsen-teesit ovat kiinnostavia näiden analyysien taustalla, koska ne viitoittavat sitä, mikä Uexkull-Gyllenbandille oli ongelmallista tai kiinnostavaa Ibsenissä.

Uexkull-Gyllenbandin vuosien mittaan pitämät ohjaajankirjat ovat tutkijalle runsaudensarvi, etenkin kun järjestäjän- ja kuiskaajankirjat vahvistavat suurelta osin niiden merkinnät. Kirjeisiin sisältyvät draama-analyysit vuosilta 1898 ja 1900 ovat pitkää tekstianalyysia, joissa on vähän näytelmän toteutukseen liittyviä vihjeitä tai merkintöjä.

### 2.2.1 Ibsenin *Gengangere* – Ida Aalbergin mahdollinen rooli Rouva Alvingina

Teoksessaan *History of European Drama and Theatre* (2002) Erika Fischer-Lichte valaisee Ibsenin näytelmien tyypillistä perusyksikköä, porvarillista perhettä otsikolla *Perhe-elämän valhe*:

No other period created such a cult around the family as that of the bourgeoisie in the eighteenth and nineteenth centuries. That which was propagated by the eighteenth century seemed, in the idyllic Biedermeier period, to have become reality, at least in the ‘middle classes’: the family was a gentle community which, although it recognized the father as the natural leader, none the less created necessary opportunity for each member to develop and express his own particular individuality. In the course of rapid social changes catalyzed by the industrial revolution, the

---

<sup>185</sup> ”Das Problem der Versuchung ist der Kern der *Frau vom Meer*! Wie in *Rosmersholm* das Schuldproblem. In *Hedda* (müssen noch viel an *Hedda* arbeiten) das Problem der Dekadenz in deren tiefsten Sinn, in *Totes Erwachen* das Problem des Ideals.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 11.2.1907. HYK Coll 1.10. Suomentos: Timo Lipponen.



family understood in this way increasingly became the intimate refuge from the various changes in public life and a stabilizer of a self which was threatened with destabilization in dangerous ways by general social developments.<sup>186</sup>

Fischer-Lichten mukaan perheen ”pyhyys” ja koskemattomuus asetettiin kuitenkin kyseenalaiseksi. Ibsenin näytelmissä yhteiskunnan perusyksikkö, perhe, on asetettu armottomaan valoon, mikä herätti myös vastakkaisen reaktion:

From approximately the middle of the the nineteenth century, however, the family [---] was more and more exposed to attacks from widely differing areas. Radical feminists believed the family could be done away with entirely; utopian socialists planned a substitute; and Marxists diagnosed its exploitative, hypocritical character and thus damned it to destruction. These critics believed that the family was a thing of the past and, in this respect, a superfluous phenomenon. Attacks by the conservative were not more merciful in their judgment either, though it resulted in a diametrically opposite argumentation. They saw the family as a holy shrine – but at the same time, however, as a centre of infection; an asylum from ugliness, materialism, and immorality, yet weakened by every decline, whose prevention should actually be its greatest and most meaningful task.<sup>187</sup>

Yleisön suhde Ibsenin näytelmiin perustui ongelmien armottomaan paljastamiseen ja porvarillisen perheen aseman kyseenalaistamiseen. Ibsenin näytelmien vaikutus oli koko Euroopassa katarttinen. Näyttämöllä alttiiksi asetettuina olivat ongelmat, joista oli siihen asti puhuttu vain hiljaa ja pimeässä:

With this diagnosis, Ibsen put himself in stark juxtaposition to the generally accepted idea of the family repeated *ad infinitum* like a prayermill. [---] The enormous success of his plays – principally in Germany – and the unending discussions they provoked seem to suggest that at least part of the audience – consciously or not – identified with his characters and recognized their own situation in the dramas. Long before Freud (who dedicated a long essay to Ibsen’s drama, *Rosmersholm*) had shocked the bourgeois public with his merciless analysis of the effect of the consequential and catastrophic family relations on the development of the personality, that same public could study the inevitable consequences of the patriarchal family on the individual self in the concrete example of Ibsen’s plays.<sup>188</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenbandin kaksi ensimmäistä draama-analyysia ovat syväluotausta Ibsenin kuvaamaan porvarilliseen perheeseen sekä tuhoisiin vaikutuksiin ja kärsimyksiin, joita perheen julkisivun

---

<sup>186</sup> Fischer-Lichte 2002, 247-248.

<sup>187</sup> Fischer-Lichte 2002, 248.

<sup>188</sup> Fischer-Lichte 2002, 251-252.

suojeleminen aiheuttaa sen yksittäisille jäsenille. Paitsi tässä luvussa käsiteltävässä Ibsenin näytelmässä *Kummittelijat* myös myöhemmin esiteltävässä Sudermannin *Kodissa* tuo yhteiskunnan yksikkö, perhe, on muuttunut itsensä irvikuvaksi. *Kummittelijoissa* perheenisä, kamariherra Alving kummittelee haudan takaa syfiliksessä, jonka hän on tartuttanut perheeseensä, vaikka poikaa, Osvaldia varten on yritetty säilyttää ihanteellinen isän kuva. *Kodissa* Magdan seksuaalisen vapauden tuomitsevat miehet, Magdan vietellyt Keller, perheen isä, upseerit ja koko pikkuporvarillinen ympäristö, vaikka nämä ovat itse syllisiä Magdan tilanteeseen.

Marraskuussa 1898 Uexkull-Gyllenband paneutuu kirjeessään pitkään ja perusteelliseen analyysiin Ibsenin *Kummittelijoista*. *Kummittelijat* kiinnosti häntä mahdollisesti siksi, ettei se ollut siihen saakka saavuttanut minkäänlaista kestävästä menestystä saksalaisilla näyttämöillä huolimatta laajasta kiinnostuksesta Ibseniä kohtaan. Ilmeinen menestymättömyys johtui hänestä siitä, että kukaan ei vielä ollut kyennyt esittämään rouva Alvingin raskasta roolia.<sup>189</sup> Tosiasiassa syy näytelmän epäsuosioon saattoi liittyä sen tabuluonteeseen. Vuonna 1881 maailmanensi-iltansa saanut näytelmä käsitteli syfilistä, inestiiä ja viittasi jopa avustettuun kuolemaan.

Uexkull-Gyllenbandin analyysi *Kummittelijoista* 1898 on voimakkaasti säätypohjainen. Jo edesmennyt herra Alving oli kamariherra ja rouva Alving oli taloudellisista huolista vapaa: taistelunsa hän kävi miestään vastaan. Heidän poikansa Osvald on ollut etuoikeutettu taiteilija, jolla on ollut varaa opiskella Pariisissa. Pappissäätöyn kuuluvan pastori Mandersin Ibsen kuvaa papin irvikuvana, jonka toiminnasta on ollut seurauksena vain kurjuutta. Alhaisona Uexkull-Gyllenband näkee sivuhenkilöt, palvelustyttö Reginen, joka paljastuu herra Alvingin tyttäreksi, ja joka aikoo ryhtyä prostituoiduksi sekä puuseppä Engstrandin, joka aiheuttaa tuhoisan tulipalon harjakorkeudessa olevassa lastenkodissa.

*Kummittelijoissa* päähenkilö leskirouva Alving on rakentanut edesmenneestä miehestään kaunistellun ja palvotun mielikuvan, joka ei vastaa todellisuutta. 1800-luvulla syfilis eli kuppa periytyi herkästi myös sukupolvelta toiselle ja sen moniin vaikeisiin seurauksiin kuului väistämättä myös potilaan dementia sairauden kolmannessa vaiheessa. Tähän varsinaiseen näytelmän aiheeseen Uexkull-Gyllenbandkin viittaa kainosti ainoastaan rouva Alvingin pojan Osvaldin sairautena, aivan kuten hienovarainen Ibsenkin. *Kummittelijat* käsitteli aihetta, joka oli yleisön tunnistettavissa, mutta suunnaton tabu. Niinpä Uexkull-Gyllenbandin analyysitkin kunnioittavat tabua lausumatta suoraan julki sitä, mistä tapahtumasta tai prosessista näytelmän psykologisessa tilanteessa tosiasiallisesti on kyse.

---

<sup>189</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9.

Kirjeessään 24.11.1898 Uexkull-Gyllenband on ankara Ibsenin näytelmän rakennetta ja toimintaa kohtaan. *Kummittelijoissa* puhutaan Uexkull-Gyllenbandin mielestä liikaa ja siinä tapahtuu liian vähän. Lisäksi puhutaan vain menneisyydestä. Huolimatta jo mainitusta tabusta, Uexkull-Gyllenband pohtii radikaalisti, eikö tapahtumia sittenkin voitaisi esittää aivan nykyaikaisesti tai realistisesti. Hänen mielestään näytelmän ainoat tapahtumat ovat se, että 1) yksi henkilöistä sytyttää orpokodin palamaan sekä se, että 2) näytelmän nuori tyttö, Osvaldin rakastama Regine sortuu prostituutioon. 3) Paronin analyysin mukaan näytelmän konservatiivista ääntä edustava pastori Manders ei muutu eikä ymmärrä mitään. Hänen toimintansa funktio ennen näytelmän alkua on ollut se, että hän on ajanut rouva Alvingin takaisin onnettomaan avioliittoon.<sup>190</sup> Uexkull-Gyllenbandista on erikoista, että vain nämä kolme sivuhenkilöä eli pastori Manders, puuseppä Engstrand ja Regine toimivat konkreettisesti. Sen sijaan rouva Alving ja Osvald – näytelmän kehittyneet luonteet – eivät toimi vaan refleктоivat, heijastelevat.<sup>191</sup>

Uexkull-Gyllenbandin tapa kirjoittaa analyysiaan on referoimisen arvoinen, sillä se antaa mielikuvan niistä tunteista, estoista ja tulkinnoista, joita aikakauteen kuului. Paronin tulkinnassa pastori Manders on pakottanut rouva Alvingin vasten tämän tahtoa avioelämään. Niin hän on synnyttänyt Osvaldin, mutta sitten joutunut luopumaan lapsestaan. Rouva on juonut miehensä Alvingin kanssa, taistellut hänen kanssaan, kantanut koko työtaakan, kärsinyt ja sietänyt Alvingia. Uexkull-Gyllenband sanoo rouva Alvingin olleen aiemmin pelkuri, mutta näytelmän kuvaamien 36 tunnin kuluessa tällä on mahdollisuus saada taistelemalla kaiken itselleen. Uexkull-Gyllenbandin mukaan rouva Alving uhraa jotain kerta toisensa jälkeen, mutta mikään ei pidä kohtaloa poissa. Tekemällä tunnustuksen hän uskaltautuu pidemmälle yhä rohkeammin, mutta mikään ei auta, mikään ei riitä. Lopulta hän käsittää aiemman toimintansa teeskentelevän luonteen. Hän oli tehnyt kaiken äitiytensä tähden. Äitiys oli ollut hänelle tärkeintä sen jälkeen kun hänet oli vaimona mitätöity. Hän oli kieltänyt omat tarpeensa tai Uexkull-Gyllenbandin sanoin ”pukenut koko luontonsa pakkoon” tämän äitiyden ideaalin vuoksi. Yhtäkkiä rouva Alving näkee Uexkull-Gyllenbandin mukaan itsensä kuin kuilun edessä, hän oivaltaa omaa luontoaan vastaan tekemänsä rikoksen. Hän uskaltaa käydä konventioita ja yhteiskuntaa vastaan oivallettuaan aiemman teeskentelynsä.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> “Der Misserfolg liegt daran, dass im Drama zu viel geredet wird, zu wenig geschieht. --- Es fragt sich, ob man nicht aber doch die Handlung ganz gegenwärtig machen kann. Die einzigen Handlungen sind: 1) Engstrand zündet das Asyl an. 2) Regine geht auf die Strasse. 3) Pastor Manders begreift gar Nichts. Seine Handlung war nur Frau Alving in die Ehe zurückzujagen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>191</sup> “Es ist eigenthümlich: diese drei einfacheren Naturen handeln. Frau Alving und Osvald, entwickelten Naturen handeln nicht sondern reflektieren.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>192</sup> “Frau Alving hat sich von Manders in die Ehe zurückjagen lassen. Sie hat so Osvald geboren. Sie hat mit Alving getrunken, mit ihm kämpft, ihn ins Debt geschleppt. Sie hat ihn als Feige bezeichnet. Aber in diesen 36 Stunden ringt sie sich Alles ab. Sie bringt ein Opfer nach dem anderen: sie wagt immer Kühneres. Nichts hält das Schicksal auf. Sie hatte das Alles um ihrer Mutterschaft willen gethan, in die sie – nachdem sie als Weib vernichtet worden war – ihr Alles gesetzt hatte. Sie hatte Ihrer (ganzen Natur) Zwang angethan – um dieser Mutterschaft, um dieses Ideal willen. Und nun plötzlich sieht sie sich wie vor einem Abgrund – vor einem (ungeschützen) Frevel gegen die Natur. Was sie wagt – wagt sie der Conventione, die Gesellschaft gegenüber um derentwillen sie früher gelogen hatte.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

Uexkull-Gyllenband jatkaa kirjeessä tulkintaansa rouva Alvingin ja Osvald-pojan suhdetta tarkastellen. Hänen mukaansa rouva Alving on ollut elävä kuollut kun Osvald taasen on saanut nimeä taiteilijana ja nauttinut elämästä toveriensa kanssa.<sup>193</sup> Uexkull-Gyllenbandin mielestä rouva Alvingin ihanteena näytelmässä on olla tyytyväinen ja kärsivällinen. Äidinrakkaudesta tulee Uexkull-Gyllenbandin mukaan sairaalloista kohdassa, jossa rouva Alving sanoo, että voisi jopa siunata perittyä sairautta. Myös Osvald ironisoi äitinsä tarjoamaa hoitoa – hän ei halua ottaa morfiinikapseleita, mutta ei halua myöskään kuolemaa. Osvaldin syytös kuuluu: ”En ole pyytänyt sinulta elämää. Ja millaisen elämän olet minulle antanut. En halua sitä. Sinä tulet ottamaan sen takaisin.”<sup>194</sup>

Rouva Alving ei ole syyllinen Osvaldin tilaan, kaiken takana on muistoksi pyhitetyn herra Alvingin perheeseen tartuttama sairaus.<sup>195</sup> Osvaldin syfilis etenee kohti väistämättömän dementian vaihetta eli Uexkull-Gyllenbandin sanoin: ”fysiologinen metamorfoosi kulkee Osvaldin mukana, hänen edellään. Hänestä tulee palanen lihaa ja henki hänessä lakkaa olemasta. Hän ei kuule, näe eikä tunne enää.”<sup>196</sup> Rouva Alving ei ymmärrä tilannetta ja siksi hänen on mahdotonta kestää sitä. Osvald on kuitenkin Rouva Alvingin lapsi, hänen toivonsa, hänen kaikkensa – ja hän sulaa pois kyyneliin, paroni kuvaa. Uexkull-Gyllenband epäröi, voidaanko tuota lainkaan näytellä, mutta yksi on hänen mielestään varmaa: ”joko Rouva Alvingia ei voida näytellä, tai hänet täytyy särkeä”. Femininiin täytyy Uexkull-Gyllenbandin analyysin mukaan joko tulla särjetyksi – tai pyhäksi.<sup>197</sup>

Ibseniläisten naisten perustyyppi on Uexkull-Gyllenbandin mukaan voimakas. Ibseniläisiä miehiä luonnehtivat heikkoudet ja ”sanasankaruus”.<sup>198</sup> Esimerkiksi Rouva Alving on Uexkull-Gyllenbandin näkemyksen mukaan kantanut koko käytännön töiden taakan ja päässyt työllään eteenpäin, mutta yhteiskunnan edessä koko hänen itsenäisyytensä lakkaa. Rouva Alving on siis tehnyt enemmän kuin Osvald, samalla kuitenkin raadellen itseään. Yhteiskunta suojaa Uexkull-Gyllenbandin mielestä näytelmässä vain Osvaldia, joka on mies. Rouva Alving on halunnut suojata lapselleen tärkeän isän ideaalin ja on siksi toiminut omien tarpeidensa vastaisesti. Siksi – kuten Osvald sanoo – lapsen rakkaus

---

<sup>193</sup> ”Frau Alving war ja eine Thot. Und Osvald: er hat Ruf als Maler erwerben. Und er hat mit den ‘Kameraden’ das Leben genossen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>194</sup> Ibsen, Valitut draamat IV, 1962, 283.

<sup>195</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9.

<sup>196</sup> ”Aber nun geht die physiologische Metamorphose mit Osvald vor sich. Der Geist in ihm hört auf: nimmt ein Ende. Er hört, sieht, erkennt nicht mehr.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>197</sup> ”Es ist ihr Kind, ihre Hoffnung, ihr Alles – und sie zerfließt in Thränen. Ob man das spielen kann, weiss ich nicht. Aber so viel ist sicher: entweder man kann die Frau Alving spielen oder sie muss zermalmend wirken. Das Femininen müsste entweder zermalmt werden oder – heilig werden.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>198</sup> ”Der Familientypus der ibsenschen Frauen ist – im Gegensatz zu den Männern – Kraft, Stärke. Osvald ist der gewöhnlichen ibsenske Männertypus – Schwäche, Wortheldenthum.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898 HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

isää kohtaan on vain taikauskoa.<sup>199</sup> Lisäksi Rouva Alving on halunnut suojella Osvaldia yhteiskunnalliselta häpeältä, hänen oman elämänsä kummittelijalta.<sup>200</sup> Paroni ei kuitenkaan suoraan mainitse ilmeisintä eli sitä, että koska asioista ei ole Alvingin perheessä todenmukaisesti puhuttu, Osvald on sairastunut isältään perimään sukupuolitautiin osaamatta ajoissa hakea apua tai suojata muita.

Uexkull-Gyllenband miettii näyttelijäntyön toteutusta: sen täytyy hänen mielestään olla enemmän hermostuneisuutta eikä sentimentaalista epätoivoa. Ja tulisiko näyttelijän esittää intellektuaalisia tiloja?<sup>201</sup> Osvaldia täytyisi näytellä niin, että ”hänen roolinsa psyykinen sisältö ei aivan himmenisi fysiologisen kautta”<sup>202</sup>, toisin sanoen näyttelijä ei keskittyisi kuvaamaan sairauden neurologisia piirteitä kehollaan vaan onnistuisi piirtämään Osvaldista myös psykologisesti uskottavan henkilöhahmon. *Kummittelijoita* analysoidessaan Uexkull-Gyllenband alkaa selvästi ajatella teatteriesityksen toteutusta ja näyttelijäntyön metodeja.

Näytelmässä kaikki palaa poroksi. Niin myös koko Rouva Alvingin vaivalloisesti rakentama elämä. ”Puolen elämän kuormittamana” eli nykysuomeksi keski-ikäisenä Rouva Alvingista löytyy voimaa aloittaa sen uudelleen rakentaminen. Uexkull-Gyllenband havaitsee kuitenkin vastamotiivin: Rouva Alving haluaisi elää eteenpäin pojassaan. Rouva Alvingin mukaan Osvaldin pitäisi kiittää häntä kaikesta, mikä paronin mukaan osoittaa, ettei hänen äidinrakkautensa ollutkaan pyyteetöntä. Osvald sanoo, että hänellä itsellään on tarpeeksi tekemistä itsensä kanssa. Uexkull-Gyllenbandin mukaan äiti Rouva Alvingissa kokee poikansa kautta syvän sisäisen ”pyhittymisen”. Hän ”raastaa kyynelissä kaikkensa”, mutta samalla hän on kokenut jotain syvää, sisäistä, jota kukaan muu kuin hän ei voi kokea. Tämä on Alexander Uexkull-Gyllenbandin mukaan sovittava päätös näytelmälle.<sup>203</sup>

Uexkull-Gyllenband kirjoittaa, että tästä viimeisestä kohtauksesta voi tulla ihana, jos se ylipäättään antautuu näyteltäväksi. Käytännön kysymyksenä hän kysyy, miten johdanto viimeiseen kohtaukseen tulisi näytellä. Reflektiivisenä kehittelynä se on hänestä pitkäväteinen eikä sillä ole muuta sisältöä. Ottaen

---

<sup>199</sup> Ibsen, valitut draamat IV, 278.

<sup>200</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9.

<sup>201</sup> ”[---] Es muss mehr Nervenheit sein, nicht eine sentimentale Verzweigung. Und soll der Schauspieler intellektuale Zustände spielen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>202</sup> ”Osvald müsste natürlich so spielen, dass der psychische Inhalt auch seiner Rolle nicht durch das Physiologische ganz verdunkelt würde.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>203</sup> ”Wie das Alles abgebrannt, so der ganze mühsame Bau ihres Lebens – in nichts vergangen, Rausch, Dunst. Sie muss ganz von neuem mit der Natur anfangen. Und müde, mit dem halben Leben hat sie doch die Kraft das anzufangen. Sie wollte in ihm fortleben. Er sollte ihr alles verdanken. Das war ihre Mutterliebe. Und er sagt: ich habe genug an mir selbst zu thun. Die Mutter erfährt in ihr eine tiefe, innere ‚Heiligung‘. Sie zerfließt in Thränen ihr ganzes, aber dabei was eine Mutter ist, hat so tief innerlich erfahren, keine so durchlebt wie sie. Das ist der versöhnende Abschluss.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

huomioon sen, että Ibsen on kirjoittanut näytelmän niin, että siinä nähdään vain Alvingien avioliiton seuraukset, hänen olisi Uexkull-Gyllenbandin mukaan pitänyt kirjoittaa se yksinäytöksiseksi.<sup>204</sup>

Edelliseen viitaten paroni myöntää, että Ibsenin henkilöhahmot ovat enimmäkseen ”reflektiivisiä luonteita”.<sup>205</sup> Tällä hän mahdollisesti viittaa siihen, että Ibsen kirjoittaa dialogeja, jossa henkilön tunteiden kuvaus vain harvoin purkautuu näyttelijän selittäviin monologeihin kuten virtuositeettia ja deklamaatiota korostaneessa varhaisemmassa tyyliin. Roolihahmojen dialogi on reflektiivistä. Koska he esittävät vuorovaikutusta he sekä reagoivat toistensa repliikkeihin että tulevat tunteineen näkyviin dialogin kautta. Uexkull-Gyllenbandin mielestä draaman tulisi syventää todellista elämää eikä tehdä itseään sitä vasten pintapuoliseksi.<sup>206</sup> Vuonna 1898 hän toivoo, että sellaista elämää voisi onnistua tuomaan ibseniläisiin hahmoihin.<sup>207</sup> Jo muutaman pitkän kirjeen aikana voimistuu paronin näkemys siitä, että ratkaisuna olisi nähtävä roolien näyttämöllinen ulottuvuus eli uudenlainen näyttelemisen tapa. Ibseniläisten henkilöhahmojen oli tarkoituskin toteutua kokonaan vasta näyttelijäntyön tarjotessa niihin tulkintansa.

On kuvaavaa, että Alexander Uexkull-Gyllenband tarttui juuri *Kummittelijoihin*, yhteen paitsi tematiikaltaan kuin myös näyttelijän tehtäviltään vaikeimmista Ibsenin näytelmistä. Hänen otteensa näytelmään on rohkea juuri siksi, että hän hienotunteisuudestaan huolimatta miettii Osvaldin roolin toteutusta, syfiliksen viimeisen vaiheen näyttämöllistä esittämistä. Keskiössä on perhe, tuo yhteiskunnan tärkein perusyksikkö ja julma elämänvalhe, joka sen ympärille on kietoutunut. Analyysi *Kummittelijoista* jäi sormiharjoitukseksi siinä mielessä, että Ida Aalberg ei koskaan esittänyt roolia julkisesti. Uexkull-Gyllenbandille siihen tutustuminen näyttää kuitenkin olleen tärkeä avain sekä Ibsenin tuotannon psykologisiin kysymyksiin että uuteen näyttämöestetiikkaan ja ihmiskuvaan.

### 2.2.2. Sudermannin *Koti* – Ida Aalbergin rooli Magdana

Yksi Ida Aalbergin uran merkittävimpiä rooleja oli Magdan rooli Hermann Sudermannin uudessa näytelmässä *Koti* (*Heimat* 1893). *Kodin* suomenkielinen ensi-ilta oli Suomalaisessa teatterissa 19.2.1897, Kaarlo Bergbomin ohjauksena. Pääroolin esitti Ida Aalberg, tuolloin jo paronitar Uexkull-Gyllenband. Bergbom kirjoitti neiti Elfvingille, että ”hän on suurempi kuin koskaan”.<sup>208</sup> On mahdollista, että

---

<sup>204</sup> “Diese letzte Scene kann herrlich werden, wenn sie sich spielen lässt. Wie soll man dies unhergehende spielen? Als reflektive Entwicklung ist es absolut langweilig. Und was hat es sonst für Inhalt? So wie Ibsen das Stück angelegt hat (das heisst, das man nur die Folgen – der also Ehe nicht) hätte er es in Einem Akt verschreiben soll.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>205</sup> ”Es ist ausser dieser Art Ibsen’s wahr, dass seine Personen meist furchtbar reflektive Nature sind.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>206</sup> ”Das Drama soll das reale Leben vertiefen: nicht sich an ihm verflachen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.11.1898. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>207</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 24.11.1898. HYK Coll 1.9.

<sup>208</sup> Aspelin-Haapkylä 1910, 82. Ida Aalbergin nimi mainitaan muodossa Aalberg-Uexkull.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin vuonna 1900 vaimolleen kirjoittama kirje tässä kohtaa kommentoi Ida Aalbergin 1897 Suomalaisessa teatterissa tekemää roolitulkintaa, joka oli tehty Kaarlo Bergbomin ohjauksessa.

Kirjeessään lokakuulta 1900 Alexander Uexkull-Gyllenband kuvaa, että näytelmässä kauan sitten maailmalle lähtenyt laulajatar Magda palaa esiintymään kotiseudulleen: ”Hänellä on rahaa, rikkautta, asema ja mainetta. Kaikissa näissä olosuhteissa hän saapuu näihin pieniin kurjuuksiin, provinssikaupunkiin laulamaan ja ajaa päivittäin vanhempiensa kodin luo. Hän ärsyttää königsbergiläisiä poroporvareita moderneilla mielipiteillään. Hän neuvottelee pastorin kanssa siitä, pitäisikö hänen jäädä ja tulee siihen taivutetuksi. Hänellä on ollut rakkauselämää, jota ei selitetä tarkemmin. Väliin hän puhelee ”kalleimmasta lapsestaan”. Sitten Magda tapaa sattumalta entisen rakastajansa Kellerin, mistä seuraa katastrofi.<sup>209</sup>

Uexkull-Gyllenband vaatii kirjeessään näytelmän konfliktien sisäistä motivointia ja näkee sentimentaalisuuden näytelmän asettamana ansana. Uexkull-Gyllenband haluaa tarkastella näytelmää ”elämän kautta” antaakseen vaimolleen lähtökohdan roolin rakentamiseen. On ollut ahdas, poroporvarillinen kaupunki, perhe. Mikä tahansa riittää ajamaan pois jonkun Magdan, joka on ollut nuori kokematon ihmislapsi, naiivi, tuskin herännyt nainen.<sup>210</sup> Paroni korostaa, että Magda taistelee miehiä vastaan, oppositiossa ja yhteiskuntaa uhmaten. Hän haluaa, että Magda palaa vanhempiensa taloon juuri tämän uhman vallassa.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> ”Sie hat sich Geld, Reichtum, [---] Position und Ruhm. Unter all diesen Umständen, Verhältnissen kommt sie in die kleine Elende, Provinzstadt zurück, kommt sie dahin singen, fährt täglich vorüber am Elternhaus. Sie empört die Königsberger oder Spiessbürger durch das Bekenntniss von allerlei modernen Ausschwungen, Gesichtspunkten. Sie parlamentiert hin – der mit dem Pastor – ob sie bleiben soll, wozu ist sie denn überhaupt bekommen. Sie hat dabei ein Liebesleben geführt, aber das wir nicht recht klar werden, wie es beschaffen ist. [---] Sie faselt dabei von ihrer “Mutterliebe“. Sie trifft zufällig mit Keller zusammen, voraus die Katastrophe folgt.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>210</sup> “Sie ist zu Hause ohne Hilfe gelassen, verstossen wurde all ihrer Herzenangst, Herzenseinsamkeitleicht männlicher Verführung. Wenn sich nun die Anderen dasselbe wiederholt, wie bei Keller, wird sie mit sich noch mehr Widerwillen, Verzweiflung, Ekel Verachtung von ihren abwenden.“ Lassen wir das Stück. Versuchen wir es mit dem Leben. Wir haben die enge, spiessbürgerliche Stadt – Familie. Ein Zufall – irgend einer – genügt, um eine Magda hinauszutreiben. Das junge, unerfahrene Menschenkind, das naive, noch kaum erwachte Weib – mit allem in ihr noch kaum Erwachtem, Unbewussten.“ Uexkull-Gyllenbandin tulkinnan mukaan ”Magda on joutunut sydämentuskansa, sydämen yksinäisyyden ja kevyen miehisen viettelyn uhriksi. Kun toiset miehet myöhemmin ovat kerranneet saman kuin Keller, hän on torjunut heidät vielä suuremmalla vastenmielisyydellä, epätoivolla, inholla ja halveksunnalla. Samalla hänessä on lisääntynyt ylpeys, viattomuus ja uhma koskien kaikenlaista puhtautta.” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen

<sup>211</sup> Magda steht sie im Kampf gegen die Männernmoral – in Opposition, Trotz gegen die Gesellschaft. [---] So kommt sie hin; ich möchte, dass sie in demselbem Trotz ins Elternhaus kommt.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

Uexkull-Gyllenbandista Sudermann on ”sekasotkun tekijä”.<sup>212</sup> Hän on sommitellut tilanteen, josta on tullut tulokseksi teatterikappale. Miten luoda Magdasta elävä, todellinen hahmo? Paroni pitää epätodennäköisenä Magdan raivoa Kelliä kohtaan. Jonkinlainen yhteisyys saa Magdan kiihtymään, mutta kyseeseen ei tule täydellinen halveksunta toisen koko olemusta kohtaan. Mitä enemmän Keller esitellään retkuna, sitä selvemmin Magdan halveksunnan häntä kohtaan täytyy paronin mielestä käydä ilmi näyttelijäntyössä.<sup>213</sup> Kellerin hyväksikäytön uhri Magdasta on tullut naiiviudesta, sydämen yksinäisyydestä, pelosta, tyhjyydestä ja epätoivosta johtuen. Ja siinä on ainoa oikea vastaus kysymykseen, miksi Keller ei ole jäänyt ainoaksi.<sup>214</sup> Paroni Uexkull-Gyllenbandille ainoa naiselle mahdollinen tunnetila näyttäisi myös olleen rakkaus. Selitys tapahtumille on epätoivo ja uhriksi joutuminen. Naisen omaa seksuaalista halua, joka selittäisi Sudermannin näytelmän tapahtumia, Alexander Uexkull-Gyllenband ei motiivina tunnusta.

Uexkull-Gyllenbandin mielestä taiteessa ei pitäisi olla epäröivä. Sävyä, jolla näytelmä kerran lyödään alkaneeksi, pitäisi jatkaa selvästi ja varmasti. Hän vaatii näyttelijältä johdonmukaista otetta näytelmään. *Kodissa* väkivaltaisuus, pelkuruus ja epävarmuus käyvät hänen mielestään käsi kädessä.<sup>215</sup> Kotiseudun on täytynyt olla Magdalle vieras, hän on irroittautunut siitä täydellisesti ja henkilöiden mahdollisuus toistensa ymmärtämiseen on kadotettu. Uexkull-Gyllenbandille tämä on hämärintä koko näytelmässä, mutta hän arvelee sen olevan ydin, joka pitää näytelmän koossa. Isän ja tyttären konfliktin pitäisi Uexkull-Gyllenbandin mukaan muodostua näytelmässä todellisten motiivien kautta.<sup>216</sup> Magda ei jää sentimentalisuudesta eikä rakkaudesta vaan uhmasta. Rakkautta voi hänessä olla olemassa korkeintaan ”katkerimman väille jäämisen muodossa”.<sup>217</sup> Uexkull-Gyllenbandin ohjeena näyttelijöille on: ”Missä Magdan ja hänen isänsä kädet ja katset kohtaavat, siellä täytyy toiminnan kulkea kohti loppukatastrofia mahdollisimman nopeassa tempossa.”<sup>218</sup> Magda pitää isäänsä enää varjona tai haamuna, ja paiskoo tosiasioita vasten tämän kasvoja. Uexkull-Gyllenband ehdottaa yhden repliikin poistamista: ”Minä tulen kai hautaamaan hänet”, se tulee joko jättää sanomatta tai lausua karkeasti.<sup>219</sup>

---

<sup>212</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9.

<sup>213</sup> „Der Mann, Sudermann ist so grob, dass er nur chargierte Kontraste zu begreifen im Stande ist. Gegen wem ich mich empöre, gegen dem habe ich, wenn auch kein Gefühl – doch mindestens irgend eine Gemeinschaft mit ihm, noch nicht aber jene volle, tiefste Verachtung des ganzen Wesens des anderen. Er meint deshalb: je mehr er Keller als Lump hinstellt, desto klarer muss die Verachtung Magdas gegen ihn werden.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>214</sup> “Magda war Kellers Opfer. Sie wurde sein Opfer aus Naivität, Einsamkeit, Herzenseinsamkeit, Angst, Leere, Verzweiflung. Und darin – glaube ich – liegt auch die einzig richtige Antwort auf die Frage warum Keller nicht der Einzige blieb.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>215</sup> “Man soll in Nichts, auch nicht in der Kunst zoghäft sein. [---] Den Ton, den man einmal ausschlägt, soll man klar, bestimmt, fest mit ganz bestimmter Absicht ausschlagen. Überbetung Einheitsch und zugleich Unsicherheit gehen Hand in Hand.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>216</sup> “Mindestens müsste der Konflikt zwischen Vater und Tochter auf innerem Wege entstehen – nicht auf so grobes, gemachte Art.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>217</sup> „Nicht aus Sentimentalität, aus Liebe bleibt sie sondern aus Trotz. Liebe – kann in ihr höchstens noch in der Form eines bittersten Entbehrens vorhanden sein. Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>218</sup> “Wo ihre Hände sich treffen - muss, scheint mir; die Handlung in möglichst raschem Tempo auf die Schlusskatastrophe zudrängen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>219</sup> “Diesem Scheinen, Schatten, der sie ein Lebendiges machen will – stösst sie die lebendige; reale, krosse Thatsache in’s Gesicht. [---] Das: ich werde ihn wohl begraben dürfen – muss sie entweder gar nicht sagen, oder grob.“ Alexander



Uexkull-Gyllenbandin mielestä Magdan rooli tulisi toteuttaa realistisesti. Niin rooliin syntyisi lähes traaginen piirre. Jos Magda saapuu vanhempiansa luokse suuren tyylin puvussa, hän haluaa näyttää ihmisille menestyksensä ja loistonsa, sen täytyy olla sisäisesti motivoitua – syyksi ei riitä se, että hän tulee juuri konsertista, eikä hän ole ehtinyt vaihtaa vaatteitaan. Mikäli tätä tulkintaa ei haluta, miten kierretään sentimentaalisuuden karit, Uexkull-Gyllenband kysyy.<sup>220</sup> Hän todennäköisesti kritisoi Ida Aalbergin aikaisempaa, Bergbomin ohjauksessa tehtyä roolianalyysia.

Entisen rakastajan, Kellerin kohtaaminen tuo esiin Magdan ala-arvoiset puolet: häntä nöyrytetään ja raivostutetaan. Hän joutuu kohtaamaan epävarman omatuntonsa ja tulee pakotetuksi kotiseutunsa konventioihin. Magda ei paronin analyysissa ole jalo ja ylevä vaan väkivaltainen, pelkurimainen ja täynnä epävarmuutta.<sup>221</sup> Hahmona Magda onkin siis Uexkull-Gyllenbandin mielestä negatiivinen.

Uexkull-Gyllenbandin mielestä Magdan rakkaus kotiseutuun, vanhempiin ja kotiin on sentimentaalista. Jos Magda on taistellut tiensä moderniin itsenäisyyteen, ”vapauteen”, hän ei ole enää sentimentaalinen tai sitten hahmo on puolikas ja koko konflikti sisältyy häneen. Uexkull-Gyllenband kehottaa vaimoan ratkaisemaan Magdan hahmon puolittaisuuden, joka johtuu paronin mukaan kirjailijan puutteellisesta teatterinäkemyksestä. Aalbergin on päästävä tulkinnassaan elävän ja inhimillisen hahmon täyteyteen. Uexkull-Gyllenbandin mukaan Sudermannin draama johdattaa helposti ”vääryyteen”, millä hän ehkä tarkoittaa sekä näyttelijäntyylin tyylin valintaa että roolin tulkinnallisia vaihtoehtoja.<sup>222</sup> Traaginen edellyttää realistista otetta. Sentimentalisuudesta Uexkull-Gyllenband huomauttaa, että se merkitsee teatterissa ennen kaikkea väärää tunnetta. Se on tunteen varaan rakennettua esteettistä taideteoriaa, taiteen käytäntöä.<sup>223</sup> Voi olla, että paroni viittaa sentimentalisuudesta puhuessaan lähinnä melodraaman näyttelemisen tapaan tai siihen mekaanisuuteen, jolla deklamoiva näyttelijäntyyli kuvitti eleillään tekstiä.

---

Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>220</sup> “Sie wäre sehr lebenswahr – realistisch. Und dadurch tragisch. Kommt Magda einmal zu den Eltern in grosser Toilette – muss das auch innerlich motiviert, klar sein. Nicht nur, weil sie zufällig grade vom Concert kom und nicht Zeit hatte sich umzusehen. Wenn man diese Auffassung nicht will, wie umgeht man das Riff der Sentimentalität.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos Timo Lipponen.

<sup>221</sup> “Gestalt Kellers die faule Stelle in ihr geführt wird: halb rasend, um so mehr beschämt. Um so mehr beschämt, ob sie an der Hand ihres in diesem Punkte unsicheren Gewissens – halb widerwillig unter die ihr verhasste Convention gedrängt wird. Denn wie sie grob ist, ist sie auch nicht edel, vornehmen, überlegen – sondern unsicher, gewaltsam, feig: voll Überbetung, Unheimisch, zugleich Unsicherheit.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>222</sup> “Ebenso ist die ‘Liebe‘ zur ‘Heimath‘, die Liebe zu den (diesen) Eltern, zu Hause – vollständig sentimental. Entweder hat sich Magda durchgedrungen zu moderner Selbständigkeit – Freiheit, dann ist sie nicht mehr sentimental. Oder sie hat sich noch nicht dazu durchgedrungen, sie ist halb, wie Sudermann selbst, darum noch sentimental – dann ist sie, ihr ganzes Konflikt mit dem Vater nicht interessant. Wie Du über diese Halbheit in der Anlage Magda’s kommen sollst – da nicht bloß einen Sudermannschen Theaterscheinen usw. eine lebendige Gestalt schaffen sollst, wie du da aus der Fülle des menschlichen Gestalten sollst, weiss ich nicht.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 20.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>223</sup> “Sentimentalität ist ja nicht nur zu viel Gefühl sondern vor allem falsches Gefühl. Es ist eine auf das Gefühl aufgebaute ästhetische Kunsttheorie, Kunstpraxis.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 20.10.1900. HYK Coll 1.9.

Traagisella Magdalla on Uexkull-Gyllenbandin mukaan hallussaan valta ja voima. Hän taistelee pienuutta, valheita ja rajoittuneisuutta vastaan. Paronista Magda ei ole itsessään rauhoittuva ja sulkeutunut persoonallisuus, vaan käy intohimoista kamppailua vapaudestaan. Se luo inhimillisen Magdan, ei sentimentaalis-konventionaalista eikä myöskään voimakasta ja naturalistista roolityötä. Uexkull-Gyllenband sanoo analyysinsä osoittavan, miten pitkää tietä hänen on täytynyt tulla siihen, minkä Ida Aalberg on heti käsittänyt oikealla intuitiolla.<sup>224</sup> Tässä vaiheessa kirjeen retoriikka kääntyy siten, että Aalberg onkin ikään kuin ollut koko ajan samaa mieltä kuin puolisonsa. Tämä yhteisymmärrys on mahdollisesti Uexkull-Gyllenbandin keksintöä.<sup>225</sup>

Magdan modernilla ”vapaudella” on Alexander Uexkull-Gyllenbandin mukaan enemmänkin protestin luonne: siinä on jotain pois pyyhkivää sekä positiivista sisältöä ja varmuutta. Vastustus olisi ymmärrettävissä, mikäli Magdan olisi palattava kotiseudulleen hädässä ja kurjuudessa tai jos hän olisi riippuvainen kotiseudustaan. Miksi vastustus, Uexkull-Gyllenband kysyy.<sup>226</sup> ”Miksi Magda antaa repiä itseään kun hänellä ei ole enää hyötyä isän ’auktoriteetista?’”<sup>227</sup> Uexkull-Gyllenband ironisoi: ”Magda antaa itsensä isällisen auktoriteetin valtaan esittääkseen yleisölleen kauniin, järkyttävän komedian.”<sup>228</sup>

Selvittäessään Magdan protestin motivaatiota Uexkull-Gyllenband havaitsee kysymyksen naisten asemasta yhteiskunnassa. Yhteiskunta antaa Kellerille miehenä oikeuksia, jotka painavat häpeänä naista, Magdaa. Tämä on Uexkull-Gyllenbandin mielestä Sudermannin näytelmän perusmotiivi ja tästä näkökulmasta voisi analysoida koko näytelmän. Magdan henkilöhahmo on rakennettava psykologisesti uudelleen häpeän näkökulmasta lähtien.<sup>229</sup> Yhteiskunnan silmissä Magda on aina vain langennut nainen.

---

Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>224</sup> “Was diesem an sich nicht unsympatischen Charakter – Wucht solcher Charaktere, die gegen das Kleine, Lüge, Beschränkte stehen. Magda ist keine in sich ruhende, geschlossene Persönlichkeit. Sie steht nicht da in ruhiger, selbstbewusster Freiheit über den Menschen – sondern nur in leidenschaftlichen Kämpfe um die Freiheit. Das giebt dann wieder eine andere Magda, sondern eine rein menschliche Magda, nicht keine sentimental-conventionelle, auch nicht die derb-naturalistische Magda. Und das ist jedenfalls die richtige, jedenfalls auch die, die Du gleich von Anfang an voransah. Du siehst, auf wie langem Wege, auch mit Umwegen ich zu dem kommen muss, was Du gleich erfasst durch die richtige Intuition.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 20.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>225</sup> Silti Aspelin-Haapkylä lainaa W. Söderhjelmän seikkaperäistä arvostelua vuoden 1897 *Kodista* suomalaisessa teatterissa: ”Ida Aalbergin Magda oli elävä sormenpäihin asti ja pienimmässä äänenväreessä. En muista hänen yhdessäkään edellisessä roolissa antaneen niin vähän tilaisuutta muistuttaa manieroiduista elkeistä. Ylipäättään vaikutti hänen esityksensä todella virkistävästi raikkauksellaan ja välittömyydellään – jonka vaikutuksen suuressa määrässä vahvisti taiteilijattaren olennon hämmästyttävä verevyys sekä hänen erinomaisen kauniit pukunsa.” Aspelin-Haapkylä 1910, 82.

<sup>226</sup> “Magdas Freiheit hat viel mehr den Character des Protests; viel mehr etwas oppositionelles abwehendes, als positiven Gehalt, Bestimmtheit. [---] Warum diese Opposition? Während sie – so oder anders in der Abhängigkeit von jener Heimath, all zum Enge, Dummheit, Beshränktheit ist. Oder während sie in Noth, Elend ist dadurch gezwungen. Aber jetzt da sie sich ihre Stellung, Geld, Unabhängigkeit, Ruhm errungen, warum, wozu Protest – Opposition?” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 21.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>227</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 22.10.1900. HYK Coll 1.9.

<sup>228</sup> Uexkull-Gyllenbandin ajatusten takana ovat erään Litzmann-nimisen kriitikon ajatukset, ja tämä tulkinta kirvoittaa paronilta ironisen kommentin: ”Litzmann kuuluu niihin ihmisiin, jotka halutessaan käsitellä asiaa kriittisesti katselevat sitä kaukoputkella.” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 22.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen

<sup>229</sup> “Die Schande, die in den Augen der Gesellschaft auf Magda lastet, der Gesellschaft, die nicht Keller, nicht den Manne,

Omalla intuitiollaan Uexkull-Gyllenband havaitsi analyysissään Magdaa koskevan tuomion seksuaalisesta menneisyydestä. Miehet suojelevat toisiaan. Magda asettuu oppositioon ja uhmaa yhteiskuntaa. Yhteiskunnan pitäisi suojella heikompia, mutta se antaa miehelle seksuaalisuuteen liittyviä oikeuksia, jotka samaan aikaan painavat häpeänä naista.

Uexkull-Gyllenband kertoo lukeneensa saksalaisen kriitikon, Edgar Steigerin kirjoituksen Sudermannista. Steigerinkin mielestä Sudermann kuvaa mestarillisesti miljöön. Kirjailija kuitenkin työskentelee Steigerin mukaan modernin ehostuksen alla ”tunnetuin teatterihahmoin”, ”ulkoisin teatteriefektein” ja ”rakkaiksi käynein teatraalisin muotein”.<sup>230</sup> Myös Steiger puhuu Uexkull-Gyllenbandin mielestä aivan oikein ”takaisinpaluusta”, mutta valheellisella sentimentaalisuudella.<sup>231</sup>

Uexkull-Gyllenband on Steigerin kanssa eri mieltä Magdan henkilöhaamon tulkinnasta. Steigerille Magda olisi ”hyveen lipputanko”, moderni pyhimys, jota hän vertaa luonnonraikkaan Rita Reveran hahmoon Erich Hartlebenin näytelmässä *Die Sittliche Forderung (Siveellinen vaatimus)*.<sup>232</sup> Näytelmän asetelma on samankaltainen kuin *Kodissa*. Rita on laulajatar, jonka kauppias Friedrich Stierwald haluaa palauttaa vanhojen vanhempien luokse ja naida hänet pelastaen synnillisillä, väärillä teillä olevan naisen. Rita kieltäytyy avioliitosta ja kääntää kaiken vitsiksi.<sup>233</sup> Uexkull-Gyllenband kirjoittaa vaimolleen, että sentimentaalinen käsitys Magdasta on mahdollinen Steigerin ajattelun kaltaisessa hahmotelmassa. Näyteltäessä Ida Aalbergin olisi siis varottava, että ei tule tehneeksi tätä vaikutelmaa.<sup>234</sup>

*Koti*-näytelmän rakenne sekä juonen ja motiivien epätodennäköisyydet joutuvat Uexkull-Gyllenbandin armottomaan syyniin. Toiminta *Kodissa* on hänelle epäselvää. Hän vertaa näytelmää Ibsenin *Nukkekekotiin*, jossa Noran toiminta on reflektiivistä ja sen myötä Norassa tapahtuu intellektuaalinen herääminen. *Rosmersholm*issa toimintaa on paronin mukaan Rebekan esilletulo. Molemmissa Ibsenin näytelmissä toiminta on sielullista kehitystä, toteaa paroni, ja siitä haaste näiden roolien esittämisessä. Mitä on toiminta

---

sondern dem Weibe, sondern Magda unrecht giebt in diesem – allen ähnlichen Fällen. Das ist eine wahre Motiv. Vielleicht lässt sich von hier aus das ganze Stück, Magdas Charakter psychologisch neu aufbauen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 21.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>230</sup> “Ich lese soeben nach, was Edgar Steiger über Sudermann zu sagen hat. Er sagt sehr richtig, dass Sudermann das Milieu immer meisterhaft zeichnet. Aber darüber hinaus – unter modernen Schminke – im Grunde mit dem bekannten Theaterfiguren, mit äusseren Theatereffekten, liebgewordenen theatralischen Mötchen arbeitet.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 22.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>231</sup> “Er spricht sehr richtig von Rückfall – aber mit der verlogene Sentimentalität.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 22.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>232</sup> “Dann sagt er aber von Magda sie sei bei Sudermann eine „Tugendstange“, eine moderne Heilige, und stellt sie neben die naturfrische Rita Revera in Erich Hartlebens *Die Sittliche Forderung*.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 22.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>233</sup> Hartleben 1920, 204.

<sup>234</sup> “Aber da also bei der mangelhaften Zeichnung eine solche sentimentale Auffassung der Magda möglich erscheint, so muss man sich beim Spiel besonders hüten, dass es nicht diesen Eindruck hat.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 22.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomennos: Timo Lipponen.

*Kodissa?* hän kysyy.<sup>235</sup> Hän löytää vastauksen Ibsen-pohdintojensa logiikalla: toimintana on sisäisesti rikki revityn Magdan prosessi ja näytelmän esittämä syytöshuuto yhteiskunnalle. Alexander Uexkull-Gyllenband tiivistää näytelmän sanoman näin: ne, jotka ovat heittäneet kohtalonsa pois perhe-elämän varmoilta raiteilta – oikeudesta rakkauteen – saakoot oikeuden onneen, kuten he sen ymmärtävät.<sup>236</sup>

Ida Aalbergin vuoden 1897 Magda-tulkinta oli muotoiltu yhdessä Kaarlo Bergbomin kanssa. Roolin tarjoamia kompastuskiviä, varsinkin henkilöihahmon kaksijakoisuutta kuvaa vuonna 1897 *Päivälehdin* kriitikko:

Helppo ei suinkaan tämä [Ida Aalbergin] tehtävä ole, etenkin kun tässä täytyy tuoda esille niin monipuolisesti ja rikassisältöisesti kehittynyt luonne kuin Magda on. Siinä tulee esille kopea ja itsekäs maailman nainen, intohimolla lastansa rakastava äiti, kotitunnelmaa kaipaava ja kodin ankaruutta kaihoksuva lapsi, hellä sisar jne. [---] Kaikki nämä eri puolet moninaisine hienon hienoine vivahduksineen sai rva Aalberg korkeimmilleen kehittyneen taiteilijan totuudella vaikuttavasti ja hienosti esille.<sup>237</sup>

*Uuden Suomettaren* kriitikko R. R. kirjoitti artikkelissaan vuonna 1897, että Magdan rooli tuodaan esiin kahtalaisesti. Katsoja saa käsityksen sekä nöyryytetyn Magdan taistelusta omien vakaumustensa puolesta, ollen samaan aikaan epävarma ja väkivaltainen. Näyttelijäntyötä kuvattiin näin:

Näyttelijä sellainen kuin Ida Aalberg luo roolinsa uudestaan ja aivan kuin elää muutamassa tunnissa kokonaisen elämän iloineen ja suruineen. [---] Se Magda, jonka Ida Aalbergissa näemme, oli kaiken aikaa pienimpiinkin yksityiskohtiin saakka niin syvästi läpi-eletty, että se muodostui entisestä riippumatta aivan itsenäiseksi taideluomaksi, jonka vaikutus oli valtava ja vastustamaton.<sup>238</sup>

Sudermannin *Koti* oli Ida Aalbergin suuren Skandinavian, Baltian ja Venäjän kiertueen ohjelmistossa kaudella 1904 - 1905 ja nimenomaan silloin Magdasta kirjoitettiin taajaan. Tällä kertaa ei enää ollut kyse Bergbomin vaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin vaikutuksesta syntyneestä Magdasta. Vuonna 1904 Tartossa ilmestyvän *Nordlindländische Zeitungin* kriitikon mukaan Ida Aalberg hallitsi näyttämöä ja huomio

---

<sup>235</sup> "Wie gesagt: mir ist die Handlung in Magda, nicht klar. Noras Handlung ist eine Reflektion. Ihre Handlung ist eine intellektuelle Entwicklung, ein intellektuelles Erwachen. Rebekkas 'Handlung' liegt vor den 3 Aufzügen Ibsen's; was auf der Scene vorgeht – jener Handlung nachfolgt – ist eine seelische Handlung – eine seelische Entwicklung – Läuterung." Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 19.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomens: Timo Lipponen.

<sup>236</sup> "Dann weiter: diejenigen, die ihre Schicksal aus der sicheren Gleisen der Familienmoral, hinausgeschlendert haben auch ein Recht auf Liebe, wie sie es haben können, ein Recht auf Glück wie sie es verstehen." Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 22.10.1900. HYK Coll 1.9. Suomens: Timo Lipponen.

<sup>237</sup> R. J.: Suomalainen teatteri. *Päivälehti* 20.2.1897.

<sup>238</sup> R. R.: Suomalainen teatteri. H. Sudermannin *Koti*. *Uusi Suometar* 20.2.1897.

keskittyi häneen.<sup>239</sup> Kriitikko nosti esiin Magdan kohtaukset entisen rakastajan, Kellerin kanssa.<sup>240</sup> Myös *Svenska Dagbladetin* kriitikon mukaan Ida Aalbergin esittämä Magda oli syventynyt ja tiivistynyt suurenmoisen ja yksinkertaisen realismin suuntaan.<sup>241</sup>

*Göteborgs handels- och sjöfartstidningin* kriitikko toteaa kyseessä olleen primadonnaroolin, joka tulkinnessa sai uusia ja kiinnostavia piirteitä. Esimerkkinä mainitaan Ida Aalbergin Magdan hiljainen tapa lausua kohtalokkaat, seksuaaliseen menneisyyteensä viittaavat sanat: ”Jos hän olisikin ollut ainoa!”<sup>242</sup> Huippukohtana kriitikko näkee väkivaltaisen kohtauksen Kellerin kanssa. Kriitikon mielestä Magdan henkilöahmo meni yli mittojensa, vaikka se näytti taiteilijattaren voimavaroja demonisen kiihkeyden esittämisessä. Kriitikko kuvailee myös Ida Aalbergin pehmeää, harmonista plastiikkaa, joka ”säästeliäästi käytettynä lahjoittaa sellaisen viehätyksen taiteilijattaren esiintymiselle, jota tukee melkein käärmemäisen joustava hahmo. Tämä liikkuu mielellään hermostuneessa tempossa edestakaisin omituisen elastisesti kaartavin askelin.”<sup>243</sup> Kasvonpiirteiden ilmaisu on kirjoittajan mukaan uskollinen refleksi voimakkaasta elämästä, joka loistaa älykkäistä ja vaihtelevaisista silmistä. Soinnukas ääni seuraa kerkeästi erilaisia vaihdoksia, mutta sillä on tietty taipumus kiihkeissä kohtauksissa vajota laulavaan etäisyyteen, joka osittain vaikuttaa maneerilta.<sup>244</sup> Tämän kriitikin mukaan Aalbergin roolia luonnehti demoninen kiihkeys. Äänenkäyttö kiihkeissä kohtauksissa kuulosti notkealta ja joustavalta. Näiden mielipiteiden mukaan Ida Aalberg oli tulkinnessaan selvästi luopunut deklamatorisesta jäykkyydestä, jota vielä vuoden 1897 roolityö Suomalaisessa teatterissa Kaarlo Bergbomin ohjauksessa oli mahdollisesti sisältänyt.

Pirkko Koski katsoo, että Aalberg otti Magdan roolin tehdäkseen Eleonora Dusen tarjoaman esimerkin innostamana, ja että kuuluisa italialainen loi uskottavan henkilöahmon häivyttämättä näkymättömiin omaa tekniikkaansa.<sup>245</sup> On totta, että lukuisat vähäisemmät näyttelijättäret seurasivat Dusen ja

---

<sup>239</sup> Kellerin osan näytteli Jaro Fürth, Schwartzena, Magdan isänä oli Victor Hartberg, Marie, Magdan sisar oli Else Heller ja pastori Fritz Sachsenburg.

<sup>240</sup> ”Und genial war die Magda, die wir gestern vor uns sahen. Vom ersten Auftreten, der meisterhaft gespielten Begrüssungsszene, bis zum Hereinbrechen der erschütternden Katastrophe beherrschte sie die Bühne und konzerrierte die Aufmerksamkeit auf sie. Alle Gefühlstöne, von der wildesten Leidenschaft bis zur stillen Trauer, standen sie zu Gebot. Wenn bei dieser ausgezeichneten Leistung noch einzelnes besonders hervorgehoben werden darf, so sei der gewaltigen äusserste Leidenschaft atmenden Szenen mit Keller gedacht.“ ”Ja nerokas oli Magda, jonka näimme eilen edessämme. Ensimmäisestä esiin astumisestaan lähtien hän hallitsi näyttämöä ja keskitti huomion itseensä, mestarillisesti näyttellystä tervehtimiskohtauksesta järkyttävän katastrofin yhtäkkisyyteen. Kaikki tunteen sävyt villistä intohimoisuudesta hiljaiseen suruun olivat tarjolla. Jos näissä erinomaisissa suorituksissa saisi tulla vielä erityisesti jotain yksittäistä nostettua esiin, niin olkoon ne suunnattomat, äärimmäistä intohimoa hengittävät kohtaukset Kellerin kanssa.” Nimimerkitön: Lokales. Erstes Gastspiel von Frau Ida Aalberg. *Nordlänländische Zeitung*, 24.10.1904.

<sup>241</sup> ”Af teatereffekter fanns det så godt som inga spår i detta spel, hvilket i nästan hvarje skiftning, hvarje gest, hvarje tonfall präglades af en sanning och ett verklighetstycke, som alltid blir och måste blifva sällsynt på scenen.” ”Teatteriefekteistä ei näyttänyt olevan jälkeäkään tässä näyttelemisessä, joten melkein jokaista muutosta, jokaista elettä, jokaista äänenpainoa leimasi totuus ja kappale todellisuutta, joka tulee aina olemaan ja jonka täytyy jäädä harvinaiseksi näyttämöllä.” Nimimerkitön: Teater och musik. *Svenska Dagbladet* 11.11.1904.

<sup>242</sup> *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 12.12.1904.

<sup>243</sup> *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 12.12.1904.

<sup>244</sup> *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 12.12.1904.

<sup>245</sup> Koski 2013, 89.

Bernhardtin esimerkkiä ohjelmistovalinnoissaan ympäri Eurooppaa. Ida Aalberg ei kuitenkaan tiettävästi koskaan nähnyt Dusen Magdaa. Vuosien 1904 - 1905 kiertueen yksityiskohtaiset arvostelut kiinnittävät huomiota juuri niihin näytelmän kohtauksiin, joista Uexkull-Gyllenband on jo muutamaa vuotta aikaisemmin esittänyt kirjallisia pohdintojaan. Kirjeiden sisältämien tulkintojen ja kriitikkojen raportoiman näyttämötulkinnan välillä näyttää olevan huolellisesti harjoiteltu yhteys.

Sudermannin *Koti* oli perinteisesti tarjonnut suuren tyylin primadonnillekin tehtävää. Taustalla oli myös Ida Aalbergin roolityö Kaarlo Bergbomin ohjauksessa. Ida Aalbergin kiertueen 1904 – 1905 kritiikeissä todettiin kuitenkin, että ”Ida Aalbergin Magda oli kaiken kaikkiaan omalaatuinen näky, joka kiinnostavasti lisää erilaisiin Magda-tyyppihin uuden ja itsenäisen luomuksen.”<sup>246</sup> Tässä viitataan ilmeisesti suhteelliseen realismiin näyttelijäntyössä. Tuon luomuksen perusta oli rakennettu Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeisiin sisältyneissä roolianalyseissa jo muutamaa vuotta aikaisemmin.

Uexkull-Gyllenbandin mielestä Magdan tapauksessa todellisen traagisen hahmon luominen edellyttää realistista otetta. Näin päästään pois sentimentaalisuudesta, joka on väärää tunnetta. Tavoitteena ei ollut myöskään voimakas, naturalistinen roolityö.<sup>247</sup> Silti ruotsalaiskriitikko luonnehti Ida Aalbergin roolityötä sanaparilla ”demoninen kiihkeys”.<sup>248</sup> Samalla Magdan roolissa nähtiin vain vähän kuluneita maneereja.

Analyysit Ibsenin *Kummittelijoista* ja Sudermannin *Kodista* ovat olemukseltaan jo selvää ohjaamista. Syy siihen, että tässä tutkimuksessa ei juurikaan käsitellä Aalbergin vastakirjeitä miehelleen johtuu siitä, että Uexkull-Gyllenbandin taiteeseen ja näyttelijäntyöhön liittyviin avauksiin Ida Aalberg tarttui äärimmäisen harvoin. Vaikka Uexkull-Gyllenband ei saanut suoraa vastausta pohdintoihinsa, hän luotti siihen, että merkitys kantoi: merkitys oli puhujien välisellä sanalla, ainoastaan vastauksellisessa aktiivisessa ymmärryksen prosessissa.<sup>249</sup> Sanan merkityksen kantautumista Ida Aalbergin ajatuksiin todistaa kirjeissä käsitellyn *Kodin* tematiikka, erityisesti Uexkull-Gyllenbandin vaihtoehtoisessa, feministisessä tulkinnassa Magdan henkilöahmosta. Ida Aalberg vastaa miehensä ehdotuksiin taas näyttelijäntyöllään rakentamalla Magdasta Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa realistisemman roolin kuin muutamia vuosia aiemmin nähdyssä, Bergbomin ohjauksessa tehdyssä versiossa.

### 2.3. Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeet todistusaineistona dramaturgisesta heräämisestä

---

<sup>246</sup> Lokales. Stadttheater. *Düna-Zeitung* (Riika) 17.12.1904.

<sup>247</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 20.10.1900. HYK Coll 1.9.

<sup>248</sup> *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 12.12.1904.

<sup>249</sup> Maybin. Barton ja Hall (toim.) 2000, 151-177.

Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin vuonna 1894 solmitun avioliiton alkuvaiheen kirjeet pohtivat toden ja valheen kysymyksiä niin puolisoitten välistä henkilökohtaista luottamusta rakentaessaan kuin Alexander Uexkull-Gyllenbandin pitkien draama-analyysienkin teemana. Kaksi Uexkull-Gyllenbandin pisintä analyysia pohtivat Henrik Ibsenin näytelmää *Kummittelijat* vuonna 1898 kirjoitetuissa kirjeissä ja Sudermannin näytelmää *Koti* vuonna 1900. *Kummittelijoissa* päähenkilö Rouva Alving toteaa näytelleensä elämänvalheensa traagiseen pisteeseen. *Kodissa* päähenkilö on laulajatar, jonka elämänvalhe liittyy hänen aikaisempien vaiheidensa ja ennen muuta seksuaalisen historiansa peittelemiseen. On mahdollista olettaa, että juuri Magdan roolia esittäessä jollakin tapaa aktivoitui myös Ida Aalbergin julkinen kuva tai siihen liittyneet kysymykset siitä, kuinka kunniallisia naisia näyttelijättäret olivat.

Ibseniä analysoidessaan paroni Uexkull-Gyllenband oivalsi, että näyttämödialogin takana hehkui kokonainen ristiriitainen ja haavoittava menneisyys, ja dialogin merkitysten takana olivat henkilöhahmojen elämänhistoriat, salatut tai häpeälliset elämänvaiheet. Menneet tapahtumat tuli liittää näytelmän analyysiin. *Kummittelijoiden* kohdalla hän näki draamallisen toiminnan vähäisenä ja ihmetteli sitä, etteivät henkilöhahmot olleet toimivia vaan reflektioivia. Tarkalla vaistollaan Uexkull-Gyllenband näki kuitenkin, että näyttämötoteutuksessa näyttelijä voi täyttää hahmon ja tehdä sen eläväksi, ja että myös sisäiset tapahtumat eli mielen ja tunteen prosessit ansaitsevat tulla kutsutuiksi toiminnaksi.

*Kummittelijoiden* analyysi tuotti Uexkull-Gyllenbandille havainnon siitä, että Ibsenin henkilöhahmot syntyvät kokonaisuudessaan vasta näyttämöesityksessä näyttelijöiden keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Nimenomaan vuoden 1898 kirjeissä näkyy siis paronin oivallus teatterin omasta merkityksestä, siitä, miten esitys vaikuttaa esitettävään draamaan ja kuinka näytelmää siksi pitäisi lukea myös suhteessa suunniteltuihin näyttämötapahtumiin. Vastaavia huomioita hän tekee myös muista, lyhyemmin käsitellyistä näytelmistä kuten Ibsenin *Nukkekotki*, *Hedda Gabler* ja *Rosmersholm*. Toinen Ibsenin tuottama oivallus Uexkull-Gyllenbandille on ajatus siitä, että ihmismielen liikkeissä tapahtuvat muutokset voisi mieltää näytelmän toiminnaksi. Ibsen oli Freudin aikalainen ja sikäli hyvin lähellä ajatusta ihmisen piilotajunnasta. Sen läpi ajateltuna moni hänen näytelmänsä onkin myöhemmin saanut tulkintansa. Uexkull-Gyllenband ei tunnista piilotajunnan ajatusta, mutta viittaa samaan suuntaan puhuessaan Magdan tai Rouva Alvingin salaisuuksista ja hämmentyessään heidän motiiviansa ristiriitaisuuksista.

Voidaan olettaa, että Alexander Uexkull-Gyllenband 1800-luvun viimeisinä vuosina todellakin alkoi lukea näytelmäkirjallisuutta uusin silmin, ennen muuta Ibsenin näytelmistä muodostamansa käsityksen lävitse. Maailmankuvallisesti uuteen näytelmäkirjallisuuteen tutustuminen merkitsi Uexkull-Gyllenbandille naisen yhteiskunnallisen aseman huomioimista, ennen muuta naisen seksuaalisen epätasa-arvon havaitsemista Sudermannin Magdan problematiikassa. Esteettisesti se tarkoitti paronin ajattelussa syntyneitä pyrkimyksiä näyttämölliseen realismiin ja niin sanottuun hermonäyttelemiseen. Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden sekä *Kodin* esityskritiikkien vertailu osoittaa, että kirjeissä syntyivät jo 1900 tulevien näyttämötulkintojen

keskeiset ideat ja kirjeitä voidaan siis lukea eräänlaisina Ida Aalbergin kiertueen näyttelijäntyön varhaisina partituureina.

Ida Aalberg valitsi Sudermannin *Kodin* juhlaesityksekseen Kansallisteatterissa vuonna 1914, ollessaan 56-vuotias. Kyseessä oli vanhan esityksen uudelleenlämmittäminen. Todennäköisesti Aalberg ja Uexkull-Gyllenband pitivät tuolloin Magdan roolia paitsi taidonnäytteenä ajattelustaan ja taiteestaan, myös mahdollisuutena protestiin tai ainakin piikkiin Kansallisteatteria kohtaan. Ida Aalberg oli kertaalleen erotettu Suomen Kansallisteatterista vuonna 1911. Toisin kuin isänsä kotoa pois ajama Magda hän ei erotettaessa ollut ”langennut” nainen. Pikemminkin hän vuoden 1914 esitystä valmistellessaan ehkä koki olleensa Suomelle ”kadotettu” nainen, kun hän oli jo vuosikymmeniä esiintynyt Kansallisessa pääosin vierailijana. Yhtä kaikki, kyseessä oli kotiinpaluu kuten Sudermannin näytelmässäkkin. *Kodin* esityksessä Magdan roolin ja sen esittäjän rajapinnalla oli mahdollista leikkiä mestarillisen tulkinnan mahdollistaneella tavalla. Ida Aalberg oli näytellyt roolia jo vuonna 1897, mutta sen uusi tulkinta seksuaalisesta häpeästä, naisesta, jonka yhteiskunta tuomitsee ja miehistä, jotka ovat syyllisiä, mutta suojelevat toisiaan, oli todennäköisesti uusi lähtökohta roolin rakentamiseen. Myös suhteellinen realismi oli uutta, sillä Ida Aalberg oli aiemmin näytellyt Magdaa pelkästään tähtirollina.

Ida Aalbergille ja Alexander Uexkull-Gyllenbandille kirjeenvaihto oli foorumi, jolla he itse asiassa tutustuivat ja oppivat tuntemaan toisiaan paremmin. Tämä johtui tietysti siitä, että he olivat pitkiä aikoja erossa toisistaan. Tutkijalle Uexkull-Gyllenbandin ja Aalbergin aviosuhde vaikuttaa olleen jatkuvassa muutoksen liikkeessä. Ida Aalberg oli usein vastahakoinen noudattamaan miehensä neuvoja, mutta paroni oli äärimmäisen määrätietoinen ja johdonmukainen vaatimuksissaan, ja oli näin kaiken muun lisäksi vastuussa siitä, miten Ida Aalbergin näyttelijänkuva ja näyttelijäntaide sai uudenlaisia ulottuvuuksia. *Koti* vuosien 1904-1905 kiertueella on esimerkki siitä, kuinka ”itsenäinen kiertue” instituutiona mahdollisti Alexander Uexkull-Gyllenbandille omaehtoisen tulkinnan myös paljon esitetystä näytelmästä.

Ida Aalberg oli deklamoiva ja suurieleinen tähtinäyttelijä aina 1890-luvun lopulle saakka. Hän saattoi olla hyvin hämmentynyt siitä, että puoliso halusi ”puhdistaa” hänet totutuista näyttelijänkeinoista. Uexkull-Gyllenbandille ei kelvannut elekieli, deklamoiva lausunta eikä näyttämösaksa. Tilalle aviomies tarjosi ”sisäisen elämyksen totuutta”, hillittyä ilmaisua ja luonnollista puhetapaa. Saksan valloittaminen oli näinä vuosina edelleen Uexkull-Gyllenbandin tavoitteena. Puhtaan saksan kielen oppimiseksi puoliso halusi Ida Aalbergin opiskelevan tieteellistä fonetiikkaa. Paronin tavoitteena oli silloin näyttämöllinen realismi. Alexander Uexkull-Gyllenbandin esteettinen suunta oli löytynyt.



### 3. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBANDIN TOIMINTA IDA AALBERG - KIERTUEEN TAUSTALLA 1904 – 1905, IMPRESSAARI, MANAGERI, OHJAAJA

Kuten meille ilmoitetaan, Kööpenhaminassa loppuivat näinä päivinä tunnetun suomalaisen draamanäyttelijättären, Ida Aalbergin (paronitar Uexkull-Gyllenbandin) vierailunäytännöt. Suuri kiertue Norjaan, Ruotsiin ja Tanskaan tulee jatkumaan Venäjällä. 16:nnesta joulukuuta Ida Aalberg näyttelee Riian kaupunginteatterissa ja 8:nnesta tammikuuta antaa muutamia esityksiä Pietarissa Teniševskin teatterissa. Ohjelmisto: *Koti*, Ibsenin *Rosmersholm*, Dumas nuoremman *Kamelianainen* ja A. Strindbergin kappale *Huumaus*. Ida Aalberg kantaa ansaitsemaansa nimeä ”suomalainen Duse” ja on tunnettu Pietarissa kierteistaan seurueen kanssa Pavlovan salissa. Tällä kertaa saapuessaan hän tulee näyttelämään saksan kielellä, ja tämä helpottaa yleisön tutustumista tähän todella huomattavaan taiteilijattareen.<sup>250</sup>

Ida Aalbergia syytettiin Berliinin hyväntekeväisyysnäytännöissä vuoden 1904 alussa siitä, että hänen Rebekkansa *Rosmersholm*issa ei ollut riittävän demoninen.<sup>251</sup> Uexkull-Gyllenbandin ohjaus hillitympään tyyliin alkoi jo tuolloin tuottaa tulosta. Kiertuetta 1904 – 1905 varten tehty ohjelmistosuunnitelma oli Alexander Uexkull-Gyllenbandin käsialaa. Edellä mainittuja uusia näytelmiä olivat Strindbergin *Huumaus* ja Tšehovin *Vanja-eno*. Kahta viimeistä Ida Aalberg itse olisi tuskin valinnut ohjelmistoon.

Tämä luku käsittelee Ida Aalbergin kokoaman teatteriseurueen pitkää kiertuetta, joka suuntautui Skandinaviaan, Baltian maihin ja Venäjälle vuosina 1904 - 1905. Sen saama huomio oli kaikin paikoin laajaa ja esityksiä puitiin perusteellisesti paikallisissa sanomalehdissä. Ida Aalbergia ja hänen pääosin itävaltalaisista seuruettaan ylistettiin poikkeuksetta saumattomasta yhteisnäyttelemisestä. Etenkin Tšehovin *Vanja-enon* tulkinnassa vuonna 1904 Ida Aalbergia kiiteltiin myös siitä, että kierteen näytelmissä hän muuntui henkilöahmosta toiseksi vaihtaan habitusta esitettävän henkilöahmon mukaan. Ohjaajankirjat ja niitä vastaavat merkinnät kuiskaajan- ja järjestäjänkirjoissa sekä roolivihkoissa, sisältävät yksinomaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin merkintöjä näyttämöohjeineen ja filosofisine pohdintoineen. Kiinnostava kysymys on se, kuka ohjasi tämän kierteen esitykset.

---

<sup>250</sup> ”Как нам сообщают, в Копенгагене на-днях закончили гастроль известной финской драматической артистки Иды Альберг (баронесса Икскуль-Гюлленбандъ). Большое турнэ по Норвегии, Швеции и Дании будет продолжено в России. С 16 декабря Ида Альберг играет в Риге в городском театре, а с 8 января даст несколько спектаклей в Петербурге в Тенишевском театре. Репертуар ”Родина”, ”Росмерсголл” Ибсена, ”Дама камелиями” и пьеса А. Стриндберга ”Rausch”. Ида Альберг носит заслуженное ею имя ”финской Дузы” и знакома Петербургу по своим гастролям с финской труппой в зале Павловой. В нынешний приезд она будет играть на немецком языке, и это облегчит публике знакомство с этой действительно выдающейся артисткой.” Nimeämätön venäjänkielinen sanomalehtileike 27.12.1904. НУК Coll 1.101. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>251</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.2.1904. Coll 1.10.

Ida Aalbergin haastattelu kööpenhaminalaisessa *Politiken*-lehdessä joulukuussa 1904 vahvistaa kiertueen matkaohjelman: tie vei seurueen ensin Riikaan ja Tarttoon, sitten Suomen kaupunkien kautta Kristianiaan (Oslo), Göteborgiin ja Kööpenhaminaan. Tämän jälkeen kiertue matkusti Venäjälle Pietariin ja Moskovaan kulkien Libaun (Liepāja), Mitaun (Jelgava) ja Riian kautta.<sup>252</sup> Ensemble oli koottu suureksi osaksi Wienistä kotoisin olevista nuorista näyttelijöistä. Ida Aalbergin kiertueohjelmistossa oli aikalaisnäkökulmasta katsottuna vielä varsin uutta draamaa. Hermann Sudermannin *Koti* (*Heimat* 1893) kuului jo vuonna 1897 Ida Aalbergin repertuaariin. Ibsenin näytelmistä olivat mukana Ida Aalbergin aiemmin näyttelemät roolit näytelmissä *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gabler* (1890) ja *Nukkekekoti* (*Dockhemmet*). Venäläistä repertuaaria edusti Anton Tšehovin *Vanja-eno* (Дядя Ваня) uutena näytelmänä. Lisäksi ohjelmassa olivat August Strindbergin *Huumaus*<sup>253</sup> (*Brott och brott*, 1899) ja Ida Aalbergin repertuaariin pitkään kuulunut Alexandre Dumas nuoremman *Kamelianainen* (*La Dame aux camélias*, romaanina julkaistu 1848). Esitykset saivat runsaasti palstatilaa lehdissä.

Johanna Laakkonen kuvailee väitöskirjassaan *Canon and Beyond: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908 – 1910* (2009) suomalaisen impressaarin Edvard Fazerin järjestämää Keisarillisen venäläisen baletin Euroopan kiertuetta 1908 – 1910. Primaballerina Anna Pavlovan elämäkerran kirjoittaja Keith Money antaa Laakkosen mukaan vaikutelman, että Pavlova itse oli kiertueen järjestämisessä aloitteentekijä: hän itse kysyi lupaa kiertueen järjestämiseen Venäjän ulkopuolella.<sup>254</sup> Pavlovan motiivina kiertueelle lähtemiseen oli ilmeisesti ennen kaikkea kunnianhimo, sillä kiertue-esitysten tulot eivät useinkaan kattaneet matkustamisen, majoituksen ja teatterivuokrien kuluja.<sup>255</sup> Ida Aalbergin kiertueen 1904 - 1905 yksi motiivi oli myöskin näyttelijättären oma kunnianhimo, mutta on otettava huomioon myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin taiteellisiin näkemyksiin perustuva halu korottaa Aalberg siihen asemaan, joka Aalbergille hänen mielestään kuului. Fazer uskalsi Laakkosen mukaan ottaa taloudellisia riskejä, koska hän otaksui, että Venäläisen baletin kiertue olisi sensaatio lännessä. Siten hän luotti myös siihen, että voisi itse ansaita kiertueen avulla.<sup>256</sup> Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin epäluulo impressaareja ja agentteja sekä heidän otaksuttua ahneuttaan kohtaan vahvistui jo Ida Aalbergin Berliinin-ajalla 1903 – 1904, joten kiertue 1904 – 1905 toteutettiin lopulta ilman ulkopuolista agenttia. Esipuheessaan teokseen *Bernhardt, Terry, Duse; The Actress in her Time* (1988) John Stokes, Michael R. Booth ja Susan Bassnett luonnehtivat kiertuetoimintaa seuraavasti: uriansa huipulla suuret kiertueita järjestävät näyttelijättäret todistivat, että heidän henkilökohtaisen tyylinsä todellisena voimana oli sen kosmopoliittinen vetovoima. Jos on vaikea nyt antaa tunnustusta heidän kansainvälisen menestyksensä mittasuhteille, niin yleisön kuin kritiikkienkin taholta, niihin saattoi olla yksi ainoa valtava syy: heidän näyttelemisensä visuaalinen laatu.<sup>257</sup>

<sup>252</sup> Observer: Hos Ida Aalberg. Interview. *Politiken* (Kööpenhamina), 16.12.1904. HYK Coll. 1.100.

<sup>253</sup> Näytelmän nimi on alun perin ruotsiksi *Brott och brott* (*Rikos ja rikos*), saksaksi *Rausch*, mistä suomenkielinen nimi on käännetty.

<sup>254</sup> Laakkonen 2009, 59.

<sup>255</sup> Laakkonen 2009, 66.

<sup>256</sup> Laakkonen 2009, 69.

<sup>257</sup> Stokes, Booth & Bassnett 1988, 5.

Tällä Stokes, Booth ja Bassnett viittaavat ilmeisesti puheen ja sanan alistamiseen visuaaliselle kokonaiskuvalle – suuren eleen taiteelle. Tähtinäyttelijät Sarah Bernhardt, Ellen Terry ja Eleonora Duse tekivät työtään aikana, jolloin joukkoviestintä alkoi Stokesin, Boothin ja Bassnettin mukaan muuttaa näyttelijän saaman vastaanoton luonnetta. Muut 1800-luvun näyttelijättäret olivat tehneet kiertueita laajalti ja olivat saavuttaneet mainetta molemmin puolin Atlantin, mutta vuosisadan loppua kohden kiertämisen luonne oli muuttunut. Näyttelijät eivät vain voineet matkustaa yhä nopeammin ja mukavammin, vaan myöskin halpojen valokuvien tuotantotekniikka oli kehittynyt, ja elokuva uutena mediana ikuisti ihmisiä ja tapahtumia, mikä merkitsi kulttuurin kansainvälistymisen alkua.<sup>258</sup>

Vuoden 1904 alussa Ida Aalberg oli vielä opiskellut Berliinissä esittäen Ibsenin näytelmien rooleja hyväntekeväisyysnäytännöissä. Nämä näytännöt olivat laiha lohtu Ida Aalbergille ja Uexkull-Gyllenbandille, jotka edellisenä vuonna olivat lähteneet Saksaan tavoitteenaan 46-vuotiaan Aalbergin pysyvä kiinnitys näyttelijättäreksi johonkin merkittävään berliiniläisteatteriin. Jo vuoden 1904 alussa aviopari suunnitteli kirjeissään tulevaa Pohjoismaiden, Baltian ja Venäjän kiertuetta. Kirjeissään Uexkull-Gyllenband puhui ennen muuta siitä, että Ida Aalbergin olisi esiinnyttävä vain ”omassa ohjauksessa”<sup>259</sup>, mikä ilmeisesti tarkoitti sitä, että hän itse halusi toimia ohjaajana Ida Aalbergin näytellessä. Erityisesti hän halusi toteuttaa ohjausideoitaan Ibsenin näytelmissä. Voidaan siis sanoa, että Alexander Uexkull-Gyllenbandin siirtyminen taustatyötä tekevän dramaturgin tehtävistä näyttelijäntyön ja kokonaisesityksen kokonaisvaltaiseen ohjaamiseen tapahtui kirjeissä vuoden 1904 aikana tulevaa kiertuetta suunniteltaessa.

### 3.1. Alexander Uexkull-Gyllenband kiertueen managerina

Marjatta Häti-Korkeila pohtii teatterinjohtajan ja –ohjaajan roolia väitöskirjassaan *Teatterinjohtajan dramaturgiaa* (2010). Hän nostaa esiin Kaarlo Bergbomin suomalaisen teatterinjohtajuuden isänä, Suomalaisen Teatterin ja myöhemmin Suomen Kansallisteatterin ensimmäisenä johtajana. Bergbomin tehtäväkuva oli monipuolinen: hän vastasi henkilöstön johtamisesta ja taloudesta. Hän luennoi näyttelijöille erilaisista teatteriin ja esitettäviin näytelmiin liittyvistä historiallisista taustoista. Hän toimi myös monen näytelmäkirjailijan teosten kättilönä.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Stokes, Booth & Bassnett 1988, 10.

<sup>259</sup> “Gewiss verstehe ich das doch, dass so eine Régie tödten kann, wie du schreibst. Schliesslich kannst Du dich doch immer mit Einerem trösten: Dir ist es doch eine gute Uebung im Deutschen, die dir sehr zu gute kommen wird. Und was alles Uebunge anbetrifft, so müssen wir das jetzt eben ohne Säumen wieder redressieren. Durch ein Spiel unter eigener Régie.“ Suomeksi: Tietysti ymmärrän sen, että sellainen ohjaus voi tappaa, kuten kirjoitat. Lopulta voit aina lohduttaa itseäsi yhdellä: se on sinulle hyvää harjoitusta saksan kielessä, mikä tulee sinulle suureksi hyödyksi. Ja mitä tulee kaikkeen harjoitteluun, meidän täytyy viipymättä nostaa se taas kunniaan. Näyttelemällä oman ohjauksen alla.” Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 26.1.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>260</sup> Häti-Korkeila 2010, 37.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin toiminta kiertueen johtajana oli tehtäväkuvan kannalta kapeampi kuin suurta instituutiota luotsaavan teatterinjohtajan. Hän oli näytelmävalintoja tekevä dramaturgi, näytelmien uustulkintojen muovaaja, näyttelijöiden kouluttaja ja teatteriohjaaja. Hän oli myös vuosien 1904 – 1905 kiertueen mesenaatti, sillä kiertue toteutettiin hänen rahoillaan.

Häti-Korkeila lainaa Willmar Sauteria, joka on määrittänyt konventionaalisen kontekstin teatterinjohtajan esimiestehtävien suhteen. Tämän kontekstin kautta pyritään hahmottamaan teatterin perinteestä ja aikaan sitoutuvista tekijöistä toimivaa työyhteisöä. Onnistuneen vuorovaikutuksen esteenä voivat olla johtajan henkilöosaamisen lisäksi erilaiset teatteriyhteisön menneisyydestä aina nykyhetkeen saakka vaikuttavat rakenteelliset tekijät.<sup>261</sup> Ida Aalbergin kiertueenaikaiset kirjeet miehelleen kertovat siitä, että itävaltalaisnäyttelijät olivat kurittomia. Ida Aalbergin mieheltään omaksuma, Skandinaviasta lähetetyissä kirjeissä ilmaisunsa saava aristokraattisen alentuva suhtautuminen näyttelijöihin ei kerro kovin hyvästä johtajuudesta. Niin johtajan kuin näyttelijöidenkin sitoutuminen lyhytaikaiseen kiertueinstituutioon (noin 4-5 kuukautta) ei ole verrattavissa osallisuuteen vakaassa teatteri-instituutiossa kuten Suomen Kansallisteatterissa.

Siinä kirjeenvaihdossa, joka on kuulunut Helsingin yliopiston Ida Aalbergin kokoelmaan jo vuosikymmeniä, näyttäisi korostuvan Uexkull-Gyllenbandin rooli kiertueen 1904 - 1905 kulkua ja taloutta ohjailevana managerina. Esimerkiksi kiertueen Skandinavian esitysten aikana loppuvuodesta 1904 Uexkull-Gyllenband alkaa kirjeissään pohtia Ida Aalbergin seurueen tulevaa Venäjän valloitusta. Hänestä koko kiertue oli toistettava seuraavana vuonna, mutta toisin valmisteltuna. Paronin mielestä se oli toteutettava toisella ensemblellä, toisella ohjelmistolla, perusteellisilla harjoituksilla, suorilla sopimuksilla ja lisäksi henkilökohtaisella valmistautumisella, oman intendentin avulla.<sup>262</sup> Hyvistä ensemble-suorituksista huolimatta Uexkull-Gyllenband halusi seurueesta irti taiteellisessa mielessä vielä enemmän. On mahdollista, että vuosien 1904 – 1905 kiertueen jälkeen Alexander Uexkull-Gyllenbandiin iski epävarmuus ja pelko. Kiertueen taloudellinen tulos ei ollut toivottu. Etenkin Skandinaviassa teatterisalit olivat puolillaan yleisöä. Toisaalta Venäjällä kaikki näytelmät esitettiin täysille saleille. Siinä ehkä syy siihen, että suurempiin kiertuehankkeisiin ei enää ryhdytty. Vuoden 1907 Unkarin- ja Pietarin-esitykset olivat Ida Aalbergin viimeiset esiintymiset ulkomailla. Näiden esitysten järjestämiseen ja rahoittamiseen Alexander Uexkull-Gyllenband ei ilmeisesti osallistunut. Ohjaajana oli pietarinsaksalainen herra Büller.

Vaikka Uexkull-Gyllenband oli aiemmin vieroksunut mainostamista pitäen sitä taiteen tekemisen kompromissina, pääasiana tulevan kiertueen onnistumiselle hän pitää vuonna 1905 mainostamista.

---

<sup>261</sup> Häti-Korkeila 2010, 168-169.

<sup>262</sup> "Aber wiederholt muss die Tournée wieder. Mit anderem Ensemble, anderem Repertoire, gründlichen Proben, direkter Abmachungen, wie Du sagst ausserdem persönliche Vorbereitung durch unserem Intendant." Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomenos: Timo Lipponen.

Uexkull-Gyllenband varoittaa kirjeessään puolisoaan kiihtymästä tai masentumasta, jos mainostuksen tulos ei ole hyvä.<sup>263</sup> Uexkull-Gyllenband ehdotti mainoskeinona myös hyväntekeväisyysnäytäntöä venäläiselle nuorisolle, esimerkiksi *Nukkekodin* esittämistä. Samalla hän pohti kiinnostavasti, pitäisikö yrittää levittää sanaa kiertueesta ”toisten, liberaalien elementtien” kautta.<sup>264</sup>

Joulukuun 13. päivänä 1904 päiväystä kirjeestä selviää useita vaihtoehtoja sille, kuinka Uexkull-Gyllenband toivoi löytävänsä Ida Aalbergin kiertueelle toimintamahdollisuuksia. Hän raportoi etsineensä Venäjältä luotettavia agenteja ja teatterinjohtajia. Hän kertoo kirjoittaneensa moskovalaiselle teatteriagentti Langeritzille kysyen ryhtyisikö tämä Ida Aalbergin kiertueen asiainhoitajaksi ja mitkä hänen ehtonsa olisivat. Uexkull-Gyllenband aikoi matkustaa Helsinkiin keskustellakseen vaihtoehtoista myös balettimanagerina paremmin tunnetun Edvard Fazerin kanssa. Tuleva kiertue tuli kuitenkin paronin mielestä toistaa mieluiten oman intendentin eli saksalaisen, vapaalla taidekentällä toimineen managerin, herra Güntherin kanssa, mikäli hän edelleen ilmoittaisi olevansa käytettävissä.<sup>265</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenband oli ollut yhteydessä myös moskovalaiseen teatterinjohtajaan, jonka teatteri tosin toimi Jeletzissä, Orlovskin kuvernementin maaseutukaupungissa. Tämä oli kertonut harkinneensa toteuttaa kiertue Ida Aalbergin ja suomalaisen ryhmän kanssa, näyttääkseen ”erityisesti suomalaista taidetta”. Uexkull-Gyllenband piti ajatusta mahdollisena, mutta kuitenkin vasta seuraavana vuonna, vielä kesken olleen saksankielisen kiertueen jälkeen. Kirjeestä joulukuun 18. päivänä 1904 käy ilmi, että paroni oli tiedustellut, eikö sama teatterinjohtaja olisi ollut kiinnostunut organisoimaan Ida Aalbergin saksankielistä kiertuetta Moskovaan.<sup>266</sup>

Kirjeessä joulukuun 13. päivänä 1904 Uexkull-Gyllenband suosittelee, että Ida Aalberg jatkaa esiintymistään Kööpenhaminassa vielä viidellä esityksellä 22. joulukuuta eteenpäin, mikäli esitykset Kööpenhaminassa menevät hyvin eikä teatterin vuokra ole liian korkea.<sup>267</sup> Hän pohtii nimittäin mahdollisuutta lisätä kiertueeseen esityksiä Tallinnassa:

---

<sup>263</sup> ”Die jetzige bedeutet nur Reklame. Dass lass Dich nicht anzugen oder bezichtigen, wenn das Resultat der Reklame nicht gut ist.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>264</sup> ”Die Reklame hier – dort besorgen wir mit Günther. Durch meine Depechen weisst du, dass Riga, Mitau, Libau – Petersburg fest sind. Gut wäre aber eine Wohltätigkeitsvorstellung für die russische Jugend. Sehr, sehr gut. Soll ich es durch andere liberale elemente versuchen?“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>265</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.12.1904. HYK Coll. 1.10.

<sup>266</sup> ”Der Moskauer ist nicht Direktor eines Theaters in Moskau, sondern in Jeletz, Provinzstadt im Orlovschen Gouvernement. Hatte die Idee der Tourneé mit Dir – einer Finnischen Truppe ein, speziell finnische Kunst zu zeigen. Ich liesse ihn dabei, dass es vielleicht zum nächsten Jahr möglich ist. Diesmal mitten in der deutschen Tourneé unmöglich. Und bat ihn sich zu erkundigen, ob es nicht in diesem Jahr ein deutsches Gastspiel in Moskau organisieren wollte.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 18.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>267</sup> ”Wie ich schon schrieb – falls es gut geht – es nicht aus Repertoire fällt, die Miethe nicht zu hoch ist.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

Vain siinä tapauksessa, että se kannattaa – matka tuottaa itsensä takaisin? Riian jälkeen voitaisiin nyt valmistella vastaavasti tuota vierailua. Se olisi hyvä myös mainoksena.<sup>268</sup>

Lisäksi Uexkull-Gyllenband pohtii pitäisikö kiertueen käyttää samassa mainostarkoituksessa hyväksi Königsbergiä ennen Riikaan saapumista. Voidaan siis todeta, että Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeet puolisolleen osoittaisivat voimakkaasti nimenomaan Uexkull-Gyllenbandin toimineen Aalbergin kiertueen managerina ja taloudellisen vastuun kantajana.

Tältä ajalta (1904 – 1905) on kuitenkin nyttemmin löytynyt Petra Uexküllin jäämistöstä yksitoista Ida Aalbergin miehelleen kirjoittamaa vastauskirjettä, jotka käsittelevät käynnissä olevaa kiertuetta, ja jotka ovat lähes kaikki päiväämättömiä. Näiden kirjeiden tarjoaman kuvan mukaan puoliset jakoivat selvästi vastuuta, mitä tuli kiertueen järjestelyihin ja sujuvuuteen. Ida Aalbergin kirjeet osoittavat, että hän huolehti paikan päällä myös raha-asioista, lehdistösuhteista ja työilmapiiristä.<sup>269</sup> Ida Aalberg muun muassa torjui Uexkull-Gyllenbandin mainitun ehdotuksen esiintyä Königsbergissä.<sup>270</sup> Varsinaisesti tulkinnallisesta tai esteettistä visiota kantavasta ohjaajuudesta ei näy jälkeäkään kuin Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeissä, mutta uudet kirjelöydöt osoittavat, että kiertueen käytännön järjestelyistä huolehtivat molemmat puoliset, paroni kauempaa kirjeitse ja todennäköisesti taloudellisen vastuun kantaen ja Ida Aalberg paikan päällä, monia käytännön asioita järjestellen.

Ida Aalbergin kirjeistä ilmenee myös se, että kiertueen silotellun kulissin takana kuohui. Lehdet ylistivät usein yhteisnäyttelemistä ja pintapuolinen vaikutelma kertoo idyllisestä yhteistyöstä. Joulukuussa 1904 Ida Aalberg kirjoitti miehelleen Kristianiasta:

Olen tullut tulokseen, että jotakin olisi todella tehtävä. He ovat kaikki niin ”huolimattomia” – tyhjänpäiväisiä, niin epäluotettavia – niin epärehellisiä ja valheellisia, että annoin Kristianiassa ukaasin, että kurittomuuden vuoksi hajotan kiertueen Kööpenhaminassa. Nyt he matelevat. Sitä kestää ehkä kaksi päivää.<sup>271</sup>

Uexkull-Gyllenbandin suunnitelma toistaa kiertue toisella ensemblellä johtui ilmeisesti Ida Aalbergin kokemuksista itävaltalaisnäyttelijöiden kanssa.

---

<sup>268</sup> ”Falls es sich lohnt, die Reise nach Tallinn nur zurückeinbringt. Nach Riga könnte man es durch jetzt entsprechend vorbereiten.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>269</sup> Ida Aalbergin kirjeet Alexander Uexkull-Gyllenbandille, sine datum 1904 – 1905. HYK Coll 1.136.

<sup>270</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille, sine datum, joulukuu 1904. HYK Coll. 1.136.

<sup>271</sup> “Wurde wirklich dazu kommen etwas zu thun. Die sind alle so “schlampisch“- so nichtstaugig, so unzuverlässig – so lügenerisch und falsch, dass ich in Kristiania ein Ukas gab, dass ich wegen der Disciplinlosigkeit die Tournée in Kopenhagen auflöse. Jetzt kriechen sie. Es dauert wohl paar Tage.“ Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille, sine datum, joulukuu 1904. HYK Coll 1.136.

Kiertueen 1904 – 1905 kuluessa Ida Aalberg näyttäytyi miehensä kanssa käymänsä kirjeenvaihdon perusteella paljon aloitteellisempana kuin aiemmillä kausilla. Vaikka kysymyksessä olivat kiertueen tekniset yksityiskohdat, voidaan viitata Valentin Vološinovin käsitykseen, jonka mukaan dialoginen prosessi on kaiken kommunikaation pohjana ja että se myös strukturoi ajatusta.<sup>272</sup> Uexkull-Gyllenbandit olivat taiteellinen tiimi, joka keskusteli kirjeissään kiertueen etenemisestä. He molemmat ennakoivat toistuvasti toistensa vastauksia. Dialogissa rakentui kummallekin kuva kiertueen senhetkisestä tilasta ja jatkomahdollisuuksista. Kiertuetta koskevissa kysymyksissä Uexkull-Gyllenband jäi altavastaaajaksi.

Riiassa näyteltiin ensin Riian kaupunginteatterin näyttelijöiden kanssa marraskuun alussa, ja omalla ensemblella vierailtiin Riassa, Libaussa ja Mitaussa nykyisen Latvian alueella vielä uudestaan joulukuun lopulla. Se, että Uexkull-Gyllenbandia alkoi kiinnostaa kiertueen tiheämpi esiintyminen lähiseuduilla mainostusmielessä, liittyi uuteen tilanteeseen sanomalehdistön teatteria kohtaan osoittamassa kiinnostuksessa. Venäjän valtakunnan alueella kuten Liivinmaalla lehdet olivat täynnä kirjoituksia juuri puhjenneesta Venäjän-Japanin –sodasta ja lehdissä oli siten hyvin vähän kulttuuriuutisia. Käynnissä oli lisäksi kieliboikotti: latviankieliset lehdet vaikenivat lähes täysin saksankielisestä kiertueesta. Kiertueen tuli lisätä ja tihentää esityksiä ja esityspaikkoja hyödyntääkseen viidakkorumpua mainostusvälineenä.

Vuonna 1904 kiertue oli vuoden loppuun mennessä osoittanut olevansa taiteellisessa mielessä menestys, mikä sai Uexkull-Gyllenbandin suunnittelemaan kirjeissään uutta Skandinavian lisäksi Latviaan, Pietariin, Moskovaan, Odessaan, Budapestiin, Wieniin, Kiovaan ja Lodziin suuntautuvaa kiertuetta.<sup>273</sup> Erityisen kiinnostavasti Uexkull-Gyllenband pohtii kirjeessään tulevien Moskovan esitysten valmisteluja. Hän toteaa, että joka tapauksessa kaikki, mitä Aalbergilla ja hänellä itsellään on Moskovassa, ovat Nemirovitš-Dantšenko ja Stanislavski.<sup>274</sup> Auttoivatko Moskovan Taiteellisen teatterin perustajat Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin pyrkimyksiä Moskovassa helmi-maaliskuussa 1905? Ida Aalbergin arkistosta löytyy vain yksi kohteliaisuuskirje Stanislavskilta Ida Aalbergille. Liisa Byckling toteaa, että Aalberg tutustui Stanislavskiin henkilökohtaisesti samalla vuoden 1905 Moskovan-vierailullaan.<sup>275</sup> Stanislavski kävi myös katsomassa Ida Aalbergin *Rosmersholm*.<sup>276</sup> On mahdollista, että jossain Moskovan arkistossa sijaitsee Uexkull-Gyllenbandin kirjeitä, jotka voisivat tuoda valaistusta asiaan.

---

<sup>272</sup> Maybin 2000, 151-177.

<sup>273</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 18.12.1904. HYK Coll. 1.10.

<sup>274</sup> ”Endlich vielleicht (durch Moskovskij) Nemirovitš-Dantšenko (Konkurrenz) Stanislavskij – das ist jedenfalls Alles, was wir in Moskau haben.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>275</sup> Byckling 2007, 116.

<sup>276</sup> Byckling 2007, 116.

### 3.2. Ohjaajuus ja Alexander Uexkull-Gyllenband

Sanomalehtikirjoituksissa ja kritiikeissä Ida Aalbergin kiertue sai runsaasti palstatilaa ja arvostelut laajentavat kuvaa ohjaajankirjojen perusteella kuvatuista esityksistä. Itse kiertueen aikana 1904 - 1905 seurueen ohjaajaksi arveltiin Ida Aalbergia, joskus myös jotakin itävaltalaisseurueen jäsenistä kuten Riissa herra Viktor Hartbergia.<sup>277</sup> Yleinen ihmetyksen aihe oli se, miten Ida Aalberg oli pääroolien valmistamisen ja esittämisen ohessa kyennyt johtamaan ja ohjaamaan yhteisnäyttelemistä.<sup>278</sup> Esitettiin myös ajatus, jonka mukaan kukaan ohjaaja ei olisi vaikuttanut vähääkään Ida Aalbergin näyttämöluomien muovaamiseen.<sup>279</sup> Samalla voi esittää kysymyksen Ida Aalbergin ohjaajan tai kiertueen johtajanroolista: oliko hän kumpakaan näiden tehtävien nykyisessä merkityksessä vai ainoastaan kiertueensa valovoimainen keulakuva?

Naisohjaajat olivat vielä suhteellisen harvinainen ilmiö 1900-luvun alussa. Catherine A. Schuler kirjoittaa kirjassaan *Women in Russian Theatre. The Actress in the Silver Age*:

Directorial activities of Russian theatre manager Anna Aleksejevna Brenko (1848(1849?) – 1934) confirm Brenko as an anomaly among actresses of the period: if female entrepreneurs were oddities in the late nineteenth and early twentieth centuries, female directors were even more unusual.<sup>280</sup> There is no question that Brenko directed later in her career and may even have been the first legitimate female *regisseur* in Russia. It is doubtful, however, whether she “directed” at the Pushkin in the Saxe-Meiningen sense of the word.<sup>281</sup>

Näyttelijättäret olivat laillisesti, sosiaalisesti ja taloudellisesti epäedullisessa tilanteessa kun he ryhtyivät järjestämään ja johtamaan omia teattereitaan. Venäjällä naiset olivat kollektiivisesti vielä kokonaan vailla kansalaisoikeuksia.<sup>282</sup> Sellaisten naisten kuin Anna Brenkon, Mariia Abramovan, Jelizaveta Gorevan ja Jelizaveta Šabelskajan näkyvyys Pietarin ja Moskovan teatteriyhteisöissä ei Schulerin mukaan kerrokaan vain näyttelijättärien statuksen noususta. Se osoittaa, että 1900-luvun alun Venäjällä oli olemassa laaja joukko erilaisia naisia, jotka pyrkivät itsenäiseen teatterinjohtamiseen käyttökelpoisina vaihtoehtoina olemassa oleville instituutioille.<sup>283</sup> Ida Aalbergin voisi helposti tulkita tähän joukkoon kuuluvaksi.

---

<sup>277</sup> Nimimerkitön: Lokales. Stadttheater. *Rigaer Tageblatt* 18.12.1904. Coll 1.105

<sup>278</sup> Nimimerkitön: Locales. Ida Aalberg. *Rigasche Rundschau* 9.12.1904. Coll 1.105.

<sup>279</sup> Ø. R. F.: Kunst og Literatur: Ida Aalberg „Rosmersholm“. *Aftenposten* (Kristiania) 6.12.1904.

<sup>280</sup> Schuler 1996, 116.

<sup>281</sup> Schuler 1996, 121.

<sup>282</sup> Schuler 1996, 134.

<sup>283</sup> Schuler 1996, 136.



Kirjassaan *Näyttelijänä Suomessa* Pirkko Koski kirjoittaa, että vuosien 1904 - 1905 kiertueella Ida Aalberg oli tähti, muut näyttelijät jäivät hänen varjoonsa. Kiertueesta kirjoittaessaan Koski ei pidä ohjaajana Uexkull-Gyllenbandia, eikä ylipäättäen suo paronille mitään roolia.<sup>284</sup> Tässä luvussa käytetyt kriitikot puhuvat tätä näkemystä vastaan. Ida Aalberg oli siirtynyt yhteisnäyttelemiseen kokonaisvaltaisissa esityksissä, jotka olivat vaatineet varmaa ohjaajan otetta. Jopa kiertueen kuluessa kriitikot näkivät Ida Aalbergin näyttelemisessä siirtymän tähtitaiteen keinoista kohti realismia ja yhteisnäyttelemistä. Myös itävaltalaisnäyttelijöiden tehtävien suoritus sai kritiikkeissä laajaa huomiota. Yhteisnäyttelemisen edellytti sitä, että joku ohjasi ensemblea. Usein ohjaajaksi ja yhteisnäyttelemisen ohjaajaksi arvailtaan kritiikkeissä Ida Aalbergia. Tällainen moderni naisrooli olisi sopinut hyvin sen julkisuuskuvan jatkoksi, joka hänellä suurena suomalaiskansallisena diivana oli ollut. Myös maininnat hänen siviiliroolistaan paronitar Uexkull-Gyllenbandina olivat tärkeitä nimenomaan hänen yrittäjäroolinsa laillisuuden ja sosiaalisen hyväksyttävyyden ja sukupuolen näkökulmasta. Tämä luku käsittelee ohjaajankirjojen ja lehtikirjoitusten perusteella kiertueen ohjausta. Niiden valossa Ida Aalberg oli kiertueellaan kuitenkin lähinnä matkalaivan mahtava keulakuva, ei ohjaaja. Kirjeaineistoon ja ohjaajankirjoihin perustuvan näkemykseni mukaan Ida Aalbergin kiertue vuosina 1904 - 1905 esiintyi Alexander Uexkull-Gyllenbandin voimakkaassa ohjauksessa ja kiertueen suunnittelun ja toteutuksen aikana alkoi kehittyä Uexkull-Gyllenbandin tunnistettavasti oma teatteriohjaajan estetiikka. Jo kiertueen näytelmävalinnat olivat Alexander Uexkull-Gyllenbandin tekemiä: hän ehdotti näytelmiä ja niihin tutustumista puolisolleen, mutta viime kädessä päätti esimerkiksi, mitä kiertueen aikana eri kaupungeissa yleisölle tarjottiin. Tässä mielessä Uexkull-Gyllenband toimi siinä dramaturgin tehtävässä, joka perinteisesti on kuulunut ohjelmistosuunnittelusta vastaavan teatterinjohtajan työhön. Esimerkiksi suunnitellessaan Suomen ja Venäjän vierailunäytäntöjen ohjelmistoa paroni kirjoittaa aiheesta yksityiskohtaisesti puolisolleen.<sup>285</sup> Se, että Uexkull-Gyllenband pohtii *Toscaa* ja *Fedoraa*, viittaa paronin haluun lisätä Ida Aalbergin ohjelmistoon virtuoosirooleja.

Ohjaajuus on teatterissa varsin myöhäinen ilmiö. Ohjaajan tehtävä on ollut toteuttaa taiteellista visiotaan ja tehdä harjoitusprosessin kuluessa lähtökohtansa selviksi näyttelijöille. Nykyaikaisen ohjaajuuden juuret ovat Meiningenin herttuan teatteriryhmässä, mistä Christopher Innes kertoo artikkelissaan *Rise of the Director* (2008). Vaikka realistisen tyyliunnon aloittajana pidetyn Meiningenin herttuan (Saksin ja Meiningenin herttua Georg II [1826 - 1914]) lavastuksia pidetään historiallisesti 1800-luvun tarkimpina, hänen tärkein päämääränsä oli tehdä oikeutta valitsemilleen teksteille.<sup>286</sup> Oli itsestään selvää, että

---

<sup>284</sup> Koski 2013, 214.

<sup>285</sup> *Heimat, Rosmersholm* als erste – zweite, *Nora?* Die Moskauer Zeitungen habe durchlesen. Es werden da allerlei Monate Stücke gegeben, aber nichts besonderes. Überhaupt Vorsicht mit dem 'guten Rat' Deiner lieben Landsleute – Bergboms vor allem. Wir brauchen jetzt, scheint mir, nicht interessante Stücke, sondern virtuoson Rollen für Dich. Also was? Für Russland *Cameliendame*, *Toska* bekomme ich, scheint es in einigen Tagen. Sollten da zu viel Personen oder die Mise-en-scène zu schwer sein, wie wäre es mit *Fedora*? Doch eine Virtuosen-Rolle!“ Suomeksi: “*Koti, Rosmersholm* ensimmäisenä – toisena *Nora?* Olen lukenut läpi Moskovan lehdet. Siellä kerrotaan kaikkiaan kuukauden kappaleet kerrallaan, mutta ei mitään erityistä. Sinun on oltava varovainen rakkaiden maanmiestes, erityisesti Bergbomin 'hyvien neuvojen' kanssa. Nyt emme tarvitse kiinnostavia kappaleita vaan virtuoosisia rooleja. Siis mitä? Venäjää varten *Kamelianainen*. *Toskan* saan muutamassa päivässä. Siinä arvelen olevan liikaa henkilöhalmoja tai liian hankala mise-en-scène. *Fedora* on virtuoosirooli.” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.11.1904. HYK Coll 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>286</sup> Innes 2008, 176.

tyyppilavastukset eivät tulleet kysymykseenkään. Mahdollisuuksien mukaan harjoiteltiin valmiissa lavasteissa ja puvuissa, mikä edesauttoi näyttelijän asettumista esityksen maailmaan.<sup>287</sup> Meiningenin seurueen vaikutus johtui täydellisestä illuusiosta, joka saavutettiin kaikissa tuotannon osatekijöissä. Kuri teatterin näyttelijöitä kohtaan oli ankara: tähtinäyttelijöitä ei ollut vaan pääroolista siirryttiin joustavasti statistin tehtäviin.<sup>288</sup> Artikkelissaan *Orleansin neitsyt – kansallinen protagonistti* (1997) Hanna Suutela toteaa, että myös Kaarlo Bergbom tavoitteli 1880-luvun ohjauksissaan historiallista aitoutta, ainakin osin meiningenilaiseen tapaan. Kuten monet meiningenilaisuuden kriitikot, Suomalaisen teatterin myöhempi historiankirjoittaja Eliel Aspelin-Haapkylä pelkäsi, että varsinainen taide eli näyttelijäntyö jää ulkoisen esittämisen varjoon. Suutelan mukaan vuoden 1887 *Orleansin neitsyen* esityksissä näin ei näytä käyneen, vaan päähuomio Kaarlo Bergbomin ohjauksessa kohdistui Ida Aalbergiin ja hänen suoritukseensa.<sup>289</sup> Ida Aalberg oli siis elänyt ja näytellyt tämänkin vaiheen suomalaisen teatterin piirissä, mutta puolisonsa Uexkull-Gyllenbandin kanssa hän oli siirtymässä uudenlaisen psykologisen realismin piiriin.

Missään kiertueen kritiikeissä, julisteissa ja ohjelmalehtisissä Uexkull-Gyllenbandia ei kuitenkaan mainittu saati tunnustettu teatteriohjaajana. Mikäli hänellä katsotaan olleen rooli Ida Aalbergin kiertueen ohjaajana, se ei ollut julkinen. Ilmari Räsänen ei Ida Aalberg –elämäkerrassaan puhu Uexkull-Gyllenbandista ohjaajana ennen kuin vuonna 1909, jolloin Ida Aalberg ja Uexkull-Gyllenband suunnittelivat yhdessä Kansallisteatterin näyttämölle Ostrovskin *Ukonilmaa*.<sup>290</sup> Missä sitten harjoiteltiin yhteisnäyttelemistä vaatineessa ohjauksessa? Ainakaan Skandinaviaan suuntautuneella matkan osalla Uexkull-Gyllenband ei ollut mukana, sillä tältä ajalta löytyy kirjeitä ja sähkösanomia Pietarin ja Kristianian (Oslo), Göteborgin sekä Kööpenhaminan väliltä. Ohjaustyö sijoittuu tässä valossa matkan alkuosaan, Baltian ja Suomen esitysten yhteyteen. Toisaalta, Ida Aalbergin kiertueen saavuttua Pietariin paroni Uexkull-Gyllenband järjesti vielä jopa 15 harjoitusta viittä esitystä varten.<sup>291</sup>

Kiertueella 1904 - 1905 esitetyistä Ibsenin näytelmistä *Rosmersholmista* ja *Hedda Gablerista* samoin kuin Tšehovin *Vanja-enosta*, on olemassa Alexander Uexkull-Gyllenbandin pitämä perusteellinen ohjaajankirja. Ohjaajankirjat sisältävät tarkkoja luonnehdintoja niin näytelmän teemoista kuin myös käytännön ratkaisuista kuten asemoineista sekä tunnetilojen esittämistä koskevia merkintöjä. Sen, että esitykset käytännössä toteutettiin näiden ohjaajankirjojen mukaan, vahvistavat kuiskaajan- ja järjestäjänkirjat, joihin on esimerkiksi merkitty samat repliikkien poistot.<sup>292</sup> *Rosmersholmista* on ohjaajankirjan lisäksi olemassa erillinen kuiskaajankirja, *Hedda Gablerista* ei ole järjestäjän- tai kuiskaajankirjaa. *Vanja-enosta* on säilynyt lukuisia roolivihkoja (Roolit: Astrov, Ivan Voinitski, Marina, Sonja ja Maria Voinitskaja) sekä

---

<sup>287</sup> Innes 2008, 178.

<sup>288</sup> Innes 2008, 176.

<sup>289</sup> Suutela 1997, 176.

<sup>290</sup> Räsänen 1925, 455.

<sup>291</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille sine datum, tammi-helmikuu 1905. HYK Coll 1.9.

<sup>292</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Ohjaajankirja *Rosmersholm* HYK Coll. 1.53; ohjaajankirja *Hedda Gabler* HYK Coll. 1.50. ja *Vanja-eno* HYK Coll. 1.67.

ohjaajankirjan lisäksi niin järjestäjän- kuin kuiskaajankirjatkin.<sup>293</sup> Strategianani on ollut verrata ohjaajankirjojen merkintöjä näytelmäkirjailijoiden teosten suomenkielisiin versioihin, jolloin on voitu päästä selville ohjaajan omaehtoisista tulkinnoista.<sup>294</sup>

Vuosien 1904 – 1905 kiertueeseen liittyvissä ohjaajankirjoissa on yksinomaan Alexander Uexkull-Gyllenbandin käsialalla tehtyjä merkintöjä. Ohjaajankirjoissa on jopa näyttämöasemia kuvaavia piirustuksia, mutta niitä on liian vähän, jotta ohjaajan suunnitelma tai seurueen toteuttama tulkinta selvenisi niiden pohjalta. Teemojen tulkinnan kannalta ohjaajankirjojen tärkeimpiä merkintöjä ovat lisäparenteesit ja runsaat poistot. Kritiikkien tekemät huomiot esityksistä korreloivat selvästi ohjaajankirjojen merkintöjen kanssa. Kiertue antoi ohjaajalle varteenotettavan tilaisuuden ohjata sekä seuruetta että Ida Aalbergia kohti hillittyä tyyliä ja pieniä välineitä. Mitä tulee Ida Aalbergiin, hänet vanhat roolinsa kuten Ibsen-roolit ja Sudermannin Magda rakentuivat Kaarlo Bergbomin ohjaamien tulkintojen päälle, mutta uudemmat näytelmät kuten Strindbergin *Huumaus* ja Tšehovin *Vanja-eno* mahdollistivat menneisyyden taakoista kokonaan vapaat tulkinnat.

Ohjelmiston valinta oli kirjeiden valossa pitkälti Uexkull-Gyllenbandin. Oliko hänkään kuitenkaan kiertueen ohjaaja? Miten hänen tehtävänsä ja sen merkityksellisyys käy ilmi dokumenteista? Ohjaajankirjojen lisäksi tutkimuksen tässä luvussa on pyritty lukemaan julkaistuissa kritiikeissä mainittuja ohjaajantyöhön liittyviä seikkoja. Kritiikkien painopistettä seuraten olen pyrkinyt tulkitsemaan Ida Aalbergin yksilö- ja tähtitaidetta sekä ensemblen jäsenten suorituksia yksittäin ja yhteisnäyttelemisen kannalta. Kun hypotesina tarkastellaan Alexander Uexkull-Gyllenbandia kiertueen ohjaajana, on kiinnitettävä huomiota yhtäältä Aalbergin näyttelemiseen, toisaalta ensemblen työhön, sellaisena kuin se kritiikkien ja säilyneiden ohjaajankirjojen pohjalta näyttäytyy. Kiertueella esitettiin myös lehdistössä paljon palstatilaa saaneita teoksia *Nukekekoti* ja *Koti*, joista jälkimmäisen tulkintaa on jo perusteellisesti käsitelty edellisessä luvussa. Tässä luvussa tarkastelen *Rosmersholm*in, *Hedda Gablerin* ja *Vanja-enon* tulkintoja kuvaamalla Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjojen merkintöjä teostulkintojen dramaturgiasta ja tarkastelemalla niiden mahdollista toteutumista kritiikkien antaman käsityksen läpi. Mitä päätelmiä kehittyvästä ohjaajasta voidaan tehdä Uexkull-Gyllenbandin pitämien ohjaajankirjojen ja näytelmäanalyysien pohjalta?

---

<sup>293</sup> Kuiskaajankirja *Rosmersholm* HYK Coll. 1.53; roolivihot *Rosmersholm* HYK Coll. 1.54; järjestäjänkirja *Vanja-eno* HYK Coll. 1.67; roolivihot *Vanja-eno* HYK Coll. 1.68.

<sup>294</sup> *Vanja-enon* ohjaajankirja sisältää näistä kolmesta vähiten merkintöjä, ja niitä leimaavat erityisesti ainoan positiivisen protagonistin, lääkäri Astrovin useiden repliikkien poistot. Voi myös olla, että ohjaaja on välttänyt poistoja saadakseen aikaan tšehovilaista tunnelmateatteria. Kaikkien näiden kolmen ohjaajankirjan sivujen väliin on sidottu alkuaan tyhjät valkeat sivut muistiinpanoja varten. Uexkull-Gyllenband kehotti vaimoaan moneen kertaan sidotuttamaan näytelmäkirjat näin, myös sitä varten, että he saattoivat vaihtaa analyysejaan ja tehdä niistä kumpikin omia löytöjään. Merkinnöille on tilaa myös *Vanja-enon* roolivihossa, jotka ovat säilyneet lähes kaikki Ida Aalbergin arkistossa.

### 3.2.1. Henrik Ibsenin *Rosmersholm* Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan perusteella

Henrik Ibsenin *Rosmersholm* ilmestyi vuonna 1886 ja se sai kantaesityksensä Bergenissä 17.1.1887. Toril Moin mukaan näytelmä on lastattu viittauksilla ääneen ja ilmaisuun, tukahtumiseen ja hiljaisuuteen, kuulemiseen ja kuulemattomuuteen, toisten ymmärtämiseen ja ymmärtämättömyyteen. *Rosmersholmin* pääaiheina ovat inhimillinen ilmaisu ja sen epäonnistuminen, kun joudutaan epäilemään sanojen voimaa yleensä ottaen ja erityisesti suhteessa miehen ja naisen välillä. *Rosmersholm* käsittelee kielellistä skeptisismää ja sen seurauksia rakkaudelle.<sup>295</sup>

Suomalaisessa teatterissa *Rosmersholm* tuli ensi-iltaan 29.9.1887, Ida Aalberg Rebekan roolissa.<sup>296</sup> Kyseessä oli näytelmän ensimmäinen käännös suomeksi, suomentajana Hilda Asp. Emilie Bergbom pelkäsi, ettei näytelmä menestyisi suomalaisessa teatterissa ja oli siinä oikeassa: näytelmää esitettiin vain kolmesti ja vähenevälle yleisölle.<sup>297</sup>

Yli 15 vuotta myöhemmin, vuosien 1904 – 1905 kiertueella Rebekka oli Ida Aalbergille vanha ja tuttu rooli, jonka aiempi tulkinta oli perustunut Kaarlo Bergbomin kanssa tehtyyn työhön. Ida Aalbergin seurueeseen kiinnitetyt itävaltalaisnäyttelijät esiintyivät seuraavissa rooleissa: Johannes Rosmeria esitti Jaro Fürth, Ulrik Brendeliä näytteli Fritz Sachsenburg, Peter Mortensgårdia Hermann Pöschko, Rehtori Krollia Viktor Hartberg ja Matami Helsethiä Milda Lambert. *Rosmersholmia* esitettiin ainakin Tartossa, Helsingissä, Kristianiassa, Göteborgissa, Kööpenhaminassa, Riissä, Pietarissa ja Moskovassa, eli käytännössä koko kiertueen ajan. Käytössä olevan, pääosin Ida Aalbergin arkistoon tallentuneen lehdistöaineiston mukaan kussakin kaupungissa *Rosmersholmia* esitettiin kerran.

Entinen kirkkoherra Rosmer ja Rosmersholmissa oleilleen, edesmenneen tohtori Westin rakastajatar Rebekka elävät hiljaiseloa Rosmersholmin kartanossa. *Rosmersholmin* alussa Rehtori Kroll saapuu Rosmersholmiin ja vaatii entistä kirkkoherraa Johannes Rosmeria liittymään puolelleen kumouksellisia

---

<sup>295</sup> Moi 2006, 269.

<sup>296</sup> Aspelin-Haapkylä 1909, 286.

<sup>297</sup> Aspelin-Haapkylä 1909, 287. Pentti Paavolainen on nostanut esiin Kaarlo Bergbomin sisarelleen Emilie Bergbomille kirjeen saman *Rosmersholmin* ensimmäisestä näyttämöllepanosta Viipurissa: ”Du frågar huru Rosmersholm går. Ännu är det omöjligt att säga. Ida Aalberg är ytterst intressant, men ännu vågar jag ej säga om hon lyckas förena de spridda dragen till något helt. [Niilo] Sala är odräglig med sina sfinx-poser, men blir bättre för hvarje rep. Leino och Lindfors fylla sina uppgifter, likaledes Stenberg. Ahlberg fruktar jag kommer ej att bringa sin tacksamma rol Zur Geltung.” ”Kysyt miten Rosmersholm menee. On vielä mahdotonta sanoa. Ida Aalberg on äärimmäisen kiinnostava, mutta en vielä uskalla sanoa, onnistuuko hän yhdistämään hajanaiset piirteet joksikin kokonaiseksi. [Niilo] Sala on sietämätön sfinksiposeineen, mutta tulee paremmaksi kerta kerralta. Leino ja Lindfors täyttävät tehtävänsä, samoin Stenberg. Pelkään, että Ahlberg ei saa tuotua kiitollista rooliaan.” Kaarlo Bergbom Emilie Bergbomille 25.9.1887, EBA/KiA/SKS. Paavolainen jatkaa, että mainitut sfinksiposeeraukset olivat Salan yritystä selvittää taas aivan liian vaativasta roolista Rosmerina, iäkkäänä, merkittävään sukuun kuuluvana leskeksi jääneenä pappina ja tilanomistajana. Nuoret pantiin näyttämään vanhusrooleja ja Bergbomin tekemä roolimiehitys käsittämätön. Paavolainen 2016, 599.

vastaan. Saapuu Ulrik Brendel, Rosmerin entinen opettaja, joka aikoo pitää kaupungissa esitelmiä omista nerokkaista ideoistaan. Rosmer sanoo rehtori Krollille luopuneensa uskostaan. Vuosia Rosmersholmissa asunut Rebekka West, Rosmerin läheinen ystävä on salaa kirjoittanut kumouksellisten johtajalle Mårtensgårdille, jotta tämä auttaisi Brendelin pyrkimyksiä. Rehtori Kroll tulee ja kertoo, että Brendel on juopunut ja tullut heitetyksi katujaan. Rehtori Kroll kertoo Myllykoskeen hukuttautuneen Beaten, Rosmerin vaimon sanoneen hänelle, että ”Johannes voi *pian* ottaa vaimokseen Rebekan”. Rehtori Kroll halveksii Rosmerin ja Rebekan yhteiselämää. Mortensgård saapuu eikä halua Rosmerin paljastavan ”vapautumistaan”, sillä hänen puolueensa tarvitsee kirkollisia aineksia.

Rosmer tajuaa Beaten nähneen, miten hän jo heidän avioliittonsa aikana uhrasi ajatuksiaan Rebekalle, mikä saattoi olla syynä Beaten itsemurhaan. Syyllisyyden voittaakseen Rosmer pyytää Rebekkaa vaimokseen. Tämä kieltäytyy. Rosmer lähtee. Saapuu rehtori Kroll, joka syyttää Rosmerin muutoksesta Rebekkaa. Rehtori Kroll kertoo Rebekan olevan Rosmersholmissa oleilleen tohtori Westin, Rebekan entisen rakastajan tytär. Rebekka tajuaa suhteensa tohtori Westiin olleen inestinen. Rebekka tunnustaa johdatelleensa Beaten itsemurhaan. Hänen laskelmointinsa järkyttämät tohtori Kroll ja Rosmer lähtevät. Rosmer palaa ja on luopunut idealismistaan. Rebekka tunnustaa himoinneensa Rosmeria, mutta vähitellen on syntynyt suuri kieltäytyvä rakkaus. Brendel tulee - hän on joutunut henkiseen vararikkoon. Tämän jälkeen Rebekka sanoo uskaltavansa mennä Myllykoskeen. Rebekan rohkeuden yllättämä Rosmer sanoo seuraavansa Rebekkaa kuolemaan. He lähtevät yhdessä hukuttautuakseen Myllykoskeen.

Uexkull-Gyllenbandin itsensä luonnehtimat perusteemat *Rosmersholmin* analyysin pohjaksi olivat:

- 1) Syyllisyys tuhoavana voimana
- 2) Aistillisen Rebekan eroottinen menneisyys
- 3) Rosmerin omatunnon puhtaus ja ihanteellisuus
- 4) Rosmerin ja Rebekan suuri keskinäinen vetovoima
- 5) Toiminnan väkivaltaisuus, joka johtaa Rebekan ja Rosmerin yhdessä suorittamaan kaksoitsemurhaan<sup>298</sup>

*Rosmersholmin* ohjaajankirjan alkusivuilla on Uexkull-Gyllenbandin näytelmää koskevia yleisiä luonnehdintoja, joiden mukaan näytelmän perusteema on syyllisyys ja ”toiminnan väkivaltaisuus ajaa henkilöt yli-inhimilliseen”.<sup>299</sup> Tapahtumakulun taustalla vaikuttaa ”vietti” eli seksuaalisuus. *Rosmersholm* ei olisi Uexkull-Gyllenbandin mielestä oikea draama ilman seksuaalista vetovoimaa, joka toimii henkilöiden perusmotiivina.<sup>300</sup> Rosmerin ja Rebekan suhteen perusta on Uexkull-Gyllenbandin mukaan aistillisen

---

<sup>298</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>299</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>300</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

Rebekan menneisyydessä. Rouva Beate Rosmer on tehnyt itsemurhan ennen näytelmän alkua.<sup>301</sup> Syyllisyys on Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa tuhoava voima.<sup>302</sup> Uexkull-Gyllenbandin ote näytelmään on psykologisoiva.

III näytöksestä lähtien näytelmän perusristiriitä on Uexkull-Gyllenbandin mukaan se, että Rosmer ei voi unohtaa Rebekan eroottista menneisyyttä, hänen inestistä suhdetta isäänsä, eikä Rosmer voi elää sen tiedon kanssa. Mutta hän ei kykene päästämään irti Rebekasta.<sup>303</sup> Uexkull-Gyllenbandin tulkinta *Rosmersholmista* on lähellä norjalaisen draamantutkijan Toril Moin analyysia Ibsenin klassikosta: Rosmerille Rebekka on olemassa vain yhteydessä häneen ja hänen ajatuksiinsa, tunnustamatta pakoa Eedenistä, ihmisten erillisyyttä, perimmäistä yksinäisyyttä.<sup>304</sup> Moi ihmettelee, eikö Rosmer huomaa Rebekan rakastavan häntä.<sup>305</sup> Myös Uexkull-Gyllenband on kiinnittänyt huomiota Rosmerin repliikkiin: ”... eikö ystävydessämme ole hiukkanen rakkautta?”<sup>306</sup>

Tarkastelen näytelmää seuraten paronin *Rosmersholmin* ohjaajankirjaan kirjaamia parenteeseja, näyttämöohjeita sekä tekstipoistoja eli Alexander Uexkull-Gyllenbandin tulkintaa teoksesta.

Ibsen korostaa Rebekan ja Rosmerin suhteen platonisuutta, mutta Uexkull-Gyllenbandin mukaan Kroll on Rebekan Rosmeriin kohdistuvan halun suhteen oikeammassa kuin tietääkään.<sup>307</sup> Aivan I näytöksen loppuun Uexkull-Gyllenband on lisännyt pitkän parenteesin, joka kuvaa tuonpuoleisesta kurottuvaa syytöstä.

*Kuutammo (ensin heikompana – siinä pitkin puunkujaa voivat kulkea ikään kuin valkeat bevokset), sitten vahva varjo Beaten muotokuvan päällä. Ulko-ovi avantuu hiljaa – kuunpaiste lankeaa sisään. On ikään kuin sieltä tulisi Beaten haamu. Autuaan äidin täytyy tulla sieltä, Beate ei ole koskaan valkoinen hevonen.*<sup>308</sup>

<sup>301</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>302</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>303</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>304</sup> Moi 2009, 289.

<sup>305</sup> Moi 2009, 282.

<sup>306</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53. Ibsen: *Rosmersholm* 1962. II näytös, 285.

<sup>307</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>308</sup> ”Mondschein (erst schwächer – zwischen den Bäumen den Allée – wie weisse Pferde?. Denn starker Strole auf Beate’s Porträt? Die Aussenthür geht leise auf, der Mondschein fällt herein. Es ist als käme Beate’s Geist. Die “selige Frau“ muss hin kommen, Beate ist nie das weisse Pferd.“ Näytelmän alussa Rebekka muistelee: ”Minähän pidin sydämeistäni Beatesta.” Uexkull-Gyllenbandin mukaan Rebekan näyttelijän tulee vaimentaa ääntään, sillä tarkoitus on hämätä pariskunnan kunniallisuutta epäilevää Krollia. Rosmer paheksuu ystäväänsä lausuen: ”Kroll, - että sinusta saattoi tulla sellainen!” Uexkull-Gyllenbandin ohjeen mukaan Rosmerin näyttelijän on tätä repliikkiä varten noustava tuolista ja asetettava kätensä Krollin hartioille, minkä Kroll torjuu. Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53. Suomennos: Timo Lipponen.

II näytöksen lopussa Rebekka huudahtaa: ”Minun ei olisi milloinkaan pitänyt tulla Rosmersholmiin!”<sup>309</sup> Uexkull-Gyllenband näkee repliikissä piilotekstin: Rebekka juuri tahtoi tulla Rosmersholmiin Rosmerin pelastajaksi ja repliikki oli lausuttava voimakkaasti. Rosmerin pyytäessä Rebekkaa vaimokseen Uexkull-Gyllenband toteaa:

*Rosmer on liian heikko yksin. Rebekka kamppailee seksuaalista vetovoimaa vastaan, mutta hallitsee itsensä – ubratakseen rakkautensa ja onnensa ystävyydessä.*<sup>310</sup>

III näytöksen lopussa Rebekka tunnustaa houkutellessaan Beaten itsemurhaan. Uexkull-Gyllenbandin parenteesin mukaan Rosmer ja Kroll uhkaavat käydä Rebekan kimppuun. Rebekka lausuu: ”Minusta tuntui, että näin kuin vilauksen valkoisista hevosista.”<sup>311</sup> ”Valkoiset hevoset” liittyvät näytelmässä syyllisyyteen, vaikka Rebekka ei voinut tietää hyväksikäyttäjänsä olleen hänen isänsä.<sup>312</sup>

Rosmerin hengen puhtaus käy ilmi hänen ihannoivasta suhtautumisestaan aiempaan opettajaansa Brendeliin sekä kykenemättömyydestä kompromisseihin.<sup>313</sup> Rosmerin II näytöksen repliikki: ”Hiljaista, iloista syyttömyyttä” saa näin Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjassa seuraavat parenteesit:

*Se on ollut hänen olemassaolonsa ydin. Rosmer haluaa kiittää Rebekkaa siitä, että hän on valmiiksi, hiljaa aavistellen pyrkinyt siihen, eli hiljaiseen iloiseen syyttömyyden tunteeseen.*<sup>314</sup>

III näytöksessä syyllisyys kuitenkin takertuu myös Rosmeriin kun hän tajuaa rakastaneensa Beaten eläessäkin Rebekkaa:

*”...koskei milloinkaan saavuteta voittoa asiassa, jonka pohjalla on rikos.”*<sup>315</sup>

Uexkull-Gyllenband on poistanut Krollin kuvauksen siitä, miten Brendel on juonut, joutunut tappeluun ja tullut heitetyksi katuojaan. Palatessaan Brendel ei itsekään kerro mitään ”haaksirikostaan”.<sup>316</sup> Näiden

---

<sup>309</sup> Ibsen: *Rosmersholm* 1962. II näytös, 282.

<sup>310</sup> ”Rosmer ist zu schwach allein. Rebekka kämpft gegen den sexualischen Reiz, aber sie herrscht sich – um ihre Liebe und Glück in Freundschaft zu opfern.“ Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholm*in ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>311</sup> Ibsen 1962. III näytös, 308.

<sup>312</sup> ”Das geht darauf, was sie über West erfuhr, das brachte etwas unnatürliches hinein. Sie versinkt darum erst in Nachdenken. Auf dem Gesicht dasselbe Entsetzen, wie damals als sie es von Kroll erfährt.“ Suomeksi: Kysymys on siitä, mitä hän koki Westin kanssa, se toi häneen jotain luonnotonta. Hän vajoaa siksi vasta nyt mietteisiin. Kasvoilla sama kauhu kuin silloin kun Rebekka sai tietää siitä Krollilta.” Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholm*in ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>313</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholm*in ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>314</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholm*in ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>315</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholm*in ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>316</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholm*in ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

poistojen vuoksi Ulrik Brendelin henkilöahmoa ei voida esityksessä tulkita Rosmerin *alter egoksi*, kuten Ibsen oli hänet ajatellut.

IV näytöksen alusta Uexkull-Gyllenband kysyy parenteesissa, miksi Rebekka matkustaa jäähyväisiä jättämättä.<sup>317</sup> Uexkull-Gyllenbandin mukaan Rosmer on koko kotimatkan ajan ajatellut kuoleman ja itsemurhan ajatuksia.<sup>318</sup> Rosmer toteaa: ”On kai minun vallassani hallita itse tätä surkeaa elämää.”<sup>319</sup> Uexkull-Gyllenband toteaa näytelmän aistillisuudesta ja Rebekan aikeesta matkustaa:

*”Ei vain uhma vaan myös särkeminen, hajottaminen viimeisenä armonvälineenä. Niin hän irtaantuu koko alkuperäisessä, villissä, hyökäävässä luonnossaan.”*<sup>320</sup>

Toisten henkilöahmojen kuten Krollin ja Mortensgårdin muodostaman taustan heikentäminen on asettanut Rosmerin esittäjälle ylittämättömiä haasteita. Vaikka Rebekka edustaa kaiken kattavaa seksuaalista halua, ohjaaja Uexkull-Gyllenband ottaa kuitenkin näytelmätekstin ehdottaman Rebekan kieltäytyvän rakkauden tosissaan, mikä tekee Rebekan roolista monitahoisemman ja jännittävämmän.

Näytelmän IV näytöksessä Rosmer kysyy kuolemaan viitaten: ”Onko sinulla uskallusta ja tahtoa – siihen [itsemurhaan], Rebekka?”<sup>321</sup> Rebekka muistuttaa Rosmeria hengen puhtaudesta:

”Sekin vielä. Poistumiseni pelastaa parhaan sinussa!”<sup>322</sup> Uexkull-Gyllenband kommentoi: ”*Rebekan poistuminen lunastaa Rosmerissa vielä jotain parempaa kuin Beaten kuolema, sillä se tekee Rosmerin vapaaksi syyllisyydestä.*”<sup>323</sup>

Uexkull-Gyllenband on poistanut IV näytöksen lopusta repliikin, jossa Rebekka kysyy: ”Niin, sanohan minulle ensiksi, sinäkö seuraat minua vai minä sinua?”<sup>324</sup> ja Rosmerin vastauksen: ”Me kaksi seuraamme toisiamme, Rebekka. Minä sinua ja sinä minua.”<sup>325</sup> Tässä kohden Ibsenin tulkinnasta katoaa symmetrian ajatus, joka korostaisi myös Rosmerin uskallusta itsemurhaan. Siksi aivan lopussa nämä ohjaajan tekemät dialogin lyhennykset aiheuttavat sen, että kun Rosmer seuraa Rebekkaa Myllykoskeen, on ratkaisu

<sup>317</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>318</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>319</sup> Ibsen: *Rosmersholm* 1962, IV näytös 320.

<sup>320</sup> ”Nicht nur Trotz, sondern auch Brechen, trennen als letztes Heilmittel --- so reisst auch sie sich in ihrer ganzen ursprünglichen, trotzigem, wilden, angreifenden Natur los.“ Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>321</sup> Ibsen: *Rosmersholm*, 1962, IV näytös, 322.

<sup>322</sup> Ibsen: *Rosmersholm*, 1962, IV näytös 323.

<sup>323</sup> ”Das heisst noch besseres, als Beate’s Tod in ihn auslöste – ihn frei von Schuld machen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>324</sup> Ibsen: *Rosmersholm* 1962, IV näytös 324.

<sup>325</sup> Ibsen: *Rosmersholm* 1962, IV näytös 324.



toiminnallisesti yllättävä. Rosmerin odottamattoman rohkeuden vuoksi Rebekan konkreettisuus ja rohkeus jäävät Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa syrjemmälle.<sup>326</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenband on *Rosmersholmin* ohjaajankirjassa ilmaissut lisäparenteeseissaan selkeästi ohjauksensa painotukset. Muista ohjaajankirjoista tällaiset laajat selitykset puuttuvat. Hän halusi myös eritellä näytelmän perusteemoja itseään ja ohjattaviaan varten. Esitykseen liittyviä tapahtumia voidaan lukea näistä jäljelle jääneistä jäljistä, jotka on erotettu niiden alkuperäisestä yhteydestä, elävästä teatteriesityksestä. Tulee myös muistaa, että ohjaajankirjat osoittavat vain suuntia: Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan intentiot eivät ole todennäköisesti toteutuneet näyttämöllä aivan sellaisenaan.

### 3.2.2. Ida Aalbergin tulkinta Rebekasta ja yhteisnäyttelemisen lehtiartikkelujen perusteella

Kristianian (Oslo) *Morgenbladet* koki Ida Aalbergin tulkinnan *Rosmersholmin* Rebekan roolista poikkeavan suuresti siitä käsityksestä, joka roolista vallitsi Norjassa. Ida Aalbergin Rebekka oli levoton, heikkenevä, myöhemmin väkivaltainen ja intohimoinen aina hysteerisyyteen saakka.<sup>327</sup>

Kristianian (Oslo) *Socialdemokraten* ylisti kritiikissään Ida Aalbergin kykyjä, ominaisuuksia ja kielitaitoa.<sup>328</sup> Kristianian *Aftenposten* toteaa taas, että Ida Aalbergin Rebekka ”ei ollut taaskaan Ibsenin Rebekka”, mutta ylistää Aalbergin taidetta, ”johon kellään ohjaajalla ei ole osaa eikä arpaa”.<sup>329</sup>

Tanskalainen kriitikko koki *Rosmersholmin* epäonnistumiseksi nimenomaan esitystä dominoineen primadonnan takia. Rebekkana Aalberg todisti *København*-lehden kriitikon mukaan siitä, että hänen hallitsevan, taiteellisen kykynsä voima on niin intohimoisessa antaumuksessa, traagisessa tavallisuudessa kuin myöskin terävässä ja rajoittuneessa individualisoinnissa. Persoonallisuus on niin voimakas, että se räjäyttää kaikki hahmot. Tunne hämärtyy subliimiksi, liikuttavaksi ilmeikkyydeksi, mutta häivyttää olemattomiin määrätyt karakterin tuntomerkit, hahmon niukat ja välttämättömät ääriviivat.<sup>330</sup>

<sup>326</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Rosmersholmin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.53.

<sup>327</sup> ”Hun gør det med alle sin høj udviklede Kunsts Virkemedel, men hun forklarer ikke skikkelsen i sin Helhed for os, man beholder i Virkeligheden kun be mange udmærkede Momenter, Brudstykker af den store Konst.” Suomeksi: ”Hän tekee sen kaikilla korkeasti kehittyneen taiteensa vaikutuskeinoilla, mutta hän ei selitä luomustaan meille kokonaisuudessaan, vaan tarjoaa todellisuudessa vain monia erinomaisia hetkiä, katkelmia suuresta taiteesta.” *Morgenbladet* (Morgennummer), 6.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>328</sup> *Socialdemokraten* (Kristiania – Oslo), 6.12.1904.

<sup>329</sup> ”Det var helt igjennem den Rebekka West, som Ibsen har skildret med saa enkle Midler og saa dystre Farver. (...) Ingen Instruktor har visselig nogenvinde haft Indflydelse paa Udformningen af hendes Skeneskikkelser.” Ø. R. F.: Kunst og Literatur. Ida Aalberg. ”Rosmersholm”. *Aftenposten* (Kristiania – Oslo), 6.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>330</sup> ”Ida Aalberg gav som Rebekka West et nyt Bevis for, at hendes herskende kunstneriske Evne langt mere har sin Styrke i den lidenskabelige Hengivelse i det tragiske i Almindelighed end i nogen skarp og begrænset Individualisering. Hennes

Näyttämöllä ei siis ollut Rebekka West vaan Ida Aalberg yhdessä huippurooleistaan. *Københavnin* mukaan hän valaisee kaikki Rebekan sieluntilat antamatta yhdenkään tilaisuuden mennä käyttämättä ohi ja jokaisessa kohtauksessa hän menee traagisen jännityksen rajalle.<sup>331</sup>

Riikalainen *Beilage zur Rigaschen Rundschau* oli päinvastaista mieltä. Se väitti, että yleisö oli seissyt kuin lumouksen vallassa, josta se ei kyennyt itse irtautumaan. Lehti kiitti esityksessä ennen kaikkea sitä ”henkisen merkitsevää, ihailtavaa yhdistelmätaidetta, jolla Ida Aalberg loi erittäin ongelmallisen naishahmon, Rebekka Westin välittömän vakuuttavasti, syvän jännittävällä todellisuudentunteella”.<sup>332</sup> Sama lehti oli sitä mieltä, että vapaa-ajattelun ja uskonkapinan välinen konflikti, Rebekka Westin ristiriitaisuus ja entisen kirkkoherra Rosmerin kapinallisuus oli esitetty uskottavasti pääasiallisesti dialogitaituri Ibsenin houkuttelemana ja että ”Ida Aalberg on taiteensa kautta muuttanut tämän houkutuksen illuusioksi, joka lakkauttaa jokaisen psykologisen epäilyksen”.<sup>333</sup>

”Lasten salainen rakkaus” oli kriitikon mielestä teema, joka aina askarrutti Ibseniä. *Tovarištš*-lehti kirjoitti rakastuneisuudesta, joka saattoi kasvattaa maailmaa, oikeutettuaan kaikki kärsimykset, kaikki tuskat ja voitettuaan kuoleman.<sup>334</sup> Kriitikko mainitsi Ida Aalbergin eleistä, mutta valitettavasti kriitikko ei kuvaillut noita eleitä tarkemmin. Kriitikko kaipasi vielä selkeämmin fyysisistä aistillisen intohimon esittämistä. Suuret eleet Ida Aalberg suoritti ilmeisesti tähtityyliin.

---

Personlighed er saa stærk, at den sprænger alle Skikkelser. I de afgørende Øjeblikke skummer hendes Følelse over i sublimt gribende Udtrycksfuldhed, med udslætter ganske de bestemte Karaktermærker, Skikkelsens knappe og nødtørstige Konturer.” S. M.: Ida Aalberg. Rosmersholm. *København* 21.12.1904. HYK Coll. 1.100. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>331</sup> ”Af den rolige, strengt beherskede, kloge og indesluttede Rebekka, bliver der da et højtskrigende højthulgende och stærktsvingende tragisk Væsen. Rebekka West viger Pladsen for en lidende Tragedienne med meget af en Sarah Bernhardts Voldsomhed i Hengivelsen.” Suomeksi: ”Mukavasta, ankan hallitusta, viisaasta ja sulkeutuneesta Rebekasta tulee ristiriitainen, kovaa itkevä ja voimakkaasti huojuva traaginen olento. Rebekka West antaa tilaa kärsivälle tragediennelle, jolla on plajon Sarah Bernhardtille ominaista antaumusta.” S. M.: Ida Aalberg. Rosmersholm. *København* 21.12.1904. HYK Coll. 1.100. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>332</sup> ”Das kam vom Ibsen’schen Schauspiel ‘Rosmersholm’, und es kam in dessen Darstellung vor Allem von der geistig bedeutenden, bewunderungswerten Kombinationskunst, mit der Ida Aalberg die höchst problematische Frauengestalt Rebekka West zu einer unmittelbar überzeugenden, tief spannenden Wirklichkeit werden liess.“ Friedr. Pilzer: Stadttheater. Ida Aalberg. *Beilage zur Rigaschen Rundschau* 3.1.1905.

<sup>333</sup> ”Ida Aalberg hat durch ihre Kunst diese Vorspiegelung erst recht in uns zu einer Illusion gemacht, die jeden psychologischen Zweifel momentan ausser Tätigkeit setzte.” Friedr. Pilzer: Stadttheater. Ida Aalberg. *Beilage zur Rigaschen Rundschau* 3.1.1905.

<sup>334</sup> ”Страсть и страстные муки Ребекки понятны Иде Аалберг, но ей непонятна более глубокая и таинственная печаль, которая связывает душу Ребекки с душою страдающего и преступного мира. Если бы эта печаль была близка сердцу Иде Аалберг, она играла бы Ребекку не так порывисто, не давала бы такой сложной гаммы *внешней* психологии, не увлекалась бы жестами и боялась бы подчеркивать чувственную страсть.” Suomeksi: ”Ida Aalberg on ymmärtänyt Rebekan himon ja intohimon tuskat, mutta hän ei ole ymmärtänyt syvempää ja salaisempaa surua, joka yhdistää Rebekan sielun kärsivään ja rikolliseen maailman sieluun. Jos tämä suru olisi lähempänä Ida Aalbergin sydäntä, hän ei näyttelisi Rebekkaa niin rajusti, ei esiintyisi sellaisella psykologian monimutkaisella sävelasteikolla, ei viehättyisi eleistä eikä pelkäisi tähdentää aistillista intohimoa.” Nimimerkitön: Novyj teatr, gastrolj Idy Aalberg. *Tovarištš*, tammihelmikuu 1905. HYK Coll. 1.101. Suomennos: Timo Lipponen.

Pietarilainen kriitikko pohti lehdessä *Novosti i birževaja gazeta* myös *Rosmersholmin* esityksen ohjausta, joka oli sopeuttanut Ida Aalbergin taiteen ensembleen. Kriitikko havaitsi kuitenkin edelleen suuren primadonnatyylin vaikutusta esityksessä todeten, että ”erityisesti Ida Aalbergilta onnistuivat vahvan henkisen ja intensiivisen mielenliikutuksen ja intensiivisen kärsimyksen hetket”.<sup>335</sup> Kristianian *Dagbladetin* kriitikko, joka korosti ensamblen osaamista ja oli vaikuttunut itävaltalaisaiteilijoiden esityksistä, kuittaa Aalbergin vain lyhyesti virtuoosisena esittäjänä.<sup>336</sup>

Lehdissä kästelevät käsitykset siitä, oliko Ida Aalbergin toivottu tyyliuuntaus realismi ja antautuminen yhteisnäyttelemiseen vai tähtitaide, primadonnan otteet. Häiritsikö tähtinäyttelemisen yhteisnäyttelemistä vai liian realistinen ensemble-taide virtuosisuutta? Esimerkiksi tarttolaisen kriitikon mielestä muut roolit vetäytyivät näkyvistä ”läpeensä henkisen naishahmon rinnalla”.<sup>337</sup> Maininta hysteerisyydestä Rebekan roolissa viittasi virtuositeetin näyttämiseen. Näin tunnustettiin primadonnataide Rebekan roolin kohdalla – ja kiinnitetään samalla huomiota sen ongelmallisuuteen mitä tulee Ibsenin hahmoihin ja draaman kokonaisuuteen.

Suurin osa Pietarin *St. Petersburge Zeitungin* artikkelista käsitteli Ida Aalbergin nerokasta taidetta, mutta myös ensemble saa osansa: kaikille ensamblen esittäjille oli ominaista hyvin sympaattinen hienotunteinen, hillitty näyttelemisen taide: yksikään heistä ei häirinnyt röyhkeällä tavalla kokonaisuuden harmoniaa.<sup>338</sup> Toisin kuin useimmat kriitikot, lehti näki onnistuneena myös herra Sachsenburgin Ulrik Brendelin ennen muuta symbolisena luomuksena. Tämä kritiikki todentaa yhteisnäyttelemisen onnistumisen.<sup>339</sup>

Myös Kristianian (Oslo) *Socialdemokratenin* kriitikko on vaikuttanut seurueen luonnollisesta esitystavasta. Yhteisnäyttelemisen on kriitikon mieleen, vaikka hän koki muut näyttelijät vähäpätöisiksi Aalbergin rinnalla ja antaa vastuun ohjauksesta ja yhteisnäyttelemisestä Ida Aalbergille.<sup>340</sup> *Rigaer Tageblatt* arveli ohjaajaksi yhtä seurueen näyttelijöistä, Herra Viktor Hartbergia. Lehdessä *København* tanskalainen kriitikko

<sup>335</sup> ”Особенно удаются ей сцены сильного душевного волнения и моменты интенсивного страдания.” АПШ: Театр и Музыка, Rosmersholm. *Novosti i birževaja gazeta* 9.2.1905. HYK Coll. 1.106.

<sup>336</sup> ”Fru Aalbergs Rebekka West syntes mig icke vaesensforfijellig fra hennes Nora eller Magda (i *Hjemmet*). Samme manerer, samme mimik, samme ironiens og bitterhedens sindt, samme Højhed, samme Sonderknuselse. Virtuositet, men ingen Barme.” Suomeksi: ”Rouva Aalbergin Rebekka West ei näyttänyt oleellisesti erilaiselta kuin hänen Noransa ja Magdansa (*Kodissa*). Samat maneerit, sama mimiikka, sama ironian ja katkeruuden mieli, sama ylevyys, sama niukkuus. Virtuositettia, mutta ei armoa.” *Dagbladet* (Kristiania – Oslo) 6.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>337</sup> E.: Lokales. Erstes Gastspiel von Frau Ida Aalberg. *Nordlindische Zeitung* 24.10.1904.

<sup>338</sup> A. Stürzwage: Theater und Musik. *St. Petersburger Zeitung*, 9.2.1905. HYK Coll. 1.108. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>339</sup> A. Stürzwage: Theater und Musik. *St. Petersburger Zeitung*, 9.2.1905. HYK Coll. 1.108. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>340</sup> ”Og dog forekommer det mig, at Fru Ida Aalberg foruden at være en god skuespillernide ogsaa er en meget dygtig instruktør. Hendes Selskab spiller gjennemgaaende naturligt, og hon selv forstaar at undgaa enhver primadonna faerstillung, underordner sig og skaper et nydeligt samspil.” Suomeksi: ”Ja toki minusta tuntuu, että rouva Ida Aalberg on sekä hyvä näyttelijä että hyvin taitava ohjaaja. Hänen seurueensa näyttelee läpikotaisin luonnollisesti, ja hän itse ymmärtää välttää primadonna-esitystä, alistaa itsensä ja luo ihanaa yhteisnäyttelemistä.” *Socialdemokraten* (Kristiania – Oslo) 6.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

antaa tunnustusta tuntemattomalle ohjaajalle: ”Harjoittaminen todistaa asiantuntemuksesta ja energiasta, ja näyttelijät pääsivät jotakuinkin ehjin nahoin läpi hankalien tehtäviensä.”<sup>341</sup>

*København*-lehden artikkelista tekee kiinnostavan se, että sen oheen on Ida Aalbergin käsialalla kirjoitettu: ”Kovaaäänistä tärkeilyä ja ahdasmielistä typeryyttä.”<sup>342</sup> Näyttelijättären pahantuulinen kommentti voisi vihjata siihen, että kritiikin kiittäminen harjoittaminen ei ollutkaan Ida Aalbergin ansiota. Hänen johtamansa näytteleminen ei saanut niissä kiitosta. Pieni merkintä saattaa vihjata siihen, että puolisoiden välillä oli kilpailevia jännitteitä suhteessa kiertueen ohjaajan tehtäviin. Ongelmallisena kritiikeissä koettiin Rosmerin esittäjän sentimentaalisuus.<sup>343</sup> Oli myös mahdollista, että Ida Aalberg muistettiin – hyvässä ja pahassa – Kööpenhaminan kaudestaan 1885 – 1887, mikä saattoi vaikuttaa kiertueen arvioihin. Muihinkin kritiikkeihin on vaikuttanut se, mitä aiemman perusteella Aalbergilta ja teatterilta yleisemminkin oli odotettu. Myös Kööpenhaminan *Samfundet*n mukaan *Rosmersholmin* häiritsevä heikkous oli Jaro Fürthin epäonnistuminen Rosmerina.<sup>344</sup>

Herra Fürth Rosmerina oli myös *Die Petersburger Zeitungin* teatterikriitikon hampaissa. Hänen mielestään Fürth harhautui roolinsa käsittämässä ja puhettavassa hellään, ”mimoosamaiseen” Hamlet-luonteeseen. Tämän kriitikon mukaan Rosmerin esittäjä ei löytänyt siirtymää dramaattisen intohimoisiin paikkoihin,

<sup>341</sup> S. M.: Ida Aalberg. Rosmersholm. *København* 21.12.1904. HYK Coll. 1.100.

<sup>342</sup> S. M.: Ida Aalberg. Rosmersholm. *København* 21.12.1904. HYK Coll. 1.100.

<sup>343</sup> ”Der Darsteller des Rosmer, Herr Jaro Fürth, hätte die Charakterschwäche und Energielosigkeit des feinfühlenden, edlen und ringenden Denkers weniger, als geschah, in der Vordergrund stellen sollen. Zu seiner erkennbaren Innerlichkeit hätten mehr die schauspielerischen Mittel ihrer Verdeutlichung nach aussen kommen müssen; für die Seelenkämpfe war der Ton seiner Sprache nicht intensiv genug, seine Gestikulation zu gebunden. Der fanatische, eisenherzige Rektor Kroll wurde von Herrn Hartberg mit natürlicher zäher Bestimmtheit ohne jede Spur von Uebertreibung gegeben. Den verlumpten Ulrik Brendel, dessen phrasenhafte Schwärmerei für die höchsten Ideale zum unverbesserlichen Säufertum führt, gab Herr Sachsenburg annehmbar, während der niedrige, gehässige Zeitungsmensch Peter Mortensgard von Herrn Pöschko zwar in Maske und Haltung gut angelegt war, aber in der Durchführung der Rolle zu stereotyp blieb.“ Suomeksi: ”Rosmersholmin Rosmerin esittäjän, herra Jaro Fürthin olisi tämän hienotunteisen, jalon ja taistelemaan ajattelijan karaktääriin kohdalla pitänyt asettaa heikkoutensa ja energian puutteensa vähemmän etualalle kuin nyt. Tunnettavissa olevan sisäisen luonteen olisi pitänyt tulla enemmän selitetyksi näyttelijänkeinojen avulla; hänen kielensä sävy ei ollut riittävän intensiivinen sielunkamppailuihin, hänen elehdintänsä oli liian sidottua. Herra Hartberg esitti fanaattisen, kylmäsydämissen rehtori Krollin luonnollisella, sisukkaalla varmuudella ilman jälkeäkään lioittelusta. Herra Sachsenburg esitti hyväksyttävästi rappioituneen Ulrik Brendelin, jonka korupuheinen haaveilu johtaa korkeimpiin ihanteisiin, kun taas alhaisena, kaunaisena sanomalehtimies Peter Mortensgardina Herra Pöschko oli ottanut hyvin ylleen maskin ja asennon, mutta esityksen mittaan rooli jäi liian stereotyyppiseksi.” Friedr. Pilzer: Stadttheater. Ida Aalberg. *Rigasche Rundschau*. 20.12.1904. HYK Coll.105. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>344</sup> ”Og der var helt mislykkede Fremstillinger, som en umulig lille Ulrik Brendel. Han gav Ibsens fantasifulde og forfaldne Subjekt med en jævn Realisme som et almindeligt Laadegaardslem. [...] Slet saa gal var Peder Mortensgaard ikke, men dog lovlige teatergrel. Hr. Hartberg var derimod dygtig som Rektor Kroll og gav som de andre Aftener en god Karakterskildring. Men som Rosmer slog Hr. Jaro Fürth ikke til. I en rolig samtale er der noget, der fanger Opmærksomheden ved hans Blik, men i de lidenskabelige Optrin finder han hverken naturlige eller nye Udtryk. Og uden en betydelig og egenartet Rosmer kommer Rebekka West til at staa underlig forholdslost.” Suomeksi: ”Epäonnistunut oli myös mahdollottoman pikkuinen Ulrik Brendel, joka esitti Ibsenin fantasiarikasta ja rappeutunutta subjektia tavallisella realismilla. Peder Mortensgård ei ollut niin huono, mutta kuitenkin melkoinen teatteriräikeys. Herra Hartberg oli taitava Rehtori Krollina ja antoi kuten muinakin iltoina hyvän karakterikuvauksen. Mukavassa keskustelussa Jaro Fürth (Rosmer) vangitsee huomion katseellaan, mutta intohimoisessa kohtauksessa hän ei löydä uutta ilmaisuja. Ilman merkittävää ja omaperäistä Rosmeria Rebekka West ei tule kestävästi merkittävää toimintaa.” F. K.: Folketeatret. Fru Ida Aalberg i ”Rosmersholm”. *Samfundet* (Kööpenhamina) 21.12.1904. HYK Coll. 1.100. Suomennos: Timo Lipponen.

joissa hänen sielunsa kaksinaisuuden ristiriidat täytyisi ilmaista atavististen mielenliikutusten leimahdusten kautta. Menneisyyden hengelle, joka vanhassa Rosmersholmin herraskartanossa vallitsee ja muodostaa symbolin aavemaisessa kuvitelmassa ”valkoisista hevosista”, ei siten voitu antaa vastaavaa ilmaisua.<sup>345</sup>

Venäläinen kriitikko ei armahtanut seuruetta pitäessään näyttelijöitä keskinkertaisina ja näki myös lavastus- ja tarpeistopuolen olleen ala-arvoinen.<sup>346</sup> Muut henkilöahmot olivat hänestä keskinkertaisia, mutta näyttelijä, joka esitti Rosmeria, oli suorastaan huono.<sup>347</sup> Jaro Fürthin keho suoritus korostui kun vastaanäyttelijänä oli Ida Aalberg, mutta on syytä pohtia myös sitä, olisiko Uexkull-Gyllenband ohjannut näyttelijää esittämään roolin odotuksista poikkeavalla tavalla. Ohjaajankirjan merkinnöissään Uexkull-Gyllenband mainitsi useaan kertaan Rosmerin olevan rakkaudessaan ainakin edesmennyttä Beatea kohtaan ennen muuta sentimentaalinen. Tulkinta Rosmerin sentimentaalisuudesta saattoi olla yksi ohjauksen tietoisista tavoitteista. Se ei liene ollut yleinen tulkinta näytelmän päähenkilöstä ja ohjauksen seuraaminen saattoi siis kostautua Jaro Fürthille hänen roolityöstään saamissaan arvosteluissa. Fürth ei todennäköisesti ollut huono näyttelijä, kuten *Vanja-enon* esitystä käsiteltäessä voidaan huomata.

Kristianian (Oslo) *Dagbladetin* kriitikko armahti Ida Aalbergin kanssänäyttelijöiden luomuksia aina antaumuksella suoritettuja sivurooleja myöten.<sup>348</sup> Tulkinta Ulrik Brendelistä oli omintakeinen. Rehtori Krollia pidettiin hyvänä karakterikuvauksena.<sup>349</sup>

---

<sup>345</sup> “Herr Fürth hatte in richtiger Erkenntnis der Rolle schon in seiner Sprechweise das Zarte, fast möchte man sagen “Mimosenhafte“ einer Hamletnatur hineingelegt. [...] Doch fand der Künstler leider nicht den Übergang zu den dramatisch leidenschaftlichen Stellen, in denen durch das Aufleuchten atavistischer Regungen die Qual seines Seelenzwiespaltes äussern muss. Der Geist der Vergangenheit, der im alten Herrnsitz Rosmersholm waltet und das Symbol des Stückes bildet (in der Gespenstischen Vorstellung der weisen Rosse) konnte dabei nicht entsprechend zum Ausdruck kommen.“ A. Stürzwage: Theater und Musik. *St. Petersburger Zeitung*, 9.2.1905. HYK Coll. 1.106. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>346</sup> АИПЪ: Театр и Музыка. Росмергольм. *Новости и биржевая газета*, 9.2.1905. HYK Coll. 1.106.

<sup>347</sup> АИПЪ: Театр и Музыка. Росмергольм. *Новости и биржевая газета*, 9.2.1905. HYK Coll. 1.106.

<sup>348</sup> ”Man merkede tydeligt, med hvilken Hengivenhed de var gaaet till sine Opgaver. Fritz Sachsenburg modsvarede ganske ikke vore Forestillinger om Ulrik Brendel. Han gav mere af den fiffige Plattenslager end af det forkomne geni. Men han var morsom sont han var. Og Hermann Pöschko fick Applaus for sitt Scene som Peder Mortensgaard. Victor Hartberg odelagde intet som Rektor Kroll og i Pastor Rosmers Rolle var Jaro Fürth momentvis udmerket. Naturligtvis var det – i doppelt forstand – en Oversættelse af Henrik Ibsens stycke, de tyske skuespillere gav. Men det var ingen daarlig Oversættelse, ligesom det heller ikke er nogen daarlig Trup, Fru Aalberg fører med sig.” Suomeksi: ”Huomasi selvästi, millä antaumuksella he suorittivat tehtäviään. Fritz Sachsenburg ei ehkä vastannut ennakkokäsityksiämme Ulrik Brendelistä. Hän oli ovela huijari pikemminkin kuin rappiolle joutunut nero. Mutta hän oli hauska sellaisena kuin hän oli. Ja Hermann Pöschko sai suosionosoituksia kohtauksestaan Peder Mortensgårdina. Viktor Hartberg ei pilannut mitään Rehtori Krollina ja pastori Rosmerin roolissa Jaro Fürth oli hetkittäin erinomainen. Tietysti se oli – kahdessakin merkityksessä - Henrik Ibsenin näytelmän käännös, jota saksalaiset näyttelijät esittivät. Mutta se ei ollut huono käännös, kuten ei ole suinkaan huono myöskään seurue, jota Rouva Aalberg kuljettaa mukanaan.” *Dagbladet* (Kristiania – Oslo), 6.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>349</sup> A. Stürzwage: Theater und Musik. *St. Petersburger Zeitung*, 9.2.1905. HYK Coll. 1.108. Suomennos: Timo Lipponen.

Kritiikkiaineiston perusteella voidaan kuitenkin todeta, että Ida Aalbergin seurueen saamista arvosteluissa ensemble ja pyrkimys yhteisnäyttelemiseen näyttäisivät sysänneen syrjään Ida Aalbergin suuren tyylin primadonnataiteen arvioita.

Seuraava taulukko kertoo eri lehtien suhtautumisesta Ida Aalberg –kiertueen näyttelijäntyöhön. Rastit on merkitty sen mukaan, mihin lehdet kiinnittivät huomiota *Rosmersholmin* esityksessä:

Rosmersholm	Ida Aalbergin tähtitaide	Ensemble, yhteisnäytteleminen
<i>Morgenbladet</i> (Kristiania)	X	
<i>Socialdemokraten</i> (Kristiania)	X	
<i>København</i>	X	
<i>Beilage zur Rigaschen Rundschau</i>	X	
<i>Tovarištš</i> (Pietari)	X	
<i>Novosti i birževaja gazeta</i>	X	
<i>Dagbladet</i> (Kristiania)	X	X
<i>Nordlindische Zeitung</i>	X	
<i>St. Petersburgs Zeitung</i>	X	X
<i>Socialdemokraten</i> (Kristiania)		X
<i>Rigaer Tageblatt</i>		X
<i>København</i>		X
<i>Samfundet</i> (Kööpenhamina)		X
<i>Novosti i birževaja gazeta</i>		X
<i>Die Petersburgs Zeitung</i>		X
<i>Dagbladet</i> (Kristiania)		X

Kritiikit vahvistavat ajatuksen siitä, että vuosien 1904 - 1905 kiertueella ja erityisesti *Rosmersholmin* parissa Ida Aalberg oli näyttelijäntyönsä suhteen ylimenovaiheessa. Puolet arvioista keskittyi Ida Aalbergin tähtitaiteeseen ja primadonnan otteisiin, puolet niistä käsitteli ennen kaikkea onnistunutta yhteisnäyttelemistä. Jotkut lehdistä kiinnittivät huomiota juuri siihen, että tähtinäyttelijätär näytteli irrallaan ensimiehen hienon yhteisnäyttelemisen taiteesta.

Jollain tavoin – intohimoisuudellaan ja virtuositeetillaan – Ida Aalberg erosi muista ensimiehen näyttelijöistä. Kritikkojen suhtautuminen Ida Aalbergin roolityöhön oli kaksijakoinen: siihen kaivattiin realismia, jonka kritiikot sitten löysivät ensimiehen työstä. Kysymys *Rosmersholmin* ohjaajasta on siis

kritiikkien perusteella relevantti ja aktuaalinen. Kuka ohjasi tähden seurueesta yhteisnäyttelemiseen pyrkineen ensemblen?

### 3.2.3. Henrik Ibsenin *Hedda Gabler* Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan perusteella

Ibsenin *Hedda Gabler* ilmestyi vuonna 1890 ja sen kantaesitys oli Residentz Theaterissa Münchenissä 31.1.1891.<sup>350</sup> *Hedda Gabler* esitettiin ensimmäistä kertaa Suomalaisessa teatterissa 4.2.1891 Minna Canthin tyttären Anni Levanderin suomennoksena<sup>351</sup> Ida Aalbergin esiintyessä Hedda Gablerina, mutta Kristianiassa eli nykyisessä Oslossa teos sai ensi-iltansa vasta 26.2.1891.<sup>352</sup> Ensi-iltojen tapahtuminen Norjan ulkopuolella ei ollut mitenkään tavatonta, sillä Ibsenin näytelmistä esimerkiksi *Yhteiskunnan tukipylväät* kantaesitettiin vuonna 1877 Kööpenhaminassa<sup>353</sup> ja *Nukkekot* vuonna 1880 Tukholmassa.<sup>354</sup>

Teoksessaan *Näyttelijänä Suomessa* Pirkko Koski mainitsee, että vuonna 1891 Ida Aalberg saavutti Hedda Gablerin roolissa menestystä toisin kuin ensiesittäjät muissa maissa. Hänen mukaansa Heddasta muodostui Ida Aalbergin psykologisesti tulkittu juhlarooli, jonka roolihenkilö ylevöityi lopun sovittavassa itsemurhassa.<sup>355</sup> Kosken luonnehdinta Heddan roolista ylevöitymiseen vie ajatukset siihen, että kyseessä olisi ollut tähtityyli. Tämäkin rooli oli Ida Aalbergin sitä ensimmäistä kertaa tulkittaessa valmistettu Kaarlo Bergbomin ohjauksen alaisena. Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjauksessa siirryttiin kuitenkin psykologisempaan käsitykseen. On kiinnostavaa, missä määrin Ida Aalbergin tulkintaan vaikutti vuonna 1904 aiempi roolityö ja ohjaus. Rooli oli tietysti niiden vuoksi tutumpi, mutta psykologisesti hienomman ja tarkemman tulkinnan Aalberg saavutti miehensä ohjauksessa vuonna 1904. Enemmän kuin *Rosmersholm*ssa Ida Aalberg sopeutui vuoden 1904 *Hedda Gabler*issa realistisen ensemblen yhteistyöhön. Ida Aalbergin menestys kiertueen 1904 - 1905 *Hedda Gabler*issa perustui ainakin osittain puolison dramaturgiseen työhön ja poistoihin, joilla paroni virtaviivaisti näytelmää.

Ida Aalbergin seurue halusi esittää *Hedda Gabler*ia kesken kiertueensa Suomessa todennäköisesti siksi, että aviopuolisot olivat marraskuussa 1904 kuulleet, että suuri italialainen näyttelijätär Eleonora Duse (1858 - 1924) oli aikonut liittää Helsingin kiertueensa paikkakuntiin. Lippujen myynti oli ollut jo kovassa vauhdissa. ”Mistä siis tämä tarve tulla Helsinkiin?”, kysyi Uexkull-Gyllenband.<sup>356</sup> Pääsyy Uexkull-Gyllenbandin epäluuloisuuteen oli siinä, että Duse aikoi esittää Helsingissä juuri *Hedda Gabler*ia. Paroni

---

<sup>350</sup> Liukko 1980, 56.

<sup>351</sup> Liukko 1980, 56.

<sup>352</sup> Ibsen: Valitut draamat IV, *Hedda Gabler*, 106.

<sup>353</sup> Liukko 1980, 26.

<sup>354</sup> Liukko 1980, 10.

<sup>355</sup> Koski 2013, 89.

<sup>356</sup> ”Die Duse hat in Hfors zerspricht; wozu also diese Vorregschneidung nach Hfors?” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 29.11.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

arveli kirjeessään, että koko tendenssimäinen *Hedda Gabler* –projekti oli suunnattu suoraan Ida Aalbergia vastaan. Dusen kiitetystä *Hedda Gabler* –tulkinnasta Uexkull-Gyllenband oli sitä mieltä, että Duse oli tehnyt Heddasta karikatyyrin. Myös hänen kunniakseen julkaistu juhlalehti oli Uexkull-Gyllenbandin mielestä tendenssimäinen. Uexkull-Gyllenband arveli useaan otteeseen kirjeessään Dusen ja hänen väkensä työskentelevän heitä vastaan. ”Olenko hiukan vainoharhainen?”, kysyi Uexkull-Gyllenband itsekin.<sup>357</sup> Kansainvälisen asemansa vuoksi Dusella oli mahdollisuus ottaa korkea hinta esityksensä lipuista. Siksi Uexkull-Gyllenbandista oli hyvin ajateltavissa, että Duse alkaisi pelätä kilpailua Aalbergin kanssa. Uexkull-Gyllenband pelkäsi, että Duse alkaa valvoa julkisuutta ja maksaa lehdistölle kiertoteitse.<sup>358</sup> Vuonna 1904 Dusen vierailu Helsinkiin ei jostain syystä toteutunut. Helmikuussa 1906 Dusen suunnittelemat Helsingin-esitykset jäivät nekin väliin näyttelijättären sairastuttua Tukholmassa. Myydyt liput lunastettiin takaisin.<sup>359</sup> Ida Aalberg säilytti asemansa maineikkaimpana Hedda Gablerina, jota Helsingin yleisö oli saanut ihailla.

Huolimatta siitä, ettei Duse koskaan tullut haastaneeksi Aalbergia tämän kotikaupungissa, on kiinnostavaa pohtia, minkälaisen haasteen tai kontrastin diivojen kohtaaminen olisi asettanut. Mitä voidaan sanoa Eleonora Dusen legendaarisesta Heddasta? Bassnett kirjoittaa Dusen suhteesta Ibseniin:

In playing Ibsen, at least in the first plays added to her repertoire [*Nora, Hedda Gabler*], Duse seems to have tried to develop her naturalistic acting techniques to produce effects beyond the melodramatic. The early roles of her rise to greatness were played naturalistically in an attempt to rouse the pity and stir the emotions of her audiences, whilst the note she seems to have been striving for in her Ibsen parts was that of arousing indignation. Yet even here there were striking personal quirks that conditioned her response to the parts. Lugne-Poë recounts how Duse insisted on having certain revisions made to the Italian version of *Hedda Gabler*, removing all references to Hedda’s possible pregnancy from the script. Lugne-Poë suggests that: “Duse revolted against the thought of possible motherhood (she revolted against it, just as Hedda did!) – and would not even allow the formal indications of it, as written by the author.”<sup>360</sup>

Dusen ongelmallinen, henkilökohtainen suhde Hedda Gablerin raskauteen, mahdolliseen äitiyteen ja seksuaalisuuteen sekä teemojen poistaminen esitystekstistä viittaa siihen, että hänen Heddansa oli

---

<sup>357</sup> ”Es bestärkt meinen Verdacht, den ich gleich hatte, dass diese ganze tendensiöse *Hedda Gabler* –Projekt direkt gegen dich gerichtet ist. Nun finde ich Folgendes: dass die Duse aus der Hedda eine Karikatur gemacht hat, sehe ich von hier aus. Dass – wie tendensiös Jubel-Feuilleton ist und ebenso diese Korrespondenz, sieht auch jeder. Aber, wie gesagt, ich habe den Eindruck, dass die Duse, ihre Leute jetzt direkt gegen uns, gegen Dich arbeiten.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 29.11.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>358</sup> ”Aber wenn man denkt, dass sie ihre Weltstellung hat, darum entsprechende Preis nehmen kann – so ist es ja vom geschäftlichen Standpunkt aus sehr denkbar, dass Sie um deine Konkurrenz zu fürchten anfängt, - abzuhalten – Presse... zahlt, auf umwegen, aber schliesslich doch.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 29.11.1904. HYK Coll 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>359</sup> Nimimerkitön: Kirjallisuutta ja taidetta. *Helsingin Sanomat* 16.2.1906.

<sup>360</sup> Stokes, Booth & Bassnett 1988, 154.



mahdollisesti vapaampi maallisista siteistä kuten seksuaalisesta intohimosta, jossain määrin henkisempi luomus. Alexander Uexkull-Gyllenbandin aineiston perusteella hahmottuva Ida Aalbergin Hedda oli sen sijaan seksuaalisesti haluttava nainen, vaikkakin Ibsenin näytelmätekstissä Hedda ärsyyntyy kaikista jälkeläisiä koskevista puheista. Bassnett jatkaa:

It is hardly surprising that she [Duse] should have had very mixed feelings about her own capacities as a mother, and although Lugne-Poë later persuaded her to reintroduce the references to Hedda's pregnancy after 1905, the role remained a crucial one for Duse, highlighting her own ambiguous feelings about sexuality and motherhood in particular.<sup>361</sup>

Bassnettin mukaan Dusen suhde Ibsenin näytelmiin jakaantuu kahteen selvästi erottuvaan vaiheeseen. Ensimmäinen, 1890-luvulla, käsittää sen, miten hän löysi Ibsenin sekä hänen esityksensä Norasta ja Heddasta. Kun hän palasi Ibseniin vuonna 1905, se tapahtui, kun italialaisen kirjailijan ja journalistin Gabriele D'Annunzion kanssa syntynyt suhde oli jo vaatinut uhriensa ja muuttanut sekä hänen henkilökohtaisen elämänsä että hänen näyttelemistyyliä.<sup>362</sup> Vuosi 1904, jolloin Dusen oli tarkoitus esittää Heddaa Helsingissä, sijoittuu Dusen ensimmäisen Ibsen-kauden lopulle.

Ida Aalbergin kiertueella 1904 - 1905 *Hedda Gableria* esitettiin koko kiertueen ajan eli Suomessa, Skandinaviassa, Baltiassa ja Venäjällä. Muissa rooleissa olivat Else Heller Rouva Elvstedinä, Viktor Hartberg Tesmanina, Andrea Stein Julle-tätinä, Herra Pöschko Aessori Brackina ja Jaro Fürth Lövborgina.

Näytelmän alussa tohtori Jörgen Tesman ja hänen vaimonsa Hedda Gabler ovat saapuneet häämatkaltaan. Saapuu Heddan vanha ystävä rouva Elvsted. Hän on seurannut kaupunkiin Ejlert Lövborgia, lastensa kotiopettajaa, joka juomistaipumuksestaan huolimatta on pysynyt raittiina kaksi vuotta. Rouva Elvsted on levoton Lövborgin vuoksi ja pelkää Lövborgin taas lankeavan. Tesmanin ystävä, aessori Brack saapuu ja kertoo, että sama Lövborg on kirjoittanut uuden kirjan, jolla hänestä on tullut kilpailija Tesmanin havittelemaan professuuriin. Brack ihmettelee Heddan avioitumista Tesmanin kanssa ja ehdottaa, että hän ja Hedda solmisivat suhteen Tesmanin selän takana. Hedda torjuu ehdotuksen. Kotiopettaja Lövborg saapuu ja kertoo, että hänen edellistä kirjaansa ei voi verrata hänen uuteen käsikirjoitukseensa. Brack kutsuu Lövborgia kesteihin, joista hän kieltäytyy. Heddan entinen rakastaja Lövborg ilmaisee Heddalle vihansa siitä, että tämä on mennyt Tesmanin vaimoksi. Hedda soimaa Lövborgia, kun tämä ei uskalla lähteä pieniin juhliin ja kertoo rouva Elvstedin tulleen aamulla taloon kuolemanahdistuksen vallassa. Lövborg suuttuu holhoamisesta, kumooa kaksi lasillista punssia ja lähtee miesten mukana, mutta lupaa tulla illalla hakemaan rouva Elvstedä.

---

<sup>361</sup> Stokes, Booth & Bassnett 1988, 154-155.

<sup>362</sup> Stokes, Booth & Bassnett 1988, 155.

On aamu. Lövborgia ei kuulu. Tesman palaa ja kertoo kateellisena Heddalle Lövborgin käsikirjoituksesta. Lövborg on pudottanut sen kadulle ja Tesman on poiminut sen sieltä. Se jää Heddalle. Brack saapuu ja kertoo Lövborgin menneen Dianan salonkiin, väittäneen jonkun varastaneen käsikirjoituksen ja tapelleen poliisia vastaan. Brackin mentyä saapuu Lövborg, joka kertoo repineensä käsikirjoituksen. Hedda antaa Lövborgille pistoolin. Jäätyään yksin Hedda polttaa käsikirjoituksen uunissa. Hän tunnustaa teon Tesmanille. Brack saapuu ja kertoo Lövborgin olevan sairaalassa ammuttuaan itseään rintaan. Rouva Elvsted näyttää laput, joita Lövborg käytti sanellessaan. Tesman ja rouva Elvsted ryhtyvät koostamaan käsikirjoitusta. Brack kertoo Heddalle, että Lövborg on jo kuollut ammuttuaan itseään vatsanpohjaan. Brack kiristää Heddaa sanoen, että niin kauan kuin hän itse on vaiti, ei pistoolin omistajaa löydetä. Hedda menee takahuoneeseen. Kuuluu laukaus. Verhot vedetään syrjään. Hedda makaa sohvalla kuolleena.

*Hedda Gabler* –ohjauksen muuten tyhjiä alkusivuilla Alexander Uexkull-Gyllenband esittää näytelmätulkintansa johtoiheen:

*Sen jälkeen kun sentimentaalisen-romanttinen naisten palvelus on hävitetty ("kauneus") – nainen myös itse vaikenee (realismi) – hänen täytyy yrittää kostaa tämä pakonalaisuutensa, (naturalismi), "alhaisuutensa": (epäinhimillisuus, maahan sidottuus, naisen naturalismi = mielihalu)<sup>363</sup>*

Uexkull-Gyllenbandin tulkinta asessori Brackin hahmosta viittaa alusta lähtien selvästi tämän seksuaaliseen haluun Heddaa kohtaan. Brack haluaa olla mukana "kolmiossa", jonka hän, Hedda ja Tesman muodostaisivat. Alexander Uexkull-Gyllenbandin lisäämässä parenteesissa Brack katsoo Heddaa tutkivasti ja Hedda sanoo avioliittoonsa viitaten: "Minä en milloinkaan hyppää junasta."<sup>364</sup> Uexkull-Gyllenbandin parenteesin perusteella Brack ohjattiin tarttumaan Heddaa kädestä tarkoituksena esittää se mahdollisuus, että Brackin kiinnostus Heddaa kohtaan oli myös seksuaalista.<sup>365</sup> Näin Hedda Gabler olisi esitetty jo I näytöksessä sekä avioliittoonsa tyytymättömänä että seksuaalisesti vetovoimaisena naisena.

II näytöksen kohtauksessa, jossa Heddan menneisyyden kohtalokas mies, Ejler Lövborg saapuu vieraisille kartanoon, Tesmanilla on iloinen repliikki: "Ja nyt, ole aivan kuin kotonasi, Ejler! Eikö totta,

---

<sup>363</sup> "Leitmotiv: Nachdem der sentimentalistisch-romantische Frauenkultus zerstört ist ("Schönheit"), die Frau auf sich selbst gestillt - muss sie sich für diese ihre Gebundenheit (Naturalismus) ihre Niedrigkeit zu rächen suchen: (Grausamkeit, Erleiden, Naturalismus)." Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>364</sup> Ibsen, 1962. II näytös, 145.

<sup>365</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

Hedda?”<sup>366</sup> Uexkull-Gyllenbandin parenteesissa korostetaan taukoa: ”odottaa Heddan vastausta, jota ei tule”.<sup>367</sup> Hedda näyttelee välinpitämättömyyttä Lövborgia, entistä rakastettuaan kohtaan.<sup>368</sup>

Uexkull-Gyllenbandin ohjauskirjaan tekemien muistiinpanojen mukaan Tesmanin rakkaus uuteen kotiinsa, Heddaan ja muihin henkilöihin on täydellisen sentimentaalista.<sup>369</sup> Myös *Rosmersholmin* pastori Rosmerin rakkaus edesmenneeseen vaimoonsa Beateen kuvattiin Uexkull-Gyllenbandin näyttämöohjeissa Rebekkaan kohdistuneen intohimon vastakohtaksi eli sentimentaalisuudeksi. Samat käsitteet ”intohimoinen – sentimentaalinen” näyttäisivät toistuvan vastakohtina myös Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa *Hedda Gablerista*.

Uexkull-Gyllenband korostaa siksi ohjaajankirjassaan, että Lövborgin ensimmäisessä tapaamisessa Heddan kanssa ei saa näkyä sentimentaalisuutta. Kohtaus, jossa entiset rakastavaiset tapaavat pitkältä aikaa uudelleen, on merkitty ohjattavaksi intohimoisempaan suuntaan, josta välittömästi tunnistaa seksuaalisen jännitteen ilman tunteilua.<sup>370</sup> Lövborg kysyy: ”Hedda, ettekö te ikään kuin halunnut pestä minua puhtaaksi – kun turvauduin teihin tunnustuksineni?”<sup>371</sup> Uexkull-Gyllenbandin parenteesiin on kirjoitettu, että Hedda ”haluaisi puhdistaa miehen samoin kuin Tea”. Miesten lähdettyä Hedda toteaa hiukan toisin, että hän haluaa myös edes kerran elämässään vallita ihmiskohtaloa. Sanan ”myös” on lisännyt Uexkull-Gyllenband.<sup>372</sup>

Uexkull-Gyllenbandin ohjaussuunnitelmassa Hedda ei saa tietää Tesmanilta Lövborgin suhteesta ystävättäreensä Teaan, kuten Ibsen oli tarkoittanut. Uexkull-Gyllenband on myös poistanut suhteeseen vihjaavan dialogin, jossa Tesman olisi maininnut rouva Elvstedin olleen Lövborgin teoksen innoittaja.<sup>373</sup> Kun Lövborg saapuu, hän ei Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa kysy Tean perään, heidän suhteestaan ei puhuta, vaan se jää tulkinnassa sivuseikaksi, koska Uexkull-Gyllenband on poistanut siihen viittaavan dialogin.<sup>374</sup> Kun Tean ja Lövborgin suhde ei saa tulkinnassa tilaa, korostuu tapahtumien kulussa se tappio, että Lövborgin tieteellinen käsikirjoitus on hukkunut. Anteeksiantamaton holtittomuus ja huolimattomuus näyttäytyvät Uexkull-Gyllenbandin ohjausratkaisussa Lövborgin rikoksena itseään kohtaan, johon Hedda on tietysti auliisti myötävaikuttanut.

---

<sup>366</sup> Ibsen, 1962. II näytös, 153.

<sup>367</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>368</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>369</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>370</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>371</sup> Ibsen, 1962. II näytös, 161.

<sup>372</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>373</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>374</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa Heddan itsekokeskeisyyttä ei myöskään rinnasteta sympaattisen Julle-tädin uhrautuvaan lähimmäisenrakkauteen. Dialogissa Julle-tädin ja Heddan välillä Julle-täti kertoo sisarensa Rinan kuoleman jälkeen ottavansa hoitoonsa jonkun sairaan, kärsivän ihmisen. Tämä dialogi on Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjassa poistettu kokonaan.<sup>375</sup>

Kun Tesman ja Hedda saavat viimeisessä, IV näytöksessä tietää Lövborgin kuolemasta Heddan tulee Uexkull-Gyllenbandin ohjausmerkinnän mukaan huudahtaa äänekkäästi ”kerrankin miehen teko!”<sup>376</sup> sanansa Tesmanille osoittaen. Myös Heddan repliikit ”Sanon, että tuossa [Lövborgin] teossa on kauneutta.”<sup>377</sup> sekä ”Hän teki sen, mikä täytyi tehdä”<sup>378</sup> tulee Uexkull-Gyllenbandin mukaan nekin osoittaa Tesmanille, sillä ne osoittavat Heddan pitävän puolisoaan Tesmania vähäpätöisenä entiseen rakastajaansa Lövborgiin verrattuna.<sup>379</sup>

Uexkull-Gyllenbandin ohjausmerkinnät kuvaavat hänen tulkitsevan, että Brack häpäisee Heddaa jatkuvasti seksuaalisilla vihjailuillaan. Viimeisessä, IV näytöksessä Heddaa ohjataan Uexkull-Gyllenbandin näyttämöohjeissa esittämään nauravaista ja kevyttä. Kiinnostava parenteesi on kirjoitettu saman näytöksen repliikin kohdalle, jossa Hedda sanoo: ”Hänellä [Lövborgilla] on ollut rohkeutta tehdä se, mikä – mikä oli tehtävä.”<sup>380</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin käsialalla kirjoitettu parenteesi on lyhyt: ”Kuolemanajatuksen vallassa”<sup>381</sup>, ja sanavalinta saakin pohtimaan, onko Uexkull-Gyllenband tuntenut Freudin varhaisia kirjoituksia kuolemanvietistä.

Toril Moin tekstianalyysin mukaan arkipäivä *Hedda Gablerissa* ei ollut enää potentiaalisesti vapauttava vaan se oli muuttunut vähäpätöiseksi ja banaaliksi sfääriksi, johon kuului rutiininomainen, konventionaalinen ja tyhjä kanssakäyminen. Jörgen Tesman ei enää kykene kuuntelemaan Heddaa ja vastaamaan hänelle rakastavalla ja aidolla tavalla sen enempää kuin Heddakaan Tesmanille.<sup>382</sup> Toril Moin mukaan Hedda on kaikenlaisen mitättömän ja triviaalin vannoutunut vihollinen.<sup>383</sup> Kirjassaan *Ibsen and the Birth of Modernism* Moi assosioi farssin merkitsevän naurettavan yhdistymistä matalaan. Moi kirjoittaa:

Hedda's horror of *det lave* ("the low") is a horror of an ordinary and the everyday, which she here associates with farce (the ridiculous combined with the low). The theatrical reference is not coincidental: throughout the last two acts of the play, Hedda has behaved like a producer and

---

<sup>375</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>376</sup> Ibsen 1962, IV näytös, 197.

<sup>377</sup> Ibsen 1962, IV näytös, 197.

<sup>378</sup> Ibsen 1962, IV näytös, 197.

<sup>379</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>380</sup> Ibsen 1962, IV näytös, 197.

<sup>381</sup> ”Ein Todesgedank bei ihr.” Alexander Uexkull-Gyllenband: *Hedda Gablerin* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.50.

<sup>382</sup> Moi 2006, 318.

<sup>383</sup> Moi 2006, 317.

director trying desperately to stage a sublime idealist tragedy entitled 'Lövborg's Death'.<sup>384</sup> Apart from Hedda nobody in this play appears to know what it might mean to have high ideals. In *Hedda Gabler*, on the other hand, the everyday is no longer represented as the only sphere where we have a chance to find acknowledgment and love.<sup>385</sup>

Merkittävin paroni Alexander Uexkull-Gyllenbandin omaehtoisen tulkinnan piirre oli *Hedda Gablerin* henkilöiden välisten suhteiden uudelleenjärjestely. Tesman oli sentimentaalinen kaikessa aina naurettavuuteen saakka. Hedda poltti Lövborgin käsikirjoituksen joko huvikseen tai edesauttaakseen miestänsä professorin virkaan, mikä olisi antanut hänelle itselleen varat arvoiseensa, aristokraattiseen elämään. Heddan rooliin liittyviä viittauksia seksuaalisuuteen, raskauteen ja äitiyteen ei ole poistettu kuten Eleonora Dusen tulkinnassa Heddasta. Alexander Uexkull-Gyllenband näki siis mahdollisena puolisonsa seksuaalisesti värittyneen roolityön. Dramaturgiset poistot eliminoivat mahdollisuuden, että Hedda tahtoi tietien tahtoen vahingoittaa Tea Elvstedää, joka oli innoittanut hänen entisen rakastettunsa suurteoksen luomiseen. Tean ja Lövborgin suhde ei saa esityksessä paljoa tilaa: tuon suhteen luonne käy selvästi ilmi vain Tean ensimmäisen vierailun aikana kartanossa, I näytöksessä, Tean uskoutuessa Heddalle. Hedda ei joudu Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa myöskään vertailuasemaan uhrautuvaisen Julle-tädin kanssa. Paitsi Ejlert Lövborgin, myös asessori Brackin seksuaalinen kiinnostus Heddaa kohtaan on Uexkull-Gyllenbandin ohjauksessa sen sijaan tuotu selvästi esille.

#### 3.2.4. Ida Aalbergin tulkinta Hedda Gablerista ja yhteisnäyttelemisen lehtiarvostelujen perusteella

Aalbergin Hedda Gabler on kokonaan pohjoismainen saavutus keskellä saksalaista ensembleä. Luomus pysyy selvässä ja hienostuneessa tyyliässä ja vailla sitä hysteristä liioittelua, johon täällä on totuttu. Ida Aalberg on asettanut pääpainon sairaalloiseen tilaan, jossa Hedda Tesman on. Hän on nähnyt Heddan ylpeänä, kauneutta rakastavana naisena, jonka repii rikki demoninen hävitysvimma, joka usein seuraa naista tuollaisissa olosuhteissa. Se kenraali Gablerin korkeasäätyinen ja onneton tytär, jonka hän on halunnut luoda, on onnistunut tässä mielessä täysin.<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> Moi 2006, 316.

<sup>385</sup> Moi 2009, 318.

<sup>386</sup> ”Ida Aalbergs ”Hedda Gabler” er en helt ud nordisk Præstation midt i det tyske Ensemble. Skikkelsen er holdt i en klar og fornem Stil og uden den hysteriske Overdrivelse, som man her er vant til. Den finske Skuespillerinde har øiensynlig lagt Hovedvegten paa den sygelige Tilstand, hvori Hedda Tesman befinder sig. Hon har set hende som den stolte, skjønhedselstende Kvinde, der sønderrives af den dæmoniske Ødelæggelseslyft, som ofte følger en Kvinde under stige Omstændigheder. Det er General Gablers høibaarne og ulykkelige Dotter, hon har villet skabe, og det er helt og fuldt lykkedes hende.” Ø. R. F.: Kunst og Literatur. Ida Aalberg. ”Hedda Gabler”. *Aftenposten* (Kristiania-Oslo), 7.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

Ida Aalbergin tulkinta Hedda Gablerin roolista on norjalaisen kriitikon silmin ollut vailla norjalaisille näyttelijättäriille ominaista hysteeristä liioittelua. *Aftenpostenin* lisäksi *Göteborgs Morgonpost* sanoo Hedda Gablerin olevan Ida Aalbergin paras luomus, mutta kysymyksessä ei ole kriitikon mukaan Ibsenin Hedda Gabler.<sup>387</sup> Vasta viimeisten näytösten dramaattisissa hetkissä kriitikko on saanut täyden käsityksen tulkinnasta: näyttelijättär on esiintynyt kaikessa traagisessa loistossaan.<sup>388</sup> Aalbergin tapa yhdistellä rooli henkilöihahmon näyttämötoiminnan yksityiskohdista oli aiemmin ollut Alexander Uexkull-Gyllenbandin kritiikin kohteena lukuisissa kirjeissä ja keskusteluissa. Göteborgilainen kriitikko oli niin ikään kokenut sen ongelmallisena. Aalbergin metodi näyttää kuitenkin oivaltaneen spontaanilta näyttävän ilmaisun perusteista jotain samankaltaista kuin se, mitä Stanislavski ajoi takaa. Konstantin Stanislavskikin lähti yhdestä kohtauksesta ja jakoi harjoitusvaiheessa näytelmän paloihin. Yksittäisessä palasessa (usein kohtauksessa) näyttelijän tehtävä on roolin kanssa yhtenevä psyykinen tai fyysinen *tavoite*.<sup>389</sup> Tehtävä määrittää olennaisen kohtauksessa, kuljettaa roolia eteenpäin ja ratkaistaan toiminnalla.<sup>390</sup> Palasten (kohtausten) ytimistä muodostuu roolin emotionaalinen olemus.

Tarttolaisen *Nordliviländische Zeitungin* kriitikko kuvailee ihastuneesti muutamia Ida Aalbergin keksintöjä.<sup>391</sup> Hänen mukaansa Aalbergin Hedda oli ivallinen, mutta ei koskaan hallitsematon Hedda. Hän ei kuitenkaan pitänyt Ida Aalbergin suorituksesta II näytöksen loppukohtauksessa, vaan totesi, että rouva Aalberg astuu välkkyvin silmin eteenpäin kohti Tea Elvstediä, ojentaa sormiaan kynsineen ja puhuu melkein huutaen: ”Minä revin kuitenkin tukkaasi!”<sup>392</sup>

*Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* keskittyi primadonnataiteeseen. Kriitikon mielestä Ida Aalbergin näyttämöllinen ilmaisutapa vaikuttaa harvinaiselta yhdistelmältä tyylittelyä ja verismää – yhtäällä suurten ja kauniiden linjojen plastiikka, sellainen, jota ihaillaan esimerkiksi Sarah Bernhardtissa, ja toisaalla vahva taipumus antaa alkuvoimaisen murtaa kurinalainen muoto luovuttamatta luonnollista särmikkyyttä tai

<sup>387</sup> ”Försävidt det gäller, att utsmycka en paradroll med en oändlighet tekniska detaljer eller att framhävda Heddans dämoniska karaktär, kan man nog inte begära mera. Hon ger oss en högdramatisk Hedda, sammansatt af de tusentals tillfälliga nycker, som skapats af hennes lupteriska sinne. Men om det är Ibsens Hedda Gabler kan man disputera om.” Suomeksi: ”Mikäli on kyseessä loistoroolin koristelu loppumattomilla teknisillä yksityiskohdilla tai Heddan demonisen luonteen korostaminen, ei voida kyllä vaatia muuta. Hän antaa meille korkeasti dramaattisen Heddan, joka on yhdistelty hänen oikukkaan mielensä luomista tuhansista sattumanvaraisista päähänpistoista. Mutta onko se Ibsenin Hedda Gabler, siitä voidaan väitellä.” *Göteborgs Morgonpost* 12.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>388</sup> *Göteborgs Morgonpost* 12.12.1904.

<sup>389</sup> toim. Repo 2011, 925

<sup>390</sup> toim. Repo 2011, 923.

<sup>391</sup> ”So war es z. B. eine vortreffliche Idee, die Hedda bei der ersten Erwähnung Lövborgs eine verhaltene Erregung zeigen zu lassen; dem Zuschauer wird dadurch ein wertvoller Fingerzeig gegeben. Ebenso muss das halblaute Beiseitesprechen hervorgehoben werden, welches in einzelnen Szenen, so in der ‘Pantoffelszene’ mit Tesman, von brillanter Wirkung war.“ ”Oli esimerkiksi erinomainen idea antaa Heddan osoittaa pidätettyä mielenliikutusta kun Lövborgin nimi mainittiin ensimmäistä kertaa, ja antaa sitä kautta kallisarvoinen vihje katsojalle. Samoin täytyy mainita puoliääneen lausutut sivurepliikit kuten ’tohvelikohtauksessa’ Tesmanin kanssa, millä oli loistava vaikutus...” . E.: Letztes Gastspiel der Frau Ida Aalberg. *Nordliviländische Zeitung* (Tartto) 1.11.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>392</sup> ”Das ist die kalte, spöttische, nie unbeherschten Hedda. In der Schlusszene des zweiten Aktes (‘ich fenge dich doch noch das Haar ab!’) Frau Aalberg tritt mit funkelnden Augen vor, streckt mit Finger krallenartig aus und spricht fast schreiend.“ E.: Letztes Gastspiel der Frau Ida Aalberg. *Nordliviländische Zeitung* (Tartto) 1.11.1904.

yrkkiä äänenpainoja.<sup>393</sup> Suurten linjojen plastiikka viittaa primadonnan otteisiin. Kriitikko rinnasti toisiinsa kaksi roolia, Hedda Gablerin ja Magdan, jotka Ida Aalberg esitti kuumalla luonteenlaadullaan.<sup>394</sup>

Lehti jatkaa Ida Aalbergin ainutlaatuisista keinovaroista<sup>395</sup>:

Helt och hållet fascinerande var i alla händelser det intryck, Ida Aalberg förstod att framkalla. Hos henne lefde dramat i hvarje sekund, hos henne fanns aldrig en död punkt, allt hade en mening om det också blott var en axelryckning, en otalig eller stolt kastning på hufvudet, en förstulen blick. Hennes rikedom på resurser, både stora och små medel, hennes förmåga att så att säga lefva helt i det dramatiska nuet [...] För litet gaf hon aldrig, någon gång tycktes det, något för mycket.<sup>396</sup>

Tässäkin kriitikko kuvailee Ida Aalbergin näyttelemisen ominaisuuksia tavalla, josta tulevat mieleen Stanislavskin ajatukset. Stanislavski piti myöhemmin yhtenä tärkeimmistä systeeminsä tavoitteista sitä, että draama eli jokaisen sekunnin eikä esityksessä ollut kuolleita kohtia. Kaikella oli merkityksensä ja näyttelijä eli kokonaan draaman nykyhetkessä. Tämän kaltaiseen läsnäoloon näyttäisi viittaavan myös kriitikko, joka riikalaisessa lehdessä nimeltä *Düna-Zeitung* toteaa, että ”Heddan roolissa tulee temperamentin puuttumisesta Ida Aalbergin yksilöllisen näyttelijäntaiteen hyve: sillä tälle hahmolle soveliaista on puolella sävyllä näyttelemineen, missä muutosten ja mielenliikutusten intohimo käsitetään hahmon kautta, eikä mitään muuta.”<sup>397</sup> *Libausche Zeitung* lainaa ”*Pet. Web.*” –sanomalehteä koskien Ida

<sup>393</sup> J. A.: Teater. Ida Aalberg-turnén. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 12.12.1904. Suomens: Timo Lipponen.

<sup>394</sup> ”I affekten röjde sig ett hetsigt temperament, hvilket om det ock någon gång såsom i slutsценernas sjudande högtryck i ”Hedda Gabler” t. o. m. gick öfver de bräddar, som föreskrefvos af hänsyn till ensemblen, vid andra tillfällen, såsom i uppgörelsescenen mellan Keller i ”Hemmet”, då hon slungar regeringsrådet sitt förakt i ansiktet, var lika oemotståndligt medryckande som konstnärligt berättigad.” ”Mielenliikutuksessa ilmenee kuuma luonteenlaatu, joka nyt ehkä muutaman kerran, kuten loppukohtausten kiehuva korkeapaineessa *Hedda Gablerissa*, meni jopa yli äyräittensä, mikä sallitaan ottamatta huomioon ensembleä. Toisissa tapauksissa kuten välienselvittelykohtaus Kellerin kanssa *Kodissa*, kun hän paikkaa Hallitusneuvokselle halveksuntansa päin naamaa, oli yhtä vastustamattoman mukaansatempaava kuin taiteellisesti oikeutettu.” J. A.: Teater. Ida Aalberg-turnén. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 12.12.1904. Suomens: Timo Lipponen.

<sup>395</sup> Det är dessa, såsom man småningom trodde sig finna, äfven i lugnare skiftningar framlysande glimtar från hennes väsens urgrund, som förläna denna konstnärinna såsom dramatisk personlighet en plats för sig bland de många, hvilka nått europeiskt namn. Det är de som rädda henne från att förläna sig själf i den virtuomässiga teknikens fyrvärkeri, hvaraf det äfven förmärktes åtskilliga glimtar i hennes rikt detaljerade spel – mera måhända i ”Hedda Gabler” än i ”Hemmet”. ”Rauhallisemmat muutokset, loistavat tuikahdukset hänen olemuksensa alkujuuresta, suovat tälle taiteilijattarelle dramaattisena persoonallisuutena paikan niiden monien joukossa, jotka ovat saavuttaneet tunnettuutta Euroopassa. He ovat niitä, jotka eivät kadota itseään virtuosimaisen tekniikan ilotulitukseen, josta myös havaittiin muutamia välähdyksiä hänen yksityiskohdista rikkaassa näyttelemisessään – enemmän ehkä *Hedda Gablerissa* kuin *Kodissa*.” J. A.: Teater. Ida Aalberg-turnén. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 12.12.1904. Suomens: Timo Lipponen.

<sup>396</sup> ”Vaikutelma, jonka Ida Aalberg osasi synnyttää, oli kaikissa tapahtumissa kaiken kaikkiaan hurmaava. Hänessä draama eli jokaisen sekunnin, hänessä ei ollut koskaan kuollutta kohtaa, kaikella oli merkityksensä, olipa se vaikka vain olankohautus, kärsimätön tai ylpeä pään heilautus, salainen silmäys. Hänen resurssiansa rikkaus, sekä suuret että pienet välineet, hänen kykynsä tavallaan elää kokonaan draaman nykyhetkessä. [...] Liian vähän hän ei antanut koskaan, jonkun kerran tuntui, että vähän liikaa.” J. A.: Teater. Ida Aalberg-turnén. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 12.12.1904. Suomens: Timo Lipponen.

<sup>397</sup> In der Rolle der Hedda wird der Mangel an Temperament in der Schauspielerischen Individualität Frau Ida Aalbergs zu einer Tugend. Denn für diese Gestalt eignet sich das Spiel der halben Töne, wo Leidenschaften durch Anwendungen und Reigungen durch Getändel ersetzt werden, wie kein anderes. Nimimerkitön: Stadttheater. Nimimerkitön: Lokales. Stadttheater. *Düna-Zeitung* (Riika) 21.12.1904.

Aalbergin Pietarin-näytäntöjä. Kriitikko näki Aalbergin roolit erilaisina, ne eivät muistuttaneet toisiaan, ja hän päästi näyttämöllä irti omasta persoonallisuudestaan roolin hyväksi.<sup>398</sup> Yhteisnäyttelemisen ja suhteellinen realismi kiinnittivät *Düna-Zeitungin* kriitikon huomiota.<sup>399</sup>

*Petersburger Herold* omistaa *Hedda Gableria* ksäittelevästä kritiikistään suurimman osan Idan erinomaisen taiteen kuvailuun:

Vieraamme ymmärtämänä Hedda Gabler esitettiin niin yhtenäisen luonnollisesti, ettemme voineet epäillä sen oikeutusta. Jopa liioiteltu intohimoisuus puuttui tänään.<sup>400</sup>

*Nordlivländische Zeitungin* kritiikistä voidaan nähdä, että muu seurue sai osansa puutteiden luetteloimisesta. Kriitikko totesi tämän esityksen Lövborgista vain, että häntä koskevat tapahtumat eivät käyneet ilmi riittävän selvästi.<sup>401</sup> Neiti Heller oli suloinen Rouva Elvsted, joka toi epäkiitolliseen rooliin elämää. Herra Hartberg Tesmanina vaikutti liikaa karikatyyriltä. Neiti Lambert Tante Jullena ja Herra Pöschko

---

<sup>398</sup> Durch ihre Darstellung einer ganzen Reihe von Rollen hat sie (Ida Aalberg) den Beweis geliefert, dass sie das Recht hat, in eine Reihe mit den ersten Schauspielerinnen Europas gestellt zu werden. Viele vergleichen sie mit der Duse. Zweifelsohne haben beide viele gemeinsame Züge: Ida Aalberg ist ebenso sehr die Schauspielerin des Leidens wie die Duse; das Talent ist bei beiden ein enormes, dabei besteht aber doch ein Unterschied zwischen ihnen, und zwar fällt dieser Unterschied nicht nicht zu Gunsten der Duse aus. Die italienische Schauspielerin bleibt fast immer sich selbst, welche Rollen sie auch gibt – sie hat stets dieselben Gesten, sie ändert nicht ihr Aeusseres. Etwas ganz anderes sehen wir bei Ida Aalberg; sobald sie auf die Bühne tritt, löst sie sich vollständig von ihrer eigenen Persönlichkeit. Ihre Nora erinnert in nichts – in keiner einzigen Geste, in keiner einzigen Bewegung, an ihre Hedda Gabler. Selbstverständlich rede ich vom Aeusseren. Hedda Gabler gehört zu den besten Rollen der finnischen Künstlerin. Ihre Mimik ist ist ganz wunderbar. Ich weiss von Personen, die Ibsens Drama gestern in Ida Aalbergs Darstellung zum ersten Male sahen, und die, ohne das Stück zu kennen oder die deutsche Sprache zu verstehen, die ganze Lebenstragedie der Hedda Gabler verstanden haben, nur dank der Spiel und der Mimik der finnischen Künstlerin...“ Suomeksi: ”Esiintyessään koko joukossa rooleja hän on antanut todistuksen oikeutuksestaan tulla asetetuksi eturiviin Euroopan ensimmäisten näyttelijättärien kanssa. Monet vertaavat häntä Duseen. Epäilemättä juuri kärsimyksen näyttelijättäriin kuten Duseen: lahjakkuus on molemmilla valtava, sen ohessa on kuitenkin olemassa ero, eikä suinkaan Dusen hyväksi. Italialainen näyttelijätär jää lähes aina omaksi itsekseen, mitä rooleja hän sitten näyttelee. Jotain aivan muuta näemme Ida Aalbergissa: heti näyttämölle astuessaan hän päästää täysin irti omasta persoonallisuudestaan. Hänen Noransa ei muistuta missään – hänen ainoassakaan eleessään, yhdessä ainoassa liikkeessäänkään – hänen Hedda Gableriaan. Luonnollisesti puhun ulkoisesta. Hedda Gabler kuuluu suomalaisen taiteilijattaren parhaisiin rooleihin. Hänen mimiikkansa on aivan ihmeellistä. Tiedän henkilöitä, jotka eilen näkivät ensimmäistä kertaa Ibsenin draamaa Ida Aalbergin esityksenä, ja jotka tuntematta näytelmää tai osaamatta saksan kieltä, ovat ymmärtäneet koko Hedda Gablerin elämäntragedian, vain suomalaisen taiteilijattaren näyttelemisen ja mimiikan ansiosta...” Nimimerkitön: *Locales. Ueber Ida Aalberg. Libausche Zeitung* (Liepaja) 4.1.1905. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>399</sup> ”Ein vortrefflichen Tesman war Herr Hartberg, der den gutmütigen beschränkten Fackmensch Koloritvoll und in der richtigen Grenzen gab; eine in strengen und seinen Konturen gezeichnete Gestalt gab auch Herr Pöschko als Gerichtstrat Brack; recht unbedeutend und unfrei war der Lövborg des Herrn Fürth; aufrichtige Akzente eines ergebenen und reinen Frauenherzens wusste Fr. Elsa Heller als Frau Elvstedt zu finden; eine würdige und sympatische Tante Julle war Frau Lauschk.“ Suomeksi: ”Herra Hartberg oli erinomainen Tesman luonnehtien hyväluonteisen ja rajoittuneen tutkijan roolin värikkäästi ja oikeissa rajoissa; ankaran ja ääriiivoissaan kuvaavan hahmon esitti myös Herra Pöschko asessori Brackina; vähäpätöinen ja rajoittunut oli Herra Fürthin Lövborg; uskollisen ja puhtaan naisensydämen vilpittömät äänenpainot osasi löytää Neiti Elsa Heller Rouva Elvstedina. Arvokas ja sympaattinen Täti Julle oli Rouva Lauschk.” Nimimerkitön: *Lokales. Stadttheater. Düna-Zeitung* (Riika) 21.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>400</sup> ”Die Hedda Gabler in der Auffassung unseres Gastes wurde so einheitlich natürlich gegeben, dass wir an deren Christensberechtigung nicht zweifeln konnten. Selbst das übertrieben Leidenschaftliche fehlte heute.“ M. W. M.: *Theatre, Musik und Kunst. Petersburger Herold*, 30.1.1905 HYK Coll. 1.108.

<sup>401</sup> ”Von dem Lövborg dieser Aufführung kann nur gesagt werden, dass er das ‘Unzulängliche Ereignis’ werden liess.“ E.: *Letztes Gastspiel der Frau Ida Aalberg. Nordlivländische Zeitung* (Tartto) 1.11.1904. Suomennos: Timo Lipponen.



Assessorina hoitivat osansa tyydyttävästi.<sup>402</sup> Nämä luonnehdinnat vahvistavat ohjaajankirjaan merkityt ratkaisut: Lövborg jäi taka-alalle kun häneen liittyviä kohtauksia ja hänen repliikkejään oli karsittu. Uexkull-Gyllenbandin ohjauksen Tesman oli sentimentaalisuudessaan juuri karikatyyri.

Tanskalaisessa *Samfundetissa* oletettiin ansiokkaaksi ohjaajaksi Ida Aalbergia. Iltaa pidettiin nimittäin voittona Ida Aalbergille, *Hedda Gableria* oikeastaan koko ryhmälle. ”Rouva on ilmeisesti itse ohjannut seuruettaan, ja niin ollen hänen ansionsa ohjaajana eivät olleet paljoa vähäisemmät kuin esiintyvänä taiteilijana.”<sup>403</sup> Näin Uexkull-Gyllenband katoaa jääden kiittämättä.

*Petersburger Heroldissa* valaisee nimimerkki M. W. M. monipuolisesti, jopa neuvoin Ida Aalbergin kansannäyttelijöiden luomuksia.<sup>404</sup> Seurue sai osansa kiitoksista myös *Dagbladetissa*, jossa kriitikko sanoi näytelmän vahvistavan vaikutelmaa siitä, minkä taitavan seurueen kanssa Rouva Aalberg matkustaa.<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> “Frl Heller war eine sehr anmutige Frau Elvstedt, die die nicht eben dankbare Rolle gut zur Geltung brachte. Herr Hartberg als Tesman ist vielleicht an manchem Zuschauer zu sehr als Karikatur erschienen. Frl. Lambert als Tante Jule und Herr Pöschko als Gerichtsrat genühten im Ganzen.“ E.: Letztes Gastspiel der Frau Ida Aalberg. *Nordlindländische Zeitung* (Tartto) 1.11.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>403</sup> ”Det blev en Sejr for Ida Aalberg i Aftes med 'Hedda Gabler' og egentlig for hendes Trup med. Fruen maa formodentlig selv have instrueret sit Følge, og i saa Fald maa hendes Evner som Instruktør være ikke meget ringere end som fremstillende Kunstner.” F. K.: Folketeatret. Fru Ida Aalberg i Hedda Gabler. *Samfundet* (Kööpenhamina), 20.12.1904. HYK Coll. 1.100.

<sup>404</sup> ”Vorzüglich war Herr Jaro Fürth als Lövborg in den Szenen vor dem Rückfalle zum Alkoholismus Nach der unglücklichen Nacht betonte er den physischen Kater auf Kosten des psychischen etwas zu stark. Schon der psychische Kater hätte genügt um in der Augen der schönheitsschüchtigen Hedda ihr Ideal des Schönen zu entkleiden. Herr Victor Hartberg gab den nicht allzu geistreichen Bücherwurm Jörgen Tesman, der nur als Sammler fremder Gedanken etwas leistet, schon all zu verächtliche Gestalt, die sogar ans Komisches streifte. Eine so niedrig stehende Umgebung braucht Hedda Gabler gar nicht als Hintergrund. Ihre Charakter stäche schon von einer gewöhnlichen Umgebung scharf genug ab. Dieses Übertriebene schädigte stark das heute nicht üble Spiel Herrn Hartbergs. Frau Elvstedts naive Aufrichtigkeit und Gutherzigkeit gab Fräulein Else Heller in überzeugender Weise. Etwas feiner Abgerundet müsste das Spiel allerdings sein. Fräulein Andrea Stein gab die gute alte Tante Jule, nicht gleichmässig; doch überwog die Natürlichkeit. Herr Hermann Pöschko erwies sich dagegen seiner Rolle nicht gewachsen. Vor allem berührt einen die steife, gelähmte Haltung unsympathisch. Dann war aber der Lebe- und Weltmann, der der Persönlichkeit eine Hedda Gabler fast das Gleichgewicht halten und sie sogar durch das berechnend Diabolische übertrumpfen sollte, zu wenig diesen Eigenschaften entsprechend wiedergegeben. Hedda nimmt sich ja nicht aus Abscheu vor seiner Persönlichkeit, sondern aus Abneigung gegen die von ihm in Aussicht gestellten Banden ihr Leben. Der Beifall liess an Intensivität nichts wünschen.” Suomeksi: ”Herra Jaro Fürth Lövborgina oli erinomainen kohtauksissa, jotka edelsivät hänen uutta lankeamistaan alkoholismiin. Onnettoman yön jälkeen hän painotti fyysistä kohmeloa liikaa. Jo psyykinen kohmelo olisi riittänyt paljastamaan kauneutta kaipaavan Heddan silmissä hänen kauniin ihanteensa. Herra Viktor Hartberg esitti Jörgen Tesmania, ei liian henkevää kirjatoukkaa, suorastaan halveksittavaa, lähes koomista hahmoa, joka vain vieraiden ajatusten keräilijänä saa jotain aikaan. Näin arkipäiväisenä pysyvää ympäristöä ei Hedda Gabler lainkaan tarvitsisi taustakseen. Hänen karakterinsa pistäisi silmään jo tavallisesta ympäristöstä riittävän terävästi. Tämä liioittelu vaivasi vahvasti tänään Herra Hartbergin ei lainkaan huonoa näyttelmistä. Neiti Else Heller esitti vakuuttavalla tavalla Rouva Elvstedin naiivin vilpittömyyden ja hyväsydämyyden. Jotenkin hienommin viimeistelyä näyttelmissä täytyisi kuitenkin olla. Neiti Andrea Stein esitti hyvää, vanhaa Julie-tätiä sopivan vaihtelevasti; kuitenkin painoi enemmän Herra Pöschkon luonnollisuus, vaikka osoittautuikin, että hän ei ollut kasvanut roolinsa mittaiseksi. Ennen kaikkea kömpelö, lamautunut olemus vaikutti epämiellyttävältä. Mutta sitten oli elämän- ja maailmanmies (assessor Brack), joka pitää Hedda Gablerin persoonallisuutta tasapainossa ja pimentää tätä jopa laskelmoivan pirullisuuden kautta, liian vähän esitettiin vastaavasti näitä ominaisuuksia. Heddahan ei näytä vastenmielisyyttä häneen asetettuja toiveita kohtaan mitä tulee hänen elämänsä siteisiin. Suosio ei jättänyt intensiivisyydessään toivomisen varaa.” M. W. M.: Theater, Musik und Kunst. *Petersburger Herold*, 30.1.1905. HYK Coll. 1.108. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>405</sup> *Dagbladet* 8.12.1904.

Yleisesti todettiin, että Ida Aalberg rikkoi roolihahmon ääriviivat, eli näyttelijättären persoonallisuus tunkeutui esiin niin voimakkaana, että totunnainen kuva siitä, millainen Hedda Gablerin tulee olla, särkyi. Oltiin tyytymättömiä siihen, että vasta *Hedda Gablerin* loppuratkaisussa saatiin ihailta primadonnaa koko loistossaan. Tätäkään roolia ei käsitetty Ibsenin Hedda Gableriksi. Toisaalta *Libausche Zeitungin* kriitikko sanoi Idan päästäneen näyttämöllä irti omasta persoonallisuudestaan roolin hyväksi. Aalbergin kiertueellaan esittämä *Nukkekodin* Nora ei muistuttanut missään – hänen ainoassakaan eleessään, yhdessä ainoassa liikkeessäänkään – hänen Hedda Gableriaan. Yhteisnäyttelemistä pidettiin saumattomana.<sup>406</sup>

Seuraavan taulukon avulla voidaan tarkastella *Hedda Gablerin* kritiikkien painotuksia.

Hedda Gabler	Ida Aalbergin tähtitaide	Ensemble, yhteisnäyttelemisen
Aftenposten (Kristiania)		X
Göteborgs Morgonpost	X	
Nordlivländische Zeitung	X	X
Göteborgs handels- och sjöfartstidning	X	
Düna-Zeitung	X	X
Libausche Zeitung		X
Petersburger Herold		X
Samfundet (Kööpenhamina)		X
Dagbladet (Kristiania)		X

Enemmän kuin *Rosmersholmin* kohdalla sanomalehtien arviot keskittyivät yhteisnäyttelemiseen ja seurueen edustamaan näyttelemisen realismuuteen. Ida Aalbergia ei ylistetä tällä kertaa primadonnan tähtinäyttelemisestä vaan siitä, että hän kykenee asettamaan oman persoonallisuutensa syrjään ja ottamaan ylleen esitettävän henkilöihahmon habituksen. On huomattava myös maininta, jonka mukaan Aalberg kykeni elämään koko ajan ”draaman nykyhetkessä”.<sup>407</sup> Norjalainen kriitikko pani kiinnostavasti merkille,

<sup>406</sup> Nimimerkitön: Locales. Ueber Ida Aalberg. *Libausche Zeitung* (Liepaja) 4.1.1905. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>407</sup> J. A.: Teater. Ida Aalberg-turnén. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 12.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

että Ida Aalbergin roolityöstä Hedda Gablerina puuttui hysteerisyys, johon Norjassa on totuttu.<sup>408</sup> Juuri Kristianian (Oslo) kriitikko peilasi roolitöitä norjalaisiin toteutuksiin, joita oli nähtävästi totuttu pitämään mittapuuna muualta Euroopasta tuleville esityksille. Ida Aalbergin mimiikka ja näyttelemisen avasi *Hedda Gablerin* sisällön ja Heddan elämäntragedian jopa saksan kieltä osaamattomille katsojille. Yleinen huomio oli myös se, että yhtenäisestä luonnollisuudesta huolimatta Ida Aalbergin Hedda oli luotu lukuisista oikuista ja yksityiskohdista. Kysyttiin, oliko enää kyseessä Ibsenin Hedda Gabler. Todettiin kuitenkin myös, että edellisen illan *Hedda Gablerista* Ida Aalbergin näyttelemisestä puuttui liioiteltu intohimo. Tällä viitattiin aiemmin nähtyyn Rebekan rooliin *Rosmersholmista*.

Muistelmiensa ensimmäisessä osassa Eino Kalima kirjoittaa Ida Aalbergin kiertueen esityksistä Moskovassa maaliskuussa 1905: ”Luulen, että hän *Rosmersholm*in Rebekka Westillä saavutti suurimman triumfinsa. Sitä olivat tulleet katsomaan monet moskovalaisen teatterin merkkihenkilöt, mm. Stanislavski, jonka näin silloin ensi kerran yksityishenkilönä, - näyttämöllä olin hänet jo nähnyt.”<sup>409</sup> Kirjeessään veljelleen Kalima totesi: ”... Ida Aalberg näytteli saksaksi, mutta kuitenkin niin läpi suomalaisesti, että olin purskahtaa itkuun liikutuksesta. Ibsenin naisilla (Rebekka West ja Hedda Gabler) hän on kokonaan lyönyt venäläisen yleisön.”<sup>410</sup>

### 3.2.5. Uexkull-Gyllenbandin tulkinta Anton Tšehovin *Vanja-eno*sta ohjaajankirjan perusteella

Ida Aalberg -kiertueella 1904 - 1905 esitetty Anton Tšehovin *Vanja-eno* oli todennäköisesti näytelmän ensimmäinen länsimainen tulkinta, ainakin se oli Pohjoismaiden ensimmäinen. Venäjällä aviopari Uexkull-Gyllenband ei uskaltanut sitä esittää. Moskovalaisilla olivat tuoreessa muistissa Moskovan Taiteellisen teatterin Tšehovin-tulkinnat, viimeisimpänä *Kirsikkapuisto*, jota esitettiin vuonna 1904. Eino Kalima oleskeli Moskovassa Ida Aalbergin seurueen esiintyessä siellä, mutta ei siis nähnyt paroni Uexkull-Gyllenbandin tulkintaa *Vanja-eno*sta. Vuonna 1914 Kansallisteatterissa *Vanja-eno* oli Kaliman ensimmäinen Tšehov-ohjaus.<sup>411</sup>

Toisin kuin Ibsen-roolit professori Serebrjakovin nuori puoliso Jelena Andrejevna oli Ida Aalbergille kokonaan uusi roolityö. Pohtiessaan kiertueen ohjelmaa kirjeessään Ida Aalbergille Uexkull-Gyllenband oli Tšehovin *Kirsikkapuiston* valintaa vastaan. Irina Ranevskajan rooli *Kirsikkapuistossa* ei ollut hänen mielestään vaikuttanut suuremmalta kuin *Vanja-eno*n Jelena Andrejevna, mutta Uexkull-Gyllenband piti näytelmää henkilöihahmoineen paljon *Vanja-eno*a hankalampana valintana seurueelle.<sup>412</sup>

<sup>408</sup> Ø. R. F.: Kunst og Literatur. Ida Aalberg. ”Hedda Gabler”. *Aftenposten* (Kristiania-Oslo) 7.12.1904.

<sup>409</sup> Kalima 1962, 127.

<sup>410</sup> Kalima 1962, 127.

<sup>411</sup> Kalima 1962, 304-305.

<sup>412</sup> ”*Kirschgarten*. Ich bin absolut dagegen. Für Wien ist *Onkel Vanja* sehr gut. *Kirschgarten* ist mit dem Personell viel schwerer

Stanislavskin Moskovan Taiteellisessa teatterissa 26.10.1899 ensiesityksensä saanut *Vanja-eno*<sup>413</sup> oli avioparille myös heidän ensimmäinen oma Tšehov-tulkintansa ja se jäikin ainoaksi. Ensembllessa esiintyivät Jelena Andrejevnan Ida Aalberg, Sonjana Mina Lauschek, Vanja-enona Viktor Hartberg, lääkäri Astrovina Jaro Fürth, professori Serebrjakovina Herman Pöschko, Marinana Else Heller ja Marja Voinitskajana Milda Lambert / Fräulein Fürth.

*Vanja-enon* alussa vanha Njanja Marina, lääkäri Astrov ja Vanja-eno pohtivat sitä, että elämä on mennyt päälaelleen professori Sererebrjakovin ja hänen nuoren vaimonsa Jelena Andrejevnan asetuttua Serebrjakovin omistamaan maalaiskartanoon. Vanja-eno on rakastunut Jelenaan. Hän soimaa professoria, jonka hyväksi sanoo haaskanneensa koko elämänsä. Professori Serebrjakovin tytär Sonja on rakastunut lääkäri Astroviin. Vanja-eno tunnustaa rakkautensa Jelenalle, joka vain kauhistuu. Vanja-eno kertoo, että hän ja Sonja ovat puristaneet tilasta kaiken kootakseen killingeistä tuhansia professorille. Lääkäri Astrovkin paheksuu joutilaisuutta, johon kartanossa on vajottu.

Jelena aikoo puhua Serebrjakovin tyttären Sonjan puolesta lääkäri Astroville. Itsekseen hän tunnustaa itse olevansa rakastunut Astroviin. Astrov esittelee Jelenalle maaseudun rappiota. Jelena kysymykseen Sonjasta Astrov vastaa, että ei rakasta tätä. Astrov tunnustaa käyvänsä kartanossa Jelenan vuoksi. Hän antautuu Jelenan edessä tarttuen Jelenaa vyötäröstä. Jelena kiskoo itsensä irti. III näytöksessä professori Serebrjakov on kutsunut kaikki koolle. Hän ehdottaa, että tila myydään, rahaa sijoitetaan arvopapereihin ja ostetaan huvila Suomesta. Vanja-eno kysyy raivoissaan, mihin hän, hänen vanha äitinsä ja Sonja joutuvat. Näytöksen lopussa Vanja-eno yrittää ampua professorin, mutta ei osu. IV näytöksessä Jelena ja professori Serebrjakov ovat lähdössä kaupunkiin. Astrov pyytää Jelenaa jäämään, seuraamaan tunteitaan. Kun Astrov ei saa vastakaikua, hän pitää monologin rappiosta, jota professorispari on levittänyt kartanon väen keskuuteen. Kun professori vaimoineen on mennyt, myös Astrov lähtee. Vanja-eno, Marina ja Sonja palaavat yksinkertaisten töidensä pariin.

Myös *Vanja-enon* tapauksessa Ida Aalbergin arkistossa säilyneet järjestäjän- ja kuiskaajankirjat sekä roolivihkot vahvistavat ohjaajankirjan merkinnät varsinkin poistojen kohdalla. Ohjaajankirjan merkinnät ovat Alexander Uexkull-Gyllenbandin käsialaa.

---

herauszubekommen. Deine Rolle darin absolut nicht grösser als Jelena. Die Übersetzung kostet – wird auch kaum zu Zeit fertig.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 29.12.1904. HYK Coll. 1.10. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>413</sup> Senelick 1985, 90.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjassa on kuin koko näytelmän teemaksi alleviivattu Astrovin repliikki näytelmän alussa: ”Mitään en halua, mitään en tarvitse, ketään en rakasta.”<sup>414</sup> Ensimmäisen näytöksen lopusta on vielä alleviivattu Jelena Andrejevnan repliikki koskien Astrovia: ”Tohtori on minun aikanani käynyt täällä jo kolme kertaa, mutta minä olen ujustellut.”<sup>415</sup> Tällä repliikillä Jelena Andrejevna ilmaisee kiinnostuksensa Astrovia kohtaan. Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan merkintöjen perusteella käykin ilmi, että hänen tulkintansa on muuttanut näytelmän henkilöhahmojen keskinäistä painoarvoa.

Erityisesti Jelena Andrejevnan hahmosta antagonistina on luovuttu. Ida Aalbergin rooli on keskeisellä paikalla henkilögalleriassa. Tämä korostus on tehty tekstin ainoan positiivisen protagonistin, lääkäri Astrovin kustannuksella. Voidaan pohtia, eikö Jaro Fürth pystynyt kantamaan rooliaan. Todennäköisempää kuitenkin on, että Ida Aalbergin näyttelemistä haluttiin nostaa esiin. Kohtauksissa Astrovin ja Jelenan välillä korostuu Uexkull-Gyllenbandin tulkinnassa eroottinen aspekti, molempien huonosti verhottu kiinnostus toisiaan kohtaan. Tässä Uexkull-Gyllenbandin näkemys ohjaa Ida Aalbergia hänen Ibsen-tulkintojensa maaperälle.

Kohtauksessa, jossa Astrov esittelee Jelena Andrejevnanle karttojaan, Uexkull-Gyllenband on tehnyt paljon poistoja pitkään seutukunnan rappiota kuvaavaan monologiin.<sup>416</sup> Astrovilta on esimerkiksi kokonaan poistettu kuuluisa repliikki Jelena Andrejevnanle: ”Metsiä on yhä vähemmän ja vähemmän, joet kuivuvat, riista on kadonnut, ilmasto pilaantunut ja päivä päivältä maa muuttuu köyhemmäksi ja rumemmaksi.”<sup>417</sup> Idealismien lisäksi on poistettu kokonaan Astrovin itseironinen repliikki: ”Ostrovskilla on jossakin näytelmässä mies, jolla on isot viikset ja pienet lahjat. Minähän se olen.”<sup>418</sup> Repliikin on mahdollisesti koettu korostaneen Astrovin omaa naurettavuutta. Toisaalta muutoksen voi ajatella kuljettaneen Astrovin tulkintaa perinteisen ensirakastajan suuntaan. Astrovin idealismien vähentäminen muuttaa hänen ja Jelena Andrejevnan suhteen eroottisävyiseen suuntaan.

Uexkull-Gyllenband on muuttanut sairauden vaivaaman Serebrjakovin ja Jelenan vuorokeskustelun toisen näytöksen alussa Serebrjakovin monologiksi. Siinä on runsaasti tauotuksia kuin osoittamassa, että hän odottaisi toisten reaktioita tai sääliä.<sup>419</sup> Myös Vanja-enon professoria halveksuvaa repliikkiä toisessa näytöksessä on lyhennetty.<sup>420</sup> Kokonaan on poistettu professorin elämäntytön kyseenalaistaminen<sup>421</sup>:

---

<sup>414</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>415</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>416</sup> Anton Tšehov: *Vanja-eno* (suom. Esa Adrian) 1988, 50-51.

<sup>417</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>418</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>419</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>420</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>421</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

Vanja-eno: Minä olin ylpeä hänestä ja hänen tieteestään, hän oli minulle henki ja elämä! Kaikki, mitä hän kirjoitti tai loihe lausumaan tuntui minusta nerolliselta... Ja nyt, Herra nähköön? Siinä on, eläkkeellä, ja nyt näkyy koko hänen elämänsä tilinpäätös: hänen työstään ei jää sivuakaan, hän on täysin tuntematon.<sup>422</sup>

Poiston myötä Vanja-enon kaunaa professoria kohtaan on vaikeampi ymmärtää, mutta on mahdollista, että perustelu on viety näyttelijöiden toimintaan. Kolmannen näytöksen ampumavälikohtauksen jälkeen tilanteen tragikoomisuutta vähentää Jelena Andrejevnan, Vanja-enon ja Sonjan viimeisten repliikkien poistaminen.<sup>423</sup>

Uexkull-Gyllenband on lyhentänyt myös Astrovin roolia IV näytöksen lopussa, jossa Serebrjakov ja Jelena Andrejevna tekevät lähtöä kartanosta.<sup>424</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjasta puuttuu koko Astrovin pitkä ja tärkeä monologi,<sup>425</sup> jossa Astrov arvostelee Jelena Andrejevnaa joutilaisuudesta ja sen tartuttamisesta muihin syyttäen, että tämä aiheuttaa turmiota mihin ikinä saapuukin.<sup>426</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin dramaturginen työ on siis vähentänyt Tšehovin Astroville suomaa selvänäköisyyttä. Astrovin pitkä hyvästelypuhe olisi esitelletty yläluokan laiskuuden ja rappion teeman. Mahdollisesti tämä on kuitenkin ollut Uexkull-Gyllenbandin mielestä poliittisesti liian rohkeaa – eihän aviopari uskaltanut esittää *Vanja-enoan* Venäjällä edes lyhennettynä. Ilmeisesti Uexkull-Gyllenbandin oli oltava varovainen tsaarinvallan korkeana virkamiehenä Keisarillisessa valtioneuvostossa. Harjoittiko hän tässä itesesensuuria? Muuten tsaarinvallan sensuuri toimi teostekstien pohjalta etukäteen.

*Vanja-enossa* Ida Aalberg sopeutui yhteisnäyttelemiseen enemmän kuin ehkä koskaan muulloin uransa aikana. Uexkull-Gyllenband tulkitsi Jelena Andrejevnan ja lääkäri Astrovin suhdetta erotiikan ja toteutumattomien halujen leimaamaksi hieman *Rosmersbolmin* tai *Hedda Gablerin* tapaan. Merkittäväksi nousee kohtaus, jossa Astrov ja Jelena syleilevät toisiaan ja Astrov sanoo antautuvansa Jelenan edessä. Vanja-enon katkeruutta professoria ja hänen tiedettään kohtaan on monin tavoin lievennetty: murhayrityksen motiivina on yksinomaan professorin kuohuttava suunnitelma myydä maatila. Nün Astrov, Sonja kuin myös Vanja-eno sanovat laiskistuneensa professorisparin oleskellessa maatilalla. Loppuratkaisu on sentään säilytetty ennallaan: Serebrjakov ja Jelena lähtevät, Sonja ja Vanja-eno palaavat töidensä ääreen. Siinä on elämän ainoa tarkoitus: tehdä työtä.

---

<sup>422</sup> Anton Tšehov: *Vanja-eno* (suom. Esa Adrian) 1988, 33.

<sup>423</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>424</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>425</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: *Vanja-enon* ohjaajankirja. HYK Coll. 1.67.

<sup>426</sup> Anton Tšehov: *Vanja-eno* (suom. Esa Adrian) 1988, 72.

### 3.2.6. Ida Aalbergin tulkinta Jelena Andrejevna ja yhteisnäyttelemisen lehti-arvostelujen perusteella

Kristianiassa *Vanja-eno* esitettiin vierailunäytäntöjen viimeisenä iltana, 12.12.1904. Kristianian (Oslo) *Dagbladet* kirjoitti tästä Ida Aalbergin viimeisestä illasta, otsikkona *Koditon ja aivoimeksi jäävä*. Kriitikot ihmettelivät Tšehovin modernia näytelmää *Vanja-eno*, josta puuttuu toiminta ja jossa näytökset liittyvät toisiinsa löyhästi. Ida Aalbergin Jelena Andrejevna tunnustetaan rooleista parhaaksi.<sup>427</sup>

*Vanja-enon* esityksen jälkeen myös Kristianian (Oslo) *Socialdemokraten* kuvailee epätoivon sävyttämää venäläistä draamakirjallisuutta. Seurueen näyttelijät saavuttavat tunnustusta.<sup>428</sup> *Göteborgs Morgonpostin* kriitikko kuvaa ennen kaikkea yhteisnäyttelemistä ja ensimman vaikuttavaa suoritusta.<sup>429</sup> Näytelmä herättää kuitenkin arvostelijassa hämmennystä:

*Vanja-eno* on venäläinen kappale – kohtausten jatkumo paremman sortin yömajasta. Motoksi voidaan asettaa yhden miespääosan esittäjän repliikki: ”Yksikään lahjakas ihminen ei voi Venäjällä elää puhtaasti.” Primadonnan ohella ansaitsee tässä tulla mainituksi neiti Lauschek, joka taas näytteli *ingénue*, mutta aitoudella, joka peittosi germaanisen.<sup>430</sup>

*Göteborgs Handels- och Sjöfartstidningin* artikkelissa Ida Aalberg –kiertueen *Vanja-enosta* viitataan taas ohjaajan vastuuseen. Muutama kriitikko antaa moitteet nimenomaan siitä, että *Vanja-enossa* ei nähty virtuositeettiaan esittelevää primadonnaa, vaan Aalbergin näyttelemistä leimasi varautuneisuus ja hillittyys. Itse näytelmään suhtaudutaan varauksellisesti:

Tschechovs ”*Onkel Vanja*” är som dramatisk produkt ganska svag – en följd af löst sammanfogade scener, som släpa sig fram under tyngden af ett i alltför breda dialoger gifvet själsmåleri. Bortsett från det krampaktiga teaterkuppen med pistolskotten i tredje akten, som onäkligen värkade ”rysska smällar”, flyter det hela fram med en trist entonighet, som på scenen blir alltför stillastående och handlingsfattig.<sup>431</sup>

<sup>427</sup> *Dagbladet* (Kristiania) 8.12.1904.

<sup>428</sup> ”Det blec ogsaa gennemgaaende godt og fint spillet. Skuespilleren Jaro Fürth indgyder stor respekt. [...] Her spiller han den geniale kyniske doktor, der intet elsker og intet tror. Och rollen har han gitt med et intrængende overbevisende alvor.” Suomeksi: ”Nähtiin myös yleisesti hyvää, hienoa näyttelemistä. Näyttelijä Jaro Fürth (Astrov) herätti suurta kunnioitusta. Tässä hän näyttelee nerokasta, kyynistä tohtoria, joka ei rakasta ketään eikä usko mihinkään. Roolin hän on antanut tarvittavalla, vakuuttavalla vakavuudella.” *Socialdemokraten* (Kristiania) 8.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>429</sup> ”Ida Aalberg –tournén gaf i går sin sista föreställning, på sitt sätt den mäst intressanta, ty den visade att sällskapet vra mäktigt ett samspel som nästan var värdigt primadonnan. Ida Aalberg hade här en mindre roll än förut.” Suomeksi: ”Ida Aalberg –turnee antoi eilen viimeisen esityksensä, tavallaan kiinnostavimman, sillä se näytti, että seurue kykeni yhteisnäyttelemiseen, joka oli melkein primadonnan arvoista. Ida Aalbergilla oli tässä pienempi rooli kuin edellisissä.” *Göteborgs Morgonpost* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>430</sup> *Göteborgs Morgonpost* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>431</sup> ”Tšehovin *Vanja-eno* on dramaattisena tuotoksena aika heikko – jakso löyhästi yhteen liitettyjä kohtauksia, jotka etenevät pitkävetaisesti aivan liian laiveiden dialogien ja silunkuvailujen painon alla. Lukuunottamatta kouristuksenomaista teatterikaappausta pistoolinlaukauksineen kolmannessa näytöksessä, joka kieltämättä vaikutti ”venäläisiltä paukauksilta”, kaikki virtaa eteenpäin surullisella yksitoikkoisuudella, josta tulee näyttämöllä aivan liian paikallaan seisovaa ja köyhää.”

Vielä tuntematonta Tšehovia pidettiin – mielenkiintoista kyllä – pikemminkin novellikirjailijana! Kriitikon ennako-odotuksena on selvästi ollut nähdä Ida Aalbergin suureleista taidetta<sup>432</sup>, mutta tähän toiveeseen ei *Vanja-enossa* nähty roolityö Jelena Andrejevnan vastannut.

*Düna-Zeitung* kirjoittaa, että rouva Aalbergin esittämä Jelena Andrejevnan rooli ei ole mikään bravuurirooli. Pikemminkin Jelena on, ”kuten hän itse hiljaisella kaiholla sanoo itsestään, episodinen persoonallisuus”.<sup>433</sup> *Vanja-enossa* Ida Aalberg olikin ehkä lähempänä modernia realismia kuin koskaan aikaisemmin. Yhteisnäyttelemisen ja ensemble-työn ylistäminen asettavat jälleen etualalle kysymyksen ohjaajasta.

*Novoje Vremjan* kirjoittaja nostaa Ida Aalbergin samalle merkittävyyden tasolle suurten venäläisten näyttelijöiden Mariia Jermolovan, Mariia Savinan ja Vera Kommissarževskajan kanssa.<sup>434</sup> Sama lehti julkaisee toisen ennakkojutun Ida Aalberg –kiertueen esityksistä, antaen nimen suomalaiselle tyylisuuntaukselle:

En tiedä, onko Ida Aalberg tunnettu ulkomailla, mutta omassa kotimaassaan hänet on jo kauan tunnustettu parhaaksi suomalaiseksi näyttelijättäreksi. Älkää luulko, ettei ugrilaisessa Suomessa ymmärretä teatteria. Päinvastoin sieltä löytyy hienoa draamataidetta, ankaraa ja antautuvaa kuten myös todelliseen taiteeseen verrattavaa. Tässä suhteessa Ida Aalberg esiintyy suomalaisen teatterin tyypillisenä edustajana. Kun katson häntä, minulle tulee mieleen tämän kesän matkani Suomeen ja ekskursio kansalliseen suomalaiseen teatteriin. Tämän teatterin ydintä on, sikäli kuin olen voinut sitä omaksua, selvä ja puhdas realismi.<sup>435</sup>

---

*Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>432</sup> *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>433</sup> Lokales. Stadttheater. *Düna-Zeitung* (Riika) 22.12.1904. HYK Coll. 1.100. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>434</sup> Jur. Beljajev: Teatr i muzyka. Ida Aalberg. *Novoje Vremja* (Pietari) 14.2.1905. HYK Coll. 1.101. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>435</sup> ”Не знаю, известна ли Ида Аалберг за границей, но у себя на родине её давно признали лучшей финской актрисой. Не думайте, что в угрюмой Финляндии не понимают театра. Напротив там существует прекрасное драматическое искусство, строгое и самоотверженное, как и подобает истинному искусству. И в этом отношении Ида Аалберг является типичной представительницей финского театра. Когда я смотрю её, мне все вспоминается моё путешествие этим летом по Финляндии и экскурсия по народным финским театрам. Сут этого театра, насколько я мог её себе усвоить, заключается в трезвом и честном реализме.” Jur. Beljajev: Teatr i muzyka. Ida Aalberg. *Novoje Vremja* (Pietari) 14.2.1905. HYK Coll. 1.101. Suomennos: Timo Lipponen.



Kristianian (Oslo) *Aftenposten*in kriitikko ihmetteli venäläistä näytelmää.<sup>436</sup> Kuitenkin häntä suorastaan ilahdutti seurata esitystä, joka antoi ensemblen loistaa.<sup>437</sup> Myös *Düna-Zeitung*in kriitikko piti useimmista roolitöistä.<sup>438</sup>

Kööpenhaminan *Politiken* kirjoittaa ylistäen Ida Aalberg –kiertueen *Vanja-eno*sta. Kriitikissä viitataan ohjaajan vastuuseen ja esittämisen luonnollisuuteen sekä loistokkaaseen yhteisnäyttelemiseen:

Esitettiin venäläinen näytelmä, *Vanja-eno*, hieno, merkillinen ja kiehtova teos, jonka on kirjoittanut runoilija, eikä se ole minkään käsityöläisen kirjoittama mieletön pila. Tämä näytelmä esitettiin erinomaisesti sellaisella yhteisnäyttelemisellä, jollaista ainoastaan erittäin harvoin nähdään Kööpenhaminassa. Omalaatuiset ja hurjat ihmiset sekä syvällisesti käsitetyt ristiriidat ymmärrettiin täydellisesti näiden vieraiden näyttelijöiden esittämänä. Mitään venäläistä kappaletta ei ole näytelty *venäläisittäin* väritettynä näin omalaatuisesti täällä Kööpenhaminassa. Pääroolissa oli Ida Aalberg moitteettomana, ulkonäöltään loistavana, nuorena ja lumoavana esiintymisessään, ryhdin ja äänen kauneus ja painotusten aitous – luonnollinen ja suloinen. Hänen kanssänäyttelijänsä, joiden nimet ovat nyt samantekeviä, näyttivät taiteessaan uskollisuutta ja vakavuutta, joka ei myöskään ole tavallista. Esitys oli yksi parhaita, jonka kööpenhaminalaiset ovat pitkään aikaan nähneet.<sup>439</sup>

<sup>436</sup> ”Det var overmaade interessant at se, hvor dybt Fru Aalberg og hendes Fæller havde loddet i disse døde Sjele, som er strumpet ind i sine Særheders Stal. Stykket stiller store Krav till hver enkelt Skuespiller og til Ensemblet. Der findes egenligt ingen Hovedrolle og i alle Tilfælde ingen Stjernerolle. Derfor fik man igaar – mere end ved de tidligere Forestillinger – Anledning till at konstatere, hvor slinke, villige og intelligente de unge tyske Kunstnere er, som ledsagre Fru Aalberg.” Suomeksi: ”Oli erittäin mielenkiintoista nähdä, miten syvälle Rouva Aalberg ja hänen seurueensa olivat tunkeutuneet näihin hienojen ominaisuuksien kuoreen käpertyneisiin kuolleisiin sieluihin. Kappale asettaa suuria vaatimuksia näyttelijöille ja koko ensemblelle. Siinä ei oikeastaan ollut yhtään pääroolia, eikä missään tapauksessa yhtään tähtirolia. Siksi saatiin nyt tilaisuus todeta, kuinka taitavia, auliita ja älykkäitä ovat Rouva Aalbergia saattavat nuoret saksalaiset taiteilijat.” Ø. R. F.: Ida Aalberg. ”Onkel Vanja”. *Aftenposten* (Kristiania) 8.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>437</sup> ”Fru Aalberg hadde en udmerket Støtte i den unge Frl. Mina Lauschek, der spillede Stykkets unge Pige med en rørende, men noget vel germansk Inderlighed. Onkel Vanja, den ulykkelige, glædesløse Mand, som i de mange Aar har ventet paa Lykken, fik en udmerket Udførelse af Viktor Hartberg og den unge Læge, hvis bitre Filosofi flyder rigeligen, var i de bedste Hænder hos Jaro Fürth.” Suomeksi: ”Rouva Aalbergia tuki erinomaisesti nuori neiti Mina Lauschek, joka esitti näytelmän nuorta neitoa koskettavalla, mutta jotenkin kai saksalaisella juhlallisuudella. Vanja-eno, onneton, iloton mies, joka on vuosikaudet odottanut onnea, sai Viktor Hartbergin erinomaisen tulkinnan ja nuori lääkäri, jonka katkera filosofia virtasi runsaana, oli Jaro Fürthin parhaissa käsissä.” Ø. R. F.: Ida Aalberg. ”Onkel Vanja”. *Aftenposten* (Kristiania) 8.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>438</sup> ”Sehr anerkennenswert sekundierten ihr der Onkel Vanja des Herrn Hartberg und die Sonja des Frl. Heller, welcher letztere durch ihr schlichtes und den Intentionen des Verfassers durchaus entsprechendes Spiel sehr angenehm wirkte. Richt einwandfrei war der Astrov des Herrn Fürth: er muss sensibler und und gleichzeitig vergeistigter gegeben werden.“ Suomeksi: ”Ida Aalbergia säestivät paljon tunnustusta ansaitsevalla tavalla Herra Hartbergin teeskentelemätön Vanja-eno ja Neiti Hellerin Sonja, joista jälkimmäisen näytteleminen kokonaan vaikutti hyvin mieluisalla tavalla. Herra Fürthin Astrov oli aivan moitteeton, hänen täytyikin olla herkkätunteisempi ja sopeutuvampi.” Nimimerkitön: Lokales Stadttheater. *Düna-Zeitung* (Riika) 22.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>439</sup> ”Ett russisk Skuespil *Onkel Vanja* opførtes, ett fint og mærkeligt og fængslende Værk skrevet af en Digter, ikke en stabelig Spøg skrevet af en Haandværker. Dette Skuespil udførtes fortræffeligt med et Sammenspil, som kun saare sjældent ses i Kjøbenhavn; dets sære og vilde Mennesker, dets dybsindigt opfattede Konflikter forstodes till Fuldkommenhed af de fremmede Skuespillere. Intet russisk Værk er spillet saa *russisk*, saa egenartigt farvet her i Kjøbenhavn. I en Hovedrolle var Ida Aalberg dadelløs, praktfuld af Udseende, ung og fortryllende ved Optræden og Holdning og Stemmens Skønhed og Betoningernes Ægthed – naturlig og yndefuld. Og hendes Medspillende, hvis Navne nu er ligegyldige viste i deres Kunst en Hengivenhed, og Alvor, som heller ikke er almindelig. Forestillingen var da en af de bedste, som Kjøbenhavnerne i lange Tider har set.” E. B.: Ida Aalbergs Gæstespil. E. B.: Ida Aalbergs Gæstespil. *Politiken*

Ohjauksen ja yhteisnäyttelemissen ohjaaminen kirjattiin *Göteborgs handels- och sjöfartstidningissa* Ida Aalbergin ansioksi.<sup>440</sup> *Göteborgspostenin* kriitikko puolestaan kirjoitti hämmennyksestä, jonka Tšehovin näytelmä oli saanut aikaan.<sup>441</sup> Erityisen onnistuneena pidettiin Jelenan ja Sonjan suurta kohtausta I näytöksessä.<sup>442</sup> Niille, joiden odotukset kohdistuivat Ida Aalbergiin tähtinäyttelijättärenä, Vanja-eno tuotti kuitenkin väistämättömän pettymyksen yhteisnäyttelemiseen keskittyneellä ohjauksellaan.<sup>443</sup> *Göteborgspostenin* mukaan on aika epätavallista, että ”tähtikiertueella” saa olla mukana seuraamassa sellaista yhteisnäyttelemistä, jota Ida Aalbergin seurue kehitti *Vanja-enossa*.<sup>444</sup>

Seuraava taulukko kertoo kriitikkojen suhtautumisesta näyttelemiseen kiertueen *Vanja-enossa*:

Vanja-eno	Ida Aalbergin tähtitaide	Yhteisnäytteleminen, ensemble
Dagbladet (Kristiania)	X	
Socialdemokraten (Kristiania)		X

(Kööpenhamina) 22.12.1904. HYK Coll. 1.100. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>440</sup> ”I en annan bemärkelse behöll hon dock äfven denna gång ledningen. Det öfverraskande förträffliga sätt, hvarpå denna ensemble gaf relief åt de ryska scenerna, torde nämligen tvifvelsutän få tillskrivas hennes sakkunniga och intelligenta instruktion och regie.” Suomeksi: ”Tällä kertaa hän säilytti johdon myös toisessa merkityksessä. Yllättävän erinomainen tapa, jolla tämä ensemble antoi näiden venäläisten kohtausten kohota, pitäisi nimittäin epäroimättä voida kirjoittaa tulokseksi hänen asiantuntevasta ja älyllisestä opastuksestaan ja ohjauksestaan.” *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>441</sup> ”Det är ganska ovanligt att på en ’stjärnturné’ få vara med om ett sådant samspel som Ida Aalbergs sällskap utvecklade i ’Onkel Vanja’. Ingenting är lättare och billigare än att förhåna de stackars komparser, som skola kretsas kring en stor ’stjärna’, men det kan icke dessmindre ibland vara orättfärdigt. Regien i Tšechoffs stycke erbjuder i mer än en af scenerna svårigheter, som äro högst betydande.” Suomeksi: ”On aika epätavallista, että ’tähtikiertueella’ saa olla mukana seuraamassa sellaista yhteisnäyttelemistä, jota Ida Aalbergin seurue kehitti *Vanja-enossa*. Mikään ei ole helpompaa ja halpamaisempaa kuin pilkata statistiparkoja, joiden on tarkoitus pyöriä suuren ’tähtien’ ympärillä, mutta se ei voi siitä huolimatta olla joskus epäoikeudenmukaista. Ohjauksen kappaleessa tarjoaa enemmän kuin yhdessä kohtauksessa vaikeuksia, jotka ovat mitä merkittävimpiä.” E. A.: Ida Aalberg-turnéen. ”Onkel Vanja”. *Göteborgsposten* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>442</sup> ”Den träffsäkerhet hvarmed stämningen i första akten var anslagen, den frihet och det lif som utvecklades i den stora scenen mellan Jelena och Sonja, den hänsynslösa brutaliteten i tredje aktens slutscen, detta och mera därtill vittnar om en ypperlig ledning, som väl efter all sannolikhet är att tillskrifva fru Aalberg själf.” Suomeksi: ”Se osumavarmuus, jolla tunnelma ensimmäisessä näytöksessä oli saatu aikaan, vapaus ja elämä, joka kehittyi suuressa kohtauksessa Jelenan ja Sonjan välillä, häikäilemätön brutaalius kolmannen näytöksen loppukohtauksessa, tämä ja paljossa myös muu todistaa oivallisesta ohjauksesta, joka kai kaiken todennäköisyyden mukaan on luettava Rouva Aalbergin itsensä ansioksi.” E. A.: Ida Aalberg-turnéen. ”Onkel Vanja”. *Göteborgsposten* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>443</sup> ”Ida Aalbergs konst får nämligen i dessa ”scener ur det ryska landslivet” icke tillfälle att breda ut sig i hela sitt mäktiga vingfång. Den, som först i går såg henne, fick därför nöja sig med endast en aning om hennes verkliga storhet. I går hade hennes uppträdande helt igenom en reserverad, dämpad prägel, såsom också rollen krävde. Naturligtvis fanns det äfven nu många drag att beundra i hennes spel, mest i scenerna med styvdottern och med den underlige läkaren. Men hennes utpräglade konstnärprofil var denna gång ett med de öfriga medspelande sideordnat element i ensemblen.” Suomeksi: ”Ida Aalbergin taide ei nimittäin saa näissä ’kohtauksissa venäläisestä maalaiselämästä’ tilaisuutta levittää mahtavia siipiään. Se, joka vasta eilen näki hänet, sai siksi tyytyä vain aavistukseen hänen todellisesta suuruudestaan. Hänen näyttelemissään oli nyt kauttaaltaan varautunut, hillitty leima, mitä myös rooli vaati. Luonnollisesti oli nytkin monia piirteitä, joita hänen näyttelemissään saattoi ihailla, enimmäkseen kohtauksissa tytärpuolen ja kummallisen lääkärin kanssa. Mutta hänen selvästi piirtyvä taiteilijaprofilinsa oli tällä kertaa muiden kanssänäyttelijöiden suhteen syrjäin työnnetty elementti.” *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>444</sup> *Göteborgsposten* 13.12.1904. Suomennos: Timo Lipponen.

Göteborgs Morgonpost		X
Göteborgs handels- och sjöfartstidning	X	X
Düna-Zeitung		X
Novoje vremja (Pietari)	X	
Aftenposten (Kristiania)		X
Politiken (Kööpenhamina)		X
Göteborgsposten		X

Kiertueen tulkinta Tšehovin *Vanja-enosta* nähtiin mestariesimerkkinä yhteisnäyttelemisestä. Tähtinäyttelemisestä kritiikeissä puhuttiin vain silloin kun todettiin, että primadonnan otteet – niin hyvässä kuin pahassa – puuttuivat Ida Aalbergin roolityöstä. Joku kaipasi niitä, toinen kiitti Aalbergia siitä, että tämä oli sopeuttanut näyttelemisensä osaksi ensemblen työtä.

*Vanja-enon* valinta kiertueohjelmistoon oli riskin ottamista. Oli alusta alkaen selvää, että toteutuksessa etsittiin realistista otetta ja pyrittiin yhteisnäyttelemiseen. Jelena Andrejevnaa hilattiin näkyviin näytelmän henkilögalleriassa ja varsinkin Astrovin osuus tapahtumiin sai kärsiä tästä. On hyvin todennäköistä, että Uexkull-Gyllenband oli nähnyt Moskovon Taiteellisen teatterin Tšehov-tulkintoja. Tšehovin näytelmää pidettiin omituisena, jatkumona löyhästi yhteen liitettyjä kohtauksia, vaikka monet kriitikot oivalsivat tšehovilaisen tunnelmateatterin olemuksen. Näytelmän esittäminen aidosti, venäläisittäin, kiehtoi monia kirjoittajia. Ensimmäistä Pohjoismaissa nähtyä Tšehov-tulkintaa palveli Ida Aalberg ainutlaatuisine kykyineen yhteisnäyttelemisen kautta. Näin Ida Aalbergista oli muotoutunut realistinen ”hillityn tyylin” näyttelijä, joka sopeutui yhteisnäyttelemiseen.

Epäsuhta näiden kolmen ohjaajankirjan, Ibsenin *Rosmersholm*in ja *Hedda Gablerin* sekä Tšehovin *Vanja-enon* sisältämien näyttämöohjeiden ja muiden merkintöjen määrässä johtuu siitä, että Alexander Uexkull-Gyllenband ja Ida Aalberg olivat ehtineet pohtia *Rosmersholmia* jo vuosien ajan. Tuota näytelmää Uexkull-Gyllenband piti kaikkein työstetyimpänä, heidän yhteisen työnsä tuloksena. *Hedda Gablerista* paroni Uexkull-Gyllenband sanoi vuoden 1904 alussa, että Heddan parissa heidän on työskenneltävä vielä paljon.<sup>445</sup> *Vanja-eno* oli uusi näytelmä ja Uexkull-Gyllenband oli ilmeisesti uskollinen näytelmätekstille luoden tšehovilaista tunnelmateatteria. Tärkeimmät poistot osoittavat selvästi, että eri henkilöhahmojen painoarvoa ja suhteita on muutettu.

<sup>445</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.1.1904. HYK Coll 1.10.

Kun Ida Aalberg –turnée lähti valloittamaan Ibsenin kotimaata Norjaa, ohjelmistossa oli ennakkoluulottomasti kolme Ibsenin näytelmää: *Nukkekot*, *Rosmersholm* ja *Hedda Gabler*. Näytelmät valitsi Alexander Uexkull-Gyllenband. Uexkull-Gyllenband kulki seurueen mukana aluksi Liivinmaalla ja Suomessa. Skandinavian ajalta on kirjeitä, jotka antavat olettaa, että Uexkull-Gyllenband osallistui ohjauksiin kirjeiden kautta.<sup>446</sup>

Kiertueella Ida Aalbergia pidettiin nerokkaana näyttelijänä, joka oli ohjannut kiertueensa esitykset. Ida Aalberg ei tohtinut ottaa itselleen kunniaa ohjaustöistä, mutta tuohtui kuitenkin kritiikistä, jossa ohjaajana ei pidetty häntä vaan nimeämätöntä toimijaa.<sup>447</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin tekemä työ jäi varjoon. Hänelle oli kuten aiemminkin tärkeää se, että hänen vaimonsa sai kansainvälistä tunnettuutta ja tunnustusta.

Susan Bassnet kirjoittaa teoksessa *Bernhardt, Terry, Duse. The Actress in her Time* (1988) Ibsenin ja Sudermannin naisrooleista, että Nora, Magda ja Hedda edustivat kaikki ns. uutta naista (The New Woman). He olivat sankarittaria, joita alistettiin heitä marginalisoivassa yhteiskunnassa, eivätkä he kyenneet näkemään positiivista tietä eteenpäin muuten kuin suoran kapinoinnin ilmausten kautta.<sup>448</sup> Vuodesta 1905 alkaen Suomessa pidettiin ”uutena naisena” näyttelijätär Elli Tompuria, joka oli esittänyt Kansallisteatterissa nimitöölää pahennusta herättäneessä Oscar Wilden *Salomessa*. ”Uusi nainen” oli perinteisen patriarkaatille alistuvan naisen vastakohta. Se oli Helka Mäkisen mukaan Suomessakin sekä teoreettinen abstraktio, jota kuvattiin aikakauden taiteessa että todellinen sosiaalinen projekti, joka pyrki vapauttamaan naiset alistetusta asemastaan.<sup>449</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband oli kiinnostunut ns. uuden naisen kuvauksista. Venäläisenä teatterientusiastina Uexkull-Gyllenband oli tarkkaan tietoinen venäläisen teatterin vaiheista ja niihin liittyvistä kiinnostuksen kohteista kuten naiskysymyksestä. Catherine A. Schuler kirjoittaa ns. uudesta naisesta teoksessaan *Women in Russian Theatre, the Actress in the Silver Age*:

The tremendous attention paid to actresses in this period [1870-1910] and the fascination with them as personalities were products of the controversy in Russia over sex/gender ideology and the role of women in society. Thus, it was not the personal charisma of a few powerful individuals that stimulated the interest in “women’s themes” and, by implication, sex/gender ideology; rather it was uncertainty about ideology and proper gender identity that created the appetite for particular actresses, roles, and themes.<sup>450</sup>

---

<sup>446</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille tammi-helmikuussa 1905. HYK Coll 1.10.

<sup>447</sup> S. M.: Ida Aalberg. Rosmersholm. *København* 21.12.1904. HYK Coll 1.100.

<sup>448</sup> Stokes, Booth & Bassnett 1988, 152.

<sup>449</sup> Mäkinen 2001, 56.

<sup>450</sup> Schuler 1996, 12.

Alexander Uexkull-Gyllenband havainnoi ja tutki aikansa suurta kysymystä, naisen rooleja ja naisten asemaa yhteiskunnassa esimerkiksi *Kodin* tulkinnan kautta sekä puolisonsa työn että sen sisällön, Ibsenin näytelmien kautta. Naiset ja erityisesti Ibsenin naiset askarruttivat Uexkull-Gyllenbandia koko hänen teatteritoimintansa ajan. Puhutellessaan vaimoaan kirjeessä vuodelta 1900 hänellä oli naisia kohtaan jossain määrin alentuvainen asenne:

Sen vuoksi – juttelija. Ja että naiset voivat niin paljon jutella, johtuu kaiken kaikkiaan heidän hajanaisuudestaan, sekavuudestaan, satunnaisuudestaan, tottumattomuudestaan kirjalliseen eli ajattelun kokoamiseen.<sup>451</sup>

Periaatteessa Uexkull-Gyllenband oli sukupuolten välisen tasa-arvon kannalla, mikä 1900-luvun alussa oli vielä suhteellisen harvinaista. Uexkull-Gyllenband oli silti monessa mielessä aikansa lapsi. Keväällä 1906 paroni Uexkull-Gyllenband tarttui vaimonsa ”sotkeutumiseen” naisemansipaation aatteisiin.

Jos naisemansipaatio vaatii naisille samoja oikeuksia, ei vähempää kuin miehille, niin ymmärrän sen. Jos vaatisin itselleni oikeutta täyteen vapauteen ja itsemääräämisoikeuteen, enkä soisi tätä oikeutta sinulle, sinulla olisi oikeus syyttää minua tyranniasta, epäoikeudenmukaisuudesta, miesegoismista. [--] Jos sinä ja muut naiset tekevät päinvastoin: tai väittävät ja vaativat; jos he sanovat – koko miesten maailma ei merkitse mitään, ja jos naiset vaativat itselleen oikeuksia, niin te olette kieltämässä ne miehiltä. Jos sinä et halua olla minua kohtaan avoin ja tosi – niin se on menemistä äärimmäisyyksiin, ja se vie tuon yksipuolisen miehisen näkökannan sivistymättömyydestä siirtymiseen tuohon yksipuoliseen naiselliseen nurinkurisuuteen.<sup>452</sup>

### 3.3. Alexander Uexkull-Gyllenband modernina ohjaajana

Millainen oli 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa esiin astunut moderni ohjaaja? Hän oli Uexkull-Gyllenbandin ajatuksien valossa inhimillisen käyttäytymisen mestari, joka kykenee erottamaan ”totuudellisia” tai ”aitoja” ilmaisuja ja täten paljastamaan valheen, teatterissakin. Nimenomaan yhteisnäyttelemisen vaatii ohjausta, koska jollakin pitää olla hallussaan näkemys kokonaisuudesta ja yhtenäisestä tulkinnasta. Tämän käsityksen taustalla on tekstianalyysi, koska tuo keskeinen eettinen ja

---

<sup>451</sup> ”Deswegen – Schwätzer. Und dass Frauen so viel schwätzen können, hängt damit zusammen um ihre Zerfahrenheit, das Confuse, Zufällige bei Ihnen auch mit diesem Mangel, Ungewohnheit im Schriftlichem, d. h. Ihre zusammenfassenden Denken.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 27.10.1900. HYK Coll 1.9.

<sup>452</sup> ”Wenn die Frauenemansipation für die Frau dieselben Rechte, nicht weniger Rechte als für der Mann verlangt, so verstehe ich das. Wenn ich für mich – das Recht auf volle Freiheit und Selbstbestimmung verlangen würde und Dir dies Recht nicht zusprechen würde, dann hättest Du das Recht mich der Tyrannei, Ungerechtigkeit, das Männeregoismus anzuklagen [--] Aber, nicht wahr, wenn Du oder wenn Ihr, Frauen, das Gegentheile tut oder behauptet oder verlangt; wenn ihr sagt – die ganze Männerwelt taugt nichts - und nur wir, Frauen, können sie retten; und wenn Ihr für Euch Rechte verlangt, so sie dem Manne versagt – wenn ich Dir gegenüber offen und wahr sein soll, wie ich es auch bin und Dir zu gleicher Zeit mir gegenüber nicht offen und nicht ganz wahr sein willst, so heisst das aus einem Extrem in andere übergeben und aus der Rohheit jener einseitigen männlichen Anschauungsweise in die Verkehrtheit jener einseitigen Weiblichen übergehen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 8.4.1906. HYK Coll 1.10.

esteettinen näkemys perustuu näytelmästä löytyviin teemoihin. Myös Stanislavskin käyttämä termi ”ylitehtävä” tai ”päätehtävä” viittaa ohjaajan vastuuseen. Käsitteellinen lähestymistapa vaatii, että kaikki näyttelijät ja muut näyttämötoimintaan vaikuttavat tekijät palvelevat ohjaajan johdolla tätä ”yli- tai päätehtävää” (Stanislavskin myöhempi ilmaus), keskeistä, valittua esityksen ”sanomaa”.

Oliko Uexkull-Gyllenband kiertueen ohjaaja siinä mielessä kuin tämä tehtävä nykyään ymmärretään? Miten tämä tehtävä ja sen merkityksellisyys käy ilmi dokumenteista eli kirjeenvaihdosta, ohjaajankirjoista ja kiertuekritiikeistä? Kirjeet osoittavat yksiselitteisesti, että Alexander Uexkull-Gyllenband oli nykykielellä ilmaistuna kiertueen manageri ja toimitusjohtaja. Ne vastaavat kuitenkin myöntävästi myös siihen kysymykseen, oliko hän kiertueen ohjaaja taiteellisessa mielessä.

Säilyneissä ohjaajankirjoissa on ainoastaan Uexkull-Gyllenbandin saksankielisiä merkintöjä, ja saattoi olla, että seurueen saksankielisyys oli hänelle helpottava lähtökohta ohjaajantyössä. Merkillepantavaa on myös se, että kuiskaajan ja järjestäjän kirjat sekä roolivihkot vahvistavat ohjaajankirjan merkinnät esimerkiksi kaikkien poistojen kohdalla. Näytelmien teemojen kannalta tärkeimpiä ovat lisäparenteesit ja runsaat poistot, joihin aloitteleva ohjaaja on turvautunut. Tavoitteena voidaan nähdä moderni realismi. Dramaturgin otteellaan Uexkull-Gyllenband on pyrkinyt poistoilla ja parenteseillaan ekonomisuuteen, johon esimerkiksi Ibsenin dramatiikka muutenkin kutsuu, merkittävimpänä saavutuksenaan *Rosmersholm*in traagisen loppuratkaisun yllättävyys. Uexkull-Gyllenband oli siis ohjaajankirjojen perusteella myös kiertueen tulkinnan taiteellinen ohjaaja, vaikka hänen panoksensa jäi aikalaiskatsojilta kokonaisuudessaan pimentoon.

Kritiikkien perusteella Ida Aalbergin seurueen merkittäväksi ansioksi luettiin kaikkialla – kenties Sudermannin *Kodin* Magda-keskeistä tulkintaa lukuun ottamatta – yhteisnäyttelemisen korostaminen. Kritiikeissä kiitettiin myös Ida Aalbergin roolitöiden luonnollisuutta Henrik Ibsenin näytelmissä, *Nukkekodissa*, *Rosmersholm*issa ja *Hedda Gabler*issa. Ilmeisimmin nämä molemmat piirteet toteutuivat kuitenkin Tšehovin *Vanja-enon* kohdalla, joka oli uusi näytelmä sekä Uexkull-Gyllenbandille että Ida Aalbergille.

Kaikki kolme tässä luvussa käsiteltyä kiertuenäytelmää vuosilta 1904 - 1905 olivat Uexkull-Gyllenbandin valitsemia, näyttelijäntyön politiikkana oli realismi. Mitä voidaan sanoa Uexkull-Gyllenbandin omasta luovasta suhteesta juuri näihin kolmeen näytelmään? Uexkull-Gyllenband oli itse tehnyt huomattavan elämänmuutoksen mennessään yllättäen naimisiin itselleen tuntemattoman suomalaisen näyttelijättären kanssa. Hän oli käytännöllisesti katsoen asettanut vaakalaudalle niin oman virkamiestulevaisuutensa kuin aatelisten perheensä tuen ja luopunut vanhasta etuoikeutetusta elämästään. Asema itsenäiseen

toimijuuteen tottuneen ja oman menneisyytensä omanneen Ida Aalbergin miehenä saattoi herättää myös ahdistavia tunteita ja ilmastoitua ibseniläisen tragedian teemojen kautta.

Oletus siitä, että Ida Aalbergin seurueen taiteellinen ohjaaja oli todellisuudessa Alexander Uexkull-Gyllenband saa tarkastelemaan uudella syvyydellä hänen tekemiään näytelmävalintoja. Oletus luovasta taiteilijasta näytelmävalintojen tekijänä nostaa esiin uudenlaisia kysymyksiä Uexkull-Gyllenbandin henkilöpsykologiasta. Uexkull-Gyllenbandin näytelmävalintojen yhteisenä teemana voidaan nähdä pako sietämättömistä olosuhteista, jopa itsemurha ja kuolema elämää parempana valintana. Hedda Gabler ampuu itsensä, koska hän aristokraattisena hahmona ei voi kestää triviaaleja suhteita, pikkuporvarillista ympäristöä ja riippuvutta Aessori Brackista – olosuhteita, joihin hän on ajautunut. Myös Alexander Uexkull-Gyllenband oli sanan varsinaisessa merkityksessä aristokraatti. Hänen aatelinen asenteensa esimerkiksi suomalaista sivistyneistöä kohtaan paljastaa, että hän koki joutuneensa ahdasmielisen ”roskaväen” pariin. *Rosmerholmissa* teemana on nainen, tämän seksuaalisuus ja tunteiden näyttelemineen, joka osoittautuu miehen kannalta vaaralliseksi. Rosmerilta ja Rebekalta loppuvat sanat, ne käyvät merkityksettömiksi ja ainoa pakotie on epätoivoinen teko, yhteinen päätös hukuttautua Myllykoskeen. Tšehovin *Vanja-eno* sisältää polariteetin aristokratian joutenolon ja laiskuuden sekä toisaalta näennäisesti vähämerkityksisenkin työn tekemisen välillä. *Vanja-enossa* kuolemanläheisyys näyttäytyy tragikoomisena. Kuolema melkein vierailee talossa Vanja-enon järjestämässä ampumavälikohtauksessa, mutta hän ei osu professori Serebrjakoviin. *Vanja-enon* Tšehov muokkasi aiemmasta näytelmästäan *Metsäbiisi*, jossa Vanja-enoa vastaava henkilö todella tekee itsemurhan.<sup>453</sup>

Oliko kyse vain siitä, että Ida Aalberg oli armoitettu tragedienne vai olisiko mahdollista ajatella, että näytelmien maailmankuva vastasi Uexkull-Gyllenbandin sisäistä todellisuuskokemusta? Mitä tulee muihin Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaamiin näytelmiin, Ostrovskin *Ukonilmassa*, jonka Uexkull-Gyllenband ja Aalberg ohjasivat Suomen Kansallisteatteriin vuonna 1909, Katerina ajautuu itsemurhaan, koska uskaltaa elää rakkautensa todeksi eikä voi sietää orjan elämää Kabanovien talossa. Monet muutkin avioparin Kansallisteatterin kauden näytelmät vuosina 1909 - 1911 sisälsivät itsemurhan: Shakespearen *Antoniuksessa* ja *Kleopatras*sa naispuolinen nimihenkilö antaa kahden kyykäärmeen purra itseään ja kuolee. Maila Talvion *Anna Sarkoila* päättyy Annan tyttären kuolemaan: loppu jää avoimeksi, mutta Anna sanoo haluavansa kuolla.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaamissa näytelmissä kaivataan pois pakonalaisesta asemasta, oli kyse sitten menneisyyteen tai seksuaalisuuteen liittyvistä ahdistavista tunteista tai yhteiskunnan kahleista. Näytelmissä vapautuminen käy korostetusti kuoleman kautta. Onko sekä paronin ahdistuksessa että ibseniläisessä traditiossa ja psykologisessa realismissa sellaisia yhteisiä piirteitä, jotka mahdollistavat

---

<sup>453</sup> Senelick 1985, 91.

ahdistuksen purkamisen näytelmiä ja näyttelemistä analysoimalla? Uexkull-Gyllenbandin ongelmat liittyivät asioihin, joita hän pystyi käsittelemään performatiivisilla keinoilla tutkimalla sitä, miten minuus ja roolit rakentuvat, ja erilaisiin roolipeleihin: yhteiskunnalliseen asemaan, avioliittoon alempisäätyisen näyttelijättären kanssa ja kansallisuusaatteisiin. Uexkull-Gyllenbandin elämässä vapautuksen näyttää lopulta tuoneen luova ohjaajantaide.



## 4. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBAND TEATTERIOHJAAJANA IDA AALBERGIN TOIMIESSA SUOMEN KANSALLISTEATTERIN APULAISJOHTAJANA 1909 - 1911

Suomen Kansallisteatteri oli perustettu vuonna 1872 nimellä Suomalainen Teatteri ja sitä olivat vuoteen 1905 asti johtaneet sisarukset Kaarlo ja Emilie Bergbom. Ida Aalberg oli ollut teatterin ensimmäinen ja monessa mielessä ainoa todellinen tähti. Uuden vuosisadan alussa teatterissa alkoi pitkä muutosten aikakausi. Vuonna 1902 teatteri sai muuttaa uuteen kivilinnaansa Helsingin päärautatieaseman viereen. Samalla se otti nimekseen Suomen Kansallisteatteri – olkoonkin, että valtiollinen itsenäisyys oli vielä kaukainen unelma. Vuonna 1905 kuoli 71-vuotias Emilie Bergbom ja vuonna 1906 teatterin johtaja ja perustaja, 62-vuotias Kaarlo Bergbom. Kansallisteatteri siirtyi Bergbomien jälkeiseen siirtymävaiheeseen, jota leimasivat useat johtajavaihdokset. Kansallisteatterin pääjohtajana toimivat Bergbomin jälkeen Jalmari Hahl (1905 - 1907), Adolf Lindfors (1907 - 1914) ja Jalmari Lahdensuo (1914 - 1917). Kansallisteatterin tilanne vakiintui vasta yhtä aikaa Suomen itsenäistymisen myötä kun Eino Kalima aloitti pitkän kautensa teatterinjohtajana elokuussa vuonna 1917.<sup>454</sup>

Suomen Kansallisteatteri ei ole, eikä ollut Ida Aalbergin siellä toimiessakaan Suomen valtion omistama laitos. Kyseessä oli itsenäinen osakeyhtiö, jonka toiminnasta ja hallinnosta huolehti hallintoneuvosto ja sen valitsema johtokunta. Osakeyhtiömuotoinen Kansallisteatteri oli jo 1900-luvun alussa itsenäinen instituutio, mutta sen toiminta oli Hanna Korsbergin mukaan osa autonomisen Suomen kulttuuripolitiikkaa. Korsbergin mukaan vuonna 1902 valmistunut teatteritalo vahvisti teatterin identiteettiä ja asemaa kansallisena näyttämönä, vaikka teatteritalohanketta ajoi varsin pieni suomenmielinen sivistyneistö. Johtokunnassa kohtasivat toisensa kulttuurin, talouselämän, tieteen ja politiikan edustajat omine intresseineen.<sup>455</sup>

Kansallisteatterin johtokunnassa ja hallintoneuvostossa toimi myös Bergbomin kauden jälkeen eli vuodesta 1905 lähtien erityisesti suomettarelaisesti ajattelevia. Suomettarelaisuus eli vanhasuomalaisuus tarkoitti teatteripolitiikassa suomenmielisen kielipolitiikan lisäksi taidenäkemyksiä, jonka mukaan Kansallisteatterista haluttiin tehdä sen suomalaisuuskytköksen takia teatteritaiteen korkein temppele, jonne jokainen suomenkielinen ja –mielinen näyttelijä uneksi pääsevänsä. Routavuosiin asti yhtenäinen Suomalainen puolue sijoittui senhetkisen hegemonian ulkopuolelle ja päästäkseen valtaan puolueen oli murrettava ruotsinkielisen yläluokan ylivalta. Fennomaanien alkuperäinen poliittinen ohjelma edellytti suomenkielisen kulttuurin luomista vallitsevan kulttuurin rinnalle.<sup>456</sup> Tästä myös suomettarelainen

---

<sup>454</sup> Kalima 1968, 10.

<sup>455</sup> Korsberg 2000, 12.

<sup>456</sup> Salokorpi 1988, 16.

taidepolitiikka pyrki pitämään tiukasti kiinni. Nuorsuomalaisen käsityksen mukaan vanhasuomalaiset olivat poliittisesti ns. myöntöväisyysslinjan kannattajia. Kuten Salokorpi toteaa, vuodesta 1899 alkaen suomalaisuusasian ajamisen lisäksi toisena suomettarelaiten peruseriaatteena oli pyrkiä ”koettamaan kaiken sen välttämistä, joka auttamattomasti ja ainaiseksi rikkoisi hallitsijan ja kansamme välillä vallinneet suhteet”.<sup>457</sup>

Suomen Kansallisteatteri oli pitkään maan tärkein suomenkielinen ammattinäyttämö ja suomenkielisen näytelmäkirjallisuuden koti. Se pyrki korostamaan ainutlaatuista tehtäväänsä ja asemaansa monin tavoin. Kansallisteatterin historiaa käsittelevissä teoksissakin, Eliel Aspelin-Haapkyllän *Suomalaisen teatterin historian* osissa III ja IV sekä Rafael Koskimiehen *Suomen Kansallisteatterin historiassa 1902/1917* sitä käsitellään irrallaan muusta teatterikentästä.<sup>458</sup> Paitsi näyttelijöiden myös näytelmäkirjailijoiden näkökulmasta Kansallisteatterin asema oli ainutlaatuinen. Helka Mäkinen kirjoittaa teatteritieteen väitöskirjassaan *Elli Tompuri – uusi nainen ja punainen diiva* (2001), että kiisteltäessä Kansallisteatterin ohjelmistosta käytiin hegemonista kamppailua kansakunnan virallisesta taidekäsityksestä ja näyttämöllisestä omakuvasta.<sup>459</sup> Vuosisadan vaihtuessa suomalaisuusaatteen kehitys oli johtanut uuteen vaiheeseen, mutta Kansallisteatteri oli edelleen suomenmielisten päänäyttämö monessakin merkityksessä. Ei ollut samantekevää, mikä taidekäsitys siellä vallitsi tai minkälaisina suomalaiset sen näytelmissä esitettiin.

Kansallisteatterin taloudellinen tilanne oli uuden rakennuksen valmistumisen jälkeen vaikea, eikä Bergbomien lähtö helpottanut tilannetta. Toisaalta taloudellisen tilanteen juuret olivat näin kaukana Bergbomien ajassa. Teatterin toimintaa kuten esimerkiksi ohjelmistoa, ei suunniteltu kovin pitkälle etukäteen ja juuri uuteen teatteritaloon muuttaminen johti uusiin taloudellisiin ongelmiin.<sup>460</sup>

Bergbomien ajan jälkeen Kansallisteatterissa vallitsi suuri sekaannus. Inter regnum –kauden voi katsoa jatkuneen aina vuoteen 1917, jolloin Eino Kaliman pitkä johtajakausi alkoi. Kaarlo Bergbomin lähdettyä ja Armas Järnefeltin kieltäytyttyä johtajan pestistä johtokunnalla ei Rafael Koskimiehen mukaan vuonna 1905 ollut muuta mahdollisuutta kuin suositella hallintoneuvostolle Kansallisteatterin uudeksi pääjohtajaksi tohtori Jalmari Hahlia (1869 – 1929).<sup>461</sup> Rafael Koskimiehen mukaan Hahlin alkukauteen liittyivät sekä teatterin yleisö- että arvostelumenestykset.<sup>462</sup> Hahl joutui kuitenkin riitoihin Eino Leinon

---

<sup>457</sup> Salokorpi 1988, 27.

<sup>458</sup> Koskimies 1953, 7-8.

<sup>459</sup> Mäkinen 2001, 127-128.

<sup>460</sup> Hahlin lopetettua pääjohtajana, näyttelijä Adolf Lindforsin johtajakauden (1907 - 1914) alussa teatterin taloudellinen tulos huolestutti johtokuntaa. Myös näytäntövuonna 1907 - 1908 teatterin tulot olivat tuntuvasti vähentyneet. Koskimies 1953, 150.

<sup>461</sup> Jalmari Hahl oli syntynyt rovastin poikana vuonna 1869. Hän oli valmistunut maisteriksi vuonna 1891 ja tohtoriksi vuonna 1897 puolustettuaan Giacomo Leopardia käsittelevää ranskankielistä väitöskirjaa Helsingin yliopistossa. Rafael Koskimiehen mukaan Hahl kuului opintojensa ja koko elämänsänsä puolesta vuosisadan vaihteen esteetteihin, niin kuin useimmat näistä hänkin opiskeli estetiikan ohessa uusia kieliä. Koskimies 1953, 112.

<sup>462</sup> Koskimies 1953, 116.

kanssa, minkä jälkeen Hahlia syytettiin huolimattomuudesta näytelmien valinnassa.<sup>463</sup> Keväällä 1906 Hahl suostui olemaan teatterin käytettävissä heikentyneestä terveydestään huolimatta vielä toisen näytäntövuoden ajan.<sup>464</sup> Hän jäi teatterin lähipiiriin, mutta hänen johtajakautensa kesti tarkkaan ottaen vain kaksi vuotta, 1905 - 1907.

Hahlia seurasi johtajana vuonna 1907 Kansallisteatterin näyttelijä Adolf Lindfors (1857 - 1929). Koskimiehen mukaan häntä luonnehdittiin ohjaajana epäedullisesti; hän eksyi helposti esimerkiksi puvustuksen pieniin yksityiskohtiin, joihin käytti huomattavassa määrin vaivaa.<sup>465</sup> Aloittelevien näyttelijöiden kanssa Lindfors teki aikaa säästämättä työtä, tutki rooleja ja antoi neuvoja.<sup>466</sup> Koskimiehen mukaan Lindforsilla ei kuitenkaan ollut johtajalle tarpeellista yleissivistystä, ei tarkkaa psykologista silmää eikä otteiden suuripiirteisyyttä. Suuresta teatterikokemuksestaan huolimatta hän tuskin kykeni punnitsemaan ohjelmistoon ehdolla olleita näytelmiä.<sup>467</sup> Pian Lindforsia alettiin kaivata *näyttelijäksi*, näyttämölle, jonka kantavia voimia hän oli ollut.<sup>468</sup>

*Aika*-lehden artikkelissaan *Kansa ja teatteri* Ida Aalberg ja hänen haamukirjoittajanaan paroni Uexkull-Gyllenband olivat jo vuonna 1908 vaatineet radikaaleja muutoksia Kansallisteatterin toimintaan. Artikkelin retoriikan mukaan taiteen tuli olla kansallista.<sup>469</sup> Kuten myös Jalmari Finne<sup>470</sup> ja Maila Talvio<sup>471</sup> katsoivat, Kansallisteatterin taso oli laskenut Bergbomien lähdön jälkeen ja uudistusta tarvittiin. Marraskuussa 1908 johtokunta pohti keinoja tilanteen korjaamiseksi. Kansallisteatteri anoi toistuvasti lisävaltionapua vakauttaakseen taloudellisen tilanteensa,<sup>472</sup> mutta tilanne ei ollut kestävä. Rafael Koskimies toteaa: ”Eräät johtokunnan jäsenet ehdottivat ohjelmiston muuttamista siihen suuntaan, että suurempaa yleisöä tyydyttäviä helppotajuisempia tai arvokkaita klassillisia kappaleita entistä enemmän esitettäisiin.”<sup>473</sup> Tässä vaiheessa johtokunnan sisällä syntyi ajatus siitä, että Ida Aalberg voisi toiminnallaan pelastaa Kansallisteatterin taloudellisen tilan. Nyt 52-vuotias näyttelijätär Ida Aalberg pestattiin Suomen Kansallisteatterin apulaisjohtajaksi syksystä 1909 alkaen. Toimessaan Ida Aalberg oli pääjohtaja Adolf Lindforsin alainen.

Tässä luvussa tarkastelen aluksi Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin pyrkimystä Kansallisteatteriin. Kun teatteri oli ollut vielä Suomalainen Teatteri, Aalberg oli vuosikymmenien kuluessa

---

<sup>463</sup> Koskimies 1953, 123.

<sup>464</sup> Koskimies 1953, 124-125.

<sup>465</sup> Koskimies 1953, 152-153.

<sup>466</sup> Koskimies 1953, 153.

<sup>467</sup> Koskimies 1953, 154.

<sup>468</sup> Koskimies 1953, 167.

<sup>469</sup> Aalberg 1908, 363-364.

<sup>470</sup> Finne 1908, 535-541.

<sup>471</sup> Maila Talvio Ida Aalbergille 22.6.1910. HYK Coll 1.5.

<sup>472</sup> Koskimies 1953, 113.

<sup>473</sup> Koskimies 1953, 190.

saavuttanut siellä lukemattomia triumfeja. Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin yhteisistä töistä Kansallisteatterissa vuosina 1909 - 1910 tarkastelen lähemmin kahta, Johannes Linnankosken *Ikuista taistelua* ja Alexandr Ostrovskin *Ukonilmaa* ja samalla Alexander Uexkull-Gyllenbandin toimintaa Kansallisteatterin apulaisjohtajan, Ida Aalbergin nimiin merkittyjen ohjaustöiden taustalla. Maaliskuussa 1911 Kansallisteatterin johtokunta päätti jättää uudistamatta Ida Aalbergin taiteellisen apulaisjohtajan sopimuksen. Tarkastelen luvun loppupuolella sanomalehdissä käytyä laajaa keskustelua erottamispäätöksestä.

Nationalismi perustuu Hannu Salokorven mukaan ajatukseen kansakunnan kutsumuksesta täyttää ”oman olemassaolonsa historia”. Valtio nähdään ihmisten yläpuolella olevana organismina, jolla on oma tahto ja moraalit. Fennomaanisen ideologiankin tärkeä kulmakivi kuului saksalaiseen historismiin: kansojen välisissä suhteissa määräävät reaalit voimatekijät, jotka noudattavat historiallisia lainalaisuuksia.<sup>474</sup>

Vuosisadan vaihteessa Suomi oli ajautunut sortovuosiin. Ensimmäiseksi sortokaudeksi kutsuttu venäläistämispoliittikan jakso oli alkanut Helmikuun manifestista 1898, mutta päättynyt käytännössä kenraalikuvernööri Bobrikovin murhaan toukokuussa 1904. Vuonna 1905 alkoi venäläisen yleislakon myötä myös Suomessa suurlakko, joka käytännössä halvaannutti koko yhteiskuntaelämän. Lakon päätuloksena oli, että lähes kaikki niin sanotun ”ensimmäisen sortokauden” venäläistämistoimenpiteet postimanifestista alkaen kumottiin.<sup>475</sup> Seuraavana vuonna Suomessa järjestettiin uuden järjestyksen mukaiset valtiopäivävaalit, joissa kaikilla Suomen suuriruhtinaskunnan kansalaisilla oli yleinen ja yhtäläinen äänioikeus. Reformi oli radikaalein koko tuon ajan Euroopassa.<sup>476</sup> Ensimmäisenä maana Euroopassa myös naiset saivat vaalikelpoisuuden ja äänioikeuden. Vuonna 1908 Venäjän pääministeri Stolypinin aloitteesta alettiin kuitenkin järjestää Suomea koskevaa yleisvaltakunnallista lainsäädäntöä. Suomea koskevien asioiden käsittelyjärjestystä aiottiin muuttaa.<sup>477</sup>

Toinen sortokausi sai alkunsa huhtikuussa 1909 kun venäläis-suomalainen sekakomitea asetettiin valmistamaan ehdotusta Suomea koskevien yleisvaltakunnallisten lakien säätämisyjärjestyksestä, jolloin todellinen valta Suomea koskevissa asioissa tuli olemaan Venäjän ministerineuvoston puheenjohtajalla P. A. Stolypinilla.<sup>478</sup> Yleisen lainsäädännön määräämän järjestyksen piiriin tulivat esimerkiksi sotalaitos, rahajärjestelmä, tullit ja posti sekä myös julkisia kokouksia, yhdistyksiä, painolainsäädäntöä ja tekijänoikeutta koskevat asiat. Erialueuksina Venäjän duuma piti juuri suuriruhtinaskunnan itsenäisyyttä näillä asia-alueilla.<sup>479</sup> Suomen erityisasema itsenäisenä suuriruhtinaskuntana Venäjän valtakunnassa oli

---

<sup>474</sup> Salokorpi 1988, 46.

<sup>475</sup> Jussila 2004, 694-695.

<sup>476</sup> Jussila, Hentilä, Nevakivi 2000, 82.

<sup>477</sup> Salokorpi 1988, 101.

<sup>478</sup> Tuominen, 1960, 194-195.

<sup>479</sup> Tuominen, 1960, 197.

vaarassa.<sup>480</sup> Kesäkuun 30. päivänä 1910 Venäjän hallitsija vahvisti lain nyt myös Suomea koskevasta yleisvaltakunnallisesta lainsäädäntöjärjestyksestä.<sup>481</sup> Syyskuussa 1914 pääsi sattumalta julkisuuteen Venäjän hallituspiireissä pitkään valmisteltu Suomen venäläistämishjelma, jolla Suomesta olisi tehty Baltian maitten kaltainen provinssi.<sup>482</sup>

Sortovuosien poliittisessa kontekstissa kaikki kansallisuusaatteeseen liittyvä toiminta ja ajattelu etsi muotoaan. Vastakohtat kärjistivät toisiaan ja ääriajatteluakin alkoi esiintyä. Monikulttuurisen Helsingin kulttuurilaitokset alkoivat vetäytyä kukin oman kielensä ja kulttuurinsa taakse. Tosin Helsingin Venäläinen teatteri olikin ollut lähinnä sotilas- ja virkamiesyleisön käyttämä pietarilaisen teatterielämän etäispääte.<sup>483</sup> Teatterimonopolijärjestelmän purkautuminen Venäjällä oli tapahtunut vuonna 1882, vasta kaksi vuotta Helsingin Venäläisen teatterin perustamisen jälkeen. Tätä Aleksanterin teatterin hanketta oli aktiivisesti ajanut Suomen kenraalikuvernööri Nikolai Adlerberg.<sup>484</sup> Helsingin Venäläinen Teatteri oli perustettu lähinnä venäläisten upseerien ja sotilaiden sekä pienen venäläisen kauppiasryhmän tarpeisiin.<sup>485</sup> Venäläinen teatteri toimi Bulevardille kohonneessa rakennuksessaan Suomen itsenäistymistä seuranneeseen kevääseen.<sup>486</sup> Helsingin Aleksanterin teatterissa esiintyivät usein vierailevat ryhmät Pietarista, Moskovasta ja joskus muualtakin, mutta välillä pyrittiin myös pysyvämmän seurueen palkkaamiseen, jos ei enemmäksi niin ainakin yhden näytäntövuoden ajaksi.<sup>487</sup> Kirjeiden perusteella voi päätellä, että paroni Alexander Uexkull-Gyllenbandilla ei ollut minkäänlaista kosketusta Venäläiseen teatteriin Helsingissä.

Varsinaista venäläisiä kohtaan tunnettua ennakkoluuloa ei vielä suurin mitoin tunnettu, mutta asenteet olivat kovenemaan päin. Outi Karemaa kirjoittaa väitöskirjassaan *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä* (1998), että laajaa venäläisvihaa esiintyi Suomessa vasta sisällissodan alla vuonna 1917. Sitä ennen russofobia oli kohdistunut lähinnä venäläisiin virkamiehiin, sotaväkeen ja santarmeihin, joiden katsottiin järjestelmällisesti alistavan suomalaisia.<sup>488</sup> Suomessa oltiin myös sitä mieltä, että etuoikeutetut luokat Venäjällä sortivat venäläistä kansaa, johon kohdistui jopa myötätuntoa.<sup>489</sup> On muistettava, että Alexander

---

<sup>480</sup> Tuominen 1960, 196.

<sup>481</sup> Tuominen 1960, 197.

<sup>482</sup> Salokorpi 1988, 119.

<sup>483</sup> Venäjällä oli ollut voimassa vuodesta 1827 Nikolai I:n asettama teatterimonopoli, joka tarkoitti virallista asemaa ainoastaan erikseen nimetyille keisarillisille teattereille. Kelly 1999, 124. Vuodesta 1865 lähtien Venäjän valtion toimesta oli kuitenkin perustettu provinssiteattereita Vilnaan, Minskiin, Kaunasiin ja Grodnoon. Kiovan kenraalikuvernööri myönsi valtionavun myös Kiovan, Žitomirin ja Kamenev-Podolskin teattereille. Byckling 2009, 25-26. Provinssiteatteri oli jonkun piirikunnan, provinssin pääkaupungin tai Suomen tapauksessa suuriruhtinaskunnan tärkein teatteri. Verrattuna keisarillisiin teattereihin provinssiteatterit mahdollivat katsomoihinsa valtavan määrän ihmisiä. Kelly 1999, 124.

<sup>484</sup> Byckling 2009, 25.

<sup>485</sup> Byckling 2009, 79.

<sup>486</sup> Byckling 2009, 25.

<sup>487</sup> Byckling 2009, 165.170.

<sup>488</sup> Karemaa 1998, 21.

<sup>489</sup> Karemaa 1998, 26-27.

Uexkull-Gyllenband kuului juuri tähän tsaarinvallan korkeiden virkamiesten etuoikeutettuun viiteryhmään.

Pirkko Koski kirjoittaa kirjassaan *Näyttelijänä Suomessa* (2013), että vuonna 1905 poliittinen liikehdintä voimistui, ja seuranneet valtiolliset muutokset kuten sensuurin lyhytaikainen väheneminen vaikuttivat taidekenttään. Suomalainen teatteri oli kehittynyt fennomaanisessa yhteisen asian hyväksi uhrautumisen hengessä, joka hallitsi myös taiteellisia saavutuksia. 1800-luvun loppua lähestyttäessä fennomania oli jakautunut kahdeksi suuntaukseksi, ja sen piiristä noussut työväenliike lähti 1900-luvun alussa omille teilleen. Koski huomauttaa, että kansalaisyhteiskuntaan vahvoin sitein kiinnittynyt teatteriväki koki hajaannuksen sisäisinä jännitteinä. Venäjän tukema ”hajota ja hallitse” –politiikka oli suosinut alkuaan ruotsinkielistä eliittiä, jonka piiristä oli noussut myös ensimmäisen suomenkielisen kansallisen teatterin johto.<sup>490</sup>

Yleisvaltiolliset olot muodostivat taustan sille ahdistukselle, jota suomenmieliset tunsivat myös epävarman ja linjaansa hakevan Kansallisteatterin johtajakysymykseen liittyen. Vuonna 1907 johtajaksi valittu Adolf Lindforsin kaltainen epäpoliittinen taiteilija saattoi merkitä sitä, että teatteri vetäytyi puoluepolitiikan kiivaimmasta taistosta. Teatterin johtokunnan jäsenet eivät myöskään enää olleet aivan samalla tavalla Suomalaisen puolueen keskiössä kuin teatterin syntyvaiheessa. Teatteri tarvitsi uusia yleisöjä ja kansan eli samalla yleisön käsitteestä ja merkityksestä kiivailtiin kaikkialla. Joka tapauksessa on selvää, että Ida Aalbergin toimikausi Kansallisteatterissa 1909 – 1911 osui poliittisesti sekavaan vaiheeseen, jossa yleisöä lisäksi jakoivat sukupolvikysymys ja esteettinen näkemys.

Pirkko Kosken mukaan Suomalaisen teatterin yhteys 1800-luvun loppupuolen kansallisuusliikkeeseen oli läheinen, mikä väistämättä heijastui näyttelijöidenkin työhön. Poliittinen ilmapiiri vaikutti myös yleisemmällä tasolla, poliittisten linjojen yläpuolella, kun maan yhteiskunnallinen asema oli uhattuna ja uhkaa vastaan noustiin yhtenäisenä rintamana. Kansallinen innostus muodosti yhden tekijän Ida Aalbergin menestyksessä ja vähittäisessä nousussa suomalaisuuden ikoniksi. Teatteri vahvisti kansallista merkitystään ohjelmiston kautta, mutta kokonaisvaikutus syntyi monenlaisista tekijöistä.<sup>491</sup>

Artikkelissaan *An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company 1872 - 1883* Hanna Suutela on puolestaan selvittänyt Suomalaisen Teatterin asemia ja ideologiaa 1800-luvun puolella. Kansalliset strategiat säilyivät Suutelan mukaan samanlaisina 1900-luvun alkuun saakka. Vuonna 1877,

---

<sup>490</sup> Koski 2013, 174. Kaarlo Bergbom oli elokuusta joulukuuhun 1869 kuulunut Nya Teaternin (Svenska Teatern) johtoryhmään. Paavolainen 2014, 434. Ero tästä toimesta johtui siitä, että Bergbom puuhasi samaan aikaan kaupunkiin suomenkielistä esitystoimintaa ja näinollen Nya Teaternin johtoryhmässä katsottiin, että hän ei sitoutunut riittävästi Nya teaternin toimintaan. Paavolainen 2014, 477.

<sup>491</sup> Koski 2013, 111.

muutama kuukausi Suomalaisen Teatterin draamaosaston uudelleen organisoinnin jälkeen valittiin teatterille johtokunta, joka pysyi samana melkein 15 vuotta. Johtokunnan jäsenmäärää lisättiin kuuteen. Siinä istuvat henkilöt edustivat Suomalaisen puolueen tärkeimpiä elimiä ja tukialueita: lehdistö, yliopisto, Kansanvalistusseura, Suomalainen klubi, Suomalaisen kirjallisuuden seura, suomalainen koulutusjärjestelmä ja säädyt.<sup>492</sup> Kaarlo Bergbom säilytti istuimensa teatterin toimitusjohtajana (*managing director*).<sup>493</sup> Muut jäsenet olivat tukeneet teatteria aivan alusta lähtien.<sup>494</sup> Kaikilla näillä henkilöillä oli valtaa tuon ajan suomalaisessa yhteiskunnassa: heidät oli lujasti ankkuroitu ihanteelliseen käsitykseen suomalaisesta kansasta, sen taiteesta ja kulttuurista, minkä taustalla vaikutti J. V. Snellmanin *Morgonbladets*sa ilmaisema käsitys korkeakulttuurin moraalista luonteesta. Tuossa ihannoivassa, avoimessa kirjeessä oopperalaulajatar Emmy Achtelle helmikuulta 1877 Snellman esitti teatteriin liittyviä ideoitaan. Nuo ideat johtokunta oli Suutelan mukaan omaksunut reseptikseen menestyvää teatteria varten 1870-luvun lopulta lähtien.<sup>495</sup>

#### 4.1. Suomen Kansallisteatterin johtokunnan hegemonia ja sen jäsenten diskursiiviset asemat

Vuosina 1909 - 1911 Kansallisteatterin johtokunnassa, teatteria koskevan vallankäytön ytimessä olivat pääjohtaja, näyttelijä Adolf Lindfors ja toinen apulaisjohtaja Jalmari Lahdensuo. Johtokunnassa vaikuttivat kirjallisuuden edustajina realismia edustaneet Juhani Aho ja Santeri Ivalo, joista jälkimmäinen oli myös historioitsija, yksi *Päivälehd*en perustajia, 1909 – 1911 aikana myös *Helsingin Sanomien* toimittaja sekä Helsingin Uuden Kirjapaino Oy:n puheenjohtaja. Lehtori Emil Genetz oli kuorosäveltäjä, saksan kielen opettaja Hämeenlinnan ja Helsingin suomalaisessa normaalilyseossa sekä Haminan kadettikoulussa. Oppineistoa edustivat maisteri Fredrik Lindström sekä Oskar Emil Tudeer, kreikan kielen ja kirjallisuuden ylimääräinen professori Helsingin yliopistossa vuodesta 1885 ja *Valvojan* päätoimittaja 1892 - 1896. Varajäseniä olivat teatterin taloudenhoitaja W. E. Liuksiala<sup>496</sup>, rouva Ellen Miesmaa, joka oli filosofian maisterin ja suomentaja Johan Wilhelm Miesmaan puoliso ja J. J. Mikkola, vuodesta 1900 slaavilaisen kielitieteen ylimääräinen professori Helsingin yliopistossa. Hän oli kirjailija Maila Talvion puoliso. Varajäsenenä oli vielä arkkitehti Yrjö Sadeniemi, kirkko- ja koulurakennusten suunnittelija. Johtokunta edusti lähinnä aikansa suomenmielistä oppineistoa ja monella sen jäsenellä oli

---

<sup>492</sup> Suutela 2001, 85.

<sup>493</sup> Teatteri perustettiin uudelleen konkurssin jälkeen vuonna 1877. Suutela 2001, 85-86.

<sup>494</sup> Jaakko Forsman oli Helsingin yliopiston professori ja myöhempi rehtori. B. F. Godenhjelm oli ollut avainhenkilö suomenkielisten koulujen ja varsinkin naisten sivistyksen kehittämisessä. K. F. Wahlström oli linkki senaattiin, missä hän työskenteli tarkastajana. Viktor Löfgren / Lounasmaa oli puolueen äänitorven, *Uuden Suomettaren* toimittaja. Suutelan mukaan mahdollisesti se henkilö, johon teatterin uusi suunta vaikutti eniten, oli Antti Almgren / Jalava, joka oli lähellä talonpoikaissäätyä työskennellyään useita vuosia parlamentin istunnoissa tuon säädyn tulkkinä. Erityisesti Jalava, Godenhjelm ja Lounasmaa jakoivat käsityksen teatterista sivistävänä laitoksena. *Uuden Suomettaren* toimittajina ja kolumnisteina Jalava ja Lounasmaa saattoivat tehokkaasti manipuloida yleistä mielialaa teatterikysymyksessä. Suutela 2001, 86.

<sup>495</sup> Suutela 2001, 87.

<sup>496</sup> Liuksiala, Werner Elias (1863-1935), monissa pääkaupungin lyseoissa ja kouluissa, mm. maantieteen, historian, suomen ja ruotsin kielten opettaja. Osallistunut näyttelijänä Suomalaisen teatterin työhön 1891 ja 1899. Suomen Kansallisteatterin taloudenhoitaja 1907-1927 ja Suomen Eduskunnan taloudenhoitaja 1907 alkaen.

tiivit suhteet Helsingin yliopistoon. Ellen Miesmaa oli johtokunnassa ainoa nainen. Apulaisjohtajista Jalmari Lahdensuo kuului johtokuntaan toisin kuin Ida Aalberg.

Kulttuurisen hegemonian käsitteen on alkuaan ilmaissut fragmentaarisesti Antonio Gramsci (1891 – 1937) *Vankila-vihkoissaan I ja II* (suomeksi julkaistu vastaavasti 1979 ja 1982).<sup>497</sup> Raymond Williams on teoksessaan *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus* (1988) kehittänyt hegemonian käsitettä systemaattisempaan suuntaan. Hän keskittyy teoretisoinnin sijaan hegemonian käytäntöihin:

Aito hegemonia on aina prosessi. Se ei muuten kuin analyttisessä mielessä ole systeemi tai struktuuri. Se on kokemusten, suhteiden ja toiminnan todellistettu kompleksi erityisine ja muuttuvine pakkoineen ja rajoituksineen. Käytännössä hegemonia ei siis koskaan voi olla yksi ja yhtenäinen prosessi. [---] Hegemoniaan kohdistuu myös kaiken aikaa ulkopuolisia paineita, jotka rajoittavat ja muuttavat sitä sekä kiistävät sen olemassaolon oikeuden. Siksi meidän on liitettävä hegemonian käsitteeseen käsitteet vastahegemonia ja vaihtoehtoinen hegemonia, jotka ovat todellisia, jatkuvasti olemassa olevia käytäntöön vaikuttavia tekijöitä.<sup>498</sup>

Chris Barker on teoksessaan *Cultural Studies. Theory and Practice* (2001) määritellyt hegemonian näin:

The process of making, maintaining and reproducing ascendant meanings and practices has been called hegemony. Hegemony implies a situation where a 'historical bloc' of powerful groups exercises social authority and leadership over subordinate groups through a winning of consent.<sup>499</sup>

Barker siteeraa Antonio Gramscia, jonka mukaan hegemonia on luonnostaan epävakaa. Se on *tilapäinen* järjestely ja sosiaalisten ryhmien välisten yhteenliittymien sarja, joka voitetaan. Lisäksi se täytyy voittaa alituisesti uudelleen, neuvotella uudelleen, ja niin kulttuuri on maasto konfliktille ja kamppailulle koskien merkityksiä. Hegemonia ei ole olemukseltaan staattinen vaan kyseessä ovat vaihtuvien diskurssien sarjat ja käytännöt, jotka ovat itsessään läheisesti sidottuja sosiaaliseen valtaan.<sup>500</sup> Gramscin mielestä ideologiat tarjoavat ihmisille käytännöllisen menettelyn ja moraalisen käyttäytymisen säännöt. Ideologinen hegemonia on prosessi, jonka kautta tietyt tavat ymmärtää maailmaa tulevat niin itsestäänselviksi ja syvään iskostuneiksi, että vaihtoehdot koetaan järjettömiksi tai mahdottomiksi.<sup>501</sup>

Artikkelissaan *Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History* Bruce McConachie on arvioinut Raymond Williamsin edelleen kehittämän Gramscin hegemonia-käsitteen käyttökelpoisuutta

---

<sup>497</sup> Suomenkieliset niteet on käännetty Antonio Gramscin kirjoituksista *Quaderni del carcere*, vuosilta 1929-1935.

<sup>498</sup> Williams 1988, 130.

<sup>499</sup> Barker 2001, 10.

<sup>500</sup> Barker 2001, 60-61.

<sup>501</sup> Barker 2001, 351.



teatterihistorian kirjoittamisessa. Koska hegemonia toimii pääasiassa legitimaation kautta ja sen tavoitteena on vallitsevan tilanteen vakiinnuttaminen erilaisin keinoin, taiteen kentällä vallitseva hegemonia merkitsee McConachien mukaan erilaisten rituaalien, sosiaalisten instituutioiden ja julkisen toiminnan hyödyntämistä toimijoiden samanmielisyyden synnyttämisessä ja vahvistamisessa.<sup>502</sup> Vallitsevaa tilannetta kyseenalaistavia seikkoja pyritään puolestaan painamaan alas, kuten Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin esittämän kritiikin saaman vastaanoton kohdalla voidaan perustellusti tulkita tapahtuneen.

Hegemonia on aina vallitseva, mutta se ei kulttuurisessa eikä poliittisessa mielessä kata kaikkea eikä rajaa ulos muita mahdollisuuksia. Raymond Williamsin mukaan sekä politiikan että kulttuurin vaihtoehtoiset tai suoraan vastakohtaiset muodot ovat aina yhteiskuntiansa tärkeitä elementtejä.<sup>503</sup> Myös tämän perusteella on merkityksellistä tutkia Alexander Uexkull-Gyllenbandia ja Ida Aalbergia toimijoina Kansallisteatterin piirissä. Kansallisteatteri kehittyi myös heidän vaikutuksestaan, joskaan ei välttämättä heidän toivomaansa suuntaan. Olennainen diskursiivisen vallan paikka teatterissa on sen ohjelmiston valitseminen. Siinä yhdistyvät niin teatterin taiteelliset, henkilöstöpoliittiset, taloudelliset kuin poliittisetkin intressit.

Erkki Seväsen mukaan tärkeä ulottuvuus vallankäytön ja sosiaalisen vuorovaikutuksen monissa muodoissa on diskursiivinen valta eli määrittelyvalta. Asemaa, josta käsin ryhmä tätä valtaa käyttää, kutsutaan diskursiiviseksi asemaksi. Diskursiivisen vallan käyttäjä kykenee tekemään omat tulkintansa ilmiöistä sosiaalisesti relevanteiksi tai hyväksytyiksi.<sup>504</sup> 1900-luvun alun Kansallisteatterissa yhtiökokous ja hallintoneuvosto valtuuttivat johtokunnan, joka käytti institutionaalista valtaa teatterin sisällä.<sup>505</sup> Johtokunnan ympärillä oli myös laajempi lähipiiri, joka niin ikään käytti diskursiivisia asemiaan ”yhteisissä”, Kansallisteatteria koskevissa kysymyksissä, mukaan lukien johtokunnan varajäsenet ja hallintoneuvoston jäsenet. Lähipiiriin voitiin lukea myös johtokunnan jäsenten puoliset ja muut perheenjäsenet.<sup>506</sup>

Hanna Korsbergin mukaan minkä tahansa ryhmän on oltava eliitti suhteessa johonkin toiseen ryhmään tai useisiin ryhmiin voidakseen käyttää valtaa niihin nähden. Sillä on oltava tietoisuus omasta asemastaan, sen tulee kokea olevansa eliitti, joka kamppailee uusintaakseen valtaansa, sitä kautta legitimoiden itsensä.<sup>507</sup> Hänen mukaansa näitä ryhmiä, joiden suhteen Kansallisteatterin johtokunta oli eliitti, olivat toisten teattereiden johtokunnat, näytelmiään esitettäväksi tarjonneet näytelmäkirjailijat ja kiinnostusta

---

<sup>502</sup> McConachie 1989, 39-40.

<sup>503</sup> Williams 1988, 34.

<sup>504</sup> Sevänen 1994, 32.

<sup>505</sup> Sevänen 1994, 32-33.

<sup>506</sup> Korsberg 2004, 20.

<sup>507</sup> Korsberg 2004, 27.

toivoneet näyttelijät. Kansallisteatterin johtokunta oli teatteripoliittinen eliitti, jolla oli mahdollisuus ratkaista, millaista ja kenen esittämää teatteria yleisö sen näyttämöllä näki.<sup>508</sup> Vuosina 1908 - 1911 johtokunta edusti eliittiä myös Kansallisteatterin taiteelliseen johtoon pyrkineelle Ida Aalbergille ja hänen puolisolleen huolimatta siitä, että paroni kuului sosiaaliselta asemaltaan venäläiseen aatelistoon eli vanhan sääty-yhteiskunnan eliittiin ja Ida Aalberg taiteilijoiden vanhaan suomenmieliseen etujoukkoon eli siinä mielessä fennomaaniseen kulttuurieliittiin.

Uexkull-Gyllenbandien Kansallisteatterin kaudella eli vuosina 1909 - 1911 johtokuntaa johti pääjohtaja, näyttelijä Adolf Lindfors, joka toimi tässä virassa seitsemän vuotta. Toinen taiteellisista apulaisjohtajista, Jalmari Lahdensuo valittiin vuonna 1908 aivan ilmeisesti poliittisin perustein edustamaan teatterin johdossa vanhasuomalaista puoluetta.<sup>509</sup> Vuonna 1909 toiseksi apulaisjohtajaksi nimitetty Ida Aalberg edusti yhtäältä teatterin tunnetuinta näyttelijäkuntaa kuten Lindfors, toisaalta hänellä oli vanhastaan suomettarelaiten tuki talon merkittävimpana kansallisena tähtenä. Ida Aalberg edusti muiden teatterin piirissä pidempään toimineiden henkilöiden mielestä kaikessa Bergbomien aikakautta eli menneisyyttä.<sup>510</sup> Ida Aalberg ja Alexander Uexkull-Gyllenband tulivat Suomen Kansallisteatteriin peittelemättä halveksuntaansa ja kuviteltua ylemmydentunnettaan suhteessa johtokuntaan ja keskinkertaisina pitämiinsä näyttelijöihin.

Adolf Lindforsin kausi Kansallisteatterin johtajana kesti vuodet 1907 – 1914. Jo sen alkuaikoina johtoon kaivattiin niin teatterin piirissä kuin kriitikoidenkin taholta vahvempaa johtajankättä. Jalmari Finne esiintyi asiassa suorasukaisesti. Hän kirjoitti *Valvojan* artikkelissaan *Teatterikysymyksiä* vuonna 1908, että perintöä on hoidettu huonosti, jäljellä ovat Bergbomin teatterin ”rauniot”.<sup>511</sup> Rafael Koskimiehenkin mukaan Kansallisteatteri oli Kaarlo Bergbomin poistumisen jälkeen menettänyt melkoisesti arvoaan.<sup>512</sup> Bergbomin apulaisjohtajana toiminut Jalmari Finne syytti teatterin rappiosta lähinnä näyttelijöitä, heidän mukavuudenhaluaan ja henkistä laiskuuttaan sekä heidän kielitaidottomuuttaan ja ihanteiden puutettaan.<sup>513</sup> Myös oppilaskoulu oli joutunut vastatuuleen. Samalta vuodelta 1908, jolloin Eliel Aspelin-Haapkylä pohti Ida Aalbergin kutsumista teatteriin, on Aalbergin nimissä julkaistu *Aika*-lehden artikkeli kansallisesta teatterista. Syyskaudella 1908 Adolf Lindfors yritti paikkailla kotimaisen ohjelmiston puutetta ”Kotimaisen viikon” puitteissa. Kaikki nämä näennäisesti erilliset yksityiskohdat kertovat samaa:

---

<sup>508</sup> Korsberg 2004, 27.

<sup>509</sup> Jalmari Lahdensuo oli maaseudun vanhasuomalaisia ja oli työskennellyt aiemmin Lapuan lukion rehtorina. Vuonna 1907 hänet lähetettiin Saksaan opiskelemaan teatteria, erityisesti lavastustaidetta, ikään kuin ehtona tulevalle apulaisjohtajan toimelle. Hänen tehtäviinsä apulaisjohtajana kuului myös paikka teatterin johtokunnassa. Koskimies 1953, 206.

<sup>510</sup> ”Yhden merkillisen asian kuitenkin kuulin – sen, että koko johtokunta voidaan jättää valitsematta. Kävimme Palménilla ja minä sain tietää, että rva Palmén vielä kuuluu hallintoneuvostoon. Hän sen kertoi, sanoi, että joka kerta kun johtokunta on valittava, on hallintoneuvosto aivan avuton kun ei ole väkeä, mistä voisi valita. Arveli, että jos me tuomme järkevät ehdotukset, niin me saamme läpi mitä me ikinä tahdomme.” Maila Talvio Ida Aalbergille 31.3.1913 HYK Coll 1.5.

<sup>511</sup> Finne 1908, 441-452.

<sup>512</sup> Koskimies 1953, 172.

<sup>513</sup> Finne 1908, 535-541.

Kansallisteatteri oli kriisissä ja myös Aalbergin mahdollisuuksia sen luotsaamiseen punnittiin tai asetettiin pohdittavaksi.

Vaikka teatterin johtokunta oli Adolf Lindforsin johtajakaudella edelleen vanhasuomalaisten pelikenttää, Lindforsin kauden alussa teatterin ohjelmistolinjaan kohdistui kansallismielistä kritiikkiä, jota johtokunta ei voinut olla ottamatta huomioon. Näiden vuosien Kansallisteatterin johtokunnan jäsenistä kirjailija Juhani Aho oli vuonna 1913 sanonut kirjailija Maila Talviolle suoraan jääneensä johtokuntaan vain siksi, että piti velvollisuutenaan koettaa vaikuttaa, minkä jaksaa, kunnes voi luottamuksella jättää toimensa muille.<sup>514</sup> Luottamus merkitsi ilmeisesti paitsi teatterin taloudellisen tilan vartiointia, myös sitä, että paikka johtokunnassa siirtyisi myöhemmin turvallisesti oman puolueen jäsenelle. Toisin kuin voisi luulla, Kansallisteatterin johtokuntaan ei kuitenkaan ollut tungosta.<sup>515</sup>

#### 4.1.1. Uexkull-Gyllenbandien ohjelmanjulistus 1908

Vuonna 1908 *Aika*-lehti julkaisi Ida Aalbergin nimissä artikkelin *Kansa ja teatteri*. Artikkelin oli todennäköisesti syy siihen, että johtokunnassa alettiin ajatella häntä teatterin johtoon. Artikkelin on itse asiassa merkittävä näkökulma Alexander Uexkull-Gyllenbandin ajatteluun, sillä se mitä suurimmalla todennäköisyydellä oli paronin kirjoittama. Artikkelin korostaa ennen kaikkea kansallisen teatterin merkitystä. Artikkelin kirjoittajan mielestä näyttelijän on kouliinnuttava esitystilanteessa ja hänen on siten voitava luottaa ohjaajaansa. Kansalla voi olla vain yksi Kansallisteatteri.<sup>516</sup>

Uexkull-Gyllenbandin arkisto sisältää useita hänen käsialallaan kirjoitettuja versioita mainitusta Aalbergin nimissä julkaistusta artikkelista sekä saksan että suomen kielellä. Vielä selvemmin *Aikaan* vuonna 1911 tarkoitettun toisen artikkelin johdosta paroni pyysi kirjeissään, että Ida Aalberg perehtyisi artikkelin luonnokseen ja sovittaisi sen sopivaksi omaan suuhunsa.<sup>517</sup> Myöhempi artikkeli ei ilmestynyt *Ajassa*. Pariskunta lienee jakanut vuoden 1908 artikkelin keskeiset mielipiteet ja ajatusmaailman, mutta sanamuodot ovat pitkälti Uexkull-Gyllenbandin eivätkä Ida Aalbergin. Artikkelissa ilmenevä esteettinen ajattelu noudattelee johdonmukaisesti samoja linjoja kuin paronin kirjeet puolisolleen.

---

<sup>514</sup> Maila Talvio Ida Aalbergille 1913. HYK Coll 1.117.

<sup>515</sup> Vuosina 1908-1911 Ida Aalberg ja Maila Talvio peräänkuuluttivat taiteellista idealismia Kansallisteatterin toimintaan ja painottivat taiteen kansallista olemusta. ”Teatterin johtokuntaan ei tällä kaudella ollut tungosta. Sen jäsenet olivat vallankahvassa monien muiden työvelvollisuuksiensa ohella ja teatteria kohtaan suorastaan välinpitämättömiä.” Maila Talvio Ida Aalbergille sine datum, keväällä 1913. HYK Coll 1.5.

<sup>516</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 359.

<sup>517</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 30.1.1911. Coll 1.10.

*Aika*-lehden artikkeli *Kansa ja teatteri* (1908) ei välttämättä ollut omiaan luomaan luottamusta avioparin sekä Kansallisteatterin johtokunnan ja taiteellisen henkilökunnan välille, joita vastaan kymmenen sivua pitkä artikkeli selvästi hyökkäsi. Kansallisteatterin johtokunta näkikin artikkelin pyrkimyksenä tavoitteen saada Ida Aalbergille näyttelijän- ja ohjaajansopimus teatterissa.<sup>518</sup> Vaikka Aalberg tavoitteen vuotta myöhemmin saavuttikin, johtokunnan suorasukainen arvostelu herätti myös närkästystä. Muutamat johtokunnan jäsenet asettuivat aivan ilmeisesti hiljaa vastustamaan Ida Aalbergin toimintaa Kansallisteatterissa jo kiinnityksen alusta saakka. Enemmistö johtokunnan jäsenistä uskoi kuitenkin tuossa vaiheessa Ida Aalbergin mahdollisuuksiin luotsata teatteria taiteellisenä apulaisjohtajana.

Artikkelissa *Kansa ja teatteri* vaaditaan, että

kansalle kävisi selväksi, mitä todellinen kansallinen näyttämö merkitsee itse kansalle, sen kulttuurille ja kulttuurin kasvavalle kehitykselle. [...] Ensiksikin on Suomen Kansallisteatterin arvo yhä alenemassa ja päivä päivältä yltyy tämän kansallisen laitoksen hävittämistä edistävien voimien into, samalla kun passiivisina pysyttelevät ne, joiden velvollisuutena olisi Bergbomin työn pelastaminen ja jatkaminen.<sup>519</sup>

Artikkelissa kiteytetään käsitys, jonka mukaan Bergbom jätti suomalaisille kansallisen taidelaitoksen.<sup>520</sup> Artikkelin kirjoittaja on vahvasti sitä mieltä, että ”kosmopolitismi” merkitsee yleismaailmallisia pyrkimyksiä ja virtauksia, joiden vaikutus on turmiollinen.<sup>521</sup>

Sillä onhan näytelmätaide elävää elämää niin lähellä, että kansallisuuden kehittyminen ja näytelmätaiteen kehittyminen aina kulkevat käsi kädessä. [...] Teatterin on näytelmätaiteen *työpaja*. Jos siis kansa haluaa keskuudessaan kehittää todellisen, korkealle kohoovan draamallisen taiteen [...], on vakavasti ja itsenäisesti *työskenneltävä* näytelmätaiteen kehittämiseksi.<sup>522</sup>

Draamallisen taiteen alalla ainoana tehokkaana, ainoana mahdollisena teatterikouluna artikkelin kirjoittaja näkee näyttämöllisen esiintymisen.<sup>523</sup>

---

<sup>518</sup> Koskimies 1953, 173.

<sup>519</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 357.

<sup>520</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 358.

<sup>521</sup> ”Epäkunnioittavat ja voimattomat kädet haluaisivat kirjoittaa sen otsikkoon; ’kosmopoliittinen laitos’. Teatterirappion puoltajien sopisi siihen lisätä: ’jota helpommalla päästään, sen parempi’. Olkoon laitos omistettu draamalliselle työlle ja Suomen kansalle. Tai olkoon se sanalla sanottuna Kansallisteatteri.” Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 366.

<sup>522</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 360-361.

<sup>523</sup> ”Oppilaskoulu on teatteriin verraten sellainen laitos kuin rataspaja, johon automobiilien osat viedään puoskaroitavaksi. Kouluna ei teatterikoulu merkitse enempää kuin muukaan ala-alkeskoulu. Vasta esitystilanteessa työskenteleminen antaa edellytyksiä siihen, että sivistynyt ja lahjakas näyttelijä esiintyy draamallisesti.” Ida Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 361-362.

Opittuaan tässä ”koulussa” ymmärtämään, että osaa esittääkseen on päästävä selvään käsitykseen esitettävän ihmiselämän koko sisäisestä johdonmukaisuudesta – sekä samalla maailmankehityksen sisäisestä johdonmukaisuudesta – alkavat näyttelijät myös ehkä käsittää asioita, jotka nykyään eivät ole heidän ymmärrettävissään.<sup>524</sup>

Teatterin sisällöistä artikkeli käsittelee onnistuneen roolitulkinnan periaatteita:

Tämä syvä pohjarakenne, tämä realismi, samoin kuin tämä elämänkehityksen ja samalla maailmankehityksen sisäinen johdonmukaisuus – siinä kolme ehtoa, joita ilman ei voi olla olemassa todellista draamaa ja oikeata näytelmätaidetta.<sup>525</sup>

Artikkelin käsitys roolin muotoutumisesta vastaa täysin Uexkull-Gyllenbandin kirjeissään esittämiä näkemyksiä. Sillä, että vasta näyttämöllinen esittäminen on oikea ”koulu”, viitataan ehkä siihen, että Ida Aalberg itse kouliutui Suomalaisen teatterin näyttämöllä, oppilaskouluja käymättä.

Artikkelissa annetaan ymmärtää, että kansallinen ja taiteellinen innostus käyvät aina käsi kädessä.

Kaikki taiteellinen nautinto kohottaa, kuten sanottu, elämäntoimintaa, elämäntarmoa ja samalla innostumiskykyä, ”entusiasmia” yksityisessä ja kansassa. [---] Ollen yhteisen työn tulos tällä tai tuolla puolen näyttämöä, sekä taideteoksen herättämän yhteisen nautinnon tulos, muodostuu kansallinen näyttämö henkiseksi ahjoksi, jossa kansallisuus yhteen liitetään ja ehjäksi valetaan. Tätä tietä muodostuu todellinen kansallisnäyttämö sekä versova kansallinen draama jonkinlaiseksi kansalliseksi merkkipatsaaksi, jossa edustavana korkeimmassa muodossaan esiintyy yhtenäiseksi, eheäksi, jalopiirteiseksi valettuna kansallishenki, kansan maailmankatsomuksen ominaisuudet syvimpine sisältöineen, sen maailmantehtävä ja luonne, olevana, toimivana, historiallisena persoonallisuutena.<sup>526</sup>

Kansallishenki, josta artikkelissa puhutaan, vastaa selvästi hegeliläistä ajatusta kansakunnasta historian toimijana.

Ensiksikään ei voi teatteri, jossa huonosti näytellään, jonka johto on huono ja näyttelijät huonot, ilmeisesti milloinkaan kohota oikean kansallisnäyttämön arvoon ja kunniaan. Toiseksi ei Kansallisteatterin ohjelman sovi olla minkäläinen tahansa, sekaisin sekä hyvää että huonoa. [---]

---

<sup>524</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 362.

<sup>525</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 359.

<sup>526</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 362-363.

Ei myöskään sovi tehdä kansallinäyttämöä kaikenlaisten draamallisten kokeilujen leikkikentäksi. [---] Kansa ei voi omistaa kahta kansallisteatteria vaan ainoastaan yhden.<sup>527</sup>

Artikkelin mukaan kansan aineelliset voimat voidaan jakaa, mutta jakaa ei voida asian tai kysymyksen henkistä puolta.

Kansan rakkautta, halua, innostusta ja harrastusta teatteria kohtaan, suuntaa ja vaikutuksia, jotka lähtevät tästä teatterista kansaan; yhteisiä ihanteita, läheistä vuorovaikutusta kansan ja teatterin välillä, näiden likeistä sielullista yhteyttä: sitä kaikkea ei voida jakaa. [---] Näytelmätaiteen ’ensimmäisenä käskynä’ on: pyrkikää *ensi sijassa* kaikkeen draamalliseen, niin saavutatte itsestään kaiken muun.<sup>528</sup>

Artikkelin tyyli muuttuu tunnistettavasti Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden mukaiseksi kun kirjoittaja jatkaa: ”draamallinen taide antaa elämän sisäisen luonteen.”; ”uusi draamallinen taide tulee olemaan ’havainnollista.’”; ”eikä typeryys ja henkevyuden puute kelpaa taiteellisuuden *todisteesi*.”<sup>529</sup> Artikkelin kirjoittaja alkaa itse asiassa vaatia teatterilta ja sen tekijöiltä analyttisyyttä ja ajattelua:

’Temperamenttia’, toisin sanoen sokeata tunnetta ei voi asettaa henkisen havainnon sijaan, se lienee kai kumminkin ristiriidassa näytelmätaiteen sisäisen olennon kanssa”. [---] Tämä uusi taide tulee olemaan paljon rikkaampaa kuin kaikki muut ’ulkonaiselle luonnollisuudelle’ rakentavat taiteet, koska se ei kiellä ulkonaista, aineellista elämää, vaan yksistään tämän elämän sisäisestä perusaatteesta lähtien rakentaa ja kuvailee.<sup>530</sup>

Artikkelin kirjoittaja esittää kysymyksen suomalaisen teatterin tilasta:

Miksi *meillä Suomessa* teatteripula on kireimmillään? Miksi meillä Suomessa nykyhetkellä näytellään niin huonosti? Miksi on rakkaus, innostus näytelmätaiteeseen sekä sen käsittäminen Suomessa niin vähän kehittynyt ja viime aikoina heikontunut? [---] Yleiset syyt ovat seuraavat: draamallisen mielen ja koulutuksen puute yksityisessä ja kansassa; persoonaton kulttuurisuunta, se on kehittymättömyys persoonallisessa suhteessa ja voimakkaitten itsenäisten yksilöiden puute; ja kaiken tuon pohjana taidetta vierova aineellismielinen [nykysuomeksi taloudellinen] katsantokanta.<sup>531</sup>

---

<sup>527</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri. Aika* 1908, 363-364.

<sup>528</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri. Aika* 1908, 357-358.

<sup>529</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri. Aika* 1908, 357-358.

<sup>530</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri. Aika* 1908, 359.

<sup>531</sup> Aalberg: *Kansa ja teatteri. Aika* 1908, 359-360.

Seuraavaa kirjoituksen osaa on luettu syystä Kansallisteatterin entisen tähden vaatimukseksi oman asemansa palauttamisen puolesta. Samalla se kuitenkin antaa ymmärtää, että Ida Aalbergilla olisi jo ollut ajatuksia siitä, kuinka teatteria kannattaisi kehittää edelleen:

Teatterille omistettu todellinen elämäntyö ansaitsee tunnustuksen ja vastaavan korvauksen. [---] Laitos sellainen kuin Kansallisteatteri saattaa kyllä varalla pitää runsaan henkilökunnan, jos sitä osataan hallita ja käytäntöä varten muodostaa vaihtelevaksi, väritysrikkaaksi taidevälineeksi.<sup>532</sup>

*Aika*-lehden artikkelista Ida Aalberg sai palautetta muun muassa Maila Talviolta, joka uskoi kirjoituksen lähteneen Aalbergin omasta kynästä:

Teidän kirjoituksestanne *Ajassa* iloitaan, iloitaan! Teillä on ihmeellinen, persoonallinen voimakas, täsmällinen kieli – no niin, kuinka teillä muuten voisi ollakaan. Te olette oma itsenne aina, aina! Kaikki siinä kirjoituksessa on niin läpi ajateltua, syvälle sisällölle on annettu marmorin veistetty muoto. Kuinka äärettömän paljon Te olette kansallenne!<sup>533</sup>

Artikkelissa *Kansa ja teatteri* keskitytään kuitenkin lähinnä Kansallisteatterin taiteelliseen ”pelastamiseen”. Kansa ja kansallinen taide ovat kuin verhona Taiteellisen teatterin suunnitelmalle, eli kansallisuus tai kansallinen ei oikeastaan nouse keskeiseksi aiheeksi artikkelissa. Mihin kansallinen artikkelin perusteella oikein kiinnittyy? Näyttelijäntyöhön, esityskieleen vai ehkä näytelmäkirjallisuuteen?

Suomen Kansallisteatteri otti tehtäväkseen suomenkielisen näytelmäkirjallisuuden tukemisen, joten kotimaisella ohjelmistolla oli tärkeä merkitys ja ”kansallisen” voi nähdä sitoutuneen kotimaisen kirjallisuuden ja suomen kielen kehittämisen tehtävään. Näyttelijäntyön kohdalla on kuitenkin muistettava, että Ida Aalbergkin oli pyrkinyt tekemään suuren osan uraansa ulkomailla, ruotsin, tanskan ja saksan kielillä. Kun toivottua menestystä ei vieraalla kielellä saavutettu, hänen ainoaksi mahdollisuudekseen jäi lopulta näytteleminen Suomessa. Myös tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että artikkelin kirjoittajan käsityksissä kansallisuus nivoutuu esityskieleen.

Alexander Uexkull-Gyllenband pyrki tulemaan hyväksytyksi ajamalla kansallista asiaa. Jo 1890-luvulla hän oli muuttanut nimensä von Guldenbandtista ruotsalaisuiseksi Gyllenbandiksi. Pyrkimystä tulla suomalaiseksi valottaa myös hänen suomen kielen opiskelunsa. Suomalaisen kansan taiteellinen teatteri oli hänelle idealistinen ja ideologinen hanke. *Aika*-lehden ohjelmanjulistus oli viesti suomalaisille

---

<sup>532</sup> Ida Aalberg: *Kansa ja teatteri*. *Aika* 1908, 365.

<sup>533</sup> Maila Talvio Ida Aalbergille, sine datum, kevät 1908. HYK Coll 1.5.

teatteripiireille. Uexkull-Gyllenband oli vielä vuoteen 1913 saakka Venäjän valtioneuvoston virkamies, mutta vietti noina vuosina, 1911 - 1914 paljon aikaa Viipurin Augustenhofin huvilassa vaimonsa kanssa.

Vuosina 1909 - 1911 Uexkull-Gyllenband ajatteli kykenevänsä luomaan vaimostaan uudenlaisen, realistisen, suomalaisen naisnäyttelijän mallin. Kun Uexkull-Gyllenbandit aloittivat toimintansa Suomessa Ida Aalbergin vuoden 1907 Unkarin-kiertueen jälkeen, he joutuivat Kansallisteatterin johtokunnan ajaman suomalaisuusaatteen vanavedessä myös kotimaisen ohjelmiston harjoittajiksi, osin suomen kielellä. Voidaan myös kysyä, laajeniko paroni Uexkull-Gyllenbandin Ida Aalbergin kohdistuva yksilön taidetta koskeva muokkausinto ”kansallisen” käsitteen kautta vielä vuodesta 1909 symbolisesti koko suomalaisuutta ja sen Kansallisteatteria koskevaksi projektiksi.

*Aika*-lehden artikkeli ei kerro vain Kansallisteatterin tilasta vaan Uexkull-Gyllenbandien kaikenkattavasta idealismista. Tässä alaluvussa olen tarkastellut aviopari Uexkull-Gyllenbandin tavoitteita Kansallisteatterin suhteen. Tavoitteena oli ei enempää eikä vähempää kuin kansallisen teatteri-instituution muuttaminen heidän ihanteidensa mukaiseksi Taiteelliseksi teatteriksi. Tähän liittyy myös tietty arroganssi: Alexander Uexkull-Gyllenband ikään kuin tiesi teatterin johtoa paremmin, mikä oli hyväksi Kansallisteatterille ja suomalaisille. Innokkaina Uexkull-Gyllenbandit tulivat Kansallisteatteriin vuoden 1909 syksyllä, mutta Ida Aalbergin kiinnitys näyttelijäksi, ohjaajaksi ja apulaisjohtajaksi kesti kuitenkin vain kahden vuoden ajan.

Ajatus siitä, että Ida Aalbergin olisi tartuttava Kansallisteatterin ohjiin, nousee esiin ensimmäisen kerran Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirjassa vuoden 1908 tammikuussa:

Tudeer kävi luonani ja kertoi Juhani Ahon koettaneen innostuttaa häntä Jalmari Hahlin palauttamiseksi teatterin johtajaksi. Tudeer ei usko, että Hahl pystyy siihen pitemmäksi aikaa, hän on liian hermostunut eikä voi ylläpitää luonnollista hyvää väliä näyttelijöiden kanssa. Sitä vastoin Tudeer arveli, että kenties pitäisi koettaa Ida Aalbergia. Vapaaherratar on nyt täällä ja kuuluu, syystä kun hänen miehellään ei enää ole virkaa, ajattelevan tämän mukana perustaa uusi suomalainen teatteriseurue. Nykyinen ei muka kelpaa mihinkään, vaan on uusi kehitettävä, joka astuu vanhan sijaan. Mutta kysymys on, kuinka kauan pysyisi diiva toimessa. Jos kukaan on hermostunut ja oikullinen, niin se on hän!<sup>534</sup>

Se, että Alexander Uexkull-Gyllenbandilla ei olisi enää ollut virkaa vuonna 1908, oli erehdys. Virkamääräysten perusteella hän palveli Venäjän valtioneuvostossa vielä vuonna 1913, jolloin hänet

---

<sup>534</sup> Aspelin-Haapkylä: päiväkirja 16.1.1908. SKS:n arkisto.



todellisena valtioneuvoksena nimitettiin Valtionsihteerin neuvoston henkilökunnan päälliköksi.<sup>535</sup> Ida Aalbergin toimiessa Kansallisteatterissa esitysvuonna 1909 - 1910 Uexkull-Gyllenband oli väliaikaisesti vapaana virastaan Pietarissa.

On huomionarvoista, että sama johtokunnan jäsen, joka oli vuonna 1911 yhtenä monista erottamassa Ida Aalbergia toimestaan Kansallisteatterissa, Oskar Emil Tudeer oli aloitteentekijänä Aalbergin kiinnittämiseksi ohjaajaksi ja näyttelijäksi. Juuri Tudeer oli puhunut Suomalaisen teatterin historian kirjoittajalle Eliel Aspelin-Haapkyllälle, että Ida Aalbergin pitäisi antaa yrittää.<sup>536</sup>

Keväällä 1909 Ida Aalberg näytteli Kansallisteatterissa Johann Wolfgang von Goethen *Ifigeneian Tauriissa* (ensi-ilta 10.3.1909). Tämä menestys oli monien mielestä takuuna sille ajatukselle, että Ida Aalberg yhtä menestyksekkäästi voisi johtaa Kansallisteatteria ja näyttellä siellä. Talvella 1909 hän valitti kuitenkin tilannetta kirjeessään miehelleen. Hän arveli, ettei ole koskaan ollut niin epävarma. Ensinnäkin työtä vaivasi ohjauksen täydellinen puute, toiseksi hermot, väsyneisyys.<sup>537</sup>

Myös Rafael Koskimiehen mukaan vuoden 1908 alusta alkaen Kansallisteatterin johtokunnan keskeisimmässä piirissä ajateltiin taiteellisen pääjohdon uskomista Ida Aalbergille.<sup>538</sup> Keväällä 1909 Ida Aalberg kirjoitti miehelleen kuulleensa dramaturgi Otto Mannisen sanoneen johtokunnalle, että ainoa pelastus Kansallisteatterille olisi, jos Aalberg ja Uexkull-Gyllenband alkaisivat työskennellä siellä. Johtokunta oli sanonut, että he pelkäävät kovasti Ida Aalbergin voimien vuoksi. ”Jotta voin näyttellä, ei minua saa kuormittaa liian paljon työllä”, totesi väsynyt Ida Aalberg.<sup>539</sup>

Kiinnostavaa kyllä, Aalberg kertoo kirjeessään miehelleen, että oli myös keskusteltu siitä, että Suomalaisen puolueen ”huudon” vuoksi ei uskalleta asettaa ainakaan heti aivan huipulle ulkomaalaista.<sup>540</sup> Tämä toteamus paljastaa, että Uexkull-Gyllenbandia pidettiin teatterin ammattilaisena, ohjaajana, ja hänen johtajuutensa oli myös ollut yksi vaihtoehto taiteellisen henkilökunnan piirissä käydyissä keskusteluissa. Oli yleinen tapa rekrytoida sivistyslaitoksen johtaja kirjallisesta eliitistä. Hegemonista valtaansa henkilökysymyksissäkin käyttävä johtokunta oli Ida Aalbergia kiinnitettäessä valmis uuteen suuntaan ja muutoksiin näytteämölepanoissa. Aalbergin mukaan Otto Manninen oli vielä kirjoittanut Ida Aalbergille itselleen, että johtokunta toivoisi, että Aalberg itse tai yhteistyössä Uexkull-Gyllenbandin kanssa valitsisi

---

<sup>535</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin arkisto. Biografica. HYK Coll 1.115.

<sup>536</sup> Aspelin-Haapkyllä: päiväkirja 16.1.1908. SKS:n arkisto.

<sup>537</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille, talvi 1909. HYK Coll 1.115.

<sup>538</sup> Koskimies 1953, 198.

<sup>539</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille, sine datum 1909. HYK Coll 1.115.

<sup>540</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille, sine datum 1909. HYK Coll 1.115.

tiettyjä kappaleita seuraavaksi näytäntövuodeksi ja ohjaisi ne Kansallisteatterissa.<sup>541</sup> Taiteellisissa piireissä näyttää olleen selvää, että paronin työn jälki Ida Aalbergin toiminnan taustalla tunnistettiin ja osin tunnustettiin.

Rafael Koskimies toteaa, että Bergbomien poistumisen jälkeen Ida Aalbergin täytyi erinomaisen selvästi tuntea erikoisasemansa, suorastaan luonnollisen johtajan asema. Kun Aalberg Kaarlo Bergbomin kuoleman jälkeen alkoi käyttää yhä kiihkeämmin ylisteleviä mainesanoja entisestä opettajastaan, hän Koskimiehen mukaan tunsu puhuessaan ja kirjoittaessaan puhuvansa voittamattoman perustajapolven nimissä sinänsä: kehuessaan Bergbomia ja hänen johtajuuttaan hän kehuu välillisesti kaikkia niitä, jotka olivat heränneet kutsumukseensa Bergbomin aikana.<sup>542</sup>

Pirkko Koski kirjoittaa kirjassaan *Näyttelijänä Suomessa*, että Ida Aalberg kiinnitettiin ohjaaja-näyttelijäksi Kansallisteatteriin vuosiksi 1909 - 1911, koska taloon toivottiin näyttämötaiteellista uudistusta. Hänen mukaansa kokeilu ei tuottanut merkittäviä tuloksia. Myös Kosken mukaan taustalla vaikutti näkyvämmiin Aalbergin aviomies Alexander Uexkull-Gyllenband ja tämän kiinnostus Ibseniä ja Stanislavskia kohtaan. Taustatekijät saattoivat näin olla hyödyllisiä näyttelijälle, mutta Koski katsoo, että ne eivät tehneet Ida Aalbergista ohjaajaa.<sup>543</sup> Koski ei vastaa kysymykseen, kuka oli ohjaaja, jos se ei ollut Ida Aalberg.

Kansallisteatterin johdon sisäisissä neuvotteluissa Alexander Uexkull-Gyllenband oli kuitenkin näkemykseni mukaan ollut mahdollinen nimi teatterin apulaisjohtajaksi. Hänen toimintansa Ida Aalbergin näyttelijäntöyön taustalla sai ilmeisesti tunnustusta. Otto Mannisen kautta tulleet kysymykset siitä, mitä näytelmiä Uexkull-Gyllenband ja Aalberg haluaisivat ohjata näytäntövuonna 1909 - 1910 kertovat, että paronia pidettiin Helsingissäkin vierailleen kiertueen (1904 - 1905) ohjaajana.<sup>544</sup>

Ida Aalberg alkoi yhä selvemmin osoittaa kiinnostusta Kansallisteatterin asioihin lehtikirjoituksilla ja avoimilla kirjeillä johtokunnalle.<sup>545</sup> *Uuden Suomettaren* haastattelussa maaliskuussa 1909 Ida Aalberg kohdisti erittäin tuntuva arrostelua Adolf Lindforsin johtajatoimintaa vastaan.<sup>546</sup> Huhtikuussa 1909 Ida

---

<sup>541</sup> Otto Manninen Ida Aalbergille, 13.4.1909. Coll. 1.5.

<sup>542</sup> Koskimies 1953, 203-204. Ida Aalberg kertoi miehelleen myös yhden syyn siihen, miksi Kansallisteatteria ei voida uudistaa. Keväällä 1909 Jalmari Hahl on kertonut Ida Aalbergille kuulleensa, että tämä yksi syy olisi ollut Augusta von Heurlin. Yksi teatterin merkittävimpiä tukijoita juonitteli Hahlin mukaan kaikin voimin sitä vastaan, että joku himmentäisi hänen veljensä, tohtori Bergbomin saavutuksia. Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille, sine datum, alkuvuosi 1909. HYK Coll 1.115.

<sup>543</sup> Koski 2013, 173.

<sup>544</sup> Otto Manninen Ida Aalbergille 13.4.1909. HYK Coll. 1.5.

<sup>545</sup> Koskimies 1953, 173.

<sup>546</sup> ”Tuntuu siltä kuin näyttelijät kituisivat... he eivät pääse toteuttamaan itseään... Eikä mikään tunne voi olla ikävämpää näyttelijälle kuin se, ettei hän mistään saa tukea sille, mitä hänen sielussaan on kaunista ja pulppuilemaan pyrkivää. Minä luulen, että se tarkkuus, mikä monella teatterinjohtajalla usein herättää arvonantoa, lähemmältä katsottuna ei kestä arrostelua... W-o.: Ida Aalbergin puheilla. *Uusi Suometar* 12.3.1909.

Aalberg solmi sopimuksen Suomen Kansallisteatterin kanssa tittelillä ”vakinainen apulaisjohtaja”.<sup>547</sup> Hänen tehtävänsä oli Adolf Lindforsin alainen ja kausi alkoi syyskesästä 1909. Yhtä aikaa Kansallisteatterissa aloitti toisena apulaisjohtajana Jalmari Lahdensuo.<sup>548</sup>

Ilmari Räsänen kirjoittaman elämäkerran mukaan Ida Aalberg saapui vuonna 1909 Helsinkiin täynnä innostusta, uskoa ja harrastusta, joka suomalaisen näyttämötaiteen lisäksi koski suomalaista kulttuuria sinänsä. Hän tahtoi samalla koota ympärilleen kansallisen sivistyksen suurimmat edustajat, perustaa oman ”salongin” ja halusi suomalaista näytelmätaidetta mitattavan vain kaikkein korkeimmilla mitoilla. Nämä optimistiset toiveet eivät herättäneet vastakaikua.<sup>549</sup>

Kirjeaineisto osoittaa kuitenkin samaan vuoteen sisältyneen monenlaisia tunteita ja tunnelmia. Ida Aalberg kirjoitti miehelleen ensitapaamisestaan Jalmari Lahdensuon kanssa keväällä 1909:

Viime lauantaina luokseni tuli yhtäkkiä eräs ihminen, tohtori Lahdensuo, itserakas, julkea, hyvin epämiellyttävä, rikollisen tuntuinen tyyppi, ja selitti, että hän on Kansallisteatterin uusi johtaja ja haluaisi tietää josko ja minkälaisissa kappaleissa aion vierailla Kansallisteatterissa ensi näytäntövuonna. Liuksiala on löytänyt hänet, hän on kaksi vuotta sitten kirjoittanut artikkelin *Aikaan*. Ja vanhafennomaanit Aspelin etunenässä ovat lähettäneet hänet viime syyskuussa Berliiniin, mistä hän nyt tulee lavasteita koskevan viisautensa kanssa. Hän teki minut sisäisesti aivan vimmaiseksi ja olen täynnä vastenmielisyyttä vanhafennomaanien juonitteluja kohtaan.<sup>550</sup>

Vuosina 1909 - 1911 Ida Aalberg oli kahden vuosikymmenen pituisen tauon jälkeen taas Kansallisteatterin palkkalistalla. Näiden kahden näytäntövuoden ajan Ida Aalberg oli Kansallisteatterin palveluksessa ohjaajana ja näyttelijänä, mutta apulaisjohtajana hänellä oli sanansa myös taiteellisten valintojen suhteen ja hän pystyi jossain määrin vaikuttamaan esimerkiksi ohjelmisto- ja näyttelijävalintoihin eli käyttämään osaltaan hänelle suotua hegemonista asemaa. Kansallisteatterin johtokuntaan Ida Aalberg ei kuulunut. Nimiinsä jääneissä ohjauksissa hän saattoi aina nojautua miehensä Alexander Uexkull-Gyllenbandin apuun ja neuvoihin.

#### 4.1.2. Ida Aalbergin nimiin jääneet taiteelliset avaukset Suomen Kansallisteatterissa

---

<sup>547</sup> Koskimies 1953, 203.

<sup>548</sup> Lahdensuo oli vanhafennomaaneille ilmeisesti myös riittävän käytännöllinen, organisatorinen mies. Kirjeessään Eliel Aspelin-Haapkyllälle hän vaati aika rohkeasti palkkaansa, ohjaustöitä ja apua itselleen klassisen ohjelmiston näyttämöllepanoa varten. Koskimies 1953, 106. Jalmari Lahdensuo Eliel Aspelin-Haapkyllälle 19.12.1908. SKS:n arkisto.

<sup>549</sup> Räsänen 1925, 455.

<sup>550</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille sine datum, alkuvuosi 1909. HYK Coll 1.115.

Vaikka Alexander Uexkull-Gyllenband osallistui monin tavoin esimerkiksi Kansallisteatterissa ohjelmiston suunnitteluun ja vaimonsa ohjaustöiksi merkittyjen teosten näyttämöllepanoihin, hän ei itse nauttanut Kansallisteatterin palkkaa eikä siis virallisesti kuulunut teatterin henkilökuntaan. Uexkull-Gyllenbandin roolia Ida Aalbergin ohjaajakaudella on kuitenkin mahdollista tarkastella kirjeenvaihdon, päiväkirjojen ja ohjaajankirjojen kautta edellisten lukujen tapaan. Niiden perusteella hänen roolinsa Aalbergin tekemien taiteellisten valintojen takana oli erittäin suuri.

Alkuvuodesta 1909 Kansallisteatterin johtokunta oli kysynyt Ida Aalbergilta, haluaako tämä tulevana vuonna ohjata näytelmiä, mutta tämä ei halunnut antaa vastaustaan ennen kuin oli puhunut miehensä kanssa.<sup>551</sup> Aviomiehenä Uexkull-Gyllenband halusi tehdä kaikki ratkaisevat päätökset koskien Ida Aalbergin uraa. Tämä ei ollut tuohon aikaan mitenkään poikkeuksellista. Erityisen voimakkaasti Alexander Uexkull-Gyllenband oli vaikuttanut kiinnityksiä koskeviin päätöksiin kun Ida Aalberg pyrki näyttelijäksi Meiningenin seurueeseen (1896 - 1897) ja Berliinin Deutsches Theateriin (1903).

Näytäntövuonna 1909 - 1910 kirjeenvaihtoa on vähän, koska Alexander Uexkull-Gyllenband vietti aikaansa Helsingissä ohjaten näytelmäkappaleita yhdessä vaimonsa kanssa. Näytäntövuonna 1910 – 1911 Uexkull-Gyllenband oli sidottu tehtäviinsä Pietarissa. Näin ollen kirjeaineistoa on enemmän kesästä 1910 kevääseen 1911, jolloin paroni pyrki kirjeitse osallistumaan Ida Aalbergin työhön. Uexkull-Gyllenbandin mielipiteet ja arvostelmat Kansallisteatterin ja sen johtokunnan toiminnasta käyvät kirjeissä ilmi monisanaisina ja varsin sapekkaina.

Ida Aalbergin ohjelmistoon Suomen Kansallisteatterin näyttelijänä ja ohjaajana kuului vuosina 1909-1911 yhteensä kahdeksan teosta:

Henrik Ibsen: *John Gabriel Borkman* (27.10.1909)

Alexandr N. Ostrovski: *Ukonilma* (26.11.1909)

Johannes Linnankoski: *Ikuinen taistelu* (9.3.1910)

Eino Leino: *Alkibiades* (24.7.1910)

Maila Talvio: *Anna Sarkoila* (5.10.1910)

Friedrich Schiller: *Maria Stuart* (30.11.1910, uusintaensi-ilta)

William Shakespeare: *Antonius ja Kleopatra* (12.4.1911, uusintaensi-ilta)

Eugène Scribe: *Adrienne Lecouvreur* (17.5.1911, uusintaensi-ilta)

---

<sup>551</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille sine datum 1909. HYK Coll 1.115.

Näytelmistä kolme ensimmäistä, *John Gabriel Borkman*, *Ukonilma* ja *Ikuinen taistelu* valmistuivat paroni Uexkull-Gyllenbandin oleskellessa Helsingissä ja nimenomaan niitä voisi pitää pariskunnan intensiivisen yhteistyön tuloksina. Alexandr Ostrovskin *Ukonilmasta* tuli kauden tärkein taiteellinen voitto myös koko Kansallisteatterin ohjelmistoa ajatellen. Linnankosken *Ikuinen taistelu* oli pariskunnan ensiyritys uuden kotimaisen draaman suuntaan ja yhteistyö kirjailijan kanssa oli tiivistä.

Aviopari näyttää valinnee ohjelmistoon omana ehdotuksenaan lisäksi Schillerin *Maria Stuartin* (30.11.1910) ja Shakespearen *Antoniuksen ja Kleopatran* (12.4.1911). Kaksi viimeksi mainittua olivat Ida Aalbergin varhaisempia tuttuja rooleja ja molemmat teokset olivat suurten naisrooliensa takia usein kuuluneet eurooppalaisten teatteridiivojen ohjelmistoon. Sekä *Maria Stuart* että *Antonius ja Kleopatra* ovat kuitenkin teoksia, joihin on kirjoitettu muitakin kiinnostavia rooleja kuin primadonnan nimirooli ja niissä saattoi nähdä mahdollisuuksia syvempään ihmiskuvaan ja elämäntulkintaan, kuten Uexkull-Gyllenband taiteelta vaati. Ibsenin *John Gabriel Borkmanin* esitys lokakuussa 1909 noudatteli samoja linjoja kuin paronin aiemmat Ibsen-tulkinnat. Suuri osa rooleista oli käsitetty tyyliltään hillityiksi, vaikka Ida Aalberg muovasikin sivuroolistaan näytelmän pääroolin. Ida Aalberg esiintyi Ella Rentheimin roolissa. Se on sikäli tärkeä teos, että teoksessaan *Suomen Kansallisteatteri 1902/1917* Rafael Koskimies mainitsee *John Gabriel Borkmanin* kohdalla ohjaajina sekä Ida Aalbergin että Alexander Uexkull-Gyllenbandin.<sup>552</sup> Ilmari Räsänen nimittää Ida Aalberg –elämäkerrassaan näytelmän esitystä Ibseniin kohdistuvaksi väkivallaksi.<sup>553</sup> *Helsingin Sanomien* kriitikko Jalmari Finne oli samoilla linjoilla Räsäsen kanssa:

[---] ei voi muuta sanoa kuin, että Ida Aalberg ei ole tahtonutkaan välittää siitä, mitä Henrik Ibsen on määrännyt, vaan on hän muodostanut ei ainoastaan omaa osaansa vaan toistenkin henkilöiden osat oman persoonallisuutensa mukaisiksi, eikä päinvastoin, kuten näyttelijän tulee tehdä. [---] Ibsenin kuvaamat henkilöt ovat hillittyjä, sen hän määrää niin selvästi ettei siitä voi erehtyä, näyttämöllä päästävät kaikki tunteensa valloilleen, he huutavat siinä, missä tekijä vaatii itsensä hillitsemistä, missä Ellan tulisi tarttua Borkmanin käteen, siinä hän syleilee häntä, missä hänen tulisi tynnenä ja vaiti istua, siinä hän purskahtaa suonenvedontapaiseen itkuun, missä tervettä oli, se tulee sairaalloiseksi.<sup>554</sup>

Finne piti omituisina myös näyttelijävalintoja, kuten 20-vuotiasta Urho Somersalmea Borkmanin roolissa.<sup>555</sup> *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenningin mukaan ”Ida Aalbergs Ella Rentheim bars upp af den storstilade konst. [---] Den energi, hvarmed konstnärinnan genomfor uppgifterna lämnar icke rum för några döda punkter i framställningen, det är lif öfver det hela och rollens stämning anges från första stund

---

<sup>552</sup> Koskimies 1953, 207.

<sup>553</sup> Räsänen 1925, 456.

<sup>554</sup> Jalmari Finne: Kirjallisuutta ja taidetta. John Gabriel Borkman. *Helsingin Sanomat* 28.10.1909.

<sup>555</sup> Jalmari Finne: Kirjallisuutta ja taidetta. John Gabriel Borkman. *Helsingin Sanomat* 28.10.1909.

med en säkerhet och styrka, som aldrig svikta.”<sup>556</sup> Kritiikit näyttäisivät Ida Aalbergin valloittaneen esityksen, mutta näyttelijäntyön tyylistä *Borkmanissa* ei voi päästä täyteen varmuuteen. Ja mikäli Uexkull-Gyllenband ohjasi *Borkmanin*, hän korotti Aalbergin esittämän Ella Rentheimin päähenkilöksi, kun esimerkiksi *Helsingin Sanomien* Finne piti näytelmän päähenkilöinä Borkmania ja Erhartia.<sup>557</sup>

Vaikuttaa ilmeiseltä, että teatterin johtokunnan näkemys kansallisesta taiteesta painotti suomenkielistä näytelmäkirjallisuutta. Eino Leinon *Alkibiades* kesällä 1910 ja Maila Talvion *Anna Sarkoila* saman vuoden syksyllä annettiin ilmeisesti Ida Aalbergin tehtäväksi nimenomaan johtokunnan aktiivisen työn tuloksena. Niillä oli kuitenkin yhteyttä myös Uexkull-Gyllenbandien kehittämään ajattelutapaan. *Alkibiadesta* rinnastettiin arvosteluissa joihinkin Nietzscheen ajatuksiin, joita paroni jo Ibseniä pohtiessaan oli kirjeissään maininnut. Uexkull-Gyllenbandin mielestä Leinon näytelmä on laulunäytelmä, lyyrinen leikki, ei draamaa. Siinä on henkevää dialogia, paljon ”runollisia” paikkoja, vaikkakin usein teeskentelevää, maneerista runoutta.<sup>558</sup> K. S. Laurila mainitsi arvostelussaan näyttelijöistä ennen kaikkea Ida Aalbergin, joka ”teki Timandran roolista varmaan kaiken sen, mitä siitä voi ja toi tässä osassa esille monia parhaista näyttelijänominaisuuksistaan”.<sup>559</sup>

Maila Talvion *Anna Sarkoilan* melodramaattinen nimirooli oli todennäköisesti Ida Aalbergin diivataiteen inspiroimana kirjoitettu. Alexander Uexkull-Gyllenband löysi *Anna Sarkoilasta* vain yhden runollisen motiivin. Se oli synti, ”verenpunainen puutarha”. Näytelmässä on siis kyseessä uskottomuuden synti, seksuaalinen synti. Paroni piti mahdollisena sen esittämistä symbolistisesti, tyylitellysti. Hänen nähdäkseen olisi kuitenkin aiheutunut liian paljon vaivaa sovittaa symbolismi näytelmän muuten realistiseen laatuun. Uexkull-Gyllenbandin mielestä näytelmä oli kaiken kaikkiaan onnettomasti muotoiltu.<sup>560</sup> Koskimies on samaa mieltä Alexander Uexkull-Gyllenbandin kanssa näytelmän ongelmista: ”Näytelmän toisaalta selvästi realistinen laatu soveltui vaivoin päähenkilön symboliikkaan.”<sup>561</sup> Ilmeisesti näistä syistä paroni Uexkull-Gyllenband ei halunnut osallistua *Anna Sarkoilan* näyttämöllepanoon. Näytelmän ohjasi sen kirjoittaja, Maila Talvio. Vaikka Anna Sarkoilan kohdalla kyseessä oli tähtiurooli, Rafael Koskimies katsoo kirjassaan *Suomen Kansallisteatteri 1902/1917* Ida Aalbergin osoittaneen, että ”hänen valtavan taiteensa ääniasteikkoon mahtuu sekin sävel, jota sanotaan uudeksi hillityksi taiteeksi, vieläpä niin hienona ja

<sup>556</sup> ”Ida Aalbergin Ella Rentheim kantoi suuren tyylin taiteellaan. [...] Se energia, jolla taiteilijatar vei läpi tehtäviään, ei jättänyt tilaa kuolleille hetkille esityksessä, kokonaisuudessa oli elämää ja roolin tunnelma kävi ilmi ensi hetkestä varmuudella ja voimalla, joka ei koskaan horju.” Hjalmar Lenning: Ida Aalbergs gästspel. John Gabriel Borkman. *Hufvudstadsbladet* 28.10.1909.

<sup>557</sup> Jalmari Finne: Kirjallisuutta ja taidetta. John Gabriel Borkman. *Helsingin Sanomat* 28.10.1909.

<sup>558</sup> ”Mein Gesamteindruck vom Alkibiades ist also dieser. Das ist ein Liederspiel, eine lyrische Spielerei. Kein Drama. Viel ‘poetische’ Stellen, obgleich oft von einer ja etwas glierten maniersierte Poesi.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 2.3.1909. HYK Coll 1.11.

<sup>559</sup> Kaarlo Sanfrid Laurila: Kirjallisuutta ja taidetta. Kansallisteatteri. Eino Leinon Alkibiades. *Helsingin Sanomat* 29.4.1910.

<sup>560</sup> ”Die einzige poetische Motiv ist natürlich die Sünde, der blutrothe Garten. Mann könnte es vor hier an sogar symbolistisch, stilistisch geben. Aber 1) zu grosse Mühe für uns, 2) zu viel Realistik daneben, parallel. Es ist eben Unglück ausgearbeitet, unklar in Allem.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 21.7.1910. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>561</sup> Koskimies 1953, 219.

luontevana, ettei yksikään meidän 'uusista' näyttämötaiteilijoistamme pysty silläkään alalla hänen kanssaan kilpailemaan".<sup>562</sup> Silti myös Eino Kalima arvosteli *Aika*-lehden arvostelussaan: "Hänen temperamenttinsa valoi päähenkilön affekteihin sellaisen voiman, joka tuskin on ominaista Anna Sarkoilan tapaiselle herkälle ja joustavalle, mutta ei erikoisen syvälle luonteelle."<sup>563</sup> Johtokunnan määrittelyvalta ulottui siis myös Ida Aalbergille osoitettuihin suomalaisiin näytelmiin.

Ibsenin *John Gabriel Borkemanin* ensi-ilta oli Uexkull-Gyllenbandille merkittävä siksi, että hänet tunnettiin *Rosmersholmin* ja *Hedda Gablerin* ohjaajana. Ida Aalbergin esittämän Ella Renheimin korottaminen esityksen päähenkilöksi aiheutti mitä ilmeisimmin epätasapainotilan henkilöiden välisissä suhteissa. Kaikesta päätellen Ida Aalberg yritti loistaa Ellan roolissa suuren tyylin näyttelijänä. Eino Leinon *Alkibiadeessa* Ida Aalberg Timandrana pelasti näytelmän ainakin *Helsingin Sanomien* K. S. Laurilan mukaan. Mitä tulee Talvion *Anna Sarkoilan*, havaitsi myös Rafael Koskimies epätasapainon näytelmän symbolististen piirteiden ja realismin välillä. Ainakin jo näiden kolmen näyttämöllepanon voi sanoa jopa selvästi epäonnistuneen, mikä saattoi herättää kaudella 1909 – 1910 epäilyksiä Ida Aalbergin taiteelliselta apulaisjohtajalta vaadittavien valmiuksien suhteen. Tutkimuksen tässä luvussa tarkastelen lähemmin kahta näytäntökautta 1909 - 1910 näytelmää, Alexandr Ostrovskin *Ukonilmaa* ja Johannes Linnankosken *Ikuista taistelua* ja niiden ohjauksia kritiikkien ja ohjaajankirjojen perusteella, sillä katson erityisesti niiden antavan kuvaa väitöskirjani pääaiheen Alexander Uexkull-Gyllenbandin taiteellisesta kehityksestä.

Marraskuusta 1910 toukokuuhun 1911 paronin työskennellessä Pietarissa Ida Aalbergin apulaisjohtajan kauden näytelmävalinnoissa herättävät huomiota uusintaensi-illat. Niin *Maria Stuart*, *Antonius ja Kleopatra* kuin myös *Adrienne Lecouvreur* olivat Aalbergin vanhoja rooleja. Uusien näytelmien ensi-illoissa ja rooleissa hänellä ei ollut tehtävää.

#### 4.2. Alexandr Ostrovskin *Ukonilman* esitys Suomen Kansallisteatterissa

Ida Aalbergin Kansallisteatterin kauden 1909 - 1911 merkittävin, ellei ainoa kiistaton menestys oli paronin ja Aalbergin yhdessä ohjaama Alexandr Nikolajevitš Ostrovskin *Ukonilma*, Aalberg keskeisessä Katerina Kabanovan roolissa. Ensi-ilta oli 26.11.1909. Ilmari Räsänen muistinvarainen tieto avioparin yhteisohjauksesta saa vahvistuksen ohjaajankirjasta, jossa on molempien merkintöjä, Aalbergin suomeksi ja Uexkull-Gyllenbandin saksaksi kirjaamia. Tarkastelen sen tärkeimpiä merkintöjä ennen laajaa kritiikkiaineistoa. Arvostelut olivat yksimielisen kiittäviä ja ohjaajana pidettiin yleisesti Ida Aalbergia.

---

<sup>562</sup> Koskimies 1953, 220.

<sup>563</sup> Tuulio 1963, 389-390.

Näytelmässä kauppias Dikoin luona asuva Boris ja pahansuovan anoppinsa Marfa Kabanovan luona asuva Katerina ovat rakastuneet, vaikka ovat tavanneet toisensa vain ohimennen. Katerinan mies Tihon lähtee Moskovaan ja talon tytär Varvara houkuttelee Katerinaa nukkumaan aitassa, josta on pääsy joenrantaniitylle. Katerina saa portin avaimen niitylle ja syleilee Borista. Mieheensä poissaollessa Katerina tapaa rakastettunsa, lopulta kymmenenä yönä. Tihonin palattua ja ukonilman aiheuttaman pelon vallassa Katerina herää käsittämään tekonsa ja tunnustaa syntinsä anopilleen Marfa Kabanovalle ja miehelleen. Boris ja Katerina tapaavat joen rannassa viimeisen kerran ja jäätyään yksin Katerina heittäytyy jokeen. Ruumiin löydyttyä Tihon syyttää äitiään, Marfa Kabanovaa Katerinan kuolemasta.

Artikkelissaan *Henkilöhahmon ja kirjailijan asema Alexandr N Ostrovskin realistisessa draamassa Ukonilma* N. D. Tamartšenko toteaa, että *Ukonilman* perustilanne on ristiriita ihmisen ”tahtoa” koskevien pyrkimysten ja niiden siteiden välillä, jotka liittävät hänet yhteen toisten ihmisten kanssa, eli ennen kaikkea perheen suhteiden kanssa. Sana ”pakko” sanojen ”vapaus” ja ”orjuus” ohella toistetaan näytelmässä useita kertoja. *Ukonilma* näyttää, kuinka kauppiasperhe hajoaa historiallisen kriisin olosuhteissa, tuo perhe, joka on vielä säilyttänyt ikivanhan patriarkaalisin elämäntavan piirteet.<sup>564</sup> Kysymys on siis siitä, että Kabanovien perheessä ovat säilyneet vain vanhojen suhteiden ulkoiset piirteet, vain niiden muoto.<sup>565</sup> Tätä muotoa vastaan kapinoi kappaleessa myös Varvara, joka lähtee näytelmän lopussa omille teilleen Vanja Kudrjašin kanssa.

Tamartšenkon mukaan Katerinan ajatukset ja toiminta eivät dramaturgisesta näkökulmasta vastaa toisiaan, mikä saattaa hämmentää näytelmän lukijaa. Kaikissa Katerinan menettelyissä ja tunteissa voidaan huomata terävä epäsuhta syiden ja seurausten välillä. Nykyaikaisista seuraajistaan poiketen ”venäläisen draaman motiivien” kirjailija, Ostrovski selittää syyn, miksi Katerinan käytös näyttää kummalliselta ja epäloogiselta.<sup>566</sup> Mitä tulee Katerinan toimintaan, uusissa historiallisissa olosuhteissa heräävä, yleinen, keskinäinen vieraantuminen muuttuu Tamartšenkon mukaan Katerinalle täydelliseksi yksinäisyydeksi. Hänen henkilössään ja kohtalossaan historiallinen kriisi paljastuu *valinnaksi vanhan ja uuden totuuden välillä, vanhan ja uuden moraalisen lain välillä.*<sup>567</sup>

Katerina siis toimii ja tekee itsemurhan omista lähtökohdistaan, ei anoppinsa Marfa Kabanovan painostuksen vuoksi.

#### 4.2.1. Uexkull-Gyllenbandin tulkinta Ostrovskin *Ukonilmasta* ohjaajankirjan perusteella

---

<sup>564</sup> Tamartšenko 2002, 406.

<sup>565</sup> Tamartšenko 2002, 407.

<sup>566</sup> Tamartšenko 2002, 398.

<sup>567</sup> Tamartšenko 2002, 411.



Ilkeän patriarkan, kauppias Dikoin osuutta on Alexander Uexkull-Gyllenbandin näyttämötoteutuksessa kavennettu etenkin muiden henkilöhahmojen puheissa. Dikoin palvelijalta Borikselta on poistettu repliikit, joissa hän surkuttelee omaa orjuuttaan ja alistettua asemaansa Dikoin talonväkenä; riippuvuus Dikoista menettää painoarvoaan. Vanja Kudrjašin repliikki kauppiaiden pahuudesta jää pois, minkä vuoksi sosiaalinen vastakkainasettelu lientyy, samoin käy Boriksen repliikin, joka ilmaisee pelon sisaren joutumisesta Dikoin taloon. Sosiaalinen aspekti hämärtyy myös, kun Uexkull-Gyllenband on poistanut Kuliginilta repliikin: ”Kellä on rahaa, se koettaa kahlita...”<sup>568</sup> Sosiaalisen tematiikan leikkaaminen esitystekstistä viittaa itsesensuuriin eli Alexander Uexkull-Gyllenband on jo ennakkoon halunnut välttää ristiriitoja sensuurin kanssa. Autonomian ajan lopulla sensuuriviranomainen Painoasiain ylihallitus seurasi tarkkaan näytelmien sisältöä ja toteutusta Suomessa.<sup>569</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenband on poistanut Borikselta vielä hänen luonnettaan ilmentävän repliikin koskien Kuliginia: ”Sääli särkeä tuon miehen tuulentupia...”<sup>570</sup> Katerinan rooli kasvaa patologisen pahojen Marfa Kabanovan ja Dikoin kustannuksella. Esityksessä sosiaalinen asettelu menettää edelleen merkitystään: Marfa Kabanovan pahuus korostuu Dikoin sijaan samoin kuin Katerinan kohtalokas rakkaustarina. Uexkull-Gyllenband on poistanut Marfa Kabanovalta repliikin, jossa hän kadehtii poikaansa Katerinalta.<sup>571</sup> Hän on poistanut myös Tihonin vastauksen: ”Mitä varten minun niitä vaihtaa pitäisi. Rakastan molempia.”<sup>572</sup> Tihonilta on poistettu vielä: ”Ajatelkaa miten tahdotte, eihän teitä voi mikään estää. En vain tiedä, miten minä olen niin kurja ihminen, etten minä voi olla millään teille mieliksi.”<sup>573</sup> Marfa Kabanovan vastauksenkin Uexkull-Gyllenband on poistanut: ”Rupea nyt vielä sääliteltäväksi! Itkuako sinä puserrat? No, mikä aviomies sinä olet. Katsopas itseäsi. Voiko vaimosi enää pelätä sinua tämän perästä?”<sup>574</sup> Kokonaisuuden kannalta tärkeän teeman, Marfa Kabanovan käsitysten mukaisten miehen ja naisen välisten suhteiden painotus vähenee. Katerina on näin muutenkin keskiössä: rakkaustarina alkaa jo II näytöksen lopussa rakastetun laululla tai huudolla Uexkull-Gyllenbandin lisäämän parenteesin mukaan eikä III näytöksen rakkauskohtauksesta ole poistettu mitään.<sup>575</sup>

Dikoi ja Marfa Kabanova ovat tulkinnassa ”annettuja olosuhteita”. Katerina, joka kapinoi olosuhteita vastaan, murtuu IV näytöksessä omasta itsestään lähtien, ei katumuksesta sortajansa edessä eikä uhmasta. Tihonin riippuvuutta äidistään on pyyhitty pois. Niinpä hänen nousemisensa äitiään vastaan näytelmän viime riveillä ei ole niin suuri yllätys. Oliko ohjaajan, Uexkull-Gyllenbandin piilotekstiä, että IV näytöksen

---

<sup>568</sup> Uexkull-Gyllenband: *Ukonilman* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

<sup>569</sup> Myös Kaarlo Bergbom joutui sensuurin kynsiin kun Kansallisteatteri halusi esittää uuden rakennuksen valmistumisen kunniaksi Erkon uuden juhlanäytelmän *Pohjolan häät*. Painoasiain ylihallitus katsoi, että Erkon kielteiset henkilöhahmot edustivat venäläisiä. Finne 1922, 34-35.

<sup>570</sup> Ostrovski: *Ukonilma* (suomennos Eino Kalima), 10.

<sup>571</sup> Ostrovski: *Ukonilma* (suomennos Eino Kalima), 11.

<sup>572</sup> Ostrovski: *Ukonilma* (suomennos Eino Kalima), 14.

<sup>573</sup> Ostrovski: *Ukonilma* (suomennos Eino Kalima), 14.

<sup>574</sup> Ostrovski: *Ukonilma* (suomennos Eino Kalima), 14.

<sup>575</sup> Uexkull-Gyllenband: *Ukonilman* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

ukonilmakohtauksessa Marfa Kabanovan väki ja kansa juoksevat ukkosta peläten vasemmalle ”Taivaan holvikaaren” alle? He ovat niitä, jotka elävät samojen moraalisten periaatteiden mukaan kuin isäntänsä ja emäntänsä. Katerina sen sijaan hylkää nuo periaatteet ja juoksee Boriksen tavoin oikeanpuoleiseen ’Helvetin holvikaareen’.<sup>576</sup> Tällä ratkaisulla oli ironinen piiloteeksti: voimakas ristiriita vallitsee Tihonin ja Katerinan järjestetyn pakkoavioliiton ja Boriksen ja Katerinan rakkaussuhteen välillä.

#### 4.2.2. Ostrovskin *Ukonilma* lehtiartikkelien perusteella

Kritiikit todensivat *Ukonilman* huomattavan menestyksen ja ohjauksen huolellisuuden. Naisroolien esittäjät saivat yleisesti kiitosta, mutta miesrooleissa oli vähemmän onnistumisia.<sup>577</sup> Useissa kohdissa oli voinut huomata ”hyvin onnistuneita näyttämöllisiä seikkoja, jotka valaisivat luonteita tai näytelmää”.<sup>578</sup>

Myös ruotsinkieliset lehdet kirjoittivat Kansallisteatterin uusimmasta onnistumisesta. *Nya pressen* kuvaili paitsi Ostrovskin merkitystä näytelmäkirjailijana ja Ida Aalbergin menestystä roolissaan, myös ensemblen onnistunutta työskentelyä ja näyttämöllepanoa.<sup>579</sup> Ruotsalainen teatteri oli esittänyt *Ukonilmaa* (*Åskvädret*) vuoden 1905 alussa.<sup>580</sup> Uexkull-Gyllenbandin ja Aalbergin valinta saattoi osittain olla haaste muille kappaleita esittäneille teattereille, myös useille Aleksanterin teatterissa esitetyille venäläisversioille.<sup>581</sup>

*Hufvudstadsbladet* antaa ansion *Ukonilman* ottamisesta ohjelmistoon itselleen Ida Aalbergille:

Stycket saknar visserligen inte longörer, som de flesta rysska skådespel äro behäftade med, och är till sin struktur och färgläggning onekligen redan en smula föråldradt, men allt detta uppväges dock i rikligt måtto af många och afsevärda förtjänster. Till dessa sistnämnda hör framför allt karaktärsteckningen, som delvis är förträfflig. Katerina, som, drifven af en häftig passion, bryter trohetslöftet till sin man, men under inverkan af ett åskväder och drifven af sin religiösa rädsla vaknar till medvetande om sin brottslighet och bekänner allt.”<sup>582</sup>

<sup>576</sup> Uexkull-Gyllenband: *Ukonilman* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

<sup>577</sup> *Ukonilman* rooleissa esiintyivät Boris – Berndt Sarlin, Marfa Kabanova – Katri Rautio, Varvara – Aili Roswall, Katerina – Ida Aalberg, Fekluš, vanha akka – Mimmy Lähteenoja, Vanha puolihullu rouva – Hilda Pihlajamäki, Tihon – Hemmo Kallio, kelloseppä Kuligin – Iisakki Lattu, Vanja Kudrjaš – Teppo Raikas ja Dikoi – Herra Falck.

<sup>578</sup> Jalmari Finne: Kansallisteatteri. Ukkosilma. *Helsingin Sanomat* 27.11.1909.

<sup>579</sup> Habitué: Finska teatern. Ostrowsky: Åskvädret. *Nya pressen* 27.11.1909.

<sup>580</sup> Nimimerkitön: Ruotsalainen teatteri. *Helsingin Sanomat* 2.2.1905.

<sup>581</sup> Uexkull-Gyllenbandien *Ukonilman* jälkeen Helsingin Aleksanterin teatterissa esitettiin *Ukonilmaa* vuonna 1911. Tässä versiossa Ostrovskin näytelmästä *Ukonilma* Katerinan roolia esitti uusi näyttelijätär Proskurnina. Byckling 2009, 251. *Finljansskaja Gazetan* mukaan ”hän loi todella taiteellisen hahmon ja aidosti ja eleettömästi tulkittuina jäähyväiskohtaus ja viimeinen monologi vaikuttivat syvästi.” Nimimerkitön: Teatr. *Finlandska Gazette* 11.2.1912. *Ukonilmaa* esitettiin Helsingissä venäläisten vieraillevien ryhmien esityksinä muutaman kerran 1900-luvun vaihteessa ja ensimmäisenä vuosikymmenenä. Byckling 2009, 177.

<sup>582</sup> ”Kappaleesta ei tosin puutu pitkävetisyyttä, josta useimpia venäläisiä näytelmiä vaivaa ja on rakenteeltaan ja väriykseltään kieltämättä jo vähän vanhentuneelta, mutta kaiken tämän korvaavat toki runsain määrin monet huomattavat

Maila Talvio kirjoitti *Undessa Suomettaressa* lähinnä muista näyttelijäntöistä kuin Ida Aalbergin ja antoi kunnian näyttelijöiden harjoittamisesta Aalbergille. Eikö Talvio tiennyt paroni Uexkull-Gyllenbandin osuudesta ohjaukseen? Halusiko hän tukea Ida Aalbergia kun Uexkull-Gyllenbandilta puuttui Kansallisteatterissa virallinen asema? Talvion täytyi tietää, että Alexander Uexkull-Gyllenband toimi syksyn 1909 pääosin Helsingissä. Talvio totesi: ”Näyttelijät olivat antautuneet luomaan Ostrovskin kaunista näytelmää innostuksella ja hartaudella. Jokainen osa, alkaen ihmeellisestä Katerinasta Glašatyttöön asti oli tutkittu, läpi eletty ja puhkesi esiin luontona, verenä esittäjän omaa verta.”<sup>583</sup> Talvio totesi sen, että ”vaativia osia oli uskottu teatterin nuorten, nousevien kykyjen käsiin ja että Ida Aalberg oli nähnyt sen vaivan, minkä harjoittaminen vasta-alkavin voimin antaa.”<sup>584</sup>

Etenkin naisten roolisuorituksia kuvailtiin suopeasti. Marfa Kabanovaa esitti Katri Rautio, jota kuvattiin armottomaksi ja kovaksi.<sup>585</sup> Jalmari Finne kuvasi Rautiota myös ruumiillistuneeksi kuvaksi vanhantestamentin ajan Venäjältä, kovaksi, leveäksi ja mahtavaksi. Aili Roswall Varvarana oli tuoreella esityksellään ilahduttavan hyvä.<sup>586</sup> III näytöksessä neiti Roswall ja herra Raikas pulppusivat rohkeaa nuoruutta ja elämää.<sup>587</sup> Mimmy Lähteenoja vanhana akkana Feklušana oli valinnut korkean, kimeän ja teennäisen äänen.<sup>588</sup> Hilda Pihlajamäki esitti puolihullua rouvaa, joka uhkasi nuoria naisia helvetin tulella. Vaikutus oli voimakas, vaikka esityksessä olikin koominen vivahdus.<sup>589</sup>

Miehille ilta ei ollut yhtä edullinen. Berndt Sarlin Boriksena ilahdutti tyyneydellään ja tasaisuudellaan, mutta hän oli oppilasmainen.<sup>590</sup> Hän näytteli nuorta, uneksivaa rakastajaa sympaattisesti hienotunteisella pidättyvyydellä.<sup>591</sup> *Uuden Suomettaren* kriitikko Maila Talvio totesi:

Ulkonaiset keinot seuraavat aikaa myöten, kun kuohuvalla temperamentilla vain riittää kärsivällisyyttä ja kunnioitusta taidetta kohtaan. Boriksen hento, hillitty, vaikea ja osaksi epäkiitollinen osa pani herra Sarlinille suuria vaatimuksia, koska hän ei saanut käyttää äänensä voimaa eikä päästää kuohunsa valloilleen. Hän valloittaa Katerinan juuri hennolla, hiljaisella,

---

ansiot. Näihin viimeksi mainittuihin kuuluu ennen kaikkea luonteenkuvaus, joka on osittain oivallista. Kiihkeän intohimon ajamana Katerina murtaa uskollisuudenlupauksen miehelleen, mutta ukonilman vaikutuksesta ja uskonnollisen pelon ajamana herää tietoisuuteen rikollisuudestaan ja tunnustaa kaiken.” A. O.: Finska teatern. Ostrovskij: Åskvädret.

*Hufvudstadsbladet* 27.11.1909. Suomennos: Timo Lipponen

<sup>583</sup> Maila Talvio: Kansallisteatteri. Ukonilma. *Uusi Suometar* 27.11.1909.

<sup>584</sup> Maila Talvio: Kansallisteatteri. Ukonilma. *Uusi Suometar* 27.11.1909.

<sup>585</sup> ”Fru Rautio utför den hårda, myndiga svärmoderns roll med en nästan stiliserad stramhet.” Habitué: Finska teatern. Ostrowsky: Åskvädret. *Nya Pressen* 27.11.1909. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>586</sup> Jalmari Finne: Kansallisteatteri. Ukonilma. *Helsingin Sanomat* 27.11.1909.

<sup>587</sup> Maila Talvio: Kansallisteatteri. *Uusi Suometar* 28.11.1909.

<sup>588</sup> A. O.: Finska teatern. Ostrovskij: Åskvädret. *Hufvudstadsbladet* 27.11.1909. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>589</sup> Jalmari Finne: Kansallisteatteri. Ukonilma. *Helsingin Sanomat* 27.11.1909.

<sup>590</sup> Jalmari Finne: Kansallisteatteri. Ukonilma. *Helsingin Sanomat* 27.11.1909.

<sup>591</sup> Habitué: Finska teatern. Ostrowsky: Åskvädret. *Nya Pressen* 27.11.1909. Suomennos: Timo Lipponen.

uneksivalla sisäisellä ihmisellään, ja sen herra Sarlin sai esiin, vaikka hän puutteellisen tekniikkansa vuoksi jäikin avuttomaksi suuren vastaanäyttelijänsä rinnalla.<sup>592</sup>

Hemmo Kallio loi Talvion mukaan erinomaisen Tihonin. Tässä näytelmässä ”hänessä oli vanhan Venäjän orjaa, alhaisia pyykeitä [alkoholismi] ja alkuperäisiä iloja sykähtelevää luonnonlasta. Aivan lopussa hän puhkesi itsepuolustukseen kuten raivostunut eläin karkaa kiduttajaansa vastaan.” Maila Talvion mukaan hän herätti syvän säälin ja siveellisen suuttumuksen.<sup>593</sup> Jalmari Finne kuvaili Teppo Raikkaan otetta välittömäksi nuoren, reippaan Vanja Kudrjašin roolissa.<sup>594</sup> *Hufvudstadsbladetin* kriitikon mielestä Raikkaan staccato-maneeri tuhosi muuten oikein käsitetyn roolin.<sup>595</sup> Herra Falckin esitys kauppias Dikoiosta oli rehellinen ja koruton.<sup>596</sup>

*Ukonilma* oli ainoa kiistattomasti menestynyt uusi ensi-ilta Ida Aalbergin kaudella Kansallisteatterissa. On oireellista, että *Ukonilmassa* samoin kuin Tšehovin *Vanja-enossa* vuosien 1904 - 1905 kiertueella, juuri näissä venäläisissä kappaleissa nähtiin hyvin korkeatasoista yhteisnäyttelemistä. Voidaan ajatella, että Alexander Uexkull-Gyllenband oli niissä omalla maaperällään: hän tunsi suomalaisia paremmin venäläisen kansan, sen olot ja ajatusmaailman.

Kritiikeistä näkyy, miten vahvasti esitys painottui ensemble-työksi. Ida Aalbergin Katerinan ohella nähtiin muitakin onnistuneita roolitöitä. On huomioitava *Hufvudstadsbladetin* kritiikki, joka tiivistä Ida Aalbergin roolin näin:

”Man var då så mycket angenämare öfverraskad, då utförandet gaf vid handen att den frejdade konstnärinnan lyckats utforma rollen med en moderation, en enkelhet och naturlighet, som man icke varit van vid att alltid påträffa hos henne; hjältinnans starka känslolif erhöj därjemte en synnerligen verkningsfull tolkning. Det var ett med ord en briljant prestation som konstnärinnans många vänner och beundrare helt säkert skola med tacksamhet foga till raden af hennes talrika oförglömmeliga sceniska skapelser.”<sup>597</sup>

---

<sup>592</sup> Maila Talvio: Kansallisteatteri. *Uusi Suometar* 28.11.1909.

<sup>593</sup> Maila Talvio: Kansallisteatteri. *Uusi Suometar* 28.11.1909.

<sup>594</sup> Jalmari Finne: Kansallisteatteri. *Ukonilma*. *Helsingin Sanomat* 27.11.1909.

<sup>595</sup> A. O.: Finska teatern. Ostrovskij: Åskvädret. *Hufvudstadsbladet* 27.11.1909. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>596</sup> Jalmari Finne: Kansallisteatteri. *Ukonilma*. *Helsingin Sanomat* 27.11.1909.

<sup>597</sup> ”Oltiin niin paljon miellyttävämmän yllättyneitä, kun suoritus saavutti sen, että kuuluisa taiteilijatar oli onnistunut muovaamaan roolin maltillisesti, yksinkertaisuudella ja luonnollisuudella, jota ei ole aina totuttu tapaamaan hänessä; sankarittaren vahva tunne-elämä sai samalla erityisen vaikuttavan tulkinnan. Tämä aikaansaannos taiteilijattaren ystävien ja ihailijoiden pitäisi lisätä hänen sarjaansa lukuisia unohtumattomia näyttämöllisiä luomuksia.” A. O.: Finska teatern. Ostrovskij: Åskvädret. *Hufvudstadsbladet* 27.11.1909. Suomennos: Timo Lipponen.

Nuorten näyttelijöiden ohjaaminen ja kouluttaminen liittyi Alexander Uexkull-Gyllenbandin tavoitteeseen johdattaa näyttelijöitä tietynlaiseen teatterikulttuuriin. Tämä tendenssi oli ollut nähtävissä jo Ida Aalberg –kiertueen itävaltalaisnäyttelijöiden koulumisessa. Todennäköisesti Alexander Uexkull-Gyllenband olisi mahdollisuuksien mukaan jatkanut työskentelyä samojen nuorten näyttelijöiden kanssa, jos Ida Aalbergin kausi Kansallisteatterin apulaisjohtajana olisi saanut jatkoa. On aivan selvää, että Uexkull-Gyllenbandin ohjaus *Ukonilmassa* sai sopeutettua Ida Aalbergin yhteisnäyttelemiseen.

Liisa Bycklingin mukaan Ostrovskin rehevän todenmakuisten luonteiden tulkintatapa koki kriisin vuosisadan vaihteessa. Pietarilaista, Helsingissä kaudella 1908 - 1909 esiintynyttä Jelena Polevitskajaa moitittiin siitä, että Ostrovski-roolin ”värikkyyden ja tyypillisyyden” eli 1800-luvun puolivälin tapa- ja yhteisökulttuuri ei tullut esille kyllin vahvasti.<sup>598</sup> Kun Alexander Uexkull-Gyllenbandin tulkintaa rinnastetaan tähän, voidaan todeta, että ohjauksen keskittyminen pääpariin ja heidän rakkaussuhteeseensa ”pahojen”, Marfa Kabanovan ja Dikoin kustannuksella vähensi juuri tällaista ”värikkyyttä ja tyypillisyyttä”. Sosiaalinen ja yhteiskunnallinen aspekti jää Uexkull-Gyllenbandin versiossa lähes huomaamatta, sillä sortoa ja ihmisten omistamista edustavien henkilöhahmojen painoarvo on tuntuvasti vähentynyt. Uexkull-Gyllenband ei myöskään pyrkinyt voimakkaaseen tyypittelyyn ja karakterisointiin, vaan esityksen tyyliä oli selvästi realismi. *Ukonilman* menestys oli myös Uexkull-Gyllenbandien vastaus teatterin johtokunnalle.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin syksyllä 1909 ohjaaman *Ukonilma*-esityksen jälkeen keväällä 1911 Ida Aalberg näki venäläisessä Aleksanterin teatterissa moskovalaisen vierailunäytännön, ohjelmassa *Katerina* (*Ukonilma*). Kertomansa mukaan hän tajusi ensi kertaa, millainen ihmeellinen työ *Ukonilma* oli muutamaa vuotta aiemmin Alexanderilta ollut. Ida Aalbergin mukaan paroni oli luonut siitä uuden kappaleen. Se oli heillä Kansallisteatterissa ollut jotain aivan uutta! Aalberg oli sitä mieltä, että heidän esityksellään voisi matkustaa halki koko Venäjänmaan: heillä kappale oli elämää! Hän päättää kirjeensä tunnustukseen: ”Sinulla on täydelleen Stanislavskin lahjat, vaan syvemmät, paljon syvemmät. Nyt vasta näin myös, millainen ero on kappaleella ja kappaleella.”<sup>599</sup> Ida Aalberg antoi miehelleen yksiselitteisen ansion *Ukonilman* ohjauksesta.

### 4.3. Johannes Linnankosken *Ikuisen taistelun* esitys Suomen Kansallisteatterissa

---

<sup>598</sup> Byckling 2009, 235.

<sup>599</sup> ”War gestern im Russischen Theater. Eine Gast aus Moskau als Katerina. Es war mir sehr aufklärend. Jetzt erst sah ich welche eine wunderbare Arbeit die Ukonilma von dir war. Du hattest ein neues Stück davon geschaffen. Es war etwas absolut neues bei uns! Man könnte damit ganz Russland reisen. Das Stück bei uns war Leben! Du hast absolut eine Gabe wie Stanis. nur tiefer, viel tiefer! Jetzt erst sah auch, welcher ein Unterschied zwischen Stück und Stück.“ Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille sine datum, kevät 1911. HYK Coll 1.116. Suomennos: Timo Lipponen.

Johannes Linnankosken näytelmä *Ikuinen taistelu* valmistui vuonna 1903. Se oli kirjailijan ensimmäisiä teoksia ja aivan ensimmäinen näytelmä. Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin yhteisohjaus siitä keväällä 1910 oli kyseisen näytelmän ensimmäinen näyttämötoteutus. Kaarlo Bergbom oli vuonna 1903 suunnitellut sen ohjaamista Suomen Kansallisteatterissa, mutta lavastusratkaisujen kalleuden ja muiden hankaluuksien vuoksi luopunut ajatuksesta. Eino Leino kirjoittaa, että näyttämötoteutukseen tuhlatiin vuonna 1910 tuohon aikaan tavattoman suuri summa, 20 000 markkaa.<sup>600</sup>

Ida Aalbergin arkistosta löytyy Johannes Linnankosken *Ikuisen taistelun* paksukantinen saksankielinen ohjaajankirja, jota Ida Aalberg on käyttänyt roolivihkonaan. Varsinainen Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirja on näytelmän kopio, joka on täynnä näyttämötoteutukseen liittyviä muistiinpanoja.<sup>601</sup>

*Ikuinen taistelu* perustuu I Mooseksen kirjan 4. lukuun, jossa Kain tappaa veljensä Aabelin, koska Jumala ei katso Kainin valmistaman uhrin puoleen. Kain tunnustaa syyllisyytensä, joten Jumala armahtaa hänet ja panee häneen merkin, ettei kukaan, jonka hän kohtaa, saisi tappaa häntä. Näytelmälle löytyy myös intertekstejä, kuten Luukkaan evankeliumin 4. luku: ”Paholainen vei Jeesuksen korkealle paikalle, näytti hänelle yhdessä hetkessä kaikki maailman valtakunnat ja sanoi: ’Jos kumarrat minua, tämä kaikki on sinun’ (Luuk. 4: 5-8).” Näytelmässä Lusiferin Kainille osoittamat näyt vertautuvat siihen, miten paholainen kiusasi Jeesusta autiomaassa, paitsi että Kain on Linnankoskella erehtyväinen ihminen.

Aadam moittii poikaansa Kainia tyytymättömyydestä kun taas tämän veli Aabel luottaa Jumalaan. Öisessä kokouksessa Lusifer ilmoittaa hengilleen aikomuksensa ihmiskunnan suhteen. Hän haluaa erottaa eedeniläisten joukosta uhmakkaan Kainin. Lusifer haluaa Aabelin saavan surmansa Kainin kädestä ja haluaa siittää maan ja taivaan täyteen henkiään. Kain keksii keinon saada aikaan tulta omin keinoin. Lusifer näyttää Kainille, mitä malmien kesyttämisen tulen avulla voi antaa: malmikaivoksen anteineen, takomon, jossa tehdään miekkoja, kultaseppien työpajan tuotteineen, höyrylaivan, veturin vaunuineen, tähtitaivaan, joka on Lusiferin mukaan ihmisen saavutettavissa.<sup>602</sup>

Eedenissä on tarkoitus suorittaa elonkorjuu-uhri. Tuskainen Kain kieltäytyy suorittamasta uhria. Lusifer ja Arkkienkeli Mikael puhuvat vuoroin Kainin korvaan. Mikael haluaa uhman vallassa olevan Kainin luopuvan uhrista. Kain rukoilee lopulta, mutta vaatien, että saisi pitää tulikaarensa, jonka on vaivalla hankkinut. Lusifer saattaa Kainin ahdinkoon ja Jumalaa vastaan kapinoiva Kain lyö alttarinsa hajalle. Aabelin yrittäessä estää sitä Kain lyö veljensä kuoliaaksi. Aadam kiroaa Kainin veljesmurhan tähden. Naiset pyytävät Kainille anteeksiantoa. Tuuli, puut ja maaemo huokaavat ja vaativat verivelkaa surman

---

<sup>600</sup> Eino Leino: Kansallisteatteri. *Ikuinen taistelu*. *Helsingin Sanomat* 11.3.1910.

<sup>601</sup> Uexkull-Gyllenband, *Ikuisen taistelun* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

<sup>602</sup> Johannes Linnankoski: *Ikuinen taistelu*, 1934.

tekijältä. Aada kertoo olevansa raskaana Kainille, joka voisi lapsen vuoksi elää. Mikael panee merkin Kainin otsaan, jotta hän ja hänen jälkeläisensä olisivat Jumalan suojeluksessa. Kainin ja Aadan lähdettyä korpeen arkkienkeli Mikael ilmestyy Eevalle ja lupaa hänelle poikalapsen. Hän lupaa myös Sillalle lapsen, jonka Eevan lapsi siittää. Mikael iloitsee voitostaan Lusiferin yli. Lusifer ei luovu taistelusta, joten Mikael toteaa heidän taistelunsa kestävän ikuisesti.<sup>603</sup>

#### 4.3.1. Linnankosken *Ikuinen taistelu* Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaajankirjan perusteella

Ohjaajankirjan merkinnät ovat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Alexander Uexkull-Gyllenbandin. Aloittelevana näytelmäkirjailijana Linnankosken monisanaisuuden ja retoriikan ongelmana oli se, että hän kuvaa dialogien kautta sanallisesti sitä, mitä tapahtuu samalla hetkellä, eli sitä, minkä katsoja tajuaa ilman verbaalista selvitystäkin näyttämötoiminnan perusteella. Esimerkiksi prologissa Uexkull-Gyllenband on kaventanut Kainin kapinallisuutta painottavia repliikkejä ja antanut uhman ilmetä toiminnan kautta.<sup>604</sup> Kainin vastatoimintaa edustava Aabel on sen sijaan saanut pitää pitkät rukouksensa, mikä luo vastakkainasettelua ja ennakoi uhrauksen yhteydessä tapahtuvaa veljesmurhaa. Kun Lusifer näyttää Kainille näkyjä siitä, mitä ihminen voi kyetä saavuttamaan voitettuaan omakseen vuoren malmin, dialogeissa tapahtuvat selitykset on poistettu kokonaan ja näin tiivistetty toimintaa. Huomattavia ovat poistot pitkähköltä vaikuttavan toisen näytöksen Öisen kokouksen kohdalla: Uexkull-Gyllenband on poistanut suuren määrän henkien kommentteja. Lusiferin repliikit muuttuvat täten lähes yhtämittaiseksi puheeksi, yksinpuheluksi. Näytelmää lukiessakin tajuaa sen vaaran, että henget voivat muuttua tahattoman koomisiksi. Näytelmässä Lusifer paljastaa suunnitelmansa veljesmurhasta, mikä on ongelmallista kokonaisuuden kannalta. Traditiosta poiketen vastuu otetaan Kainilta ikään kuin pois. Lusifer on se, joka saattaa Kainin sellaiseen tilaan, että veljesmurha on mahdollinen.<sup>605</sup>

Kolmas näytös, joka huipentuu Aabelin murhaan, on näytöksistä dramaattisin. Arkkienkeli Mikael ja Lusifer taistelevat Kainin sielusta. Retorinen ote on vähentynyt ja Uexkull-Gyllenband on tiivistänyt näytöstä entisestään.

Näytelmän viimeisessä, neljännessä näytöksessä on runsaasti poistoja, jotka vaikuttavat henkilöidenvälisiin suhteisiin. Muun muassa Eeva, Aada ja Silla eivät pyydä armahdusta Kainille. Raamatulliselta kalskahtava Aadamin herjaus kielletyn hedelmän syönyt Eevaa kohtaan on myös poistettu. Vaikka Aadamin tuomio Kainille on poistettu, hän vaatii sittenkin Kainille karkoitusta. Jonkinlainen emotionaalinen konflikti on saatu aikaan poistamalla Kainin katumukseen liittyvät repliikit. Kainin vaimon Aadan tulevaisuudenvisioita elämästä korvessa on leikattu. Kainin ja Aadan dialogi on

---

<sup>603</sup> Johannes Linnankoski: *Ikuinen taistelu*, 1934.

<sup>604</sup> Uexkull-Gyllenband, *Ikuisen taistelun* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

<sup>605</sup> Uexkull-Gyllenband, *Ikuisen taistelun* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

poistettu – pitkäköltä vaikuttava pohdinta on viivattu yli. Kainin uhma säilyy loppuun saakka, sillä poistettu on myös Kainin pohdinta koskien sitä, kuinka hän päätyi tekoonsa, Aabelin murhaan. Hyvää voimaa edustavan Mikaelin ja langenneen enkelin Lusiferin dialogia lopussa on leikattu. Säilynyt on: ”Miss’ on nyt suuri tuumasi? Aabel jälleen haudastaan on nouseva.” Lusiferin ja Mikaelin kamppailusta kertova jakso on jätetty pois kokonaisuudessaan. Temaattisesti näytelmän retoriikkaa on ohjauksessa viety selvästi Mikaelin ja Lusiferin kamppailusta inhimilliseen suuntaan ja vaikuttimiin.<sup>606</sup>

*Ikuisen taistelun* kohdalla voidaankin sanoa ohjaajan, Alexander Uexkull-Gyllenbandin tehneen siitä näytelmän. Ohjaajankirjan mukaan paroni lyhensi johdonmukaisesti näytelmää tehden laajoja poistoja. Hän dramatisoi etualalle toiminnan sekä vähensi raskaita sielunkuvailuja, jotka kuormittavat näytelmää.<sup>607</sup> Näytelmässä itsessään on melodramaattisia piirteitä: Linnankoski yrittää sanoa tyhjentävästi kaiken. Juuri Mikaelin lupaus jälkeläisistä Eevalle ja Sillalle on esimerkki siitä, miten kirjailija on yrittänyt ohjata kaikki toimintalinjat loppuun saakka.

#### 4.3.2. Linnankosken *Ikuinen taistelu* lehtiartikkelien perusteella

*Hufvudstadsbladetissa* Hjalmar Lenning (nimimerkki Hj. L.) näki Linnankosken esikuvina Goethen, Miltonin ja Byronin, jotka ovat teoksissaan käsitelleet ikivanhaa ja ikuisesti jatkuvaa taistelua ihmisestä hyvien ja pahojen mahtien, valon ja pimeyden välillä.<sup>608</sup> Nimimerkki Habitué puolestaan piti *Ikuista taistelua* aatedraamana.<sup>609</sup> Niin näytelmän kuin sen esityksenkin pohjalta kaikki kriitikot lehdissä *Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Nya pressen* ja *Uusi Suometar* pitivät Linnankosken näytelmää etupäässä lukudraamana.

Eino Leino kirjoitti *Helsingin Sanomissa*, että olisi väärin leimata *Ikuinen taistelu* epäonnistuneeksi. Hän kiitti Ida Aalberg-Uexkullin mielikuvitusta ja sanoi useiden esiintyjien tehneen siksi hyvin tehtävänsä, että näytäntö kaikesta uskalletusta pingoituksestaan huolimatta saavutti melkoisen arvostelumenestyksen.<sup>610</sup> Hän kiitti Ida Aalbergia myös siitä, että tämä oli tehnyt kaiken voitavansa näytelmän esittämiseksi niin arvokkaana ja huolellisessa asussa kuin mahdollista. Hän kiinnitti huomiota lavasteisiin, ”joita kauniimpia ja kaikessa kauneudessaan yksinkertaisempia meillä ei lie nähty”.<sup>611</sup>

<sup>606</sup> Uexkull-Gyllenband, *Ikuisen taistelun* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

<sup>607</sup> Uexkull-Gyllenband, *Ikuisen taistelun* ohjaajankirja. HYK Coll 1.58.

<sup>608</sup> Hjalmar Lenning: Finska teatern. Ikuinen taistelu. *Hufvudstadsbladet* 10.3.1910. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>609</sup> Habitué: Finska teatern. Johannes Linnankoski: Ikuinen taistelu. *Nya pressen* 10.3.1910. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>610</sup> Eino Leino: Kansallisteatteri. Ikuinen taistelu. *Helsingin Sanomat* 10.3.1910.

<sup>611</sup> Eino Leino: Kansallisteatteri. Ikuinen taistelu. *Helsingin Sanomat* 11.3.1910.



*Uuden Suomettaren* V. A. Koskenniemi pohti, oliko Linnankosken näytelmä draamallisesta näkökulmasta otollinen näyttämöesitykselle:

Varsinainen draamallinen toiminta ei myöskään ole siinä määrin keskitetty, että se antaisi kappaleelle sen elimellisesti yhtenäisen, lujarakenteisen kokonaisuuden, joka on virheettömän taideteoksen tunnusmerkkejä. Sellaisissa runollisissa taideluomissa kuin Linnankosken *Ikuinen taistelu*, joka perustuu yleisesti tunnettuun taruaiheeseen, on aina se vaara tarjolla, että esitys kirjailijan oman mielikuvituksen väsähtäessä muuttuu joko osaksi tai kokonaankin pelkäksi illustratsiooniksi tunnetulle tarulle, tässä tapauksessa Genesis-kirjan jo itsessään niin järkyttävälle murhenäytelmälle. [---] Linnankosken ei kuitenkaan tarvitse siinä suhteessa pyytää armoa; hän on katsonut tätä ikivanhaa aihetta oman taitelijatemperamenttinsa lävitse ja monin paikoin on hän näytelmään sirotellut runsaalla kädellä painavia, eletyn elämän auktoriteetilla vaikuttavia ajatelmia ja lyyrillisesti kukkivia mielialoja.<sup>612</sup>

*Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning toteaa, että joidenkin näytelmien kohdalla näyttämöllepano törmää voittamattomiin mahdottomuuksiin. *Ikuisen taistelun* esitys ansaitsee hänen mielestään kuitenkin tunnustuksen. Tehokkain kohta oli Lenningin mielestä öinen kokous, jossa Lusifer pitää neuvoa luopuneiden henkien kanssa. Siinä sekä lavastus että mielikuvitukselliset eläimelliset hahmot antoivat vaikutelman jostakin salaperäisestä ja groteskista.<sup>613</sup>

*Nya pressenin* nimimerkki Habitué pitää Ida Aalbergin ansiona sitä, että näytelmä oli viimeinkin saatu esitettyä:

Om ”Den evige striden” som dramatisk produkt väcker vissa dubier, så är pjesen dock otvifvelaktigt af den betydenhet för den finskspråkiga litteraturen, att dess upptagande redan på denna grund synes motiveradt. [---] Det hade på förhand kunnat förutspås, att dramats svagaste tablåer i dramatisk afseende – var den andra och tredje. [---] Redan såsom läsning verkar den andra tablån med dess medeltida helvetesstämning rätt barock och intrycket förtätas till en känsla af löjlighet, när man återfinner de i mysteriet uppträdande figurerna på scenen. Härtill bidrager uti afsevärd grad att Lucifer själv fått en kvinnlig representant, låt vara fru Ida Aalberg i egen person. Det förtager all illusion af Lucifer, så intimt förknippadt med djäfvulsbegreppet är nu en gång det maskulina könet, att den utmärkta skådespelerskans auktoritet ej ens räcker till för uppgiften. [---] För stort utrymme hade såväl i andra som i tredje tablån tagits i anspråk för huvudsgestalterna, hvarigenom féerierna hopträngdes till men för totalintrycket. [---] Till dramats oformligheter hör för övrigt det svaga sätt, hvarpå Jehova är representerad i denna eviga

---

<sup>612</sup> Veikko Antero Koskenniemi: Kansallisteatteri. *Ikuinen taistelu*. *Uusi Suometar* 10.3.1910.

<sup>613</sup> Hjalmar Lenning: Finska teatern. *Ikuinen taistelu*. *Hufvudstadsbladet* 10.3.1910. Suomenos: Timo Lipponen.

strid mellan goda och onda makter. [---] Den plötsligt ur intet uppdykande ärkeengeln Mikael gör strängt taget en rätt slät figur.<sup>614</sup>

Lusiferin keskeisessä roolissa nähtiin Ida Aalberg. Viime vuosisadan alussa langennut enkeli Lusifer käsitettiin yleensä miespuoliseksi. Ida Aalbergin asettaminen Lusiferin rooliin aiheutti siksi paitsi lehdistössä, myös yleisön keskuudessa voimakkaan reaktion

Lusifer, jonka Ida Aalberg, aina edelleen samalla uhrautuvaisuudella kotimaista näytelmäkirjallisuuttamme kohtaan, oli ottanut esittääkseen, ei tosin ole hänen parhaita taideluomiaan, mutta siinä ovat kaikissa tapauksissa samat suuret viivat ja sama ylevä mahtiponsi, minkä me aina olemme tottuneet löytämään hänen taiteestaan. Mikään Lusifer tavallisessa merkityksessä se ei luonnollisesti ollut. Se oli eräänlainen sukupuoliaton, metafysiillinen ja sangen vahvasti lausuileva pahan periaate, josta me vain joskus näimme nerokkaan taiteilijattaremme inhimillisen yksilöllisyyden ilmi vilahtavan.<sup>615</sup>

*Uuden Suomettaren* kriitikko V. A. Koskenniemi kirjoitti Linnankosken luoman Lusiferin hahmon ongelmallisuudesta:

Näytelmän heikoimpia puolia on mielestäni se, että Luciferin kuva kirjailijan ponnistuksista huolimatta jää varsin vaaleaksi. Byronin Lucifer, Goethen Mefistoteles ja Andrejevinkin Anatema – kirjallisuuden uusin viettelijätyyppi – ovat kuvatut samalla kertaa sekä verevämällä että hienommalla taiteella. Mikä on Linnankosken Luciferin toiminnan ja tekojen sisin vaikutin? Jos hän todella tietää aloittaneensa ”ikuisen taistelun” Jehovaa ja hänen vaikutustansa vastaan, tuntuu hän tässä ensimmäisessä öisessä kohtauksessa tuhlailevan yhdellä kertaa liiaksi sydämensä raivoa. Samalla tekee hän liian kaunopuheliaan vaikutuksen. Hänestä puuttuu jotain siitä tynnestä sisällisestä auktoriteetista, jonka mielellämme runoilisimme tähän Jehovan väsymättömään, ylpeään vastustajaan. En tiedä, onko runoilija ajatellut tätä tyyppiä luodessaan paratiisin käärmettä, mutta ainakin tuli se usein Ida Aalbergin esityksessä mieleen.<sup>616</sup>

<sup>614</sup> *Nya pressenin* nimimerkki Habitué pitää näytelmän ohjelmistoon ottamista Ida Aalbergin ansiona: ”Jos *Ikuinen taistelu* draamatuotteena aiheuttaa tiettyjä epäilyjä, on kappale kuitenkin niin merkittävä suomenkieliselle kirjallisuudelle, että sen näyttämölle ottaminen näyttää jo tällä perusteella perustellulta. [---] Jo luettuna heikoimpina kuvaelmina saattaisi pitää toista ja kolmatta. [---] Toinen vaikuttaa keskiaikaisine helvettitunnelmineen barokilta ja vaikutelma tihtyy naurettavuuden tunteeseen saakka, kun huomaa mysteeriössä esiintyvät hahmot. Tämän saa aikaan se, että itse Lusifer on saanut naisedustajan, olkoonkin se rouva Ida Aalberg omassa persoonassaan. Se riistää kaiken illuusion Lusiferista, niin intiimisti saatanaan käsitteeseen on kerta kaikkiaan yhdistetty miessukupuoli, että ei edes erinomaisen näyttelijättären auktoriteetti riitä tehtävään. [---] III ja IV kuvaelmassa, ainoissa, joissa on todellista draamallista nousua, saavutettiin kokonaisvaikutus, draaman sisällön arvoinen. [---] Näytelmän muodottomuuksiin kuuluu se heikko tapa, jolla Jehova on edustettuna tässä ikuisessa taistelussa pahojen ja hyvien mahtien välillä. [---] Yhtäkkiä tyhjästä ilmestyyvä arkkienkeli Mikael on tarkkaan ottaen melko pliisu hahmo.” Habitué: Finska teatern Johannes Linnankoski: *Ikuinen taistelu*. *Nya pressen* 10.3.1910. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>615</sup> Eino Leino: Kansallisteatteri. *Ikuinen taistelu*. *Helsingin Sanomat* 11.3.1910.

<sup>616</sup> Veikko Antero Koskenniemi: Kansallisteatteri. *Ikuinen taistelu*. *Uusi Suometar* 10.3.1910.

Tässä näytelmässä Ida Aalberg palasi deklamaatioon ja suuriin eleisiin, mikä sopi Lusiferin rooliin ja Linnankosken näytelmään. V. A. Koskenniemi kirjoitti Ida Aalbergin Lusiferista:

Osien esityksistä kiinnittää mieltä ensi sijassa Ida Aalbergin Lucifer. On erinomaisen rohkeata naiselle käydä tulkitsemaan tällaista osaa, jonka luonteeseen kaiken traditsioonin mukaan kuuluu juuri tärkeänä puolena maskuliininen uhma. Kukaan muu kuin Ida Aalberg olisi tuskin tähän voimainkoetteluun antautunut. Hänen Luciferinsä oli enemmän käärmeellinen kuin uhmaileva, enemmän raivokas kuin maltillisesti ja tyynesti harkitseva. Se oli eräänlainen sukupuoleton Mefistofeles, kenties hiukan hermostunut ja agitatorinen, mutta monin paikoin, esim. kuiskatessaan Kainille tämän maatessa maassa tai uhritoimituksen aikana, häikäisevän demoninen.<sup>617</sup>

Samoin *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning kirjoitti uudesta oudosta ilmiöstä, naisesta sielunvihollisen roolissa:

Men som fallet alltid är då en skådespelerska utför en manlig roll intresserade Ida Aalbergs framställning af Lucifer i väsentlig grad som experiment – särskildt som det ju kan ifrågasättas huruvida någon annan än just en man kan återgifva det manliga trots, som framför allt utmärker den den rebelliska ängel, hvilka störtades ned i kaos och fastän besegrad ändå icke gifver tapt.<sup>618</sup>

Muita rooleja kuvailtiin seuraavasti: Eino Leinon mukaan herra Puron Kain oli rehellinen raataja, esihistoriallinen peltomyyrä – tietty yksitoikkoisuus oli eduksi luonnekuvan eheälle, miehekkäälle yleisvaikutelmalle.<sup>619</sup> Kainin uhmaava mieli oli V. A. Koskenniemen mukaan kuin luonnonvoima, joka muistutti alkuihmisen titaanisesta sielunkamppailusta.<sup>620</sup> Vähemmälle jäivät mietiskelijän, totuudenetsijän, kadotetun epäilijän piirteet.<sup>621</sup> Herra Snellmanin vaalea, hento Aabel oli tarkoitettu Herra Puron Kainin vastakohtaksi.<sup>622</sup> Eino Leino näki erinomaisena luomuksena myös Aili Roswallin Aadan, jonka naisellisuus kätki paljon luontaista, erehtymätöntä näyttämövaistoa ja pitkälle kehittyntä siroa tekotapaa. Leinon mielestä myös viimeisen kuvaelman äitien tunne tuli niin sanotusti aineettomasti tulkituksi.<sup>623</sup> Herra Urho Somersalmen Mikael oli V. A. Koskenniemen mukaan liian sentimentaalisesti kiiltokuvamainen.<sup>624</sup>

---

<sup>617</sup> Veikko Antero Koskenniemi: Kansallisteatteri. Ikuinen taistelu. *Uusi Suometar* 10.3.1910.

<sup>618</sup> Hjalmar Lenning: Finska teatern. Ikuinen taistelu. *Hufvudstadsbladet* 10.3.1910. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>619</sup> Eino Leino: Kansallisteatteri. Ikuinen taistelu. *Helsingin Sanomat* 11.3.1910.

<sup>620</sup> Veikko Antero Koskenniemi: Kansallisteatteri. Ikuinen taistelu. *Uusi Suometar* 10.3.1910.

<sup>621</sup> Habitué: Finska teatern. Johannes Linnankoski: Ikuinen taistelu. *Nya pressen* 10.3.1910. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>622</sup> Hjalmar Lenning: Finska teatern. Ikuinen taistelu. *Hufvudstadsbladet* 10.3.1910. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>623</sup> Eino Leino: Kansallisteatteri. Ikuinen taistelu. *Helsingin Sanomat* 11.3.1910.

<sup>624</sup> Veikko Antero Koskenniemi: Kansallisteatteri. Ikuinen taistelu. *Uusi Suometar* 10.3.1910.

*Ikuista taistelua* pidettiin lukudraamana ja Ida Aalbergin Lusiferia jonkinlaisena kokeiluna – roolin katsottiin olevan kirjoitettu miehelle. Ida Aalbergin tulkinta roolista oli luonteeltaan demoninen, mikä antaa olettaa, että vielä tässäkin vaiheessa hän käytti hyväkseen roolin suomaa mahdollisuutta tähtinäyttelemiseen. Aviopari oli käyttänyt esitykseen valtavasti vaivaa, työtä ja resursseja. Uexkull-Gyllenband teki näytelmään rohkealla kädellä poistoja, muutoksia ja korjauksia. Kritiikit todentavat jonkinasteisen menestyksen: varsinkin roolisuorituksia kuvailtiin laveasti. Useat aikalaiset pitivät Linnankosken näytelmän esitystä työvoittona Uexkull-Gyllenbandeille. Kirjoittaessaan Kansallisteatterin historiaa 1950-luvun alussa Rafael Koskimies piti *Ikuista taistelua* selvänä epäonnistumisena.<sup>625</sup>

Pirkko Koski kirjoittaa teoksessaan *Näyttelijänä Suomessa*:

Suomen Kansallisteatteri kutsui Aalbergin johtoryhmäänsä ohjaajaksi 1909, mutta kiinnitys päättyi kahden vuoden kuluttua ilmeiseen epäonnistumiseen. Ibsenistä ja Stanislavskin ohjausta koskevista ajatuksista kiinnostunut aviomies pyrki vaikuttamaan näyttelijän loppukauden ilmaisuun. Aalbergin oma ”suuri tyyli” hyötyi tästä analyyttisyyttä painottavasta ohjauksesta, mutta aviomiehen osallistuminen taustavaikuttajana Kansallisteatterin työhön pikemmin haittasi kuin edisti Aalbergin onnistumista.<sup>626</sup>

Nähdäkseni kyseessä on näkökulmaharha: on suhteutettava Ida Aalbergin lyhyt Kansallisteatterin kausi koko siihen koulutukseen ja ohjaukseen, jota Ida Aalberg sai puolisoltaan elämänsä viimeisten 20 vuoden aikana. Toiminta Kansallisteatterissa oli näin vain osa pitkää prosessia. On pantava merkille Ostrovskin *Ukonilma*, jonka Uexkull-Gyllenband ohjasi kauttaaltaan realistiseksi esitykseksi.

Pariskunnan yhteisten töiden jälkeen, vuosina 1910 - 1911 kun Alexander Uexkull-Gyllenband oli Pietarissa, Kansallisteatterin johtokunta antoi Ida Aalbergille tehtäväksi vanhoja loistorooleja, ja nämä näytelmävalinnat perustuivat ennen kaikkea tähtitaiteeseen, Kaarlo Bergbomin kanssa tehtyihin tulkintoihin, sekä Aalbergin kykyyn voimakkaisiin soolosuorituksiin. Uusien ensi-iltojen ja ainakin nuorten naisten roolien kohdalla vanheneva näyttelijätär oli ymmärrettävistä syistä sivuutettu. Klassikkojen uusintaensi-illat olivat johtokunnan näkökulmasta mahdollisesti toivottaviakin: Ida Aalbergin tähti-roolien toivottiin tuovan yleisöä teatteriin. Oltuaan 20 vuoden ajan vierailijana Kansallisteatterissa Ida Aalberg oli tottunut itse valitsemaan näytelmät, joissa hän halusi esiintyä. Tässä suhteessa myös Alexander Uexkull-Gyllenband oli jyrkän idealistinen – hänen kirjeissään maailman parhaana näyttelijänä pitämänsä Ida Aalbergin olisi pitänyt saada valita edelleen tehtävänsä itse. Vuosikymmenten ajan Kansallisteatterin ohjelmistoa oli muokattu Ida Aalbergin vierailujen ajaksi uuteen

---

<sup>625</sup> Koskimies 1953, 214.

<sup>626</sup> Koski 2013, 92.

uskoon. Vuosina 1909 – 1911 uutta oli se, että entisenlaista asemaa hänellä ei Kansallisteatterissa enää ollut.

#### 4.4. Ongelmia sosiaalisella näyttämöllä 1910 - 1911: konflikti Suomen Kansallisteatterin ja Uexkull-Gyllenbandien välillä

Huhtikuussa 1911 paroni Uexkull-Gyllenband toteaa kirjeessään, että Eino Leino oli kirjoittanut aivan uskomattoman hävyttömän kritiikin *Antoniuksesta ja Kleopatrasta*, mikä oli hänestä panettelua suoraan Ida Aalbergia vastaan.<sup>627</sup> Leino näkee kuitenkin kritiikissään Ida Aalbergin ja Axel Ahlbergin ainoina voimina, jotka melkein yksin pitivät yllä suurta traagista murhenäytelmää. Kriitikko olisi kaivannut tummempia värejä, synkempiä, salaperäisempiä vivahduksia, syvempää elegisyyttä, tärisyttävämpää traagisuutta. Vaikka Aalberg ja Axel Ahlberg olivat hekin lähestyneet nuoremman polven tavoin hahmon luonnekuvausta ja sielullista erittelyä, Leino moitti Ida Aalbergia ranskalaistyyllisestä Kleopatrasta, joka oli tosin hänen mielestään luotu joustavalla, taiturillisella tekotavalla. Axel Ahlbergia Leino kiitti työstä, joka oli suoritettu erinomaisella vivahduksella ja taiteellisella antaumuksella, mutta hänestä Ahlberg sortui korkean traagisen tyylin keskellä puhtaan salonkinäytelmän äänenpainoihin.<sup>628</sup> Eino Leinon huomautukset Kleopatrasta olivat Uexkull-Gyllenbandin mielestä tarkoitushakuisia. Ida Aalberg ja Axel Ahlberg olivat alinomia rinnastettuna.<sup>629</sup> Tämä oli paronin mielestä Ida Aalbergin taiteellisen aseman turmelemista.<sup>630</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband suorastaan etsi merkkejä häneen ja Ida Aalbergiin kohdistuvista loukkauksista, ja jo vuonna 1909 paroni näki Leinon kritiikit ja kirjoitukset sekä hänen kirjoittamansa näytelmät pyrkimyksenä päästä Kansallisteatterin johtoon.<sup>631</sup> Eino Leino olisi näin ollut Uexkull-Gyllenbandien kilpailija pyrittäessä kansallisen instituution johtopaikoille.

Ida Aalberg kirjoittaa Helsingistä paroni Uexkull-Gyllenbandille Pietariin vuoden 1910 lopulla:

Ei ole niin mieluisaa määritellä asemaani suomalaisessa teatterissa tulematta herkkätunteiseksi. Mutta toivon, että se tulee myös olemaan ohimenevää ja että minä kaikesta halpamaisuudesta, ilkeydestä ja raakuudesta huolimatta pääsisin eteenpäin kirkkaaseen, valoisaan, voimakkaaseen ja

---

<sup>627</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 15.4.1911. HYK Coll 1.11.

<sup>628</sup> Eino Leino: Kansallisteatteri. Antonius ja Kleopatra. *Helsingin Sanomat* 14.4.1911.

<sup>629</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 15.4.1911. HYK Coll 1.11.

<sup>630</sup> Axel Ahlberg (1855-1927) oli liittynyt Suomalaiseen teatteriin vuonna 1878 ja kuului Kansallisteatterin henkilökuntaan vuoteen 1924 saakka. Ahlberg vastasi tarpeeseen, joka koski klassisten näytelmien sankariroolien esittäjää. Hän oli monien vuosikymmenien ajan Ida Aalbergin vastanäyttelijä erityisesti klassisissa näytelmissä (*Maria Sturtin* Mortimer, Shakespearen Romeo, Hamlet, Othello ja Antonius sekä *Elinan surman* Klaus Kurki). Pirkko Kosken mukaan Axel Ahlberg oli suurten linjojen näyttelijä, jonka vaikuttavuus perustui näyttämölliseen karismaan. Hän työskenteli teatterissa monien näyttelijän ilmaisuun vaikuttaneiden käänteiden aikana, mutta kykeni mukautumaan tyylitilanteiden vaihteluun säilyttämällä silin oman pikkuasioiden yläpuolella pysyttäytyvän tyylinsä. Koski 2013,87.

<sup>631</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 2.3.1909. HYK Coll 1.11.

kiireettömään sielunrauhaan. Anna alhaisten olla, sysää ne syrjään ja kulje omaa tietäsi. Kohota sielusi ylös, valoa kohti. Mikään kosto ei ole voimakkaampi eikä haavoita meitä.<sup>632</sup>

Jonkinlainen esimerkki vaikeuksista sosiaalisessa sfäärissä oli kokemus syrjityksi tulemisesta, josta hän raportoi miehelleen seuraavasti:

Eilen kun olin Sadeniemen luona, tulin hetkeksi epätoivoiseksi, mutta tunsin sitten vain vastenmielisyyttä! Kun aloin puhua teatterin asioista, rouva Sadeniemi ylös, käänsi minulle selkensä ja meni pois. Käännyin jatkaakseni rouva Palménin puoleen, mutta en saavuttanut minkäänlaista vastakaikua. On tämä jo orjakansaa ja orjasieluja!<sup>633</sup>

Tämä Ida Aalbergin kokemus liittyy ilmeisesti johtokunnan ja hallintoneuvoston omaksumaan asennoitumiseen Uexkull-Gyllenbandeja kohtaan. Näitä rouvia ei kiinnostanut Ida Aalbergin huoli teatterin tilasta tai spekulatiot Taiteellisesta teatterista vaan he olivat miestensä tavoin tyytyväisiä Kansallisteatterin tilaan sellaisena kuin se 1910-luvun alussa oli.

Heinäkuussa 1910 aviopari totesi, että Ida Aalbergin ei ollut onnistunut pönkittää asemaansa Kansallisteatterissa. Huolimatta näytäntövuoden 1909 – 1910 töistään Ida Aalberg ei kyennyt vakiinnuttamaan asemaansa johtokunnan silmissä. Toisin kuin aiemmin Kansallisteatterissa vieraillessaan Ida Aalberg ei tämän näytäntövuoden esityksillä enää pystynyt täyttämään taiteensa voimalla katsomoa ja kassaa.<sup>634</sup> Aalbergin toimintaa Kansallisteatterissa vastustavat johtokunnan jäsenet saivat vettä myllynsä siitä, että kuvitellessaan olevansa edelleen erityisasemassa Ida Aalberg saattoi kieltäytyä rooleista asiaa sen kummemmin perustelematta. Esimerkiksi vuoden 1910 lopulla johtokunta oli halunnut ottaa ohjelmistoon jonkun Bolingbroken draamoista. Ida Aalberg oli välittömästi kirjoittanut Tudeerille, ettei hän halua tehdä sitä.<sup>635</sup> Aalberg oli valittanut kirjeessään miehelleen työskentelyn vaikeudesta. Uexkull-Gyllenband kirjoittaa vaimolleen: ”Johtokunta voi riidellä asemastasi. Voit olla vakuuttunut, että he sitten vasta alkavat taas uskoa sinuun.”<sup>636</sup>

---

<sup>632</sup> ”Es ist nicht so angenehm meine Stellung am Finnischen Theater, dass man nicht empfindlich werden wurde. Aber ich hoffe, dass das auch vorübergehend wird und dar ich trotz Aller Gemeinheit und Bosheit und Roheit, mich klar zu eine klare und helle, stärke und abgehasete Seelenruhe durchkämpfe. Lass die gemein sein, schiebe sie beiseite und gehe du deinen Weg. Hebe deine Seele hinauf gegen das Licht. Keine Rache ist stärker und verwundert mehr.“ Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille sine datum, syksyllä 1910. HYK Coll 1.116. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>633</sup> ”Gestern als ich bei den Sadeniemi war, wurde ich auch einem Augenblick verzweifelt aber dann fühlte ich auch nur Ekel! Als ich fing an über die Theater Sache zu reden, so stieg die Frau Saden. auf und wandte mir den Rücken und ging weg. Ich wandte mich fortzusetzen an Frau Palmén, aber auch da gewann ich keinen Wiederhall. [---] Mir es ist schon eine Sklaven-Volk und Sklaven-Seelen.“ Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille sine datum, syksyllä 1910. HYK Coll 1.116. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>634</sup> Räsänen 1925, 460.

<sup>635</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille sine datum, syksyllä 1910. HYK Coll 1.116.

<sup>636</sup> ”Sie über Deine Position schimpfen lassen. Sei überzeugt, dass sie dann erst wieder an Dich glauben werden.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 2.8.1910 HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

Alexander Uexkull-Gyllenband pyrki vaikuttamaan voimakkaasti johtokunnan tekemiin, vaimoan koskeviin päätöksiin. Hän kielsi Pietarista käsin vaimoltaan osallistumisen kiertueisiin. Uexkull-Gyllenband mainitsi, että hänen päätarkoituksenaan oli tehdä selväksi välimatka Ida Aalbergin ja muiden välillä Suomen näyttämötaiteessa.<sup>637</sup> Se piti tehdä millä keinoilla hyvänsä: nyt paronille kelpasi jo varainhankinta ja mainostus. Ida Aalbergin oli hänen mielestään vaadittava Kansallisteatterin johtokunnalta erityiskohtelua. Tosiasiassa juuri avioparin asenteiden jyrkkyys kiertueita kohtaan mahdollisesti vaikeutti Aalbergin asemaa teatterissa.

Syyskuussa 1910 Ida Aalberg koki kirjeittensä mukaan myös yleisön olevan häntä kohtaan kylmää. Paroni arveli kylmän tunnelman takana olevan Kansallisteatterin johtokunnan: ”Sen jäsenet ovat puhuneet niin paljon ja vääristelleet asioita, kunnes se on muuttunut tunnelmaksi.”<sup>638</sup> Kirjeenvaihto saa pohtimaan, kokiko Uexkull-Gyllenband tulevansa torjutuksi muukalaisvihän vuoksi, mutta suoraan paroni ei kysymystä kuitenkaan esitä. Hän kysyy: ”Pitäisikö näitä hävyttömiä johtajia hiljaa halveksia vai asettua vastustamaan? Mutta kuka ja milloin? Kuka, minä? Kun ei kukaan maassa tee sitä? Ystävät? Kieli?”<sup>639</sup>

Joskus ajattelen, että voisin auttaa ja olla hyödyksi enemmän, jos en olisi miehesi. Siinä heillä on mukava ”halpa” argumentti minua vastaan: rakkaus tekee minut sokeaksi ja kaipa haluan rikastua sinun kustannuksellasi. [---] Sillä mitä tulee erityisesti sinun taiteeseesi, se sijaitsee niin syvällä ja varmana, että voin rauhassa halveksia kaikkia epäilyksiä.<sup>640</sup>

On varsin epätodennäköistä, että Kansallisteatterin johtokunta keskittyi juonittelemaan Uexkull-Gyllenbandeja vastaan, olihan johtokunnan tehtävänä varmistaa teatterin jokapäiväinen toiminta. Johtokunnan torjuvaan asenteeseen saattoi olla syynä se, että Uexkull-Gyllenbandin ei katsottu ymmärtävän riittävästi käytännön teatterityöstä. Paroni kohdisti katseensa Kansallisteatterin johtokuntaan, sillä kummallinen tunnelma Uexkull-Gyllenbandien ympärillä oli paronin mielestä sen aikaansaama. Syyllisten löytäminen ja rankaiseminen oli Uexkull-Gyllenbandille ensiarvoisen tärkeää.

---

<sup>637</sup> ”Du darfst nicht deinen Namen – Stellung im Zande herabsetzen, indem du mit Kansallis-Theater doch Tournee ´n machst. [---] Den Abstand zwischen Dir und allen übrigen in der Schauspielkunst in Finnland, die Distanz musst Du heute noch mehr wahren als jemals.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.10.1910. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>638</sup> ”Das Publikum so kalt. Aber herauskommen muss man, was das mit dieser Stimmung ist, wer sie verbreitet. Sie sind natürlich zusammen dahinter, jeder von seinem Standpunkt. Alle alle... haben so viel geredet, bis es aber einer Stimmung wurde.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 9.9.1910. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>639</sup> ”Soll man all diese Unverschämtheiten schweigend verachten oder soll man einmal dem entgegen treten? Dann – wer, wann? Wer? Ich? Da keiner im Lande es thut. Die Freunde? Die Sprache.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.10.1910. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>640</sup> ”Manchmal denke ich: ich hätte Dir viel helfen – nützen können, wenn ich nicht den Mann wäre! Da haben sie ein bequemes – billiges Argument gegen mich: die Liebe macht mich blind – gar ich will mich auf Deine Kosten bereichern. [---] Denn was ich über die Kunst - auch über Deine Kunst speziell zu dazu habe, liegt so tief – sicher, dass ich alle Anzweiflungen ruhig verachten kann.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 13.10.1910. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

Marraskuussa 1910 Uexkull-Gyllenband päätteli, että myös nuorsuomalaiset olisivat suhtautuneet vihamielisesti Ida Aalbergiin. *Helsingin Sanomien* kritiikkien perusteella asia ei ollut näin. Päinvastoin lehti ylisti marraskuussa Ida Aalbergin *Maria Stuartia*. Paronin mielestä yleisöä oli kuitenkin kiihottettu ja Uexkull-Gyllenbandit kokivat olevansa hyvin yksin. Uexkull-Gyllenband katsoo:

Sen on täytyntä tapahtua jonkinlaisten suurten, valheiden, panettelun kautta – siitä täytyy saada selvää – saada asiat järjestykseen. Sillä mitä muuta voidaan tehdä? Näytelmäkirjailija voi kääntää selkensä isänmaalle: taidemaalari, kuvanveistäjä myös. Entä sinä? Se ei käy myöskään saksalaisesta rahasta. Samasta syystä (typerä nationalismi) osittain. Wagner on myös usein kääntänyt selkensä isänmaalle, mutta on sitten Bayreuthissa saavuttanut tavoitteensa. On saatava ajatuksilleen jalat alle. Mitä varten sitten muuten pitäisi elää? Meillä kahdella on ollut paljon vaivaa, menetettyä aikaa, voimia ja uhrauksia, joten meidän olisi jo aika päästä tuloksiin. Ja haluta sitä!<sup>641</sup>

Uexkull-Gyllenband otti tehtäväkseen suojella vaimoaan hävyttömyyksiä vastaan, joilla häntä loukattiin ja varjella häntä hänen taiteessaan.<sup>642</sup> Rafael Koskimies piti teoksessaan *Suomen Kansallisteatteri 1902/1917* Uexkull-Gyllenbandia ennen kaikkea vaimonsa impressaariona ja hänkin mainitsee ”puhuttelut”, joita paroni piti myös muutamille Kansallisteatterin johtokunnan jäsenille.<sup>643</sup> Helmikuussa 1911 kirjoitetussa kirjeessä paroni aikoi mennä ainakin Eino Kaliman sekä suomalaisuusliikkeen merkittävimpien poliittisten johtajien Ernst Fredrik Nevanlinnan<sup>644</sup> ja Johan Richard Danielson-Kalmarin<sup>645</sup> luo kysyäkseen, tietävätkö he Ida Aalbergin arvon teatterille. Paroni piti siis puhutteluja myös Suomalaisen puolueen korkeimmalle johdolle pyrkiessään pönkittämään vaimonsa asemaa Kansallisteatterissa. Hän mahdollisesti yritti vaikuttaa teatterin johtokuntaa ylempään tasoon ja teatterin poliittiseen ohjailuun.

Kriitikot, joista useat olivat lähellä teatterin vanhafennomaanista eliittiä, kuten Jalmari Finne ja V. A. Koskenniemi ryhtyivät helmikuussa 1911 arvostelemaan sanomalehdistössä Ida Aalbergia ja hänen toimintakauttaan Kansallisteatterissa.<sup>646</sup> *Uudesta Suomettaresta* tällaisia kirjoituksia ei tammi-maaliskuussa 1911 löydy, tosin siitä syystä, että sen teatteriarvostelija oli Ida Aalbergin ystävätär Maila Talvio. Oman

---

<sup>641</sup> ”Das muss durch irgendsolchen grösste Lügen, Verleumdungen geschehen sein – Da muss man dahinter kommen – es redressieren. Denn was kann man anders machen? Ein Schauschriftsteller Vaterlande den Rücken kehren: ein Maler, Bildhaner auch. Aber Du? Mit dem Deutschen Geld zu auch nicht. Aus derselben Gründen (dummer Nationalismus) zum Theil. Wagner hat sie auch oft genug seinen Vaterland den Rücken gekehrt, aber ist dann in Bayreuth durchgesetzt. Sie unter die Füsse bekommen. Wofür soll man denn sonst leben? Wir haben zu viel Mühe, Zeit, Kräfte, Opfer dafür gehabt – um nicht zuletzt zum Resultat kommen zu müssen. Und zu wollen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 8.11.1910. HYK Coll 1.11. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>642</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 4.2.1911. HYK Voll 1.11.

<sup>643</sup> Koskimies 1953, 222.

<sup>644</sup> Nevanlinna, Ernst Fredrik (s. 1873), historiantutkija ja publisisti, dosentti 1900-1903, eduskunnan jäsen 1907-1913. Suomalaisen puolueen johtaja 1906-1913 ja *Unden Suomettaren* päätoimittaja vuoteen 1913.

<sup>645</sup> Danielson-Kalmari, Johan Richard (s. 1853), tiede- ja valtiomies, 1880-1913 yleisen historian professorina Helsingin yliopistossa, julkaissut paljon historiallisia tutkimuksia. Vanhasuomalainen poliitikko 1885-1905.

<sup>646</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 7.3.1911 HYK Coll 1.11.



käsitykseni mukaan paronin ja Ida Aalbergin työlle ei haluttu antaa tunnustusta, osin sitäkin syystä, että paroni edusti toisenlaista teatterikulttuuria, vaati pitkän harjoitusajan ohjauksilleen ja esimerkiksi *Ikuisen taistelun* kohdalla näytelmän lavastus ja koneistus oli ennennäkemättömän kallis. Uexkull-Gyllenbandin omassa tähtäimessä ei ollut hänen sanojensa mukaan asema, raha ja ulkoinen menestys: ” Ei käy, että luova tahto, joka jotain voi, väistyy epäluovan tahdon tieltä, joka ei voi mitään. Se on vastoin maailmassa vaikuttavaa kehityksen lakia – sen toteutumista Ibsenissä.”<sup>647</sup> Uexkull-Gyllenbandin pyrkimyksenä oli mitätöidä Kansallisteatterin johdon ja johtokunnan mielestään ala-arvoiset tavoitteet ja toiminta.

Uexkull-Gyllenband esiintyi keväällä 1911 Suomessa kansallisen draaman asianajajana ja –tuntijana: ”Näyttämötaide on kansallista taidetta. Sellaisissa teoksissa, sellaisissa aavistuksissa pitäisi olla näiden asioiden kaikkien ystävien: kaikki taiteet kuten aito kansallinen näyttämötaide, sillä taide merkitsee tässä asiassa organisoitumista. Sillä siinä on meidän heikkoutemme. Roskaväki on järjestäytynyt, kuten kaikki, joilta puuttuu aavistus siitä, miten huonosti asiat nykyään ovat.”<sup>648</sup> Uexkull-Gyllenband selittää heidän kohtaamansa vastustuksen syyllistämällä suomalaisia:

Paljossa – se käy minulle yhä selvemmäksi – suomalaiset ovat orjakansaa. Mutta sellaisella kansalla ei voi olla teatteria. Teatteriin kuuluu idealismi, sankarillisuus, persoonallisuus. Suomalaisen sivistyneistön jäsenet ovat nähdäkseni sielultaan orjia. Snellman oli ehkä ainoa herraihminen heidän joukossaan.<sup>649</sup>

Artikkelissaan *Death row penfriends* Janet Maybin toteaa, että vankien kokemukset kirjeenvaihdosta paljastavat kirjeenkirjoittamisen joustavuuden kanavana, joka voi toteuttaa kommunikatiivisia, emotionaalisia ja funktionaalisia tarkoituksia, jotka normaalisti toteutetaan puhutulla kielellä.<sup>650</sup> Tämä pätee myös Ida Aalbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin väliseen kirjeenvaihtoon. Kirjeenvaihtotovereiden kokemus valaisee sitä, kuinka sellaiset dialogit, joita meillä on toisten kanssa, muodostavat uudelleen kokemustamme ja antavat meille lukuisia mahdollisuuksia identiteetin jatkuvassa uudelleen muovaamisessa.<sup>651</sup>

---

<sup>647</sup> ”Es geht nicht, dass der schöpferische Wille, der etwas kann, dem unschöpferischen Willen weicht, der nichts kann. Das ist gegen das Gesetz der Entwicklung der Welt – der Ibsen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 7.3.1911. HYK Coll. 1.11.

<sup>648</sup> ”Bühnenkunst ist eine nationale Kunst. An solchem Werke, im solchen Ahnen, sollen alle Freunde dieser Sache sein: alle Künste, echte, nationale Bühnenkunst, denn die Kunst ist um diese Sache – sich organisieren. Denn darin ist unsere Schwäche: dass das Pack – organisiert ist. Wie alle, die fehlen Ahnen zu wissen, wie schlecht es heute ist.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 7.3.1911. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>649</sup> ”Vieles – das wird mir klarer – dass Finnen ein Sklavenvolk ist, mit Sklavensinn. Solch ein Volk kann aber kein Theater haben. Zum Theater gehört Idealismus, Heroismus, Persönlichkeit. Darum ebenen sie – gerne nach – weil sie in der Seele Sklaven sind. Snellman war vielleicht der einzige Herrenmensch unter ihnen“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 10.3.1911. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>650</sup> Maybin. Barton ja Hall (toim.) 2000, 151-177.

<sup>651</sup> Maybin. Barton ja Hall (toim.) 2000, 151-177.

Nämä muutamat kirjeet Ida Aalbergilta puolisolleen Alexander Uexkull-Gyllenbandille vuodelta 1910 kertovat vaikeuksista henkilösuhteissa Suomen Kansallisteatterin piiriin kuuluvien henkilöiden kanssa. Tässä ajatustenvaihdossa Ida Aalberg ottaa uhrin roolin. Ympäröivä todellisuus muutetaan merkittäväksi kertomalla siitä itsellemme tai toisille tarinoita.<sup>652</sup> Sitä, miten Uexkull-Gyllenbandin ymmärrys tilanteesta rakentui, auttaa tulkitsemaan Maybinin ajatus, että kun tulkitsemme toisen ihmisen ilmausta tai kirjoitusta, käymme jonkinlaista sisäistä dialogia sen kanssa. Merkitys muodostuu vuorovaikutteisesti kirjeenvaihdossa, esimerkiksi juuri Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin kirjeiden välillä.<sup>653</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband omaksui tässä prosessissa varsin yksisilmäisesti vaimonsa ilmaiseman uhriaseman, minkä seurauksena heidän nähdäkseen toimivat aina väärin muut kuin he itse.

Jukka von Boehm on analysoinut Petra Uexküllin jäämistössä säilyneitä Ida Aalbergin kirjeitä. Hän pitää huomionarvoisena piirteinä Aalbergin katkeruutta Suomea, suomalaista kulttuuria ja suomalaisia ihmisiä kohtaan.<sup>654</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin asennoituminen saattoi olla Aalbergin ilmaisujen takana. Paronin alentuvainen asenne esimerkiksi Kaarlo Bergbomia kohtaan 1800 – 1900 –luvun vaihteessa laajeni myöhemmin koskemaan koko suomalaisuutta. Orjamielisyyden vastakohtana, idealismin ja sankarillisuuden Alexander Uexkull-Gyllenband löysi skandinaaveista kuten Ibsenistä, Björnsonista ja Griegistä.<sup>655</sup>

Paroni Uexkull-Gyllenband ihmetteli vuosien 1910 - 1911 kirjeissään sitä, että kaikilla muilla taiteenaloilla tapahtui edistystä, mutta näyttämötaiteen alueella vallitsee hänen mielestään pelottava alennustila ja taantumus.<sup>656</sup> Ida Aalbergin oli paronin mielestä kirjoitettava tammikuun 1911 esitelmässään tästä perikuvasta: tyhjyydestä, vääryydestä ja kouluttamattomuudesta:

Kysy, uskovatko he, että tällaisen perikuvan vaikutus ei turmelisi. Kuvaile tilannetta, teatteriväen velttoutta. [--] Kysy kuinka kansakunta, teatterieliitti, ihmiset, joilla on kansakunnan koulutus, professorit, poliitikot, litteraatit, runoilijat (Aho) voivat luovuttaa kansallisen taideartein nykyisenlaisille mielihaluille. Kirjoita: se, jota en voi nimittää ystäväksi, joka ei ole samaa henkeä kansani – sille en voi enkä saa luovuttaa kansallista taidearretta. Voivatko Tudeer, Mikkola, Aho nimittää Lindforsin sielua ystävän sieluksi.<sup>657</sup>

---

<sup>652</sup> Lehtonen 1998, 16.

<sup>653</sup> Maybin 2000, 151-177.

<sup>654</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 6.

<sup>655</sup> Vastakohta herraihmisen versus orjaihminen oli selvästi nietscheläistä filosofaa. Salomaa 2000, 31.

<sup>656</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Aalbergille 7.3.1911. HYK Coll. 1.11.

<sup>657</sup> "Frage sie, ob sie wirklich glauben, dass eine Einwirkung eines solchen Typus das Pack nicht verderben soll. Beschreibe ihren Sinn, beschreibe ihr Blödsinn. [--] Frage, wie es möglich ist, dass die Nation, die Leute, die die Bildung (Professoren) der Nation haben, die Politiken, die Litteraten, Poeten (Aho) – solchen Leuten den nationalen Kunstschatz übergeben können. Wen du dich Freund nennen kann, wer nicht deines Geistes ist – dem kann, darf ich doch nicht eine nationale Kunstschatz übergeben. Kann Tudeer, Mikkola, Aho, die Seele eines Lindfors, eine Seele ein solchen Freund nennen?" Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 7.3.1911 HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

Ida Aalberg ei pitänyt Lindforsia arvossa teatterinjohtajana eikä ohjaajana ja ilmeisesti myös Lahdensuo oli hänestä teatterialalla diletantti verrattuna Aalbergin omaan pitkään uraan. Tätä Uexkull-Gyllenbandin kokonaisvaltaista halveksuntaa koko Kansallisteatteria, sen johtokuntaa ja näyttelijöitä kohtaan on jossain määrin vaikea ymmärtää, olihan Uexkull-Gyllenband ohjaajana saavuttanut samojen näyttelijöiden kanssa näytäntökaudella 1909 - 1910 lupaavia tuloksia.

Paroni kirjoitti kirjeessään maaliskuun alussa 1911: ”Ymmärtävätkö he, että nykyinen Kansallinen on huono, ja kuinka huono se on: huono ohjelmisto, jälkeenjääneisyys, osittaiset pikku synnit, lahjattomuus, kouluttamattomuus, tylsämielisyyys jne.”<sup>658</sup> Hän sanoi olevansa katkera, sillä hän ei pysty toteuttamaan itseään ohjaajana ja dramaturgina Pietarin sitoumuksien ja Kansallisteatterin johtokunnan torjunnan vuoksi. Ohjeena Ida Aalbergille oli:

Tulee tarkastella rooleja etydeinä, yrittää hyvän ratkaisun hakemista ja antaa Lindforsin ohjatessaan tehdä hulluuksiaan. Mutta sinun on sanottava hänelle, Mailalle ja kaikille avoimesti, että se, mitä hän tekee, on hulluutta.<sup>659</sup>

Strategiana pääjohtajaa vastaan arrogantti Uexkull-Gyllenband suositteli tässä ylimielisyyttä. Jyrkkyydessään paroni oli saanut itselleen helposti ja lyhyessä ajassa vihollisia. On pakko todeta, että Uexkull-Gyllenbandin ongelmat olivat osin itse aiheutettuja. Yksi syy näyttelijöiden kielteiseen suhtautumiseen aviopari Uexkull-Gyllenbandia kohtaan saattoi olla myös paronin suuri vaativuus. Näyttelijät eivät nähtävästi halunneet tehdä yhteistyötä Uexkull-Gyllenbandien kanssa. Alempisäätyinen teatteriväki tunnisti ehkä aatelisen Uexkull-Gyllenbandin alentuvaisuuden ja fennomaaninen säätyläistö hänen taipumuksensa isovenäläiseksi tulkittuun vähättelynsä. Alexander Uexkull-Gyllenband tulkittiin venäläiseksi yksinkertaistavalla tavalla, joka ei varmasti olisi vastannut hänen omaa käsitystään hänen saksan kielen, balttilaisten sukujuurien ja kosmopoliitin elämäntavan muovaamasta identiteetistään.

Näytäntökaudella 1910 - 1911 Uexkull-Gyllenbandin toiminnan keskeinen idea Kansallisteatterin piirissä oli välimatkan varmistaminen Ida Aalbergin ja muiden näyttelijöiden välillä Suomessa. Tämäkin oli pikemminkin taiteen ulkopuolinen tavoite, Ida Aalbergin persoonaan liittyvä hanke. Aluksi Aalberg toimi Helsingissä myös oman päänsä mukaan, mitä kuvaa hänen osallistumisensa Kansallisteatterin niin

---

<sup>658</sup> ”Ob sie verstehen, dass das heutige Kansallis schlecht ist, wie schlecht es ist: Repertoire, Nachbliebenheit, Unbegabtheit, Talentlosigkeit, Unziehung, Blödismus usw.“ Alexander Uexkull-Gyllenbandille 7.3.1911 HYK Coll 1.11. Suomenos: Timo Lipponen.

<sup>659</sup> ”Betrachte deine Rolle als Etüde, versuche sein gut herauszubekrönen als Du kannst – lasse ihn seinen Blödsinn machen. Aber sage es ihm, Maila, allen – offen, dass es Blödsinn ist.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 16.3.1911. HYK Coll 1.11. Suomenos: Timo Lipponen.

kutsuttuihin ”halpanäytäntöihin”. Paronilla ei ehkä ollut vaimostaan niin tiukkaa otetta, kuin hän oli olettanut.

Ida Aalbergin esiintyminen Schillerin *Maria Stuartin* nimiroolissa marraskuussa 1910 oli Rafael Koskimiehen mukaan laiha lohtu sille, että Aalberg oli jäänyt vaille pääosia uusissa näytelmissä näytäntökaudella 1910 - 1911.<sup>660</sup> Nuorten naisten rooleja jaettiin nyt nuoremmille naisille kuten esimerkiksi Lilli Tulenheimolle, joka oli 30-vuotias. Maria Stuart oli Aalbergin vanha loistorooli, joka antoi mahdollisuuden virtuositeettiin ja tähtitaiteseen. Shakespearen *Antoniuksen ja Kleopatran* kohdalla Koskimies väittää, että näyttelijättären taide oli menettänyt parhaan tartuttavimman voimansa, ja että 53-vuotias Ida Aalberg eli ikään kuin vanhan rippeillä, osaamisella ja tekniikalla enemmän kuin tuoreella eläytymisellä ja elinvoimalla.<sup>661</sup>

1900-luvun ensi vuosina esille sukelsi uusi varteenotettava näyttelijätär Elli Tompuri (1880 - 1962).<sup>662</sup> Hän opiskeli näyttämötaidetta Pariisissa ja Wienissä ja hänen läpimurtoroolinsa vuonna 1905 oli Oscar Wilden *Salomen* nimiosa Suomen Kansallisteatterissa.<sup>663</sup> Tompuri toteutti kierteita maaseutukaupunkeihin ja useat sanomalehdet vaativat hänelle kiinnitystä Kansallisteatteriin.<sup>664</sup> Myöhemmin 1910-luvulla suunnitellut vierailut Kansallisteatteriin kilpistyivät johtokunnan sisäiseen sinnikkääseen vastustukseen.<sup>665</sup> Elli Tompuri esiintyi Kansallisteatterissa vuoden 1911 alussa. Uexkull-Gyllenband näki tämän välittömästi teatterin kollektiivisena juonitteluna ja henkilökohtaisena loukkauksena Ida Aalbergia kohtaan ja katsoi, että siihen täytyy reagoida.<sup>666</sup> Jo syksyllä 1910 Aalberg oli kirjoittanut miehelleen, että ”berliiniläisneito” Tompuri on kutsuttu teatteriin neuvotteluihin. ”Siis kaikki tulee nyt olemaan Tulenheimon – Tompurin käsissä”, totesi Uexkull-Gyllenband.<sup>667</sup> Uusia tulokkaita oli siis enemmänkin, esimerkiksi juuri Lilli Tulenheimo, jolla oli poliittisesti korrekti fennomaaninen tausta. Hänen miehensä Antti Tulenheimo oli Kansallisen kokoomuspuolueen poliitikko ja uransa myöhemmässä vaiheessa Suomen pääministeri ja Helsingin kaupunginjohtaja. Teatterin näkökulmasta oli luonnollista, että Tompurin ja Tulenheimon annettiin yrittää – teatteri kaipasi uusia ja tuoreita naisnäyttelijöitä.<sup>668</sup>

---

<sup>660</sup> Koskimies 1953, 222.

<sup>661</sup> Koskimies 1953, 223-224.

<sup>662</sup> Mäkinen 1999, 125.

<sup>663</sup> Mäkinen 1999, 39.

<sup>664</sup> Mäkinen 1999, 129.

<sup>665</sup> Vuonna 1919 Tompuri perusti lyhytaikaiseksi jääneen Vapaan näyttämön. Mäkinen 1999, 131. 1930-luvulla Tompuri tuli tunnetuksi ”punaisena” diivana, joka esitti Saksassa silloin kiellettyjen kirjailijoiden teoksia *Kaunis Saksa – Poltettua runoutta* -nimisessä runoillassaan. Mäkinen 2001, 21. Tompuri avioitui Lauri af Heurlinin kanssa, joka oli Kaarlo Bergbomin sisaren Augusta af Heurlinin poika Liitto päättyi eroon vuonna 1919, syynä mainittiin, että aikakaudelle tyyppillistä tapaa rikkoen Tompuri ei suostunut luopumaan omasta urastaan. Mäkinen 2001, kuvaliitteen teksti, 288.

<sup>666</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 4.2.1911 II kirje. HYK Coll 1.11.

<sup>667</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille syksy 1910. HYK Coll 1.116.

<sup>668</sup> On kiinnostavaa, että perustaessaan Ida Aalberg –teatterin Alexander Uexkull-Gyllenband tarjosi näyttelijän paikkaa Tompurille. Helka Mäkisen mukaan tarjouksen vilpittömyyttä on mahdotonta tietää, sillä aikaisempina vuosina paroni oli kirjoittanut poleemisia artikkeleita, joissa Tompuri näyttäytyi suurimpana uhkana hänen vaimovainajansa kunniakkaalle maineelle. Mäkinen 2001, 85-86.

Syksyllä 1910 Ida Aalberg kirjoitti, että Tompuri näyttelee Kansallisteatterissa Kaarlo Atran näytelmässä *Kunnian vuoksi*.<sup>669</sup> Neiti Nissinen ja rouva Lindström olivat selittäneet Aalbergille ruotsalaisen lehden kirjoittaneen, että Tompuri täytyy ottaa teatteriin, koska hän oli nuori, uusi ja ihmeellinen.<sup>670</sup> Aalbergin kirjeen mukaan rouva Salo oli pyytänyt kirjailija Kaarlo Atraa antamaan uuden näytelmänsä naispääosan Tompurille, joka tahtois näytellä Suomessa. Atra ei ”uskaltanut” lainkaan ajatella siihen Ida Aalbergia!<sup>671</sup> On selvää, että tässäkin haluttiin vihjata äänekkäästi 54-vuotiaan Aalbergin ikään ja siihen, että hän oli joidenkin johtokunnan ja ehkä myös hallintoneuvoston jäsenten sekä osin yleisönkin silmissä menettänyt viehätysvoimansa. Ilmeisesti Uexkull-Gyllenbandit eivät halunneet ymmärtää näyttelijättären ikään liittyvää huomautusta.<sup>672</sup>

Kuten Jukka von Boehm Petra von Uexküllin jäämistöstä löytyneen arkistomateriaalin analyysissa kuvaa, Alexander Uexkull-Gyllenband ja hänen mukanaan Ida Aalberg suhtautuivat järjestelmällisen vihamielisesti suomalaisia kohtaan yleensä ja aivan erityisesti Kansallisteatterin johtokuntaa kohtaan.<sup>673</sup> Pahaa verta Kansallisteatterissa herättivät Ida Aalbergin oikukkaat vaatimukset hänen kuvitellessaan, että hän oli Kansallisteatterissa edelleen sellaisessa asemassa, jossa voi itse päättää niistä rooleistaan ja näytelmistä, joissa halusi esiintyä. Tosiasia oli, että hän ei enää entiseen tapaan, magneetin lailla kyennyt vetämään Kansallisteatteriin täysiä katsomoita. Alexander Uexkull-Gyllenband edusti Kansallisteatterin suhteen jyrkkää linjaa, jonka mukaisesti Ida Aalbergin ei pitänyt viritellä yhteistyötä muun johtokunnan kanssa vaan osoittaa avointa halveksuntaa ylintä johtoa eli Adolf Lindforsia ja Jalmari Lahdensuota kohtaan. Elli Tompurin ja varsinkin Lilli Tulenheimon tulo Kansallisteatteriin 1910-luvun alussa herätti Uexkull-Gyllenbandeissa vihamielisen reaktion. Syksyllä 1910 aviopuolisot kirjoittivat toistuvasti kummallisesta tunnelmasta, johon syyllisenä Uexkull-Gyllenband piti teatterin johtokuntaa, mutta sen syytä on mahdotonta todentaa. Säilyneen todistusaineiston perusteella ei voida väittää, että apulaisjohtajana toiminut Ida Aalberg tai Alexander Uexkull-Gyllenband olisi ollut johdonmukaisen vieronnan kohteena. Voidaan kuitenkin todeta, että Uexkull-Gyllenbandeista haluttiin eroon ja arvailla erilaisia syytä tähän, mutta ei osoittaa todistein esimerkiksi paronin venäläisyyteen tai puolisoiden asemaan liittyviä ennakkoluuloja. Oman oikukkuutensa lisäksi Ida Aalbergin käytöksessä ja asenteissa saattoi olla

---

<sup>669</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille syksy 1910. HYK Coll 1.116.

<sup>670</sup> Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille syksy 1910. HYK Coll 1.116.

<sup>671</sup> ”Atra hatte erzählt, dass Frau Salo in Berlin ihn gegeben hatte die Rolle an Frl Tompuri zu geben, weil Sie so gerne in Finnland spielen möchte. Aber also er selbst Tompuri nicht kennt. Und “wagte“ garnicht an mich zu denken.“ Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille syksy 1910. HYK Coll 1.116. Suomennot: Timo Lipponen.

<sup>672</sup> ”Osaan oli monta ehdotusta. Ida Aalberg oli itsekin halukas rooliin. Kirjailija oli tietysti onnellinen niin suuresta kunnianasta, mutta eihän hän voinut tai tahtonut vakuuttaa omia kirjeitään vastaan, joissa ensin oli halunnut juuri minut siihen. Ida Aalberg luopui roolista, sillä se voisi herättää pahaa verta Tompurin ystäväissä”. Asia tuli ratkaistuksi siten, että Helmi Lindelöf sai osan ja samalla annettiin lupaus, että minä sitten joskus saisin näytellä sen. Kirjailijalle mainitsin, että olisi oikeudenmukaista, että saisin vieraila kuitenkin jossain toisessa osassa, esimerkiksi Norana. Mainitsin Atralle, että mielelläni ottaisin osan, ja hän saattoi sen teatterin johtokunnan tietoon. Vastaus oli: Ida Aalbergin osiin ei voinut kajota, niin kauan kuin hän oli elossa.” Heikkilä & Laurson (toim.) 1980, 98-99.

<sup>673</sup> Jukka von Boehm: Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä 2016, 3.

paitsi suuren diivan totunnaisia elkeitä myös Uexkull-Gyllenbandilta omaksuttua ylimielisyyttä ja arroganssia.

#### 4.5. Ida Aalbergin irtisanominen Suomen Kansallisteatterin palveluksesta

Kansallisteatterin johtokunnan puheenjohtaja Oskar Emil Tudeer<sup>674</sup> kertoi 10. tammikuuta 1911 Ida Aalbergin lähettäneen hänelle kirjeen, jossa paronitar pyysi saada käyttää välikirjassa hänelle myönnettyä kahden viikon loma-aikaa. Ida Aalbergin oli määrä kiertää lausunta- ja esitelmämatkalla Suomen maaseutukaupunkeja. Lisäksi Ida Aalberg pyysi kohta tämän jälkeen saada aloittaa harjoitukset *Antoniusta ja Kleopatraa* varten. Tähän suostuttiin. Ohjelmistoon suunniteltiin myös Kiven *Leaa*, jonka pääosaan kaavailtiin Aalbergia.<sup>675</sup>

Tammikuun aikana, jolloin Ida Aalbergin kiertue toteutui, sanomalehdet olivat kriittisiä primadonnaa kohtaan. *Wiborgs Nyheter* –lehden artikkeli vuoden 1911 tammikuulta tuodaan tässä esimerkkinä yleisesti levinneestä suhtautumisesta. Runousosastossa arvosteltiin Wildenbruchin melodraamaa *Noidan laulu*. Kriitikko piti sitä lämpöisenä, dramaattisena ja eloisana, mutta se oli hänen nähdäkseen paikoin ylen määrin ladattu.<sup>676</sup> Kriitikko kirjoitti myös Ida Aalbergin pitämästä esitelmästä *Miksi huono teatteri on kansallinen vaara*:

Med spändt intresse motsåg man fru Aalbergs föredrag om den dramatiska konstens dekadens. Det genomlöpte hela skalan från lätt kåserande om biografteatrarna till högstämda dityramber till öfversvinnliga konstideal; där vimlade af hvardagssanningar, men också af det mest förbluffande paradoxer och specifikt feminina påhitt, som lockade fram ett knappast afsedt löje.<sup>677</sup>

Vastoin miehensä vakaumuksia Ida Aalberg puhui esitelmässään siitä, mikä hänen omasta mielestään on hyvää näyttölemistä. *Wiborgs Nyheter* –lehden kriitikko kirjoitti esitelmän sisällöstä:

Grella effekter och starka kontrastfärger skall det väl vara, brusande crescendo och mycken grannlät; det ärliga, diskreta spelsättet är icke stor konst och de små medlens teknik får icke hennes

---

<sup>674</sup> Oskar Emil Tudeer (1850-1930), Helsingin yliopiston kreikan kielen ja kirjallisuuden professori. Hän oli paitsi Kansallisteatterin myös Pellervo-seuran ja kustannusliike Otavan johtokunnan jäsen.

<sup>675</sup> Kansallisteatterin johtokunnan kokouspöytäkirja 10.1.1911. Kansallisteatterin arkisto.

<sup>676</sup> Nimimerkki –n.: Ida Aalbergs recitationsafton. *Wiborgs Nyheter* (nimimerkki –n.) 26.1.1911. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>677</sup> ”Jännittyneellä kiinnostuksella odotettiin rouva Aalbergin esitelmää näytelmätaiteen dekadenssista. Siinä käytiin läpi koko asteikko kevyestä pakinasta koskien elokuvateattereita ylevämielisiin dityrambeihin sekä ylenpalttisiin taiteellisiin ihanteisiin; siinä vilisi arkipäivän totuuksia, mutta myös ällistyttyviä paradokseja ja erityisiä feminiinisiä keksintöjä, jotka houkuttelivat esiin tuskin havaittavaa hymyä.” Nimimerkki –n.: Ida Aalbergs recitationsafton. *Wiborgs Nyheter* 26.1.1911. Suomennos: Timo Lipponen.

applåd. [---] Men det beror nu på hvad som är att föredraga: virtuosa praktprestationer eller ett spelsätt som bär det omedelbara, lefvande livets öfvertygande sanningsprägel.<sup>678</sup>

Ida Aalbergin lausuntakiertueen kritiikeissä on huomionarvoista näyttelijättären propaganda tähtinäyttelemisen ja suuren tyylin, jopa deklamaation puolesta ja hillittyä ilmaisua vastaan. Alexander Uexkull-Gyllenband oli koko teatteriuransa ajan johdatellut Aalbergia pois tähtinäyttelemisestä. Näiden tammikuussa 1911 ilmaistujen ajatusten takana tuskin oli Uexkull-Gyllenband. Julistiko Ida Aalberg siinä omaa näkemystään näyttelemisestä? Mikä oli tämän lähinnä kummallisen ulostulon todellinen motiivi? Oliko se viimeinen, epätoivoinen yritys valloittaa takaisin entinen asema suomalaisen teatterin kentällä – entisin keinoin? Pitikö Ida Aalberg lainkaan näyttelemisestä hillityllä tyyllillä? Vai olivatko ’pienen välineiden’ keinoin luodut roolit Alexander Uexkull-Gyllenbandin määrätietoisien ja peräänantamattoman ohjaamisen tulosta?

Myös *Helsingin Sanomat* uutisoi lausunta- ja esitelmäillasta Tampereella. Aalbergin esitelmän mukaan oli olemassa vain kahdenlaisia teattereita: joko pelkkiä afääriyrityksiä tai ihanteelliselle pohjalle rakennettuja. Hänen mukaansa näyttelijöiksi saatiin tyhjäntoimittajia, jotka eivät sovi muuhun tai eivät tahdo mihinkään ryhtyä. Rappiotila teatterissa johtui ihanteellisuuden, sisällyksen, henkevyuden puutteesta. Mistä sisällyks puuttui, siellä tuli muoto pääasiaksi. Aalbergin mukaan aikakaudella oli skeptinen luonne, joka etsi ilmaisumuodokseen ”modernin”, ”harmaan”, ”hillityn”, ”tyylitellyn” jne. ”Uutta koulua” Ida Aalberg sanoi pitävänsä näyttämötaiteen dekadenssina.<sup>679</sup> *Helsingin Sanomien* kriitikko kommentoi Ida Aalbergin esitelmää:

Epäilemättä oli tämä esitelmä – sen ohella, mitä siinä oli jo ennen tunnettua – omiaan enemmän hämmentämään kuin valaisemaan käsitteitä. [---] Päinvastoin kuin hän, pitäisi uuden ja vanhan koulun eroa pitää pääasiassa taisteluna taidekeinoista. Juuri sen vuoksi, että ihmisen tunne- ja hermoelämä on niin suuresti moninaistunut ja rikastunut, että näyttämötaide etsii yhä rikkaampia ja moninaisempia keinojakin sitä ilmaistakseen. [---] Tunnepitoisuus on niin kyllästytettyä ja siksi vaatii se ”hillittyjä” keinoja. [---] Ja miksi siis kukoistaa niin väkevänä rappiotila juuri siinä ”vanhassa koulussa”, jota taiteilijatar itse edustaa? Eihän ihanteellinen sisällys ole sitä pelastanut?<sup>680</sup>

---

<sup>678</sup> ”Räikeitä efektejä ja vahvoja tuli olla, samoin pauhaavia crescendoja ja paljon korupuhetta; rehellinen, hienotunteinen näyttelemisen tapa ei ole suurta taidetta ja pienten välineiden tekniikka ei saa hänen suosionsoitustaan. [---] Mutta kaikki riippuu kuitenkin siitä, mitä halutaan: virtuoosisia, komeita aikaansaannoksia vai näyttelemisen tapa, joka kantaa välitöntä, elävän elämän vakuuttavaa totuuden leimaa.” Nimimerkki –n.: Ida Aalbergs recitationsafton. *Wiborgs Nyheter* 26.1.1911. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>679</sup> T. D.: Ida Aalberg’in. *Helsingin Sanomat* 20.1.1911.

<sup>680</sup> T. D.: Ida Aalberg’in. *Helsingin Sanomat* 20.1.1911.

Ida Aalberg oli monella tavalla ristiriitainen persoonallisuus. Vaikka Uexkull-Gyllenbandin teatterinäkemysten mukainen hillitty tyyli Ida Aalbergin lähinnä realistisissa tehtävissä oli kiistämätön tosiasia, Ida Aalberg kykeni ”pienien välineiden” taiteensa jälkeenkin palaamaan suureen tyyliin, tähtinäyttelemiseen ja deklamaatioon. Hän ei ilmeisesti nähnyt siinä mitään ristiriitaa.

Ida Aalbergin ajatuksia diivataiteesta hyvänä näyttelijäntyönä ihmeteltiin myös siksi, että ”hillitty tyyli” oli jo lyönyt läpi suomalaisen teatterin piirissä kuten jo Bergbomin 1800-luvun lopun Ibsen-tulkinnoissa, olkoonkin, että deklamaatiota esiintyi 1910-luvulle saakka.<sup>681</sup> ”Vanha koulu” oli ilmeisesti veruke palata takaisin tähtitaiteeseen, pyrkimys päästä taas yleisön suosioon. Tämän ”koulun” piirissä nuorempi Ida Aalberg oli saavuttanut huikaisevat menestyksensä, ja sillä alueella hän aikoi lyödä kilpailijansa. Mistään ei ilmene Uexkull-Gyllenbandin mielipide tällaista esteettistä ohjelmanjulistusta kohtaan. On vaikea uskoa, että turvautuessaan tähtitaiteeseen oman asemansa uudelleen saavuttamiseksi Aalberg olisi saavuttanut miehensä hyväksynnän.

Kansallisteatterin johtokunta kieltäytyi kuitenkin jatkosopimuksesta Ida Aalbergin kanssa 11. maaliskuuta 1911. Kokouspöytäkirjan mukaan Kansallisteatterin tappiot korvattaisiin erottamalla Ida Aalberg ohjaajan-apulaisjohtajan toimesta:

Koska edellisten vuosien tilit ja niihin perustuvat laskelmat osoittavat, voidaan nyt jo joltisellakin varmuudella päättää, että kuluva näytäntökausi tulee päättymään ainakin 15000 markan tappiolla, ja seuraavan vuoden kulunkiarvion mukaan on lisäksi kaikki syy otaksua, että jos nykyistä asiaintilaa jatkuu, tämä tappio on ensi näytäntövuoden lopussa oleva kaksinkertainen. Näin syntynyt vajaus voidaan vain siten saada vähenemään tai ainakin estää kasvamasta, että ensi näytäntökauden kuluessa teatterin menoja, mikäli mahdollista supistetaan. Mutta kun toiselta puolen varsinaisia juoksevia menoja ei sittenkään voitane sanottavassa määrin vähentää ilman että teatterin säännöllinen työ ja taiteelliset saavutukset joutuisivat siitä kärsimään, on Johtokunta katsonut olevan mahdotonta uudistaa tulevaksi näytäntökaudeksi nykyisenlaista vuosisopimusta vapaaherratar Ida Aalberg-Uexkullin kanssa.<sup>682</sup>

Rafael Koskimiehen mukaan päätöstä ei tässä asiassa tehty aivan yksimielisesti. Johtokunnan puheenjohtaja, professori Oskar Emil Tudeer ja varajäsen, professori J. J. Mikkola edustivat kantaa, jonka mukaan rouva Aalbergille olisi ollut tarjottava entisen 15000 markan asemesta kiinnitystä 8000 markan palkkaa vastaan.<sup>683</sup>

---

<sup>681</sup> Koski 2013, 200.

<sup>682</sup> Kansallisteatterin johtokunnan kokouspöytäkirja 11.3.1911. Kansallisteatterin arkisto.

<sup>683</sup> Koskimies 1953, 227.



Kun Ida Aalberg erotettiin Kansallisteatterista, kirjailija Maila Talvio oli elämäkerturinsa Tyyni Tuulion mukaan Aalbergille uskollisista uskollisin.<sup>684</sup> Hän reagoi kysymykseen jo 17. maaliskuuta 1911: ”Ida Aalberg sanottu irti! Hän on niitä taivaan armoittamia, joita suurillekin sivistyskansoille syntyy harvoin...”<sup>685</sup> Maalis-huhtikuussa 1911 Talvio kirjoitti *Undessa Suomettaressa* useita kertoja otsikolla ”Ida Aalberg ja Kansallisteatteri”. Tyyni Tuulion mukaan esimerkiksi K. S. Laurila<sup>686</sup> syytti Talviota liiallisesta kiihkoilusta.<sup>687</sup> Teatterikiistan eräänä tuloksena oli se, että Maila Talvio erosi teatterikriitikon toimestaan *Undessa Suomettaressa* huhtikuun alussa 1911. Eino Leino iski tilaisuuden saadessaan Talvion kimppuun kirjoittamalla nimimerkillä ”Hätäntynyt” Maila Talvion yhden naisen sodasta. Hänen mielestään Talvio oli ”meidän etevin koomikkomme, aivan tahtomattaan ja nähtävästi tietämättäänkin... kaikki, mihin hän koskee, muuttuu naurettavaksi”.<sup>688</sup>

Eino Leino kirjoitti *Helsingin Sanomissa* 23.3.1911, kesken teatterijupakan uudesta mahdollisuudesta: ”Varmalta taholta saamamme tiedon mukaan Kansan näyttämö on tarjonnut vapaaherratar Ida Aalberg-Uexkull-Gyllenbandille sitoumuksen ensi näytäntökaudeksi 12000 markan suuruisella vuosipalkalla.”<sup>689</sup> Aalbergin vastaus tuli tiedoksi *Helsingin Sanomissa* 4.4.1911: ”Vapaaherratar Ida Aalberg-Uexkull on antanut kieltävän vastauksen Kansan näyttämön tarjoukseen siirtyä 12000 markan palkalla ensi vuodeksi Kansan näyttämön palvelukseen.”<sup>690</sup> Päivämääristä voi päätellä, että Uexkull-Gyllenbandit miettivät asiaa melkein kahden viikon ajan. Ida Aalbergille kiinnitys Kansan näyttämölle olisi ollut paronittaren säätyä ajatellen romahdus sosiaalisessa sfäärissä, mutta toisaalta se olisi mahdollistanut hänelle teatterityön jatkumisen.

Talvio päätyi kysymään, ”keitä sitten lopultakin ovat nämä ’johtokunnan jäsenet’, joiden selitys ei ole virallinen, mutta ei aivan yksityinenkään, eikä edes yhtiön oma vaan kansallinen?”<sup>691</sup> Talvio viittaa johtokunnan piirissä vallinneeseen samanmielisyyteen ja ennen Uexkull-Gyllenbandien aikaa vallinneen tilanteen legitimointiin: ”Yleisön ja kansan asia on etupäässä tutkia, ovatko johtokunnan miehet olleet heidän haltuunsa uskotun kansallisen aarteiden ja Bergbomin perinnön hyviä vaiko huonoja hoitajia.”<sup>692</sup> Kansallisteatterin historiankirjoittajan Rafael Koskimiehen suhtautumista Ida Aalbergin puolustajiin

---

<sup>684</sup> Vielä tietämättömänä Kansallisteatterin johtokunnan päätöksestä Uexkull-Gyllenband kirjoittaa Ida Aalbergille: ”Maila muss man von ihrem ’todtem’ Mann (Jooseppi Mikkola) ablösen. [---] Dass Du mit Lindfors zusammen arbeitest, da Ibsen stellen selbst. Wo ein Lindfors streitet, verwest? Da – Ibsen?!” Suomeksi: ”Maila on irrotettava ’kuolleesta’ miehestään Mikkolasta. [---] Kun Aalberg nyt työskentelee Lindforsin alaisuudessa, asettaako tämä näyttämölle Ibseniä? Siellä, missä Lindfors haastaa riitaa, mätäneä, siellä – Ibsen?” Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 11.3.1911 HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen. Taas paroni panee sanat vaimonsa suuhun. Paronin mielestä Lindfors Ibsenin parissa on pyhäinhäviöstä, ja hänestä on sanouduttava päättäväisesti irti.

<sup>685</sup> Tuulio 1963, 419

<sup>686</sup> Laurila, Kaarle Sanfrid (1876-1947), esteetikko ja kirjallisuudentutkija. Helsingin yliopiston taidefilosofian ylimääräinen professori (1929-1946). Julkaisi tutkimuksia Ibsenistä ja Tolstoista.

<sup>687</sup> Tuulio 1963, 421.

<sup>688</sup> Tuulio 1963, 422.

<sup>689</sup> Eino Leino: Ida Aalberg ja Kansan Näyttämö. *Helsingin sanomat* 23.3.1911.

<sup>690</sup> Ida Aalberg ja Kansan Näyttämö. *Helsingin Sanomat* 4.4.1911.

<sup>691</sup> Salaisuutta vierovia (Maila Talvio): Ida Aalberg ja Kansallisteatteri. *Uusi Suometar* 25.3.1911.

<sup>692</sup> Salaisuutta vierovia (Maila Talvio): Ida Aalberg ja Kansallisteatteri. *Uusi Suometar* 25.3.1911.

teatterijupakassa kuvaa hyvin Maila Talviosta annettu kuva: ”Hän kävi taisteluun kuin Pyhä Yrjänä.” Talvio oli ollut julkisesti sitä mieltä, että teatterista olisi ollut Ida Aalbergin sijaan sanottava irti joukko vähäisempiä näyttelijöitä.<sup>693</sup> Rafael Koskimiehen mukaan osa johtokunnan jäsenistä toivoi palattavan vierailusopimukseen Ida Aalbergin kanssa, mutta johtokunnassa oli henkilöitä, jotka halusivat kokonaan eroon Aalbergista, joten edellistä ratkaisua puolustavat äänet vaimenivat.<sup>694</sup>

Eino Kalima vastasi *Helsingin Sanomissa* puheisiin hänen itsensä nimittämisestä Kansallisteatterin taiteelliseksi johtajaksi ja sanoutui irti häneen kohdistuneista odotuksista. Hän osoitti sanansa suoraan *Helsingin Sanomien* teatteriarvostelijalle Eino Leinolle. Hänestä oli ollut pöytäkirjasta nähdä nimeään mainittavan ehdotuksissa, jotka ovat syntyneet senhetkisen teatterikriisin taistoissa. Kalima sanoi kuitenkin, että hän ei voi ohjaajana pitää Suomen suurimman näyttelijän Ida Aalbergin taidetta muuna kuin ”titaanisen subjektiivisen itsensä tehoisaksi tekona, joka on vieras kokonaisuutta silmällä pitävälle, symfoniselle ohjaustaiteelle”.<sup>695</sup> Johtokunnan nykyisestä suhtautumisesta Ida Aalbergia kohtaan Kalima mainitsi vain, että ”olin monen muun mukana odottanut, että Teillä (johtokunnalla), joka ennen niin voimakkaasti tulkititte Ida Aalbergin taiteen suuruutta, olisi asiain nykyisestä tilasta ollut enemmän sanottavaa”.<sup>696</sup> Nuori mies, aloitteleva ohjaaja Eino Kalima osoitti näin Ida Aalbergin rooliin kansallisena tähtenä, mutta vaati samalla johtokunnalta tietoisuutta siitä, mitä Ida Aalberg Suomelle ja Kansallisteatterille merkitsi.<sup>697</sup>

Viesti Ida Aalbergin erottamisesta saavutti lopulta Pietarissa oleskelevan Uexkull-Gyllenbandin maaliskuun loppupuolella 1911. Uexkull-Gyllenbandin näkemyksen mukaan kyseessä olivat henkilökohtaiset juonittelut: ”Johtokunnan jäsenet eivät ymmärrä – kukaan heistä – ylipäättään mitään taiteesta vaan vain jotain henkilökohtaisesta suhteestaan siihen.”<sup>698</sup>

---

<sup>693</sup> Koskimies 1953, 228.

<sup>694</sup> Koskimies 1953, 227.

<sup>695</sup> Eino Kalima: Yleisöltä. H. S.:n teatteriarvostelijalle. *Helsingin Sanomat* 30.3.1911.

<sup>696</sup> Eino Kalima: Yleisöltä. H. S.:n teatteriarvostelijalle. *Helsingin Sanomat* 30.3.1911.

<sup>697</sup> Kalima oli nähnyt Ida Aalbergin kiertueella Moskovassa maaliskuussa 1905 *Kodissa*, *Rosmersholmissa* ja *Hedda Gablerissa*.

Hän totesi: ”Niin suggeroivaa ääntä en ole maailmassa kuullut kellään. Hän tuli näyttämölle ja hänen mukanaan jokin taikavoima. Siitä hetkestä olin hänen lumoisissaan.” Kalima toteaa vielä, että *Rosmersholmia* oli tullut katsomaan myös Stanislavski. ”Aalberg näytteli saksaksi, mutta kuitenkin niin läpisuomalaisesti, että olin purskahtaa itkuun liikutuksesta.” Nuori Kalima piti paroni Uexkullista. Tämä oli hänestä mitä sympaattisin, hienotunteisin ihminen, läpisivistynyt mies, joka ymmärsi antaa arvon puolisonsa taiteelle. Kalima 1962, 126-128.

Maaliskuun puolivälissä 1911 Kalima kertoi saaneensa tietää päivien suuren teatteri uutisen: että Kansallisteatterin johtokunta oli sanonut irti Ida Aalbergin vierailusopimuksen. ”Se tieto kuohutti minua. Syyksi irtisanomiseen ilmoitettiin taloudellinen ahdinko. Oli vaikea ajatella, että mikään vakava teatteri maailmassa voisi parantaa talouttaan erottamalla palveluksestaan parhaan näyttelijänsä”, kirjoitti Koskenniemi. Myöskin Linnankoski piti Ida Aalbergin irtisanomista loukkaavana tekona. Kalima 1962, 261.

<sup>698</sup> ”Persönliche Intriguen. Sie verstehen – alle – überhaupt nichts von Kunst, sondern nur von persönlicher Beziehung etwas.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 10.4.1911. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

Paroni ja Ida Aalberg pelkäsivät menettäneensä tärkeän liittolaisen, kirjailija Johannes Linnankosken.<sup>699</sup> Linnankoski oli lähestynyt Ida Aalbergia kirjeellä, joka on päivätty 10.4.1911. Hän oli kirjoittanut, että monien muiden Uexkull-Gyllenbandien ystävien tavoin hän oli ollut epärehellinen, eikä ollut julkisesti ilmoittanut kantaansa Ida Aalbergin erottamiseen Kansallisteatterista. Hän arveli monien yksityisesti kirjoittaneen johtokunnalle asiasta. Hän puolustautui kuitenkin sanoen, että ”on vaikea esiintyä asiassa, jota ei yksityisseikkojaan myöten tunne. Tulee ajatelleeksi, ettei johtokunnassakaan ole pelkkiä lurjuksia, vaan että heidänkin menettelyynsä täytyy olla jotkut syyt, joita syrjäinen ei tunne”.<sup>700</sup>

Toisena syynä monien vaikenemiseen Linnankoski mainitsee Maila Talvion intoilevat ja yliampuvat kirjoitukset aiheesta.<sup>701</sup> Paroni kirjoitti, että Aalberg voisi sanoa Linnankoskelle, että nykyisellä Kansallisteatterilla ei ole mitään tekemistä bergbomilaisen Taiteellisen teatterin kanssa – eikä siksi myöskään tekemistä kansan viettien kanssa: Uexkull-Gyllenbandin mielestä ainoa tie pelastaa Kansallisteatteri on Taiteellinen teatteri. Sen tiellä seisoo paronin mukaan Kansallisteatterin johtokunta: ”pelkurimaiset miehet toimivat salakavalasti, eivätkä halua sitten ottaa vastuuta itselleen. He panettelevat avoimesti, eikä totuutta haluta tunnustaa.”<sup>702</sup> Yrittämättä luoda sovintoa johtokunnan ja teatterieliitin kanssa Uexkull-Gyllenbandit etsivät niitä ulkopuolisia tahoja, joiden kanssa yhteistyössä Taiteellinen teatteri olisi mahdollinen.

Tämä kaikki panee kysymään, mitä johtokunnalla sitten oli Ida Aalbergia vastaan. Hän oli kieltämättä oikukas, vaati erityiskohtelua ja päätäntävaltaa valittaessa näytelmiä ohjelmistoon. Toisaalta hän oli siihen oikeutettu apulaisjohtajan asemassaan. Esittäessään arvosteluja teatterin toimintaa kohtaan hän kuitenkin sahasi oksaa, jolla istui. Voi olla, että Uexkull-Gyllenbandien tarve luoda Taiteellinen teatteri saavutti joissakin johtokunnan jäsenissä jopa ymmärtämystä, mutta taloudelliselta kannalta sitä pidettiin utooppisena ja epärealistisena hankkeena.

Paroni Uexkull-Gyllenband toimi Pietarista käsin viiveellä. Huhtikuussa 1911 Alexander Uexkull-Gyllenband esitti itsekkin Helsingin lehdissä suoraa kritiikkiä Kansallisteatterin johtokuntaa vastaan. Johtokunta oli perustellut Ida Aalbergin erottamista Kansallisteatterista rahavaroissa ilmenneen puutteen vuoksi. *Hufvudstadsbladetissa* paroni katsoi, että syy puutteeseen johtui jo pitkäaikaisesta alamäestä, joka oli alkanut Kansallisteatterissa Kaarlo Bergbomin kuoleman jälkeisellä kaudella. Teatteri oli tilitietojen

---

<sup>699</sup> Linnankoski, Johannes (alkuaan Peltonen, Juho Vihtori), (1869-1913), monipuolinen kirjailija.

<sup>700</sup> Johannes Linnankoski Ida Aalbergille 10.4.1911. HYK Coll 1.6.

<sup>701</sup> Johannes Linnankoski Ida Aalbergille 10.4.1911. HYK Coll 1.6.

<sup>702</sup> ”Sag ihn, wie es Dich traurig macht, dass er Zweifel hat. Sag ihn: das jetzige Kansallisteatteri hat mit dem Bergbom’schen K. Theater Nichts zu thun – darum auch mit den Volksinstinkten Nicht zu thun: der einzige Weg des Kansallis tt. zu retten ist ein künstlerisches Theater. Aber sie haben das gesagt: Aber feige Männer, die heimtückisch handeln, danach die Verantwortung nicht auf sich nehmen wollen. Sie öffentlich verleumden: kann die Wahrheit nicht bekennen wollen.“ Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 15.4. 1911. HYK Coll 1.11. Suomennos: Timo Lipponen.

mukaan tuottanut tappiota jo siirryttäessä uuteen teatteritaloon Kaarlo Bergbomin viimeisinä vuosina 1902 - 1905.<sup>703</sup> Niinpä tämä Uexkull-Gyllenbandin väite ei suinkaan pidä paikkaansa.

Johtokunnalla oli paronin mukaan asiasta kuitenkin käsitys, että puutos johtui yksinomaan Ida Aalbergin toiminnasta Kansallisteatterissa. Puutteen korjaamiseksi johtokunta oli valinnut vain Aalbergin erottamisen. Paroni Uexkull-Gyllenband kysyykin: ”Onko tämä johtokunnan jäsenten mielipide puutteen syistä ja voidaanko sen jälkeen tuoda esiin todisteet väitteen tueksi?”<sup>704</sup> Oli selvää, että kiistattomia todisteita ei haluttu esittää vaan avioparin olisi pitänyt lukea rivien välistä, että Ida Aalbergin toivottiin ikänsä vuoksi vähitellen luopuvan asemastaan Kansallisteatterin diivana. Sanomalehtikirjoituksessaan Uexkull-Gyllenband kysyi ”häiriöistä yhteistyössä”:

Hvem har stört? Har Ida Aalberg stört teaterpersonalen eller har personalen stört Ida Aalbergs arbete? På denna fråga har direktionen hittills icke gifvit klart svar. Men då man tager i betraktande, att de bägge ledarena, Lindfors och Lahdensuo sitta i direktionen – Ida Aalberg har ej haft säte och stämman där – och att direktionen skilde Ida Aalberg och icke Lindfors och Lahdensuo, så måste man häraf draga den slutsats, att Ida Aalberg ensam, men icke Lindfors och Lahdensuo, störde samarbetet.<sup>705</sup>

Näistä ”häiriöistä yhteistyössä” emme saa lehtikirjoitusten tai pöytäkirjamerkintöjen pohjalta minkäänlaista tietoa. Rafael Koskimies totesi, että Ida Aalbergin oli vaikea tulla toimeen näyttelijätovereiden kanssa. Johtajan, Adolf Lindforsin kanssa Aalberg ei yrittänytkaan viritellä yhteistyötä.<sup>706</sup> Johtokunnan puheenjohtaja Oskar Emil Tudeer kirjoitti huhtikuussa 1911 *Undessa Suomettaressa*, että yhteistyötä Ida Aalbergin kanssa ei ole kyetty rakentamaan.<sup>707</sup> Samalla ”kiihtymyksestä huolimatta” Tudeer toivoi palattavan aiempaan vierailunäytäntökantaan Ida Aalbergin kanssa.<sup>708</sup>

Rafael Koskimies oli teatterihistoriassaan sitä mieltä, että juuri paroni Uexkull-Gyllenband Maila Talvion ohella oli paisuttanut arkaluonteisen asian jättiläismäisiin ja skandaalinomaisiin mittoihin.<sup>709</sup> Koskimiehen mielestä Uexkullin puoliset olivat ”sisäisesti valmistuneet kapinalliseen mielialaan” jo syksyllä 1910<sup>710</sup>,

---

<sup>703</sup> Aspelin-Haapkyliä 1910, 168-169, 215-216, 249-250.

<sup>704</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Från allmänheten. Ida Aalberg och finska teatern. *Hufvudstadsbladet* 26.4.1911. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>705</sup> Toinen syy erottamiseen oli johtokunnan kannan mukaan ollut häiriö yhteistyössä. ”Kuka on häirinnyt?”, kysyy Uexkull-Gyllenband. ”Onko Ida Aalberg häirinnyt teatterin henkilökuntaa vai onko henkilökunta häirinnyt Ida Aalbergin työtä? Siitä, että johtokunnassa istuvat johtajat Lindfors ja Lahdensuo, eikä Ida Aalbergilla ole siellä istuinta eikä ääntä, on vedettävä se johtopäätös, että Ida Aalberg yksin on häirinnyt yhteistyötä.” Alexander Uexkull-Gyllenband: Från allmänheten. Ida Aalberg och finska teatern. *Hufvudstadsbladet* 26.4.1911. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>706</sup> Koskimies 1953, 228.

<sup>707</sup> Koskimies 1953, 229.

<sup>708</sup> Koskimies 1953, 229.

<sup>709</sup> Koskimies 1953, 230.

<sup>710</sup> Koskimies 1953, 232.

toisin sanoen silloin kun Uexkull-Gyllenbandit kokivat vastenmielisen tunnelman leviävän Kansallisteatterissa ja Aalberg jäi paitsi rooleja uusien teosten näyttelijävalinnoissa. Mutta oliko kysymyksessä syy vai seuraus? ”Kapinallinen mieliala” saattoi olla syynä Uexkull-Gyllenbandien saamaan kohteluun, mutta toisaalta kielteinen suhtautuminen ja torjunta johtokunnan taholta saattoi aiheuttaa vihamielisen reaktion paronissa ja hänen vaimossaan. Täytyy myös kysyä, eivätkö johtokunnan jäsenet käsittäneet, että heidän toimintansa ja Ida Aalbergin erottamispäätös aiheuttaisi skandaalin mittasuhteisiin yltävän reaktion.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjoitus valaisi hegemonia-asemaansa puolustavan johtokunnan aiempia toimia.<sup>711</sup> Kansallisteatterin johtokunta puolustautui *Hufvudstadsbladetissa* (27.4.1911) ja *Undessa Suomettaressa* (27.4.1911) Uexkull-Gyllenbandin esittämiä syytöksiä vastaan. Se vastasi paronin kysymyksiin jo samana päivänä kuin hänen julkinen kirjeensä oli julkaistu. Johtokunta toteaa: ”Ne kysymykset, joita paroni A. Uexkull-Gyllenband on tämän kuun 26. päivänä lehdissä esittänyt Kansallisteatterin johtokunnan vastattavaksi, ovat kauttaaltaan samaa laatua, osaksi aivan samoja kuin ’Salaisuutta vierovien’ (*Uusi Suometar* 25. maaliskuuta ja 9. huhtikuuta 1911) julkaisemat hyökkäykset. Johtokunta on jo nämä hyökkäykset torjunut (*Uusi Suometar* 12.4.1911).”

Johtokunta ei pitänyt Bergbomin kuoleman jälkeen alkanutta huononemista syynä budjetin vajaukseen. Tulojen ja menojen epäsuhta perustuikin, kuten ennenkin oli huomautettu siihen, että menot olivat kasvaneet vielä suuremmassa määrin:

---

<sup>711</sup> ”Förutom dessa allmänna frågor, anhåller jag ytterligare om direktionens förklaring rörande följande omständigheter och händelser: 1) Hvem är signaturen Turkka, som i *Helsingin Sanomat* för den 19 mars i sitt Helsingforsbref uppmanat de svenska tidningarna att tåga i mellanhand mellan Ida Aalberg och finska teatern? Är det dr Ivalo – medlem i teaterns direktion? 2) Är det sant, att hr Lindfors personligen, icke direktionen vid sitt besök i Berlin kallade Maria Rehoff med sällskap att å finska teatern hösten 1909 uppföra ”John Borkman” en månad efter det Ida Aalberg spelat nämnda stycke, med löfte om, såsom det uppgifves, 50 % af bruttointkomsterna. (Sällskapet ger föreställningar å en liten tredje klassens scen och har aldrig ännu varit i tillfälle att uppträda på första klassens nationella scener.) 3) Hvem är märket F. L., som i n:o 292 af *Uusi Suometar* år 1909 skref recensionen om dessa föreställningar och ”den behärskande konsten”, framhållande hennes förträfflighet framför Ida Aalbergs föreställningar? Var det hr F. Lindström, medlem i direktionen? 4) Hvarför skickade hr Lindfors senaste år, då den *Den Eviga striden* gafs, fru Pihlström plötsligt till Paris, ehuru stycket, som gifvits till större delen för alldeles fulla hus, ännu kunnat gå ett tiotal gånger. 5) Hvarför hindrade hr Lindfors en hel månad öfningarnas vidtagande för *Antonius och Kleopatra*, framskjutande på så sätt styckets uppförande till våren, midt under påsken och operaföreställningarna?” ”Nämä viisi avointa kysymystä ovat: 1) Kuka on nimimerkki Turkka, joka 19. maaliskuuta *Helsingin Sanomissa* on kehottanut ruotsalaisia sanomalehtiä vaikenemaan selvittämättömistä väleistä Ida Aalbergin ja Suomalaisen teatterin välillä? Onko se tohtori Ivalo, teatterin johtokunnan jäsen? 2) Onko herra Lindfors vierailullaan Berliinissä kutsunut henkilökohtaisesti Maria Rehoffin seurueineen esittämään syksyllä 1909 Suomalaisessa teatterissa Ibsenin *John Gabriel Borkmanin*, kuukausi sen jälkeen kun Ida Aalberg on näytellyt saman kappaleen, ja Rehoffille on luvattu, kuten on ilmoitettu, 50 % bruttotuloista? (Seurue antaa esityksiä pienellä kolmannen luokan näyttämöllä, eikä hänellä ole vielä koskaan ollut tilaisuutta esiintyä ensimmäisen luokan kansallisilla näyttämöillä.) 3) Kuka on nimimerkki F. L., joka Uuden Suometaren numerossa 292 vuonna 1909 kirjoitti arvostelun Rehoffin esityksestä ja ”hillitystä taiteesta”, korostaen hänen erinomaisuuttaan suhteessa Ida Aalbergin esityksiin? Oliko se herra F. Lindström, johtokunnan jäsen?” 4) Miksi herra Lindfors lähetti viime vuonna kun *Ikenistä taistelua* esitettiin, rouva Pihlströmin yhtäkkiä Pariisiin kun kappaletta oli esitetty aivan täysille katsomolle ja olisi voinut mennä vielä kymmenkunta kertaa? 5) Miksi Herra Lindfors esti kokonaisen kuukauden ajan *Antoniuksen ja Kleopatran* harjoitusten aloittamisen, siirtäen tällä tavoin kappaleen esitykset keväälle, aivan Pääsiäisen ja oopperaesitysten ajankohtaan?” Alexander Uexkull-Gyllenband: Från allmänheten. Ida Aalberg och finska teatern. *Hufvudstadsbladet* 26.4.1911. Suomennos: Timo Lipponen.

Kuten paroni Uexkull-Gyllenbandkin myöntää, ei ole johtokunnan puolelta koskaan väitetty, että epäsuhta on johtunut yksinomaan Ida Aalbergin toiminnasta Kansallisteatterissa. Mutta kun teatterin menoihin vuonna 1909 liitettiin niin suuri erä kuin Ida Aalbergin palkka (johon vielä tulivat lisäksi eri näyttämöllepanijain kilpailun aiheuttamat menot), eivätkä tulot lisääntyneet likimainkaan vastaavassa määrässä, niin epäsuhte kasvoi arveluttavassa määrin.<sup>712</sup>

Johtokunnan palautteesta ilmenee, että Alexander Uexkull-Gyllenband oli käynyt pitkää kirjeenvaihtoa johtokunnan puheenjohtajan kanssa ja hänelle oli toimitettu tietoja teatterin tuloista ja menoista erityisesti Ida Aalbergin esiintymisiin liittyen. Paroni oli kuitenkin halunnut verrata talouslukuja teatterin muuhunkin ohjelmistoon.<sup>713</sup>

Paroni Uexkull-Gyllenband ei luovuttanut helpolla. Vielä 3. toukokuuta 1911 *Uudessa Suomettaressa* Uexkull-Gyllenband kirjoitti taiteen ehdoista otsikolla ”Ida Aalberg ja Kansallisteatteri” Hän ei ollut mielestään saanut tyydyttävää ja asiallista selitystä yhteenkään esittämäänsä kysymykseen.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin näkemyksen mukaan johtokunta oli lopulta täysin paljastanut itsensä. Väitteet ja viittaukset, joiden mukaan ennen vuotta 1909 vallinnut olotila eli vierailusopimus palautettaisiin, olivat kokonaan hiljenneet. Johtokunta oli paronin mielestä asettunut juonittelijoiden puolelle. Paroni kuitenkin katsoi, että ”oli onnistuttu ainakin pääpiirteissään paljastamaan kansan ja yleisön edessä ne keinot, joiden avulla sekä johtokunta että Kansallisteatterin näyttelijät olivat saavuttaneet sen, mitä olivat tahtoneetkin”.<sup>714</sup>

Vaikka paroni Uexkull-Gyllenband kävi omaa taisteluaan, Ida Aalberg ei lähtenyt Kansallisteatterista suinkaan ovet paukkuen. Hän suoritti erottamisen jälkeenkin velvollisuudentuntoisesti sitoumuksensa toukokuulle 1911 asti. Erottamissotkun vuoksi *Antoniuksen ja Kleopatran* ensi-ilta lykkääntyi huhtikuulle. Toukokuussa Ida Aalberg kirjoitti miehelleen:

Salo pyysi eilen illalla, että minä näyttelisin ensi torstaina ”viimeistä kertaa” *Adriennen*. Mitä minun pitäisi tehdä? Että he sitten ”mainostaisivat”, että se on ”viimeinen kerta”. Mietihän: Ehkä on parempi olla jalomielinen! Ja lahjoittaa se heille vielä kerran. Mitä mieltä olet? Jos olet sitä mieltä, että minun ei pitäisi tehdä sitä, sähkötä kaksi sanaa huomenna: ”Älä tee”.<sup>715</sup>

---

<sup>712</sup> Suomen Kansallisteatterin johtokunta: Paroni A. Uexkull-Gyllenbandin kirjoituksen johdosta. *Uusi Suometar* 28.4.1911.

<sup>713</sup> Suomen Kansallisteatterin johtokunta: Paroni A. Uexkull-Gyllenbandin kirjoituksen johdosta. *Uusi Suometar* 28.4.1911.

<sup>714</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Ida Aalberg ja Kansallisteatteri. *Uusi Suometar* 3.5.1911.

<sup>715</sup> ”Salo bat den letzten Abend, dass ich sollte noch nächsten Donnerstag zum “letzten Mal“ Adrienne spielen. Was soll ich machen? Dass sie es dann annonsieren, dass es zum letzten Mal ist. Denke nur: vielleicht ist es besser Grossmüthig zu sein! Und es ihnen nochmals schenken. Wie meinst Du? Wenn Du findest, dass ich es nicht thun soll, so telegrafiere 2 Worte morgen: “Nicht Thun“. Ida Aalberg Alexander Uexkull-Gyllenbandille 21.5.1911 HYK Coll 1.116. Suomennos:

Kevään 1911 päätteeksi esitetty Scriben *Adrienne Lecouvreur* antoi yleisölle sitä, mitä se oli Ida Aalbergilta tottunut odottamaan, ja sanomalehdet puhkesivat haltioituneisiin ylistyslauluihin. Koskimieskin toteaa, että kyseessä oli vuoden suurin näyttämötaiteellinen merkkitapaus.<sup>716</sup> Melodraaman ja Ibsenin realistisissa tekniikoissa oli samoja piirteitä ja siksi Ida Aalberg saattoi onnistua Scriben näytelmässä *Adrienne Lecouvreur* Alexander Uexkull-Gyllenbandin aiemman Ibsen-opetuksen ja hänen painottamansa analyysimetodin ansiosta. On kuitenkin todennäköisempää, että Ida Aalberg käytti hyväkseen mahdollisuutta esittää päärooli varhaisemman diivatyylinsä keinovaroin.

Toukokuussa 1911 Eino Kalima liitti Maila Talvion kirjeeseen Ida Aalbergille lyhyen toivotuksen:

Mielestäni ei vielä ole häipynyt se ihastuttava tapa, jolla te Ida Aalberg, kunnioitettava vapaaherratar kruunasitte sen surkean, ikihäpeällisen teatterijupakan. *Adrienne Lecouvreur!* Tulkaa ja näyttäkää se meille taas ja muuta myös. Meidän teattereissamme on kuin tihkuva syyssade, tulkaa ja tuokaa meille raikasta tuulta ja ukkosta. Odotamme Teitä! Kunnioittavat, sydämelliset terveiseni! Eino Kalima.<sup>717</sup>

Ajatus mahdollisesta vierailusopimuksesta vaiettiin johtokunnassa kuoliaaksi. Ilmeisesti Uexkull-Gyllenbandien vastustus oli johtokunnassa ja hallintoneuvostossa jotakuinkin yksimielistä. Ida Aalberg lähti Kansallisteatterista triumfin koettuaan, *Adrienne Lecouvreur*'n tähtirollin menestyksen saattelemana.

#### 4.6. Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin taiteelliset pyrkimykset Suomen Kansallisteatterin kauden jälkeen

Kaikki Alexander Uexkull-Gyllenbandin yritykset saada jalansijaa Kansallisteatterissa myöhemmin 1910-luvulla epäonnistuivat. Johtokunta ei halunnut päästää paroni Uexkullia Kansallisteatterin piiriin. Eino Kalima on muistellut tätä ajankohtaa muistelmiensa toisessa osassa *Kansallisteatterin* ohjissa:

Kansallisteatterin johtokunta valvoi ennen kaikkea teatterin taloudellista tilaa ja säästäväisyys tuntuikin olevan johtajan suurin hyve. Taloudellisin argumentein johtokunnan oli helppo torjua paronin tarjoukset. Näyttämöasun kustannuksetkin pelottivat, taloudenhoitaja oli johtokunnan vaikutusvaltaisin jäsen ja hänen *vetonsa* olisi jo yksin riittänyt ratkaisemaan asian.<sup>718</sup> Kansallisteatteria ympäröivän suomalaisten sivistyneistön edustajissa oli varmaan monia sellaisia

---

Timo Lipponen.

<sup>716</sup> Koskimies 1953, 224.

<sup>717</sup> Maila Talvio Ida Aalbergille toukokuu 1911. HYK Coll 1.5.

<sup>718</sup> Kalima 1968, 87.

henkilöitä, joille vieraan paronin tulo miltei kansallissankarina juhlitun Lauri Kivekkään paikalle Ida Aalbergin aviomiehenä oli alusta asti ollut katkera pala. Eikä paronin hiljainen, suora, tinkimätön luonne myöhemminkään saavuttanut syvempää vastakaikua itsekeskeisen, ahtaasti kansallismielisen porvariston taholta.<sup>719</sup>

On ilmeistä, että Suomen Kansallisteatterin johtokunnan julkistama syy Ida Aalbergin erottamiseen, taloudellisen tilanteen heikkeneminen piti paikkansa, mutta tilanne tullehtui todennäköisesti siksi, ettei kukaan kertonut Uexkull-Gyllenbandeille muuta selitystä Ida Aalbergin syrjäyttämiseen. Yksi ilmeinen vaihtoehto on se, että 54-vuotias diiva oli jo näyttämöä ja siellä esittämiään rooleja ajatellen ikääntynyt ja teatteri kaipasi uusia, vetovoimaisempia tähtiä. Ida Aalbergin statuksella ei myöskään olisi helposti siirrytty pois keskinäyttämöltä, joten hänen siirtymisensä sivummalle jonkun nuoremman naisen tieltä ei tunnu nousseen esille keskustelussa. Yksi mahdollinen selitys on sekin, että teatteri Lindforsin johdolla tavoitteli painokkaammin viihdeohjelmistoa. Pitkiä harjoitusaikoja tarvitseva taide ja raskaat, traagiset aiheet saattoivat luoda myös sellaista teatterikulttuuria, jota ei haluttu lipputulojen vähennyttyä. Ajan hermolla painopiste oli siirtynyt demokraattisempaan kansan makua myötäilevään kulttuuriin päin. Kolmantena syynä voidaan pitää johtokunnan mahdollista painostamista jonkinlaista puhdasta suomalaisuutta kohti. Tässä kosmopoliitti Ida Aalberg ei enää olisi täyttänyt kansallisen tähden tehtäväänsä ja hänen venäläisen miehensä kiinnittäminen olisi ollut mahdottomuus. Suoria todisteita viimeisestä ei kuitenkaan löydy kirjeenvaihdosta, joka tarkastelee lähinnä sitä, mitä Uexkull-Gyllenbandeille suoraan syyksi sanottiin.

Ostrovskin *Ukonilman* menestyksen selittää Alexander Uexkull-Gyllenbandin työ Ida Aalbergin kanssa, kun taas Linnankosken *Ikuinen taistelu* ja sitä seurannut paluu tähtitaiteeseen olikin enemmän Ida Aalbergin omaa aktiivisuutta. Tästä päätellen Aalberg hyötyi Uexkull-Gyllenbandin ohjauksesta, mutta Aalbergin näytellessä tai ohjatessa yksin, ilman aviomiestään hän jätti ottamatta huomioon miehensä ohjeet ja esiintyi vanhalla diivatyyllillä. Tämä vakuuttaa tutkijan siitä, että menestyskiertueen 1904 - 1905 täytyi myöskin olla Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaama.

Vuosina 1909 - 1911 Alexander Uexkull-Gyllenband ja Ida Aalberg olivat eläneet intensiivisen luomistyön aikaa. Vaikka heidän kautensa Kansallisteatterissa ei ollut suuri, toivottu läpimurto, se oli avioparin näkökulmasta sellaisen ajanjakson alku. Paljon lupauksia lunasti Alexandr Ostrovskin *Ukonilma*, Ida Aalberg keskeisessä Katerinan roolissa. Esitys saavutti sekä suuren yleisömenestyksen että kriitikoiden kiitokset. Uusintaensioilloista merkittävimpiä olivat *Antonius ja Kleopatra* ja *Adrienne Lecouvreur*. Viimeisestä tuli menestys keväällä 1911, johtokunnan jo kieltäytyttyä jatkosopimuksesta Ida Aalbergin kanssa.

---

<sup>719</sup> Kalima 1968, 86.



Lokakuussa 1911 Alexander Uexkull-Gyllenband totesi kirjeessään, että syksyn suurin toivein aloitetun Suomen kiertueen odotettu menestys oli jäänyt tulematta. Hän valoi uskoa ja luottamusta epäroivään vaimoonsa.<sup>720</sup> Kaikki avioparin suunnitelmat näyttivät vetävän vesiperän. Joissain kaupungeissa heidän oli onnistunut tehdä vihollisista ystäviä, mutta muualla yleisö oli ollut hyvin kylmää. He kohtasivat joitain triumfeja, mutta monin paikoin myös vajaita katsomoita. Kiertueen jälkeen he pyrkivät antamaan muutaman hyväntekeväisyysnäytännön Viipurissa, mutta nekin kilpistyivät paikallisen teatterin vastustukseen.<sup>721</sup>

Tyypillistä kiertueen saamaa palautetta edustaa sanomalehti *Hämetär*, joka kirjoitti turnee Ida Aalbergista: ”Ida Aalberg seurueineen näyttelee Hämeenlinnassa kahtena iltana, ensin *Kamelianaisen* ja sitten huvinäytelmän *Erotaan pois*.”<sup>722</sup> Lippujen hintoja *Hämetär* piti melkoisesti korotettuina. Lehden mukaan oli yksipuolista, että lippuja on saanut vain Suomalaisesta kirjakaupasta. Niiden menekki on ollut varsin huono: niitä on kaupiteltu kaupungilla eri tavoin. *Hämetär* näki syyn itsessään Aalbergissa, joka ”on saman vuoden keväällä pannut toimeen rettelöt, jotka hyvin ikävällä tavalla kiinnittivät yleisön huomiota puoleensa ja samaa kiihkoilua hän on Suomen-kiertueellaankin osoittanut”.<sup>723</sup>

Vuosina 1912 - 1914 Ida Aalberg ja osin myös Alexander Uexkull-Gyllenband asuivat Augustenhofin huvilassa Viipurin lähellä. Sekä Ilmari Räsänen mukaan<sup>724</sup> että Alexander Uexkull-Gyllenbandin esipuheen teokseen *Ida Aalberg –teatteri* antamassa todistuksessa<sup>725</sup> Ida Aalberg tunsu vastenmielisyyttä näyttelemistä, lausumista ja kirjoittamista kohtaan<sup>726</sup>, minkä voi osittain katsoa johtuneen paronin kaunasta Kansallisteatterin johtokuntaa kohtaan. Silti Aalberg puolisonsa mukaan suunnitteli elämäkerran kirjoittamista, kävi keittokoulua, luki ja koetti opiskella venäjän kielen alkeita, mutta Ilmari Räsänen mukaan mistään ei tullut vähintäkään tyydytystä.<sup>727</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjoittamatta jääneen teoksen, *Ida Aalberg –teatteri pääpiirteissään* esipuheen mukaan Ida Aalbergia kiinnosti näinä vuosina Jacques Dalcrozen ilmaisukieli, jonka käytännöllisiin esityksiin liittyvän esitelmän Ida Aalberg kuuli Pietarissa. Dalcrozen pietarilaisen seuraajan ruhtinas P. Wolkowskin esityksistä hän löysi teitä, vaikutteita ja hyviä ohjeita näytelmällisten ilmaisukaavojen ja näytelmällisen kaavakielen rikastuttamiseen ja uudistamiseen.<sup>728</sup> Uexkull-Gyllenbandin mukaan Augustenhofin vuosina 1913 - 1914 Ida Aalberg alkoi

<sup>720</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 8.10.1911. HYK Coll 1.11.

<sup>721</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 23.10.1911. HYK Coll 1.11.

<sup>722</sup> Turnee Ida Aalberg. *Hämetär* 13.10.1911. HYK Coll 1.103.

<sup>723</sup> ”Ida Aalberg on kuulemma sanonut, että ’matka ei tarkoita etupäässä taidetta vaan taiteilijattaren omaa persoonallista asiaa, loukatun taiteilijattaren hyvitystä’ Lehti suositteli kuitenkin, että yleisö pitäisi nämä näytännöt muistissaan ja unohtaen taiteilijattaren nykyisyyden, muistaisi hänen entisyytensä.” Nimimerkitön: Turnee Ida Aalberg. *Hämetär* 13.10.1911. HYK Coll 1.103. Saman artikkelin julkaisivat mukaillen myös ainakin *Tampereen Sanomat* ja *Hufvudstadsbladet*. Tässäkin aika pahantahtoiossa kirjoituksessa viitattiin Ida Aalbergin loistavaan menneisyyteen ja hänen nykyiseen tilanteeseensa.

<sup>724</sup> Räsänen 1925, 462.

<sup>725</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Esipuhe julkaisemattomaan käsikirjoitukseen 1916, 16. Petra Friederike Alexandra von Uexküll Gyllenbandin kotiarkisto.

<sup>726</sup> Räsänen 1925, 462.

<sup>727</sup> Räsänen 1925, 462.

<sup>728</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Esipuhe julkaisemattomaan käsikirjoitukseen 1916, 23-24. Petra Friederike Alexandra

Dalcrozen metodin mukaan harjoittaa plastisia tutkielmia, uudistaakseen, syventääkseen ja rikastuttaakseen ”näytelmällistä muotojen kieltä, joka on muuttunut sovinnaiseksi, epätodelliseksi ja köyhäksi”.<sup>729</sup>

Vuosina 1914 – 1918 Alexander Uexkull-Gyllenband odotti edelleen ystävänsä Eino Kaliman järjestävän hänelle työtä Kansallisteatterissa. Kalima oli vanhempaa, kunnioittamaansa paronia kohtaan armottoman suorasukainen. Kalima oli saanut Alexander Uexkull-Gyllenbandilta kirjeen, johon Kaliman vastauksen mukaan oli sisältynyt vihainen purkaus Juhani Ahoa kohtaan, Kaliman mukaan ilkeä solvaus. Kalima suhtautui huumorilla Uexkull-Gyllenbandin luuloon, että maailma on ”intriigipesä” ja että Kansallisteatteri ”intriigeraa” omaa itseäänkin vastaan. Uexkull-Gyllenband oli myös kateellisena otaksunut, että Kalima olisi käyttänyt apunaan *Vanja-enon* ohjauksessa 1914 Helsingissä asuvaa professori Arabažinia, minkä Kalima jyrkästi kielsi. Vielä Kalima moitti Uexkull-Gyllenbandia dikteeraavasta sävystä, jota hän ei mielellään kuunnellut.<sup>730</sup> Kaliman kirje on päältä nähden kohtelias, mutta tosiasiaa arvostelee ankarasti Uexkull-Gyllenbandin ylimielistä asennetta.

Paroni halusi jatkaa heidän kahden, Uexkull-Gyllenbandin ja Aalbergin yhteistä analyysi- ja harjoitustyötä Kansallisteatterin potkujen jälkeenkin. Loppuvuodesta 1913 Uexkull-Gyllenband työskenteli Augustenhofissa joka päivä *Antoniuksen ja Kleopatran* parissa. Hän toivoi tavalliseen tapaan vaimoltaan ehdotuksia parannuksiksi, sillä tavalla kuin tämä ne halusi. Myöhemmin Alexander Uexkull-Gyllenband tulkitsi, että samoina vuosina Ida Aalberg suunnitteli Taiteellisen teatterin perustamista.<sup>731</sup> Tästä on kuitenkin vain hänen sanansa ja voikin kysyä, kumman intresseistä oli kysymys. Taiteelliset pyrkimykset yritettiin toteuttaa pienen studioseurueen kiertueella.

Syksyn 1914 kiertueella Ida Aalberg ja Alexander Uexkull-Gyllenband kiersivät Suomen maakuntakaupunkeja Studioksi nimetyn ryhmän kanssa. Ohjelmistossa oli yksinomaan Ibsenin *Nukkekot*i. Kiertue oli ilmeisesti menestys. Ida Aalberg näytteli myös Viipurissa, missä ohjelmassa oli Sudermannin *Koti*.<sup>732</sup> Vuonna 1957 suomalainen lausuja Laina Kalmari muisteli osallistumistaan kiertuemuotoisen Studion toimintaan vuonna 1914. Hän kertoi, että harjoituksia pidettiin kahdesti päivässä paronin toimiessa ohjaajana. Paronin Ibsen-tuntemus oli Kalmarin mukaan ”maassamme

---

von Uexküll-Gyllenbandin kotiarkisto.

<sup>729</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Esipuhe julkaisemattomaan käsikirjoitukseen 1916, 36. Petra Friederike Alexandra von Uexküll Gyllenbandin kotiarkisto.

<sup>730</sup> Eino Kalima Alexander Uexkull-Gyllenbandille 22.11.1914. HYK Coll 1.117.

<sup>731</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Esipuhe julkaisemattomaan käsikirjoitukseen 1916, 1. Petra Friederike Alexandra von Uexküll Gyllenbandin kotiarkisto.

<sup>732</sup> W. U.: Ida Aalbergin vierailunäytäntö ”Koti”. *Karjala* 20.11.1914.

ainutlaatuisista ja hänen ohjaustaiteensa esteettisen hienoa ja syvällistä”. Hän muisteli kuitenkin, että henkilökohtaisesti hän sai osassaan enemmän neuvoja Ida Aalbergilta.<sup>733</sup>

Kalmari muistelee 1950-luvulla Ida Aalbergia 20-vuotiaan Noran roolissa nuorena ja ihastuttavana.<sup>734</sup> *Etelä-Suomen Sanomat* kirjoitti kuitenkin samasta esityksestä aikalaismielipiteenä, että ei ole enää olemassa Ida Aalbergia vaan ainoastaan Ida Aalberg-Uexkull-Gyllenband. Viitattiin Aalbergin ikään:

Noran osa vaatii esittäjältään sellaisia tyyllisiä voimia ja naisellista nuorekkuutta, että mitkään vanhemman ihmisen teatterikeinot eivät enää pysty niitä korvaamaan. Suuren vieraan esiintyminen ei muodostunut katsojille ikimuistettavaksi taidetilaisuudeksi. Noran monet hupakkomaiset puuhut tai hänen tarantellansa eivät voi luonnistua muilta kuin vielä luonnontuoreilta ja parhaassa luomisiässä olevilta näyttelijättäritä. [---] Mitä osassa tarvittaviin psyykkisiin voimiin tulee, niitä Ida Aalbergilla oli vielä ihmeteltävässä määrässä. Hän kiiti vaikeuksista tunnelmasta toiseen, peitti mitä luontevimmalla hymyllä katkerimmankin surun ja nieli millaisen mieliharmin tahansa, ilman että ympäristö ollenkaan aavisti, mitä kulloinkin liikkuu hänen sisällään.<sup>735</sup>

Voidaan kysyä, miksi Ida Aalberg ja Alexander Uexkull-Gyllenband valitsivat Studio-esitykseen juuri *Nukkekodin*, kun Ibseniltä löytyy kypsässäkin iässä olevia sankarittaria kuten Hedda Gabler tai rouva Alving. Joka tapauksessa vuoden 1914 arvostelujen voi sanoa lausuvan ääneen yhden syyn siihen, miksi Ida Aalberg haluttiin Kansallisteatterista toisaalle.

Vuonna 1914 Juhani Aho kutsui kirjeitse Ida Aalbergin Helsinkiin, missä oli tarkoitus viettää Aalbergin 40-vuotistaiteilijajuhlaa. Aalberg suostui siihen välittömästi ja valitsi juhlaesitykseen Sudermannin *Kodin*. 40-vuotistaiteilijajuhla toteutui Kansallisteatterissa 11.1.1914.

Kirjassaan *Näyttelijänä Suomessa* Pirkko Koski huomauttaa osuvasti, että Ida Aalbergin paluu oli triumfi: havuköynnökset ja tulppaanit, yleisö hurraamassa, juhlaillallinen puheineen. Taiteilijajuhla seurasi vanhoja perinteitä – samoin kun ylioppilaat olivat aikoinaan juhlineet nuorta Ida Aalbergia – mutta moninkertaisesti juhlistettuna. Kosken mukaan Ida Aalberg oli suuri kansallinen taiteilija ja silti harvinainen vieras, mutta kansakunnan oikeuksien ollessa näinä vuosina erityisen vakavasti uhattuna, tapahtumalla oli myös yhteishenkeä vahvistava poliittinen merkitys.<sup>736</sup>

---

<sup>733</sup> Kalmari, nimeämätön sanomalehti, sine datum 1957. Teatterimuseon arkisto.

<sup>734</sup> Kalmari, nimeämätön sanomalehti, sine datum 1957. Teatterimuseon arkisto.

<sup>735</sup> Hi W:n: Ida Aalberg Uexkull-Gyllenband ja hänen ”Studiossa”. *Etelä-Suomen Sanomat* 10.10.1914.

<sup>736</sup> Koski 2013, 226.

Aalbergin tärkeä tukija Maila Talvio ei *Uudessa Suomettaressa* kuitenkaan säästellyt kriittisyyttään Kansallisteatteria kohtaan. *Kodin* esitys ei hänen mielestään ollut mikään mallinäytöntö, sillä vastaanäyttelijät olivat huonoja ja yhteisnäyttelemisessä oli hänestä selvästi tilapäisyyden leima.<sup>737</sup> Myös Ida Aalberg tuotti pettymyksen Talviolle, joka oli toivonut, että tämä olisi juhlailtanaan esittänyt Taiteellisen teatterin ideansa yleisölle, joka oli niin lämmin häntä kohtaan. Hän olisi halunnut Ida Aalbergin lausuvan tälle yleisölle vakavan sanan suomalaisesta näyttämötaiteesta ja sen tulevaisuudesta.<sup>738</sup> Kuten Kosken tulkinnastakin selviää, Aalberg palasi suuressa tähtiroolissaan enemmän poliittiseen rooliinsa kansallisen teatteritaiteen symbolina, mikä oli Talviolle pettymys.

Ida Aalbergin oli tarkoitus palata Kansallisteatteriin vuoden 1915 alussa vielä selkeämmin kansallismielisessä tulkintakontekstissa eli Jeanne d'Arcin roolissa, mutta kuolema Pietarissa 17. tammikuuta 1915 katkaisi nämä suunnitelmat ja paronin elämä otti uuden suunnan.<sup>739</sup>

---

<sup>737</sup> Maila Talvio Ida Aalbergille sine datum, tammikuu 1914. HYK Coll 1.5.

<sup>738</sup> Maila Talvio Ida Aalbergille sine datum, tammikuu 1914. HYK Coll 1.5.

<sup>739</sup> Räsänen 1925, 462-463.

## 5. ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBANDIN TOIMINTA TEATTERINJOHTAJANA 1915 - 1923

Ida Aalbergin kuoltua Pietarissa tammikuun 17. päivänä vuonna 1915 Alexander Uexkull-Gyllenband pyhitti pitkän aikaa taiteellisen elämänsä Ida Aalbergin muiston elävänä säilyttämiselle. Jo muutaman viikon kuluttua Aalbergin kuolemasta Alexander Uexkull-Gyllenbandilla oli vireillä kaksi vaimonsa muistoa ylläpitävää hanketta: Ida Aalberg –museo ja Ida Aalberg –teatteri. Paronin suruaika täyttyi aktiivisella toiminnalla, jonka käynnisti hänen oma ilmoituksensa *Hufvudstadsbladetissa* 23. tammikuuta 1915, vain kaksi päivää Ida Aalbergin hautajaisten jälkeen. Siinä paroni ilmoitti keräävänsä muistoaineistoa edesmenneen puolisonsa elämästä ja toiminnasta mahdollista Ida Aalberg –museota varten.<sup>740</sup> Uexkull-Gyllenband halusi perustaa museon, jossa olisi yhden katon alla nähtävillä kaikki Ida Aalbergia koskeva materiaali.<sup>741</sup> Suomalaisella sivistyneistöllä, Kivekkäiden suku etunenässä, oli suunnitelmissa myös Ida Aalberg –stipendirahaston perustaminen<sup>742</sup>, mutta museo ja teatteri olivat Uexkull-Gyllenbandin omia hankkeita.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin päätös perustaa ”taiteellinen teatteri”, joka olisi omistettu Ida Aalbergin muistolle, uutisoitiin *Hufvudstadsbladetissa* helmikuussa 1915. Ajatus oli kehittynyt niin, että Ida Aalberg-museo oli tarkoitus perustaa Ida Aalberg –teatterin yhteyteen, ja siellä oli tarkoitus vuosittain pitää suomalaista taidetta ja Ida Aalbergia käsitteleviä esitelmiä.<sup>743</sup> Sille paikalle, missä Arkadia-teatteri aiemmin oli sijainnut, rakennettaisiin teatterirakennus, ja paronin tavoitteena oli kerätä rahaa tähän tarkoitukseen koko maasta.<sup>744</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenbandin taiteellisen ajattelun kehitys oli saavuttanut pisteen, jossa hänellä oli valmiina selvät suuntaviivat Ida Aalberg –teatterin toiminnan järjestämiseksi. Tämän teatterin esikuvana hän piti Konstantin Sergejevits Stanislavskin Moskovan Taiteellista teatteria.<sup>745</sup> Uexkull-Gyllenbandin mielestä teatterin piti olla moskovalaisteatterin studioiden kaltainen, samaan tapaan kuin paronin ja Ida Aalbergin syksyn 1914 Studio oli ollut, mutta silti toki itsenäinen teatteri. Tavoitteena oli tyylillinen yhteys eikä rakenteellinen yhteenkuuluvuus. Alexander Uexkull-Gyllenbandin Ida Aalberg –teatteri toimi elokuusta 1918 toukokuuhun 1919. Sen merkittävin ensi-ilta oli Gerhart Hauptmannin *Rauhanjuhla*, joka tasokkuudellaan ja yhteisnäyttelemisellään yllätti Helsingin yleisön ja teatteriväen. Muita ensi-iltoja Alexander Uexkull-Gyllenbandin johtama Ida Aalberg –teatteri sai järjestettyä vain kolme.

---

<sup>740</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Från allmänheten. Upprop. *Hufvudstadsbladet* 23.1.1915.

<sup>741</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Upprop. *Dagens press* 27.1.1915.

<sup>742</sup> Ida Aalbergs minne. *Hufvudstadsbladet* 21.2.1915.

<sup>743</sup> Ida Aalbergs minne. *Hufvudstadsbladet* 21.2.1915. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>744</sup> Ida Aalbergin muisto. *Helsingin Sanomat* 20.2.1915.

<sup>745</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 96.

Ida Aalberg –kiertueen (1904 – 1905) ja Aalbergin Suomen Kansallisteatterin esitysten (1909 – 1911) kohdalla tutkijan käytettävissä ovat olleet ohjaajankirjat ja teatterikritiikit. Ida Aalberg –teatterin esityksiä koskevat tulkintani perustuvat yksinomaan sanomalehtien kuvauksiin uudesta teatterista sekä esityskritiikkeihin. Pyrin tukeutumaan mahdollisuuksien mukaan niihin lähteisiin, jotka ovat syntyneet ajallisesti lähellä tapahtuma-ajankohtaa. Koko tutkimuksen mitassa, mutta erityisesti tässä luvussa on oltava varovainen aikalaisten todistusten suhteen niiden materiaalien kohdalla, jotka on julkaistu vuosikymmeniä oletetun tapahtuman jälkeen. Tähän lukuun liittyviä esimerkkejä ovat Rafael Koskimiehen Kansallisteatterin historia 1 vuodelta 1953, Laina Kalmarin haastattelu vuodelta 1957<sup>746</sup> ja Eino Kaliman muistelmat II *Kansallisteatterin ohjissa* vuodelta 1968, joissa kaikissa mainitaan Ida Aalberg –teatteri ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin jälkimaineeseen liittyviä seikkoja. Muistelmia luonnehtivat pitkä aikajänne ja muistelijoiden uskollisuus Ida Aalberg –myyttille, jotka saattavat joskus vääristää perspektiiviä.

Uexkull-Gyllenbandin hankkeet, Moskovan Taiteellisen teatterin kaltaisen teatterin perustaminen ja Ida Aalberg –museo, viittaavat siihen, että hän leskeydyttään halusi monin tavoin esiintyä puolisonsa muiston vaalijana, mutta jatkaa myös heidän pariskuntana tekemäänsä työtä modernin näyttelijäntyön kehittämiseksi ja teatteri-ilmaisun uudistamiseksi. Alexander Uexkull-Gyllenband toimi nyt ensimmäistä kertaa ilman kuuluisaa puolisoaan ja hän saattoi nyt myös suunnitella ohjelmistoa ilman, että sen lähtökohtana tarvitsi pitää Ida Aalbergin mahdollista pääroolia.

### 5.1. Taiteellisen Ida Aalberg –teatterin perustaminen Helsinkiin

Vuosien 1913 – 1914 vaihteessa Ida Aalberg oli oleskellut milloin Pietarissa, milloin Augustenhofissa, pitäen kuitenkin kirjeitse yhteyttä helsinkiläisiin ystäviinsä. Erääseen Maila Talvion kirjeeseen sisältyy kiinnostavasti puhetta ”passagesta, joka tulee Ekbergin talosta Aleksanterinkadulla menemään Kristallimakasiinin kohdalle Pohjois-Esplanadinkadulla”. Talvio kirjoitti Uexkull-Gyllenbandeille mahdollisuudesta rakentaa viereiselle pihamaalle teatteri, johon tulisi sisäänkäytävä passagesta.<sup>747</sup> Merkintää voi pitää yhtenä varhaisimmista todisteista siitä, että Uexkull-Gyllenbandit olivat jo pidempään pohtineet oman teatterin avaamista Helsinkiin.

---

<sup>746</sup> Kalmar, Laina: nimeämätön sanomalehti, sine datum 1957. Teatterimuseon arkisto.

<sup>747</sup> ”Teatterin seinien arvioin maksavan 100 000 markkaa, samoin sisustuksen 100 000 markkaa. Tontin vuokra olisi 5000 markkaa vuodessa, ostohinta 150 000 Yhteistyötä voisi tehdä liikemies Tirkkosen kanssa, joka voisi teatterin yhteyteen rakentaa oman liikepalatsinsa. Tiedän arkkitehdin, joka on suunnitellut mm. Satakuntalaisten huoneiston kalustuksen. Arkkitehti on tyyni, rehellinen mies ja täynnä ideoita. Oletko lukenut Hahlin kirjoituksen studiosta? Se herätti suurta huomiota Helsingissä. Tompuri on myös suunnitellut teatteria samaan paikkaan, mutta arkkitehti on meidän puolellamme.” Maila Talvio Ida Aalbergille sine datum, joulukuu 1913. HYK Coll 1.5.

Vuonna 1914 Ida Aalbergin uskollisin tukija Maila Talvio perusti Helsingin Linnunlaulun kodissaan kokoontuvan teatteritoimikunnan, jonka keskustelujen perusteella Talvio totesi, ettei Kansallisteatterin osakeyhtiö enää sopinut ajan henkeen. Kansallisteatterin raunioille olisi perustettava Taiteellinen teatteri – ajatus, jota Uexkull-Gyllenbandit olivat pitäneet esillä jo viitisen vuotta aikaisemmin *Aika*-lehden artikkelissaan. Teatteritaiteen piirissä haaveiltiin ohjaajavetoisesta taiteellisesta teatterista koko 1910-luvun ajan. Taiteellisella teatterilla tarkoitettiin pyrkimystä irti naturalismista kohti sellaista esitystapaa, jossa teksti, lavastus ja näyttelijäntyö muodostaisivat saumattoman kokonaisuuden. Osa ideoista oli esitetty jo 1900-luvun vaihteessa symbolististen näytelmien ja esitysten yhteydessä. Naturalismia suosivassa kulttuuriympäristössä kokeilut eivät kuitenkaan saaneet laajaa kannatusta.<sup>748</sup>

Huhtikuussa 1915 *Uusi Suometar* kirjoitti konkreettiselta vaikuttavasta Ida Aalberg –teatterin hankkeesta. Jopa teatterin sijaintikin oli valmiiksi suunniteltuna. Ludvig Wennervirta kuvaili tulevaa teatteria ja siihen liittyviä liikennejärjestelyjä ja pohti, miten teatteri sopisi Helsingin keskustan katukuvaan. Samalla arkkitehti Vähäkallio nimettiin taiteellisen teatterin rakennuksen suunnittelijaksi.<sup>749</sup> Huhtikuussa 1915 Akateemisen kirjakaupan ikkunaan asetettiin nähtäväksi muovailunopettaja J. Friedlin tekemä kipsiluonnos arkkitehti Vähäkallion suunnittelema Taiteellisen teatterin rakennuksesta. Teatterirakennus oli suunniteltu Salomoninkadun ja Arkadiankadun väliselle kulmatontille. Nykyinen Mannerheimintie oli jaettu Läntiseksi ja Itäiseksi Heikinkaduksi. Nikolajeffin automobiilipalatsi sijaitsi tuolla paikalla, josta oli vuonna 1908 purettu Arkadia-teatteri, ja jossa sijaitsee nykyään liikerakennus. Ida Aalbergin muistolle omistettava teatteri olisi tullut hallitsemaan osaa puistosta ja sen alle olisi jäänyt kaartokatu, joka Viertotien itäpäässä yhdisti Itä- ja Länsi-Heikinkadut toisiinsa. Tämän hävitettävän kadun sijaan Nikolajeffin palatsin ja Turun kasarmien välistä Salomoninkatua olisi pitänyt jatkaa teatterin editse puiston poikki. Teatterin paikan järjestelystä kuten itse teatteritalostakin antoi selvän käsityksen Friedlin kipsiluonnos.<sup>750</sup>

*Uuden Suometaren* Ludvig Wennervirta kirjoitti tulevasta teatterirakennuksesta;

Teatterirakennus on suunniteltu suoritettavaksi siihen antikisoivaan tyyliin, joka Engelin suurtöitten kautta on tullut niin tärkeäksi, jopa määrääväksi tekijäksi pääkaupunkimme ulkonäössä, ja josta tulevan teatteritalon läheinen naapurikin, jo mainittu Turun kasarmi, on esimerkkinä. Teatterin fasaadiin kuuluu matalahko eturakennus, joka päättyy kreikkalaisen temppelin päätyyn joonilaisine pylvästöineen. Tämän takana kohoaa vankka, nelikulmaisen tornin tapainen, tasakattoinen keskiosa, jota suurine, eheine muuripintoineen on pidettävä rakennustaiteellisesti varsin vaikuttavana. Teatteritalon oikeasta kyljestä on Itä-Heikinkadun yli

<sup>748</sup> Seppälä ja Tanskanen (toim.) 2010, 169.

<sup>749</sup> Ludvig Wennervirta: Taiteellinen teatteri. *Uusi Suometar* 17.4.1915.

<sup>750</sup> Ludvig Wennervirta: Taiteellinen teatteri. *Uusi Suometar* 17.4.1915.

suunniteltu tehtäväksi porttirakennus pylväineen. Viertotien reunaa kaartaa teatterin matala ja kapea takaosa. Mikäli Friedlin kipsiluonnoksesta saattaa päättyä tulisi suunniteltu uusi taidetempeli Heikinpuiston päässä kerran valmistuttuaan olemaan tämän kaupunkimme osan kaunistuksena.<sup>751</sup>

Nya Teaternin (nykyisin Svenska Teatern) suureen saliin mahtuu noin 500 katsojaa<sup>752</sup>, Kansallisteatterin suuressa salissa istumapaikkoja on 1034<sup>753</sup> ja Venäläinen teatteri (nykyisin Aleksanterin teatteri) mahdolluttaa 750 katsojaa.<sup>754</sup> Kansallisteatteriin ja Venäläiseen teatteriin verrattuna uuden teatterin katsomo olisi ollut pienehkö:

Paroni Uexkull-Gyllenband toteaa teatterista, että sen katsomo on suunniteltu 550 hengelle, näyttämö on sen sijaan suunniteltu yhtä suureksi kuin muissa pääkaupungin teattereissa ja se on tarkoitus varustaa kaikkien nykyaikaisen näyttämötekniikan saavutusten mukaan. Katsomo aiotaan rakentaa niin kutsutun yksihintajärjestelmän mukaan, eli sillä tavalla, että katsoja saa joka paikalta täydellisen näyttämökuvan. Yrityksen toteuttamiseksi tarvitaan 400 000 markan suuruinen pääoma, johon sisältyy myös kulut kolmelta ensi vuodelta. Uuden teatterin järjestely ja työtapa tulevat paroni Uexkull-Gyllenbandin mukaan järjestettäväksi niiden periaatteiden mukaan, joita Ida Aalberg itse työssään noudatti ja tämä teatteri tulee siten säilyttämään nouseville polville elävän perintömuiston Ida Aalbergin taiteesta ja persoonallisuudesta.<sup>755</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenband vastasi useissa sanomalehdissä esitettyihin Ida Aalberg –teatteria koskeviin kysymyksiin *Uudessa Suomettaressa* maaliskuun 1915 alussa. Kysymykseen ”miksi ylipäättään tällainen teatteri?” hän vastasi, että kun näyttämötaide on saanut kehittyä määrätulle asteelle, *taiteellinen teatteri* oli välttämättömyys, jos haluttiin antaa näyttämötaiteelle mahdollisuus kehittyä edelleen.<sup>756</sup> Paroni Uexkull-Gyllenband totesi myös, että lähes jokaisessa kulttuurimaassa oli tätä nykyä suurempien ja pienempien teatterien rinnalla *yksi* tällainen taiteellinen teatteri. Tätä taidelaitosta olisi mahdotonta pitää kilpailijana, joka vahingoittaisi entisiä näyttämöitä, koska sillä olisi aivan toinen ohjelmisto ja koska se työskentelisi aivan toisin kuin nämä, nimittäin paljon hitaammin. Tällainen taidelaitos ei olisi Uexkull-Gyllenbandin mielestä kenellekään haitallinen kilpailija vaan se vilkastuttaisi teatteriharrastusta ja teatterissakäyntiä, mistä koituisi lopulta hyötyä kaikille muillekin teattereille. Uexkull-Gyllenband korosti, että tällaisen taiteellisen teatterin ilmaantuessa eivät entiset teatterit olleet missään sen vuoksi kaatuneet.<sup>757</sup>

---

<sup>751</sup> Ludvig Wennervirta: Taiteellinen teatteri. *Uusi Suometar* 17.4.1915.

<sup>752</sup> Itkonen ja Kaitavuori (toim.) 2007, 89.

<sup>753</sup> Itkonen ja Kaitavuori (toim.) 2007, 93.

<sup>754</sup> Itkonen ja Kaitavuori (toim.) 2007, 104.

<sup>755</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Ida Aalberg-teatteri. ”Taiteellisen teatterin” hanke. *Uusi Suometar* 7.3.1915.

<sup>756</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Ida Aalberg-teatteri. ”Taiteellisen teatterin” hanke. *Uusi Suometar* 7.3.1915.

<sup>757</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Ida Aalberg-teatteri. ”Taiteellisen teatterin” hanke. *Uusi Suometar* 7.3.1915.



Myös *Satakunta*-lehden Helsingin-kirjeenvaihtaja katsoi tämän olevan selitys, joka teoreettisesti tuntui uskottavalta. Hänen nähdäkseen jokainen näytelmätaiteen kehitystä harrastava toivoi, että Taiteellinen teatteri saataisiin Suomeen, mutta hänkin kysyi, olisiko tämä kykyä ja voimia kysyvä hanke käytännössä toteutettavissa.<sup>758</sup> *Satakunta*-lehden kirjoituksessa korostui se, että Uexkull-Gyllenbandin teatterillinen panos tunnettiin vain teatteriväen keskuudessa, todennäköisesti lähinnä Suomen Kansallisteatterin sisällä. Yleisö sen enempää kuin toimittajakaan eivät anonyymien toiminnan vuoksi tieneet hänen vuosien 1909 - 1910 ohjaustöistään.

Monet teatterihankkeen kritisoijista näkivät ajan olevan mahdollisimman epäsuotuisa uutta teatterihanketta varten. Helsingin teatterit kamppailivat talousvaikeuksien kanssa. Taloutta oli rasittanut ensimmäinen maailmansota mullistuksineen ja vuonna 1918 maa toipui sisällissodasta. Olot olivat epävakaita niin poliittisesti kuin taloudellisestikin. Ajatus kerätä 400 000 markkaa koko maasta tuntui epärealistiselta. Ida Aalberg –teatteriä piti tulla ennen kaikkea Taiteellinen teatteri. Uexkull-Gyllenband yritti perustaa teatterin lähtien sen ytimestä – näyttelijöistä. Käytännön toiminnan, taiteen, tuli antaa oikeutus teatteritalon olemassaololle. Teatterirakennus ja pitkät näyttelijäsopimukset olisivat tulevaisuutta. Alexander Uexkull-Gyllenband suunnitteli hankettaan kolmen vuoden tulevaisuusperspektiivillä vuonna 1915, mutta kolme vuotta myöhemmin hän toteutti hankkeensa täysin uudessa tilanteessa, epävakaisissa poliittisissa oloissa, runsaat puoli vuotta uuden valtion syntymän jälkeen, aikana, jota varjostivat Venäjällä vallankumouksen ja Suomessa edellisenä keväänä käydyn sisällissodan kauhut. Hän kuitenkin uskoi analyysimetodiinsa ja piti teatteriaan jo suunnitteluvaiheessa esikuvansa, Moskovan Taiteellisen teatterin vertaisena.

Näyttelijä Jalmari Rinteen mukaan Ida Aalberg –teatteri oli tarkoitettu oppositioteatteriksi Kansallisteatterille. Paronin omana tavoitteena oli luoda aidompi ja taiteellisempi esitystyyl.<sup>759</sup> Marraskuussa 1918 ilmestyneessä Ida Aalberg -teatterin esitteessä Alexander Uexkull-Gyllenband tiivisti uuden teatterinsa päämäärät:

- 1) Ida Aalbergin kotimaassa oli säilytettävä hänen taiteensa ja taiteilijapersoonallisuutensa perinne;
- 2) Tarkoituksena oli luoda teatteri, joka ennen pitkää kykenisi saamaan aikaan esityksiä, joista jokainen olisi ehjä ja joka suhteessa täysin valmis taideteos.<sup>760</sup>

---

<sup>758</sup> ”Ei ole mahdotonta, että varoja ennemmin tai myöhemmin saadaan koottua tätä tarkoitusta varten, mutta hankkeen taiteellinen puoli ei ole rahalla ratkaistu. Tärkein kysymys on se, onko miestä, joka kykenee johtamaan teatteria sillä tavalla, että se vastaa yllä esitettyjä, perin suuria vaatimuksia. Ida Aalbergin oma, hehkuva innostus ja rajaton kyky eivät enää ole käytettävissä. Jos hän eläisi, niin kaikki vaikeudet teatterin taiteelliseen työhön nähden olisivat olleet voitettavissa. Mutta kuka astuu hänen tilalleen? Ei ole aivan harvinaista, että kykyjä ilmenee silloin kun niitä kipeimmin tarvitaan. Ehkä käy niin tässäkin tapauksessa, vaikka yleisö ei toistaiseksi ole saanut tietoa näistä mahdollisuuksista. Jos tuuma toteutuu siinä muodossa kuin on suunniteltu, niin voi suomalaiselle näyttämötaiteelle Ida Aalbergin kuoltuakin koittaa suuri kukoistuskauti.” Nimimerkitön: Ida Aalberg –teatteri. *Satakunta* 18.3.1915.

<sup>759</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 95.

<sup>760</sup> Ida Aalberg -teatterin esite, marraskuu 1918. Suomen teatterimuseo.

Ida Aalberg –teatterin esitteessä Uexkull-Gyllenband totesi, että teatterin ja näyttämötaiteilijoiden oli usein pakko esiintyä yleisölle ennen kuin he olivat saattaneet työnsä päätökseen. Se johtui Uexkull-Gyllenbandin mukaan siitä, että teatterit eivät toimineet taiteellisella vaan taloudellisella pohjalla. Alexander Uexkull-Gyllenbandin mukaan juuri taiteellinen periaate pakottaisi uuden taiteellisen teatterin supistamaan ensi-illat vain viiteen tai kuuteen vuodessa. Sillä, että työ on mahdollista suorittaa loppuun saakka, olisi muitakin seurauksia, joita olivat:

Uuden näyttämötaiteellisen muotokielen synty, syventynyt, hienostunut, rikkaampi ja todella eletty näyttämötaiteellinen todellisuus. Vain sen kautta vapaudutaan teatraalisuudesta. Se on väärää, tyhjää, hätiköityä ja osapuilleen hapuilevaa, vaillinaisesti elettyä, sielutonta ja taiteellisesti valheellista teatterisovinnaisuutta. Samalla vapaudutaan pelkästä teatterijargonista kielenkäytössä, älyttömistä kasvonilmeistä, eleistä, vääränlaisesta näyttämötaiteellisesta eläytymisestä ja psykologiasta. Nämä kaikki muodostavat 1910-luvun teatterin taiteellisen kurjuuden.<sup>761</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenband oli omassa jargonissaan vaativainen ja armoton. On mielenkiintoista, että hän ilmaisi ajatuksiaan lähinnä negaation kautta kuvaten kaikkea sitä, mitä ei haluta ja mistä on päästävä eroon. Eikä hän päästänyt itseäänkään helpolla kuvatessaan sitä, mitä teatterin tulisi hänen mielestään olla. Petra von Uexküll-Gyllenbandin jäämistöstä on löytynyt paperipino otsikolla ”Ida Aalbergin taiteen luonnehdintaa”. Tässäkin Alexander Uexkull-Gyllenbandin negatiivisen kautta määrittelevä asenne määrää, mitä teatteri ei saisi olla. ”Teatteri”, lainausmerkeissä, on Uexkull-Gyllenbandin kuvauksessa se, mitä ei haluta:

Tämä on yleiskatsaus siitä, mitä ’teatteri’ saa aikaan. Voimme lyhyesti sanoa seuraavaa: liioittelu (suurusuuntaisuus); karkeus; suurentelu (idealisointi); aistihuuma; yksinkertainen, sisällötön ajanviete (viihdytys); affektien liioittelu – mielenliikutus sen kautta; kontrastien liioittelu (dramaattisen, efektien kärjistäminen); valheellisuus; eroavaisuuksien yleistäminen näyteltyjen psyykkisten arvojen välillä (jotta voidaan tuoda ne suuren yleisön ulottuville); latteus ja arkipäiväisyys – motivoinnin ja roolin käsittämisen yleistäminen ja niin edelleen.<sup>762</sup>

---

<sup>761</sup> Ida Aalberg –teatterin esite, marraskuu 1918. Suomen teatterimuseo.

<sup>762</sup> ”Das ist eine Uebersicht dessen, was das ‘Theater’ leistet. Zusammenfassend können wir sagen: Uebertreibung (das Grandiose); Vergrößerung; Vergrößerung (Idealisierung); Sinnenrausch; einfaches inhaltsleeres ‘Amusement’ (Zerstreuung); Uebertreibung des Affektes – Erregung dadurch; Uebertreibung des Kontrastes (Zuspitzung des Dramatischen; der Effekte); Falschung, ‘Vergemeinerung’ der Differenzen zwischen der dargestellten psychischen Werthen (um sie der Menge zugänglicher zu machen); Platitude, Trivialität, Allgemeinheit in Motivierung – Auffassung der Rolle usw.“ Alexander Uexkull-Gyllenband: Ida Aalbergin taiteen luonnehdintaa. Petra von Uexküll-Gyllenbandin kotiarkisto. Suomennos: Timo Lipponen.

Vaikka Alexander Uexkull-Gyllenband ei vuonna 1916 kirjoittamassaan esipuheessa valmistumatta jääneeseen kirjaansa käsittelekään ohjaajuutta sinänsä, hän määrittelee kuitenkin ensemblen ja sen toivotut ominaisuudet seuraavasti:

”Ensemble” käsitetään enimmäkseen vain pintapuolisesti (musiikista johdettuna käsitteenä): vain ulkonaisena ”sopusointuisuutena”, repliikkien ”yhteissoittona” jne. Mutta varsinainen näyttämötaiteellinen ”ensemble” ”kasvaa sisältä”. Se on ”elämänykseyden” seuraus. Väärä sielullisesti epätodellinen repliikki näyttämöllä vaikuttaa myöskin kaikkiin näyttelijäkumppaneihin. On vaikeata – vaikeampaa – sen rinnalla pysyttää sielullisesti oikeata sävyä. Oikea, todellinen ”sielunpuhe” näyttämöllä vaikuttaa ”suggeroivasti” myöskin kaikkiin näyttelijäkumppaneihin. Siten alkaa varsinainen näyttämötaiteellinen ”ensemble” näyttämöllä itse asiassa vasta siitä, mistä ”hienoin sielunelämä” – ja samalla vasta varsinainen tosi näytelmätaide alkaa.<sup>763</sup>

Elämänsä viitenätoista viimeisenä vuotena Ida Aalberg oli Uexkull-Gyllenbandin mukaan hautonut mielessään ajatusta Taiteellisen teatterin perustamisesta. Ida Aalberg –teatterin esitteessä Uexkull-Gyllenband väitti, että kyseinen teatteri perustui Ida Aalbergin perinteeseen. Tien, jota seuraten Ida Aalberg –teatteri pyrki saavuttamaan päämääränsä, muodostaisivat ne työmenetelmät, joita Ida Aalberg itse oli käyttänyt sekä omia rooleja valmistellessaan että kouluttaessaan kotimaisia ja saksalaisia kiertueita.<sup>764</sup> Esitteessä mainitaan, että ”hankalasta alusta alkaen Ida Aalberg -teatterin nykyinen johtaja ja taiteilijat ovat luvanneet ja lujasti päättäneet väsymättömällä, ankaralla ja päämäärästään tietoisella työllä pyrkiä kohti edellä mainittuja päämääriä”.<sup>765</sup>

On muistettava, että Ida Aalbergin roolien tutkimista ja analyysityötä ohjasi vuodesta 1898 saakka paroni Uexkull-Gyllenband itse. Siitä lähtien hän pakotti näyttelijän roolien rationaaliseen tutkisteluun ja sai hänet luopumaan monista aiemmin käytössä olleista teatterimaneereista kuten deklamaatiosta itsetarkoituksellisenä keinona. Ida Aalbergin oman työmenetelmän luonnehtiminen Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjoittamassa Ida Aalberg –teatterin esitteessä liittyy Aalbergin taiteen ja elämän viimeisien vuosien suuntautumiseen takaisin kansallisen piiriin. Mutta mitä tulee näyttelijäntyön metodeihin, Alexander Uexkull-Gyllenband tuli esitteessään ikään kuin määritelleeksi Ida Aalbergin käyttämän menetelmän stanislavskilaiseksi.<sup>766</sup> Pitkien harjoitusaikojen omaksuminen Stanislavskilta etenkin Ibsenin näytelmien parissa merkitsi hartaan syventymisen tietä suhteessa kirjailijan näytelmätekstiin.<sup>767</sup>

---

<sup>763</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Esipuhe julkaisemattomaan käsikirjoitukseen *Ida Aalberg –teatteri pääpiirteissään* 1916, 47-48. Petra von Uexküll-Gyllenbandin kotiarkisto.

<sup>764</sup> Ida Aalberg –teatterin esite, 14.11.1918. Suomen teatterimuseo.

<sup>765</sup> Ida Aalberg –teatterin esite, 14.11.1918. Suomen teatterimuseo.

<sup>766</sup> Ida Aalberg –teatterin esite, 14.11.1918. Suomen teatterimuseo.

<sup>767</sup> ”Moneen osaan syventyessään työskenteli Ida Aalberg useita vuosia, ennen kuin katsoi olevansa aikaansaannoksiinsa tyytyväinen ja olevansa valmis esittämään ne yleisölle. [--] Samoin Moskovan Taiteellinen teatteri usein työskentelee useampia vuosia yhtä ainoata näyttämöesitystä valmistaessaan ennen kuin taideluoman katsotaan olevan eheän ja kypsän esitettäväksi.” Ida Aalberg –teatterin esite, 14.11.1918. Suomen teatterimuseo.

Vaikka ajatus Ida Aalberg –teatterista nousi keskusteluun jo vuonna 1915, kului kuitenkin lähes kolme vuotta ennen kuin paroni pystyi aloittamaan harjoittelu- ja esitystoiminnan. Noihin kolmeen vuoteen sisältyi myös Venäjän Lokakuun vallankumous ja Suomen itsenäistyminen, joiden aikaansaamat muutokset todennäköisesti pysäyttivät esimerkiksi uuden teatterirakennuksen suunnittelemisen. Alexander Uexkull-Gyllenband emigroitui Suomeen ja sai Suomen kansalaisuuden. Hän myös menetti suuren osan omaisuudestaan Viipurissa sijainnutta Augustenhofin huvilaa ja Helsingin asuntoaan lukuun ottamatta. Tsaarin virkamiehenä hän menetti asemansa todellisena valtioneuvoksena, työpaikkansa ja tulonsa. Teatteriharrastuksen vakavoituminen merkitsi myös siirtymistä teatterin ammattilaiseksi uudessa kotimaassa.

Jalmary Rinteen muistelmien esittämän väitteen mukaan paroni Uexkull-Gyllenband oli jonkin aikaa keväällä 1918 Kansan näyttämön johtaja.<sup>768</sup> Pirkko Koski kirjoittaa teoksessaan *Näyttelijänä Suomessa* (2013), että Kansan Näyttämön johtaja vuoden 1917 loppuun asti oli Mia Backman, joka huolimatta myöhemmästä toiminnastaan Kansan Näyttämön johtajana uudelleen vuodesta 1922 ei ollut poliittisesti sitoutunut eikä taipuvainen vasemmistolaiseen ajatteluun.<sup>769</sup> Kansan Näyttämöllä Uexkull-Gyllenband harjoitti yhden laulufarssin tai operetin, jonka esiintyjät hän puki Pierrot-pukuihin.<sup>770</sup> Laulunäytelmä oli toinen Kansan Näyttämön kahdesta ensi-illasta keväällä 1918. Sen ensi-ilta oli huhtikuussa 1918. Näyttelmän harjoitukset oli aloitettu jo ennen kuin Helsinki siirtyi sisällissodassa valkoisille, mikä viittaa Uexkull-Gyllenbandin työskennelleen teatterissa jo enne sotatapahtumien päättymistä.<sup>771</sup> Tuloksena oli fiasko ja paroni Uexkull-Gyllenband sai toukokuussa 1918 potkut Kansan Näyttämöltä. Hän lähti sieltä tarkoituksenaan perustaa oma teatteri.<sup>772</sup> Välittömästi tämän jälkeen Kansan Näyttämön johtajaksi valittiin 1918 Ilmari Räsänen, myöhempi Ida Aalbergin elämäkerran kirjoittaja, joka ei myöskään ollut vasemmistolainen.

Uexkull-Gyllenbandin saamiin potkuihin oli epäonnistuneen laulufarssin lisäksi toinenkin syy: edelleen suunnitelman tasolla ollut Ida Aalberg –teatteri. Sven Hirn kirjoittaa kirjassaan *Apollo-teatteri* (2001) paroni Uexkull-Gyllenbandin kertoneen kesällä 1918 *Hufvudstadsbladetissa*, että Ida Aalberg –teatteri oli yhteisyritys Kansan Näyttämön kanssa. Paroni Uexkull-Gyllenband havitteli seurueeseensa Kansan Näyttämön näyttelijöitä.<sup>773</sup> Kansan Näyttämö ilmoitti *Hufvudstadsbladetissa* välittömästi: ”Kansan

---

<sup>768</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 95.

<sup>769</sup> Koski 2013, 228.

<sup>770</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 95. Kansan teatterin historiassaan Pirkko Koski mainitsee, että valojen annettiin palaa katsomossa esityksen aikana. Koski mainitsee idean olevan Vsevolod Meyerholdille tunnusomainen. Koski 1986, 126. Koski viittaa Räsäseen, joka kirjoittaa Meyerholdin olleen yksi Uexkull-Gyllenbandin esikuvista. Räsänen 1925, 401.

<sup>771</sup> Koski 1986, 126. *Helsingin Sanomat* mainitsee Kansan Näyttämön ainoana operettina keväällä 1918 Emil Kaupin *Sodoman ja Gomorran*. *Helsingin Sanomat* 15.5.1918. Kansan Näyttämön vuoden 1918 päiväkirjassa ja toimintakertomuksessa ei mainita Alexander Uexkull-Gyllenbandia ohjaajana. Teatterimuseon arkisto.

<sup>772</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 95.

<sup>773</sup> Hirn 2001, 156. Sven Hirnin kuvaamaa haastattelua ei löydy *Hufvudstadsbladetin* numeroista toukokuun alusta heinäkuun

näyttämös direktion har velat påpeka, att direktionen icke haft någon vetskap om eller godkänt baron A. Uexkull-Gyllenbands plan att förhyra Apollo teatern samt att det icke kan ifrågakomma, att Kansan Näyttämös ledare samtidigt fungerar såsom ledare af någon annan teater.”<sup>774</sup> Uexkull-Gyllenband vastasi *Helsingin Sanomissa* 21.6.1918, että ”jos Kansan näyttämön johtokunta ei katso voivan tulla kysymykseen, että Kansan Näyttämön ja ’Ida Aalberg –teatterin’ taiteellinen johto yhdistettäisiin minun käsiini, niin on itsestään selvää, että vetäydyn pois Kansan Näyttämön johtajan asemasta. Teen sen sitäkin mieluummin, koska – vaikkakin Kansan Näyttämön hallintoneuvoston kokouksessaan 7 p:nä huhtikuuta valitsi minut mainitun teatterin johtajaksi, - mitään sopimuskirjaa ei tähän asti ole kanssani tehty, huolimatta lukuisista kyselyistäni asiasta. [---] Kun minä Kansan Näyttämön viimeisessä kokouksessa tämän kuun 15 p:nä puhuin johtokunnan jäsenten kanssa suunnitelmastani ’Ida Aalberg –teatterin’ perustamisesta – kenelläkään ei ollut vähintäkään huomautettavaa sitä vastaan.”<sup>775</sup> Ida Aalberg –teatteri tuli Uexkull-Gyllenbandin mukaan toteuttamaan Ida Aalbergin suunnitelmia taiteellisesta teatterista, joka ei olisi kaikenkirjavien suuntien kokeilulaitos, vaan teatteri, joka todella olisi näyttämötaiteelle pyhitetty.<sup>776</sup> Viimeinen lause kuulostaa viestiltä vanhasuomalaisille ja Kansallisteatterin johtokunnan entisille jäsenille.

Esipuheessa julkaisemattomaan tai kenties koskaan valmistumattomaan teokseensa *Ida Aalberg –teatteri pääpiirteissään* Alexander Uexkull-Gyllenband puhui ”kansallisen vaalimisesta” ja siitä, että ”vasta paras taide on kansallista”. Tällä Alexander Uexkull-Gyllenband tarkoitti omaa taiteellista tunnustustaan ja sen muuttumista. Hän oli jo aiemmin siirtynyt kansallisen teatterin puolustajaksi hyläten ainakin julkisesti kosmopolismin taiteessa. Nyt hän ilmoitti vuoden 1908 *Aika*-lehden artikkelin ilmaisemien ajatusten olevan Ida Aalbergin ajatuksia, vaikka hän oli selvästi itse ollut artikkelin takana.<sup>777</sup> Uexkull-Gyllenbandin taiteellinen kehitys Aalbergin kuoleman jälkeen lähti nimenomaan sille linjalle, että taiteen tuli olla puolueasioiden eli politiikan yläpuolella ja kansaa yhdistävä voima. Vaikka Uexkull-Gyllenband asettui toimimaan Helsingin teatterikentällä, hän ei kuitenkaan pyrkinyt erityisesti suomalaiseen ohjelmistoon tai ihmiskuvaan. Etualalle kohosi taiteellinen ajattelu, joka ei tuntenut kansallisuusrajoja. Kun taide olisi riittävän hyvää, se olisi syy myös kansalliseen ylpeyteen.

*Hufvudstadsbladetin* mukaan Uexkull-Gyllenbandin vuonna 1918 suunnitteleman teatterin tarkoituksena oli viljellä teatteritaidetta erityisesti näyttelijäntaiteena. Aloitteentekijä paroni Uexkull-Gyllenband katsoi, että Helsingissä oli tilaa näyttelijäntaidetta kehittävälle teatterille niiden virallisten näyttämöiden ohella, jotka tehtävänsä perusteella olivat etupäässä ”kirjallisia” teattereita. Suunniteltua näyttämöä olisi Alexander

---

loppuun.

<sup>774</sup> ”Kansan näyttämön johto on halunnut huomauttaa, että johdolla ei ole ollut mitään tietoa asiasta tai se ei ole hyväksynyt paroni Uexkull-Gyllenbandin suunnitelmaa ryhtyä vuokraamaan Apollo-teatteria sekä että ei voi tulla kysymykseen, että Kansan näyttämön johtaja toimii samanaikaisesti jonkun toisen teatterin johtajana.” Litteratur och konst.

*Hufvudstadsbladet* 18.6.1918.

<sup>775</sup> A. Uexkull-Gyllenband: Tiedonanto. *Helsingin Sanomat* 21.6.1918.

<sup>776</sup> Haastattelija O. W.: Ida Aalberg-teatteri. *Uusi päivä* 10.10.1918.

<sup>777</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Esipuhe julkaisemattomaan käsikirjoitukseen *Ida Aalberg –teatteri pääpiirteissään*, 16.

Uexkull-Gyllenbandin mukaan verrattava Moskovan Taiteelliseen teatteriin<sup>778</sup>, jonka olivat perustaneet vuonna 1897 näyttelijä ja ohjaaja Konstantin Sergejevitš Stanislavski sekä ohjaaja ja dramaturgi Vladimir Ivanovitš Nemirovitš-Dantšenko. Helsinkiin suunnitellun Taiteellisen teatterin aloitteentekijät, joita Uexkull-Gyllenband ei tarkemmin nimennyt, toivoivat voivansa perustaa teatteriin kaksi eri osastoa, ruotsinkielisen ja suomenkielisen. Tällä paroni halusi antaa ilmauksen sille, että Ida Aalberg elinaikansa lopulla edusti katsomusta, jonka mukaan taide seisoo poliittisten ja kielellisten vastakkainasettelujen yläpuolella.<sup>779</sup>

Konstantin Sergejevitš Stanislavskin pyrkimykset näyttelijäntaiteen uudistamiseksi olivat vedonneet paroniin, ja rohkea teko oli paitsi taiteellisesti myös poliittisesti ilmoittaa, että uutta Taiteellista teatteria olisi verrattava Moskovan Taiteellisen teatteriin.<sup>780</sup> Suomessa toimineiden ohjaajien, esimerkiksi Alexander Uexkull-Gyllenbandin ja Eino Kaliman käsitykset Stanislavskin järjestelmästä olivat 1910-luvulla perustuneet käytännön havaintoihin Moskovan Taiteellisen teatterin näyttelijänilmaisusta. He ovat voineet tuntea myös Stanislavskin varhaisia artikkeleita, joissa käsitellään teatteritaiteen kysymyksiä. Stanislavski kirjoitti taideteatterin uudistavasta tehtävästä jo vuonna 1905 (*Teatr i iskusstvo 1905/21*).<sup>781</sup> Lokakuun vallankumoukseen (1917) asti paroni Alexander Uexkull-Gyllenbandilla oli suora yhteys kotimaahansa ja venäjän kieleen, ja vaikutteet tulivat näin suoraa tietä. On huomioitava, että Stanislavski-vaikutteet tulivat Suomeen tsaarinvallan loppuvuosina ja vuodesta 1918, neuvostoajan alusta Venäjälle meno vaikeutui ja kävi lopulta mahdottomaksi. Alexander Uexkull-Gyllenband, Bertha Lindberg ja Eino Kalima tutustuivat Stanislavskin tavoitteisiin vaiheessa, jossa Stanislavski ei vielä ollut kirjoittanut systemaattisesti järjestelmästänsä. Vaikutteet tulivat siis varhaisten kirjoitusten, nähtyjen esitysten ja käytännön teatterityön seuraamisen kautta.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin Moskovan Taiteellisessa teatterissa näkemät esitykset edustivat Stanislavskin teatterityön eri vaiheita: ulkoista realismia, sisäistä psykologista realismia, mutta myös tyylliteltyä teatteria kuten Jevgeni Vahtangovin ”fantastista realismia”. Tyylliteltyihin esityksiin kuuluivat mm. Leonid Andrejevin *Ihmisen elämä* ja Knut Hamsunin *Elämän draama*<sup>782</sup> sekä Fjodor Dostojevskin romaaniin perustuva *Karamazovin veljekset*, jotka kaikki Uexkull-Gyllenband näki Pietarissa.<sup>783</sup> Liisa Byckling kirjoittaa artikkelissaan *Ida Aalberg ja Konstantin Stanislavski vuonna 1905; Suomen ja Venäjän teatteriyhteyksiä*, että vuosien 1904 – 1905 kiertueen jälkeen Alexander Uexkull-Gyllenband ja Ida Aalberg näkivät Pietarissa Moskovan Taiteellisen teatterin esittämän Tšehovin *Kolme sisarta*, Stanislavski itse eversti Veršininin roolissa ja Olga Knipper Mašana.<sup>784</sup> Samassa artikkelissa Byckling mainitsee, että keväällä 1909

---

<sup>778</sup> Ida Aalbergs minne. *Hufvudstadsbladet* 21.2.1915. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>779</sup> Ida Aalbergs minne. *Hufvudstadsbladet* 21.2.1915. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>780</sup> Ida Aalbergs minne. *Hufvudstadsbladet* 21.2.1915. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>781</sup> Hyvönen 1986, 142.

<sup>782</sup> Hyvönen 1986, 140.

<sup>783</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille 25.4.1911. HYK Coll 1.11.

<sup>784</sup> Byckling 2007, 117.

Moskovan Taiteellinen teatteri esitti Pietarissa Maurice Maeterlinckin *Sinisen linnun*, joka oli niin suosittu, että aviopari Uexkull-Gyllenband joutui kääntymään ohjaajan, Konstantin Stanislavskin puoleen saadakseen kaksi lippua esitykseen.<sup>785</sup> Uexkull-Gyllenbandien ja Stanislavskin henkilökohtaisesta tuttavuudesta todistaa Konstantin Stanislavskin kiitoskirje Ida Aalbergille 11.5.1905.<sup>786</sup>

Ida Aalberg –teatteri oli lyhyt kokeilu, mutta määrätietoinen. Teatterin näyttelijöistä lähti myöhemmin säteitä moneen suuntaan, mitä tulee näyttelijäntyön metodeihin ja opetukseen Suomessa 1920 – 30 – luvulla. Kiinnostava kysymys on, miten Uexkull-Gyllenband sovelsi stanislavskilaista käsitystä näyttelijäntyöstä. Pirkko Koski toteaa Ida Aalberg –teatterin *Rauhanjublasta* teoksessaan *Näyttelijänä Suomessa*, että Uexkull-Gyllenbandin ohjelman toteuttaminen olisi edellyttänyt toisenlaisia resursseja kuin itsenäisyyden alkuvuosien Suomessa oli, mutta samalla toteaa, että intensiivisenä ja kompromissittomana kokeiluna sen merkitys myöhemmälle näyttelijäntaiteelle saattoi silti olla suurempi kuin olisi ollut ajatusten osittainen ja pitkäaikainen soveltaminen.<sup>787</sup>

#### 5.1.1. Stanislavskilaisuus Suomessa paroni Uexkull-Gyllenbandin elinaikana

Alexander Uexkull-Gyllenband ja Eino Kalima (1882 – 1972) olivat näyttelijä ja teatteripedagogi Bertha Lindbergin (1882 – 1970) ohella Suomessa ensimmäisiä, joiden työhön Stanislavskin teatterinäkemyksyvästi vaikutti. Bertha Lindberg kuului Ida Aalberg –teatterin henkilökuntaan ja Eino Kalima seurasi paronin työtä ystävän ominaisuudessa suurella kiinnostuksella. Moskovan Taiteellisen teatterin mallin mukainen ensemble-periaate vaati sitä, että jokaisen näyttelijän oli työskenneltävä esityskokonaisuuden hyväksi korostamatta liikaa omaa osasuoritustaan.<sup>788</sup> Uexkull-Gyllenbandia tunnetumpi stanislavskilaisen perinteen edustaja Suomen teatterihistoriassa on kuitenkin ollut nimenomaan ohjaaja ja teatterinjohtaja Eino Kalima.

---

<sup>785</sup> Byckling 2007, 119-120.

<sup>786</sup> ”Madame! Veuillez me permettre de Vous t’emaigner l’expression de moi Très profonde reconnaissance por vous bonnes paroles, ainsi que pour l’envoi des roses que je suis en train d’admirer. L’appréciation de ma labeur, venant d’une aussi parfaite artiste, comme Vous l’êtes, Madame, me touche profondément et me danne l’assurance si indispensable, pour continuer mon travail. Les bonnes paroles, que Vous m’aver chargé de transmettre à mon collègue. Mm Knipper-Tchèkoff lui ont procure’s un veritable plaisir. Agréez, chere Madame mes meilleurs compliments et l’assurancer de moi très parfaite consideration. Votred très humble serviteur, C. Alexejeff (Stanislavsky).” ”Madame! Sallitohan minun ilmaista teille syvän mielihyvänä kauniista sanoistanne, samoin kuin sen, että lähetän teille ruusuja, joita parhaillaan ihailen. Työni suuri arvostus, joka tulee niin täydelliseltä taiteilijalta kuin te olette, Rouva, koskettaa minua syvästi ja rohkaisee minua korvaamattomalla tavalla jatkamaan työtäni. Hyvät sananne, jotka välititte minulle, tuottivat myös kollegalleni Mm Knipper-Tchèkoffille todellista mielihyvää. Ottakaa vastaan rakas Rouva, parhaimmat kohteliaisuudenosoitukseni ja vakuutukseni täydellisestä harkintakyvystäni. Teidän hyvin nöyrä palvelijanne C. Alexejeff (Stanislavsky).” Konstantin Stanislavski Ida Aalbergille 11.5.1905. HYK Coll 1.8.

<sup>787</sup> Koski 2013, 291.

<sup>788</sup> Dominoivien ohjaajien rinnalla Kalima saattoi vaikuttaa hänen työtapoihinsa tottumattomissa näyttelijöissä jopa avuttomalta, sillä hän ei määritellyt asemia. Hyvönen 1986, 139.

Suomen Kansallisteatterin myöhemmän pitkäaikaisen pääjohtajan Eino Kaliman stanislavskilaisilla tavoitteilla oli Pirkko Kosken mukaan vahva perusta opiskeluvuosilta Moskovassa 1904 – 1907 ja Pietarissa 1907 – 1908. Noina vuosina Kalima perehtyi Moskovan Taiteellisen teatterin työhön. Kalima kirjasi hyvinkin tarkkoja ohjausmerkintöjä etenkin varhaisissa töissään ja erityisesti Tšehov-ohjauksissaan, mutta Kosken mukaan hän ei näytä puuttuneen näyttelijän ilmaisuun yhtä aktiivisesti kuin Alexander Uexkull-Gyllenband pari vuotta myöhemmin itsenäisyyden ajan alussa.<sup>789</sup> Väitöskirjassaan Annikki Hyvönen kirjoittaa, ettei Kalima voinut Kansallisteatterissa ottaa käyttöön Moskovan Taiteellisen teatterin mallin mukaista pitkää harjoitusaikaa, niin kuin tehtiin Uexkull-Gyllenbandin perustamassa Ida Aalberg –teatterissa.<sup>790</sup>

Yhteistä Uexkull-Gyllenbandille ja Kalimalle oli, että he pyrkivät Stanislavskin tavoin arkitodellisuuden ja näyttämön todellisuuden yhdistämiseen. Se edellytti näyttelijöiltä voimakasta sisäistä toimintaa, kuvittelukykyä ja keskittymistä, kokonaisuuden rakentamista osatekijöistä ja näyttelijöiden välistä yhteyttä, joka merkitsee sekä ulkoista että sisäistä, sielullista yhteyttä.<sup>791</sup> Toiminnan tuli synnyttää tunne, päämäärään ei päästy tunteilevalla näyttelemisellä.

Stanislavskin vaikutus suomalaisiin ohjaajiin ulottui myös lavastustaiteen alueelle. Stanislavskin tavoitteena oli lavastuksen kohdalla elämänkaltaisuus ja uskottavuus. Tyyppikulisessa Stanislavski ei ollut hyväksynyt 1890-luvulta saakka. Eino Kalima aloitti 1910-luvun lopulla yhteistyön lavastajan kanssa ja Kansallisteatterissa luovuttiin tyyppikulissien käytöstä. Lavastuksen funktio hänen ohjaustulkinnoissaan ei kuitenkaan ollut aina sama kuin Stanislavskilla, joka lavasteitten ja aitojen esineitten avulla loi realistisen ympäristön näyttelijöille.<sup>792</sup> Tässä suhteessa Alexander Uexkull-Gyllenbandin suhde lavastukseen esimerkiksi Ostrovskin *Ukonilman* (1909) tai Hauptmannin *Raubanjublan* (1918) kohdalla muistutti enemmän Stanislavskin työtä. Lavastus toimi myös miljöönä, johon näyttelijän tuli uskoa, voidakseen Uexkull-Gyllenbandin vaatimuksen mukaan asettua asumaan tuohon näyttämölle luotuun omalaatuiseen universumiin. Uexkull-Gyllenband käytti siis varsin tietoisesti Stanislavskin käsitettä ”annetuista olosuhteista”, jotka osaltaan määräsivät henkilöihahmojen toiminnan suuntaa esityksessä.<sup>793</sup>

Moskovan Taiteellisessa teatterissa Tšehovin tekstit synnyttivät tunnelmateatteria: näyttämötaiteen eri osa-alueet toimivat tunnelmaa luoden. Tyylin ominaispiirteisiin kuuluivat rytmin venytykset ja elegiset painotukset. Illusionäyttämö pyrki antamaan katsojalle täydellisen elävän elämän tunnun niin, että hän

---

<sup>789</sup> Koski 2013, 201.

<sup>790</sup> Hyvönen 1986, 139.

<sup>791</sup> Hyvönen 1986, 141.

<sup>792</sup> Hyvönen 1986, 139.

<sup>793</sup> ”Annetut olosuhteet. Kirjailijan antamat olosuhteet: näytelmän juoni, siinä mainitut faktat, tapahtumat, aikakausi, tapahtuma-aika ja –paikka, olosuhteet; näyttelijän ja ohjaajan näkemys näytelmästä, heidän omat lisäyksensä siihen, näyttämöratkaisut, lavastus ja puvut, tarpeisto, valaistus, äänitehosteet ja kaikki muu, mikä näyttelijän täytyy ottaa huomioon roolihahmoa luodessaan.” Repo: Sanasto teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 922.



unohtaisi olevansa teatterissa katsomassa näytelmää ja samastuisi näyttelijän esittämään roolihahmoon eläytyen samalla näytelmän miljööseen ja tunnelmaan.<sup>794</sup> Pyrkimys liittyi myös Uexkull-Gyllenbandin ohjaajantyön tavoitteisiin.

Stanislavski pyrki myös eettisen ja esteettiseen periaatteen yhdistämiseen. Vuonna 1908 Stanislavski kirjoitti *Etikka*-artikkelin ensimmäisen version.<sup>795</sup> Tämä versio koski ennen kaikkea etiikkaa opetuksena moraalista teatterin piirissä. Stanislavski yritti määritellä teatterin eri osa-alueiden taiteilijoiden välisiä suhteita ja pyrki näiden keskinäiseen kunnioitukseen. Näyttämötaiteen moraaliset perusteet luo hänen mukaansa taiteellinen etiikka. Samalla Stanislavski tuomitsi tähtitaiteen ja oikuttelevat primadonnat.<sup>796</sup> Eino Kalima oli omaksunut Stanislavskin teatterietiikan keskeiset ajatukset ja sovelsi käsityksiä teatterin ilmapiiristä, etiikasta ja kurista käytännön teatterityöhön Suomen Kansallisteatterissa vuodesta 1914 lähtien. Stanislavskin 31 vaatimusta teatterin työntekijöille sisältää kohtia, joita noudatettiin teatterissa Kaliman yli 30 vuotta kestäneellä johtajakaudella.<sup>797</sup> Kuitenkin jo Uexkull-Gyllenbandin Ida Aalberg -teatteri noudatti samoja ankaria vaatimuksia niin näyttelijöitä kuin yleisöäkin kohtaan.<sup>798</sup> Voidaan sanoa, että sekä vuosien 1904 - 1905 että 1909 - 1910 ohjauksissaan Uexkull-Gyllenband toi Stanislavskin ajatukset Suomeen, nimenomaan näyttelijäntyöhön ja tämä tapahtui siis ennen Kaliman toimintaa ohjaajana. Toimintansa aikana Alexander Uexkull-Gyllenband ohjasi realismiin myös vaimonsa, suuren suomalaisen diivan, Ida Aalbergin. Tämän lisäksi hänen ohjaajantyönsä mukana stanislavskilainen, sisäistä totuudellisuuden tunnetta korostava näyttelijäkoulu levisi vuosien 1904 - 1905 Pohjoismaihin, Baltiaan ja Venäjälle suuntautuneen kiertueen itävaltalaiden näyttelijöiden piirissä. Myöhemmin paronin pyrkimyksiin saivat tutustua Kansallisteatterin näyttelijät, ennen kaikkea Ostrovskin *Ukonilmassa* ja Linnankosken *Ikuisessa taistelussa*. Myös syksyn 1914 Studio-seurue koostui pääosin nuorista näyttelijöistä. Kaikkein tinkimättömimpään työhön näyttelijöiden kanssa paroni Uexkull-Gyllenband pääsi vuosina 1918 - 1919 toimineessa Ida Aalberg –teatterissa. Eino Kalima tunnusti Uexkull-Gyllenbandin työn Ida Aalbergin esteettisen kehityksen taustalla ja oli nähnyt paronin ohjaustöitä esimerkiksi Ida Aalberg –kiertueen esityksinä Moskovassa keväällä 1905.<sup>799</sup> Ohjaajien toiminta Helsingin teatterikentällä oli osittain yhtäaikaista. Jo *Vanja-enon* ohjauksessa vuonna 1914 Eino Kalima pyrki siihen, että sisäinen totuudellisuus tulisi esiin runouden ja kauneuden läpi,<sup>800</sup> mutta kuten on jo todettu, myös Uexkull-Gyllenbandin ohjaajantyössä keskeisinä vaatimuksina näyttelijälle olivat sisäisen elämyksen totuus ja hillityt ilmaisukeinot. On todennäköistä, että Eino Kaliman esteettinen kehitys stanislavskilaiseksi ohjaajaksi sai merkittäväällä tavalla vaikutteita myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin työn pitkäaikaisesta seuraamisesta.

---

<sup>794</sup> Hyvönen 1986, 41.

<sup>795</sup> Hyvönen 1986, 140.

<sup>796</sup> Stanislavski 1958 osa 5, 425-436.

<sup>797</sup> Hyvönen 1986, 140.

<sup>798</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 102.

<sup>799</sup> Kalima 1962, 127.

<sup>800</sup> Hyvönen 1986, 51.

Ida Aalberg –teatterin näyttelijöistä alkuaan Svenska Teaternin oppilaskoulussa oppinsa saanut Bertha Lindberg (1882 - 1970) oli perehtynyt Uexkull-Gyllenbandin ja Kaliman tavoin Stanislavskin menetelmiin ja toimintaan ja omaksunut selkeät periaatteet omaan työhönsä osin niiden pohjalta. Hän seurasi vuosina 1916 - 1917 teatterialan stipendiaattina Moskovan Taiteellisen teatterin Ensimmäisen ja Toisen studion harjoituksia ja esityksiä.<sup>801</sup> Syntyään viipurilaisena ja Viipurin venäläisen naiskimnaasin käyneenä Lindberg hallitsi venäjän hyvin. 1920-luvulta 1940-luvun alkuun hän oli Stanislavskin näkemysten merkittävin välittäjä Suomessa.<sup>802</sup> Koski toteaa, että Lindbergin yleinen kiinnostus näyttelijän ilmaisutekniikkaan näkyi uran myöhemmissä vaiheissa, 1930-luvun opetustyössä. Bertha Lindberg esitteli kokemuksiaan Moskovan Taiteellisen teatterin studiotyöstä Eino Salmelaisen ja Ilmari lahden toimittamassa julkaisussa *Teatteri ja näyttelijä* (1937). Lindberg aloitti virallisesti studiotyön vuonna 1937, mutta kehitti menetelmänsä jo edellisena vuonna.<sup>803</sup> Hän oli silloin aloittanut oman studiotyöskentelynsä Helsingin Kansanteatterin yhteydessä.<sup>804</sup> Vuonna 1943 toimintansa aloittaneessa Suomen teatterikoulussa Bertha Lindberg opetti mm. psykologista elekieltä ja ohjasi opinnäytteitä.<sup>805</sup> Bertha Lindbergin asiantuntijuus Stanislavskin metodin suhteen on jäänyt vielä vähemmälle huomiolle kuin Uexkull-Gyllenbandin. Mahdollisesti hänen vaikutustaan huomioitiin vähemmän hänen sukupuolensa vuoksi eikä hänellä ollut mahdollisuuksia saavuttaa samanlaista asemaa kuin Eino Kalimalla. Lindberg saattoi kuitenkin olla Uexkull-Gyllenbandille merkittävä työtoveri juuri tuoreiden stipendiaattikokemustensa takia vuonna 1918 ja Uexkull-Gyllenbandin tulkinta modernin näyttelijäntaiteen vaatimuksista saattoi muovata Lindbergin omia näkemyksiä.

Suomessa stanislavskilaisuus sai hyväksynnän ja kruunauksensa nimenomaan Eino Kaliman Suomen Kansallisteatteriin ohjatussa Tšehov-ohjausten sarjassa *Vanja-eno* 1914, *Kirsikkapuisto* 1916, *Kolme sisarta* 1947 ja *Lokki* 1950.<sup>806</sup> Näistä vuosien 1914 ja 1916 ohjaukset ovat olleet myös Bertha Lindbergin ja Alexander Uexkull-Gyllenbandin nähtävissä. Uexkull-Gyllenbandin ja Lindbergin jakaman työyhteisön, paronin perustaman Ida Aalberg –teatterin ilmeinen stanislavskilaisuus merkittiin marginaaliseksi kokeiluksi suomalaisessa teatterihistoriassa. Kaliman kautta Stanislavskin ajatukset siirtyivät hyväksytymmin eteenpäin todennäköisesti sekä hänen suomalaisuutensa vuoksi että siksi, että hän oli vuodet 1917 – 1950 Suomen Kansallisteatterin pääjohtajan asemassa.

### 5.1.2. Konstantin Stanislavskin järjestelmä ja Uexkull-Gyllenbandin teatterityö

---

<sup>801</sup> Koski 2013, 202.

<sup>802</sup> Kallinen 2001, 71.

<sup>803</sup> Salmelainen, Eino & Lahti, Ilmari: *Teatteri ja näyttelijä. Välähdyksiä Suomen teatterin viimeaikaisesta toiminnasta*. K. J. Gummerus. Jyväskylä – Helsinki 1937. Koski 2013, 297.

<sup>804</sup> Kallinen 2001, 71.

<sup>805</sup> Kallinen 2001, 89-90.

<sup>806</sup> Hyvönen 1986, 159-161.

Jotta voidaan ymmärtää Alexander Uexkull-Gyllenbandin näyttelijäntyön ja ohjaamisen metodia, on otettava huomioon Konstantin Sergejevitš Stanislavskin Moskovassa 1890-luvulla käynnistämä näyttelijän luovan työn tutkimus ja pyrkimys saavuttaa yleispäteviä keinoja näyttelijän luovaa prosessia varten sekä tunnistaa yleiset käsitteet, jotka ovat ratkaisevan tärkeitä Stanislavskin pitkän ajan kuluessa kehittämälle järjestelmälle.

Kristiina Repo esittelee esipuheessaan käännökseensä Konstantin Stanislavskin *Näyttelijän työstä* Stanislavskin järjestelmän tärkeimpiä solmukohtia ja käsitteitä. Perusteena tämän lähteen käyttämiselle on se, että se tuottaa referenssiä länsimaisille lukijoille, tiivistää ytimekkäästi keskeiset käsitteet ja uudistaa Stanislavskin käyttämää terminologiaa suomen kielessä. Tuonnempana käytetty Sharon Marie Carnicken *Stanislavsky in Focus* puoltaa paikkaansa siksi, että sen on kirjoittanut stanislavskilaisen järjestelmän sisältäpäin, näyttelijänä tunteva henkilö.

Näyttelijä Vasili Toporkov, yksi Stanislavskin assistenteista 1930-luvulla, kirjoittaa kirjassaan *Stanislavski na repetitsii* ('Stanislavski harjoituksissa'):

Hän [Stanislavski] loi metodin, joka tarjoaa rajattomat mahdollisuudet näyttelijäntekniikan kehittämiseen, näyttelijän yksilöllisyyden täyteen avaamiseen, näyttelijän jatkuvaan kasvuun ja yleensä koko teatteritaiteen edistymiseen ja kasvuun. [...] Hän tahtoi saada selville, eikö määrittelemällä näyttelijäntyön *elementit* olisi mahdollista luoda tekniikka, jonka avulla tavallinen näyttelijä voisi kovalla päivittäisellä harjoittelulla ja itseään kehittämällä ylittää helpommin rajansa sekä täydentää ja hioa näyttelijäntekniikkaansa niin pitkälle, että sitä voidaan jo kutsua taiteelliseksi tekniikaksi, joka olisi kaikkein oikein ja lyhin tie näyttelijän orgaanisen luonnon luovuuteen.<sup>807</sup>

Vuonna 1923 Moskovan Taiteellisen teatterin menestyksekkään Amerikan-kiertueen jälkeen Stanislavski suunnitteli, että hänen *Näyttelijän työnsä* kaksi ensimmäistä osaa ilmestyisivät yhtenä kokonaisuutena. Kustantajan vaatimuksesta osat julkaistiin erillisinä, mutta Stanislavski painotti, että ne ovat saman asian kaksi eri puolta, jotka liittyvät tiiviisti yhteen. Osien nimet olivat *Näyttelijän työ itsensä kehittämiseksi kokemuksen luovassa prosessissa* (*Работа актёра над собой в творческом процессе переживания*) ja *Näyttelijän työ itsensä kehittämiseksi ruumiillistamisen luovassa prosessissa* (*Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения*). Kolmas kirja oli oleva *Roolin työstäminen* (*Работа актёра над ролью*).<sup>808</sup> Tässä mainitut osien suomenkieliset nimet ovat Kristiina Revon kääntämiä.

<sup>807</sup> Toporkov (1984) sit. Repo (2011) teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 8-9.

<sup>808</sup> Repo: Suomentajan alkusanat teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 10.

Tärkeimpiä Stanislavskin käsitteistä on ”kokeminen” eli *pereživanije* ja ”kokeva näyttelijäntaide” eli *iskusstvo pereživanija*, jolla Stanislavski halusi erottaa taiteensa muista näyttelijäntyön suuntauksista. Repo pitää ”kokemista” parempana terminä kuin aiemmin vallalla ollutta ”eläytymistä”, sillä jälkimmäinen saattaa viedä näyttelijän eläytymään roolin tunteisiin, mikä tuotti helposti ”tunteilevaa” näyttelemistä.<sup>809</sup> Repo lainaa FT Anatoli Smeljanskin esipuhetta *Näyttelijän työn* 1. osaan:

Stanislavski tarkoitti ”kokemisella” luovan näyttelijäntyön prosessia, sen orientaatiota ja luonnetta, jonka määrittelevät koko taiteilijapersoonallisuuden rakenne sekä roolin ja näytelmän Annetut olosuhteet, Lämpikulkeva toiminta ja Päätehtävä. ”Kokeminen” ei ole orgaanisen muuntautumisprosessin alku vaan sen lopputulos, sen huippukohta ja todentuminen. ”Kokea”, *pereživat*, merkitsee Stanislavskin mukaan sitä, että näyttelijä pysyy elävänä, minne asemat hänet sitten heittävätkin, sitä, että hän lähtee liikkeelle tuoreesta tunteesta eikä klišeestä, pysyy luojana eikä ole pelkkä ohjaajan, lavastajan jne. suojassa toimiva jäljittelijä, vieraan tahdon toteuttaja. Stanislavski hyväksyi groteskin kaikki muodot, eri näyttelemisen tavat ja kaikenlaiset mukautumiskeinot ja vaati vain yhtä: että kaiken, mitä näyttelijä tekee näyttämöllä tulee olla sisäisesti perusteltua. Se on juuri orgaanista luomistyötä, ”kokemista” tai ”läpielämistä”, joksi Stanislavskin vanha termi on viime vuosina useimmiten muunnettu korostaen tämän tärkeimmän ammattitermin toiminnallisuutta staattisuuden sijasta.<sup>810</sup>

Sharon Marie Carnicke kirjoittaa, että kulkeminen Stanislavskin jalanjäljissä todistaa osaltaan vääräksi syvään juurtuneet, mutta epätarkat myytit, jotka rajoittavat Stanislavskin työn psykologiseen realismiin. Niitä siirretään näyttelijäsukupolvelta toiselle huolimatta kiistattomasta historiallisesta todistusaineistosta, joka vahvistaa Stanislavskin kääntyneen pois realismista niinkin varhain kuin vuonna 1907.<sup>811</sup> Repo kirjoittaa alkusanoissaan Stanislavskin *Näyttelijän työn* suomalaisen painokseen:

Yhtenä orgaanisen luomistyön perusehdoista Stanislavski piti *todentajun* kehittämistä näyttelijässä. Hän kokeili ja ”jauhoi läpi” kaikki teatterin ismit – järjestelmän jokaisen elementin takana on pitkä laahus etsintöjä. Tällöin esityksen taiteellisen totuuden käsite ja näyttelijän todentaju pysyivät ratkaisevina: tässä ja vain tässä Stanislavski näki perustan ”ihmishengen elämän” täysimittaiselle ilmentämiselle. Tätä elämää hän ei kuitenkaan nähnyt arkielämän kaltaisena. Oli osattava löytää ihmisluonteen salainen ”jyvä”, joka saattoi ilmetä mitä monimutkaisimmilla ja yllättävimmillä tavoilla.<sup>812</sup>

<sup>809</sup> Repo: Suomentajan alkusanat teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 16.

<sup>810</sup> Smeljanski (1988) sit. Repo (2011) teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 16-17.

<sup>811</sup> Carnicke 2009, 70.

<sup>812</sup> Repo: Suomentajan alkusanat teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 17.

Repo kirjoittaa, että loppujen lopuksi tässä sisäisessä muuntautumisessa, siitä syntyvässä ”minä olen” – tilassa”, piilee Stanislavskin maailmankatsomuksen erikoislaatu, näyttelijän koko kasvatus- ja koulutusjärjestelmän päämäärä, jossa todentaju ja usko ovat erottamattomia mielikuvituksesta.<sup>813</sup>

Keskustelu sisäisen muuntautumisen ongelmasta koski Revon mukaan järjestelmän luojalle sangen tärkeää ideaa, jonka ydin kiteytyi ehdotukseen, että näyttelijän pitäisi ”lähteä omasta itsestään”. Näyttelijästä ei voi tulla Hamletia, Tšatskia tai Otelloa, mutta hän voi kuvitella itsensä Hamletin, Tšatskin tai Othellon tilanteeseen. Stanislavski kehotti näyttelijää ”lähtemään itsestään”, toisin sanoen omasta elämästään, omasta henkisestä ja psyykkisestä kokemuksestaan ja emotionaalisesta muististaan, jotka olivat rinnastettavissa sen vieraan sielun ja vieraan elämän kokemukseen, joka näyttelijän oli määrä ruumiillistaa.<sup>814</sup> Stanislavski käsitti Revon mukaan näyttelijän persoonallisuuden ja yksilöllisyyden aivan erityisellä tavalla. Hän katsoi, että taiteilija-näyttelijän, jolla on emotionaalinen muisti ja mielikuvitus, täytyy ”kasvattaa” sielussaan roolin tuntemusten mukaiset tunteet.<sup>815</sup>

Kristiina Repo kirjoittaa Stanislavskin järjestelmän olemuksesta:

Järjestelmä on *kokonainen kulttuuri*, joka tähtää kaiken muun lisäksi taidetta harjoittavan ihmisen loputtomaan kehittämiseen, hänen henkisen ja emotionaalisen kokemuksensa laajentamiseen, vieraan tajuamiseen kuten oman itsensä. Oikeastaan järjestelmän mukaan näyttelemine ja kouluttautuminen merkitsi toisaalta kykyä yhä syvempään itsensä tuntemiseen ja toisaalta samalla tavoin jatkuvaan persoonallisuuden rikastumiseen, kykyä vallata oman sielun ja ruumiin ”elävällä koneistolla” tulkittavaksi se, mitä voitaisiin sanoa inhimillisen materian värinäksi. Ilman ”itseä” roolilla ei ole sielua, sillä ilman ”itseä” roolilla ei ole elämää, ei oikeita tunteita, kehittipä näyttelijä itsessään millaisen imitaatiokyvyn tahansa ”tarkastellessaan” hahmoa mielikuvituksessaan. [---] Stanislavski ei ole sepittänyt eikä keksinyt järjestelmän elementtejä. Hän on *löytänyt* ne omasta luovasta luonnostaan.<sup>816</sup>

Lopuksi Repo antaa puheenvuoron itselleen Konstantin Sergejevitš Stanislavskille:

”Järjestelmä” ei ole hakuteos vaan kokonainen *kulttuuri*, johon täytyy kasvaa ja kouluttautua monien vuosien ajan. Sitä ei voi pöntätä päähänsä, vaan näyttelijä voi omaksua ja imeä sen itseensä niin että siitä tulee hänen omaa lihaansa ja vertaan, toinen luontonsa, että se sulautuu häneen orgaanisesti ainiaaksi ja uudestisyntyttää hänet näyttämöä varten. ”Järjestelmää” pitää opiskella osissa mutta ottaa sen jälkeen haltuun kokonaisuudessaan, oppia ymmärtämään sen

---

<sup>813</sup> Repo: Suomentajan alkusanat teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 17-18.

<sup>814</sup> Repo: Suomentajan alkusanat teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 18.

<sup>815</sup> Repo: Suomentajan alkusanat teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 19.

<sup>816</sup> Repo: Suomentajan alkusanat teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ 2011, 19-20.

kokonaisrakenne ja runko hyvin. Vasta sitten kun se avautuu teidän eteenne kuin viuhka, te saatte siitä oikean käsityksen. Se ei tapahdu hetkessä...<sup>817</sup>

Annikki Hyvönen kirjoittaa väitöskirjassaan *Eino Kalima Tšehov-ohjaajana* (1986) siitä, miten stanislavskilaisittain käsitetty rooli syntyy:

Stanislavskin mukaan näyttelijän tulee roolia kehitellessään pitää mielessään nämä kaksi perspektiiviä, joista toinen kuuluu rooliin ja toinen taiteilijalle itselleen. Teoksessaan *Näyttelijän työ roolin parissa* (*Работа актера над ролью*) Stanislavski jakoi roolityön kahteen osaan: työhön, joka näyttelijän tuli tehdä valmiin hahmon esityksessä aina uudestaan ja näyttelijän työhön itsensä parissa. Lopullinen roolin hahmottaminen on Stanislavskin järjestelmän mukaan roolin perspektiivin ja näyttelijän perspektiivin yhteen ohjaamista ja näytelmän päätoiminnan linjan terävöittämistä niiden avulla.<sup>818</sup>

Opettavissa oleva tekniikka oli istutettu kokonaiseen harjoitteiden sarjaan.<sup>819</sup> Vuodesta 1906 on olemassa todistusaineistoa, jonka mukaan Stanislavski käytti joogaa muistuttavia rentoutus- ja keskittymisharjoituksia harjoiteltavan Anton Tšehovin *Vanja-enon* parissa. Samaan vuoteen mennessä hän tuli myös siihen tulokseen, että sekä hän että hänen teatterinsa olivat joutuneet umpikujaan eurooppalaisella teatterin realismillaan.<sup>820</sup>

Petra von Uexküll-Gyllenbandin jäämistöstä on löytynyt Alexander Uexküll-Gyllenbandin vuonna 1916 laatima esipuhe kirjoittamatta jääneeseen kirjaan *Ida Aalberg –teatteri pääpiirteissään*. Siitä löytyy kolme eri versiota, saksan, ruotsin ja suomen kielillä. Alexander Uexküll-Gyllenband kirjoitti siinä Taiteellisen teatterin ehdoista ja edellytyksistä Suomessa. Lista on eklektinen Uexküll-Gyllenbandin pyrkiessä sisällyttämään siihen teatteriuudistuksen, Ida Aalbergin esikuvan ja kohdissa b, c, d ja e tunnistettavasti Stanislavskin ihanteet.

”Taiteellisen teatterin päämäärät saavutetaan organisaatiolla, jonka pääkohdat ovat seuraavat:

- a) Kaikkien kykyjen kokoominen. Sillä kykyjä on maassa. On vain kyettävä niitä löytämään ja ohjaamaan.
- b) Teatteri, joka tarjoaa, luonnollisesti, näyttämötaiteellisen ja näytelmällisen työn kaikki välttämättömät apuneuvot (tekniset ja muut)

---

<sup>817</sup> Stanislavski sit. Repo (2011) teoksessa Stanislavski: Näyttelijän työ (2011), 20-21.

<sup>818</sup> Hyvönen 1986, 142.

<sup>819</sup> Carnicke 2009, 129.

<sup>820</sup> Carnicke 2009, 171.

- c) Vastaava ohjaus työssä. – Aika. Pohjaan asti käyvä syventyminen draamaan ja jokaiseen rooliin. Myöskin samanlainen jokaisen kyvyn syventyminen itseensä.
- d) Täydellisen ’näyttämötaiteellisen ja näytelmällisen synteesin’, ’ensemblen’, oikean ’dramaattisen’ pohjalle perustuva työ.
- e) Teatteri, jossa vain taide hallitsee. (Aina katsojaan asti. ’Yleisö’ ja ’näyttelijät’ muodostavat esityksen aikana yhden seurakunnan, kuin kirkossa.) Samoin ’täydellinen taiteellinen vapaus’ sekä rahallisesti että poliittisesti ja kaikkeen muuhunkin nähden. ’Puhdasta taidetta’; ei taiteen tapaista.
- f) Tämän seurauksena onkin se, että teatterista tulee (ainakin aikaa voittaen) maan ’taiteellisen kulttuurin’ keskipiste, tämän kulttuurin vaalija.
- g) Ida Aalberg –traditio. Sen pyhänä pitäminen. Sen ohjauksen mukainen opetus.
- h) ’Kansallisen’ vaaliminen Ida Aalbergin lauseen: ’vasta paras taide on kansallista’ ilmaiseman katsantokannan mukaisesti.
- i) Ei mitään ’kilpailua’ minkään muun teatterin kanssa. Päinvastoin: vakuutus Suomen kansallisen näyttämötaiteen ykseydestä. Tällä pohjalla: vastaava yhteistyö näitten muitten teatterien kanssa; työnjako (’näyttämötaiteellinen’ ja ’repertoaari’-teatteri); kokemusten, näytelmien, voimien jne. vaihto.”<sup>821</sup>

Kuten edellä olevasta listasta voi päätellä, määrittäessään teatterinsa päämääriä Uexkull-Gyllenband puhui ”kansallisen vaalimisesta”, vaikka Ida Aalberg –teatteri ei juuri suomalaista näytelmäkirjallisuutta esittänytkään. Ida Aalberg –tradition ”pyhänä pitäminen”, vaaliminen vie ajatukset siihen, että kyseessä oli se Ida Aalberg, joka noudatti paronin itsensä koulutusta useissa tämän ohjaamissa esityksissä. Niinpä Ida Aalberg –traditio viittaisi paitsi Stanislavskiin myös Ibseniin ja näyttelijättären rooliin kansallisuusaatteen ikonina.

Päällimmäinen havainto Uexkull-Gyllenbandin ihanteista on suuri vaativuus näyttelijää kohtaan. Perusteellinen ”syveneminen draamaan ja jokaiseen rooliin” saa parikseen ”jokaisen kyvyn syventymisen itseensä”, mikä viittaa suoraan Stanislavskiin: työhön roolin parissa yhtäältä ja työhön oman itsen kehittämiseksi toisaalta. Ensemblen merkitys korostuu samoin kuin puhtaan taiteen vaatimus. Ida Aalberg –traditio liittyy taas kansallisen elementin vaalimiseen.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin tietoinen suhde Stanislavskin teatteriin syntyi hänen Moskovan Taiteellisessa teatterissa näkemiensä esitysten pohjalta viimeistään vuoteen 1904 mennessä. Paronin ohjaustöiden perusteella voi päätellä, että mitä tuli ennen kaikkea venäläisiin näytelmäkirjailijoihin, hän seurasi Moskovan Taiteellisen teatterin esikuvia Ida Aalbergin vuosien 1904 – 1905 kiertueella *Vanja-*

---

<sup>821</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband: Esipuhe julkaisettomaan käsikirjoitukseen 1916, 55-57. Petra von Uexküll-Gyllenbandin kotiarkisto.

*enossa* ja Suomen Kansallisteatterin kaudella 1909 – 1911 *Ukonilmassa*. Alexander Uexkull-Gyllenbandin varhaisempien ohjaustöiden perusteella on todennäköistä, että hän toteutti näkemyksensä Hauptmannin *Raubanjuhlasta* stanislavskilaisen näyttelijän- ja ohjaajantyön esikuvien mukaisesti.

Kun Nemirovitš-Dantšenko ja Konstantin Stanislavski katkaisivat jo legendaarisen, kahdeksantoista tuntia kestäneen ensitapaamisensa vuonna 1898, he olivat sopineet perustavansa teatterin. Stanislavski kuvaili teatteria, ei enempää eikä vähempää kuin ”vallankumoukselliseksi”. Nemirovitš-Dantšenkoa lainaten Stanislavski kirjoitti:

We protested against the old manner of acting, against theatricality, against false pathos, declamation, against overacting, against the bad conventions of production and design, against the star system which spoils the ensemble, against the whole construct of the spectacle and against the unsubstantial repertoire of past theatre.<sup>822</sup>

Paroni Uexkull-Gyllenbandin tavoitteet olivat samankaltaisia. Nähtyään Ida Aalberg -teatterin avajaisensi-illan *Uuden päivän* Yrjö Koskelainen totesi, että ainakin kehittyneempi osa yleisöstä tajuaa nyt, mitä teatteri tarkoittaa ”pyrkiessään vapautumaan teatraalisuudesta ja valheellisesta teatterijargonista”. Pyrkimys nähtiin terveenä, oikeana ja sillä hetkellä jopa Suomen teatterielämää hedelmöittävänä.<sup>823</sup>

Yksi perusasenne yhdisti paitsi Stanislavskin myöskin Uexkull-Gyllenbandin ohjelman kaikkia kohtia: kunnioitus teatteria kohtaan taidemuotona, ei pelkkänä huvituksena. Tässä hengessä Nemirovitš-Dantšenko ja Stanislavski sisällyttivät yleisön uudistusohjelmaansa. He varoittivat katsojia esityksen alkamisesta lämpiön valoja himmentäen kun oli tullut aika istua paikalleen. He valitsivat teatteriinsa istuimet, jotka eivät olleet ylettömän mukavat, varmistaakseen katsojan tarkkaavaisen huomion. He kielsivät kaiken epäkunnioittavan: asiaankuulumattoman musiikin, myöhästymiset ja suosionosoitukset, jotka keskeyttivät sopimattomasti näytelmän kulun.<sup>824</sup>

Myös Ida Aalberg -teatterin ideaan liittyi tietoisuus siitä, että taide ei ole ylellisyyttä eikä hetken huvia:

Todistakoon Ida Aalberg-Teatterikin vastaisella toiminnallaan, että näytelmätaide kiihkeän arkielämän vilinässä yhä edelleen voi olla se *Sursum corda* [ylentäkää sydämenne], joka saa nykyaikaisen ihmisen katsomaan syvemmälle omaan itseensä ja suurempana ja vapautuneempana palaamaan kanssaihmistensä pariin.<sup>825</sup>

---

<sup>822</sup> Carnicke 2009, 28.

<sup>823</sup> Yrjö Koskelainen: Merkkkitapaus taide elämässämme. *Uusi päivä* 20.11.1918.

<sup>824</sup> Carnicke 2009, 29.

<sup>825</sup> Yrjö Koskelainen: Merkkkitapaus taide elämässämme. *Uusi päivä* 20.11.1918.



Stanislavskin ja Nemirovitš-Dantsenkon teatterin kaikki elementit tukivat keskeistä käsitteellistä lähestymistapaa näytelmään. Tätä Stanislavski nimitti ”yli- tai päätehtäväksi”. Carnicken mukaan Stanislavskin teatterissa kaikilla osatekijöillä, kirjailijalla, näyttelijällä, lavastajalla, puvustajalla ja kulissimiehellä oli yksi yhteinen päämäärä. Sen oli kirjoittanut runoilija esityksen perustaksi. Lavastusta ei koottu enää varastoiduista huonekaluista, vaan se rakennettiin uudelleen jokaista tuotantoa varten. Näyttelijöiden tarjoamat sekalaiset, sopimattomat vaatteet korvattiin puvuilla, jotka oli varta vasten suunniteltu edesauttamaan esitystä ehjänä kokonaisuutena.<sup>826</sup> Tšehovin *Lokissa* näyttelijätär Arkadina valittaa, että hänellä ei ole varaa ostaa pojalleen uutta pukua, koska hänen täytyy hankkia omat pukunsa.<sup>827</sup> Näin hän vihjaa yhteen ammattiteatterin monista tosiseikoista, jonka Moskovan Taiteellinen teatteri menestyksellä uudisti.<sup>828</sup> Jo Kansallisteatterin kaudella 1909 - 1911 Uexkull-Gyllenband panosti vahvasti lavastukseen, sen uskottavuuteen, eivätkä tyyppilavastukset tulleet enää kysymyksenäkään.

Kuten aikalaisensa Uexkull-Gyllenband Stanislavski näki jo 1890-luvulla keinotekoisina käytössä olevat deklamaation ja sankarillisen elehdinnän perinteet. Kuten romantiikan ajan runoilija, Stanislavski pyrki tekemään kokemuksesta taiteen teeman ja luonnosta sen mallin. Jo 1890-luvulla Taiteen ja kirjallisuuden yhdistyksessään hän oli vaatinut totuudenmukaista näyttelemistä. Kuten hän muistutti, hänen työnsä hyve olisi oltava siinä tosiseikassa, että hän yritti olla vakava ja etsi totuutta, ja karkoitti valheen, varsinkin teatrikaaliset vakioasenteet. Stanislavski alkoi vihata teatteria teatterissa ja etsi siinä elävää, aitoa elämää, ei jokapäiväistä elämää vaan taiteellista.<sup>829</sup>

Jo ennen vuotta 1910 Stanislavski halusi tekniikoita, joita näyttelijä saattoi käyttää hyväkseen missä tahansa näytelmässä ja missä tahansa taiteellisessa tyyliässä, olkoon se realistinen, symbolistinen, teatricalistinen, absurdistinen jne. Carnicke kirjoittaa, että Stanislavskin mukaan ihmiselämä on niin salaperäinen, monimutkainen ja moniulotteinen, että se tarvitsee verrattoman laajan määrän uusia, vielä keksimättömiä ”-ismejä” ilmaistakseen sitä täydellisesti.<sup>830</sup>

Ida Aalberg -teatterissa myös paroni Uexkull-Gyllenbandin aikomuksena oli kasvattaa näyttelijöitä uudenlaiseen teatterikulttuuriin. Siitä kertoi nuorten tai suhteellisen kokemattomien näyttelijöiden värvääminen teatterin palvelukseen samalla tavalla kuin Moskovan Taiteellisen teatterin studioissa. *Raubanjuhlaa* ohjatesaan Uexkull-Gyllenband alkoi kouluttaa teatterilleen omia näyttelijöitä.<sup>831</sup> Hänellä sanotaan olleen oma opinto-ohjelma näyttelijöitä varten, joskaan mistään ei käy ilmi, mitä se sisälsi.

---

<sup>826</sup> Carnicke 2009, 29.

<sup>827</sup> Tšehov: Lokki 1998, 64.

<sup>828</sup> Carnicke 2009, 29.

<sup>829</sup> Carnicke 2009, 30.

<sup>830</sup> Carnicke 2009, 34.

<sup>831</sup> O. U.-n: Ida Aalberg –teatteri. *Dagens press* 15.11.1918.

Perimmäisenä tarkoituksena oli antaa heille mahdollisuus kasvaa rauhassa hyviksi näyttelijöiksi tietyn opinto-ohjelman mukaan. Sille antoivat leimansa Ida Aalbergin noudattamat näyttelijäntäytön menetelmät kuten perusteellinen analyysityö, jota Uexkull-Gyllenband tosin itse oli johtanut.<sup>832</sup> Ei ole tietoa siitä, tekikö paroni Uexkull-Gyllenband seurueensa kanssa Stanislavskin joogaa muistuttavia harjoitteita, erilaisia keskittymisharjoituksia ja tunnemuistiin perustuvia harjoituksia. Niistä tietääkseen hänen olisi pitänyt päästä Stanislavskin harjoitussaliin.

Näyttelijä Jalmari Rinteen kokemuksen perusteella *Rauhanjuhlan* harjoitteluaika oli ennenkuulumattoman pitkä. Harjoituspaikkana oli meijerin kerhohuone Arkadiankadulla.<sup>833</sup> Roolien jakoa edelsi tutustuminen näyttelijöihin, ja kun osat olivat selvillä, niiden yksityiskohtaiseen tutkimiseen käytettiin runsaasti aikaa. Näyttämöharjoitukset kestivät kuusi viikkoa kahdesti päivässä. Mitään ei saanut ”ottaa markeeraamalla”.<sup>834</sup> Jalmari Rinteen mukaan paronin tavoitteena oli näyttelijäntäytön sisäisyys ja totuudellisuus. Ohjatessaan Uexkull-Gyllenband oli hyvin yksityiskohtainen ja tarkka. Rinne muistelee, että ohjatessaan paroni käytti suomen kieltä, joskin saksalais-suomalainen sanakirja apunaan. Harjoituksiin tultaessa ja sieltä lähtiessä aina käteltiin. Sinuttelu ei olisi tullut kuuloonkaan. Paroni oli näyttelijöitä kohtaan kohtelias vaativuudessaankin, mutta Rinteen kuuleman mukaan hän oli aiemmin prässännyt Ida Aalbergia hyvinkin lujasti, suorastaan rääkännyt. Aalberg oli jopa itkenyt sitä, ettei saanut tehdä vapaasti kun aina komennettiin.<sup>835</sup> Tässä oli kyseessä mahdollisesti aviopuolisoiden yhteistyö Kansallisteatterin kaudella 1909 - 1911.

Kun oli harjoiteltu neljä viikkoa, Ida Aalberg-teatterin näyttelijät tunsivat Jalmari Rinteen mukaan itsensä ja esityksen niin valmiiksi, että oli turha enää harjoitellakaan. Suunnitellun harjoitusjakson jälkeen seurue joutui lykkäämään ensi-iltaa vielä kahdella viikolla, koska esitys ei paronin mielestä ollut valmis. Paroni katsoi koko kappaleen läpi ja sanoi: ”Ja nyt aloitamme sitten aivan alusta.”<sup>836</sup> Paroni Uexkull-Gyllenband oli hyvän ohjaaja tavoin aina askeleen edellä näyttelijöitään, kuten siinä, että hänellä oli annettavaa vielä suunnitellun ensi-iltapäivämäärän jälkeenkin. Rinne muistelee:

Uuden harjoitusjakson aikana tuntui, että voi kun olisi vielä lisää harjoitusaikaa. Paroni avasi meille jälleen niin paljon uusia näkemyksiä. Ehdoton aitous oli se mitä hän meiltä vaati. Siinä määrin minäkin omaksuin hänen teatterikäsitöksensä, että katsoessani Kansallisteatterin *Romeon ja Julian* harjoitusta kärsin kauheasti.<sup>837</sup>

---

<sup>832</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 97. Ida Aalberg –teatterin päämäärät.

<sup>833</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 99.

<sup>834</sup> Koski 2013, 290.

<sup>835</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 99.

<sup>836</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 98-99.

<sup>837</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 99.

Ida Aalberg -teatteri oli paronille ensimmäinen mahdollisuus toteuttaa ohjauksia täysin itsenäisesti, ilman esimerkiksi Kansallisteatterin johtokunnan jarrutusta. Vuoden verran hän hallitsi omaa instituutiotaan. Hän saattoi toimia täysin oman päänsä mukaan, rajoitteet olivat lähinnä taloudellisia ja niihin Ida Aalberg –teatteri lopulta kaatui. Osin sen vuoksi *Rauhanjubla* ja myös muut Ida Aalberg -teatterin esitykset asettuvat eri kontekstiin ja ovat myös eri periodin tuotoksia kuin muut tutkimuksessa analysoidut esitykset. Olennaista on tietenkin myös se, että vuonna 1915 Uexkull-Gyllenbandin taide tosiasiallisesti vapautui valitsemaan ohjaustensa näyttelijät aikaisempaa vapaammin, Ida Aalbergia huomioimatta tai hänen kanssaan neuvottelematta. *Rauhanjublan* ensi-illan aikaan Aalbergin kuolemasta oli kulunut vajaat neljä vuotta ja Suomi oli itsenäistynyt. Väitän, että omassa teatterissaan Uexkull-Gyllenband jatkoi siitä, mihin hän ennen Ida Aalbergin kuolemaa oli jäänyt.

## 5.2. Ida Aalberg –teatteri taiteellisten uudistusten tiellä

*Uuden päivän* haastattelussa lokakuussa 1918 paroni Uexkull-Gyllenband vastasi kysymykseen Ida Aalberg -teatterin taiteellisista päämääristä, että niiden saavuttaminen edellyttäisi tunnollista työtä, keskittymistä ja pitkäaikaista harjoittelua. Alkavana näytäntökautena tulaisiin aluksi näyttämään Hauptmannin *Rauhanjubla*. Sitä seuraisi Bracco'n *Tragedie dell'anima* [*Sielun tragedia*]<sup>838</sup>, tanskalaisten Sven Langen *De stille Stuer* [*Hiljaiset huoneet*] ja Gustav Wiedin *Erotik* [*Erotiikka*], sekä myöhemmin joku Shawn komedia ja jokin Strindbergin tai Maeterlinckin näytelmä. Paroni totesi, että suuremmilla ja vaativammilla kappaleilla ei haluttu alkaa, ennen kuin nähtäisiin, mihin voimat riittävät. Uuden Ylioppilastalon pienen näyttämön viisimetrinen leveys tuotti näyttämöllepanon suhteen arvaamattomia vaikeuksia ja lisäksi näyttelijäkunnan vähyyks rajoitti ohjelmiston valintaa.<sup>839</sup>

Ohjelmistosuunnitelmasta selvisi heti, että paronin ei ollut tarkoitus esittää venäläistä tai suomalaista ohjelmistoa. Alkuun suunnitelmissa olleet Braccon, Langen ja Wiedin näytelmät olivat uusina teoksina muodikkaita valintoja. Maeterlinck viittaa siihen, että Alexander Uexkull-Gyllenband oli kiinnostunut symbolismista. Kuten Stanislavski myös Uexkull-Gyllenband valitsi näytelmiä, jotka erosivat tyylillisesti varsin paljon toisistaan. Lopulta toteutuneet näyttämöllepanot muodostivat nekin tyylillisesti laajan skaalan.

Alexander Uexkull-Gyllenband koosti Ida Aalberg –teatterin henkilökunnan osin kokeneista näyttelijöistä, osin nuorista ja lupaavista kyvyistä. Teatteriyleisölle tuttuja ammattilaisia olivat Bertha Lindberg (1882 - 1970) ja Annie Mörk (1887 - 1959), Hertta Jack-Leistén (1882 - 1968) sekä Kosti Elo

---

<sup>838</sup> Ei ole täyttä varmuutta siitä, mikä oli *Rakkaiden voiton* italiankielisen alkuperäisteoksen nimi. Braccolta löytyy kolme mahdollista näytelmää, jotka ovat *Tragedie dell'anima*, *Il Trionfo* ja *Il Perfetto amore*. Näytelmiä ei ole Suomen kirjastoissa eikä Alexander Uexkull-Gyllenbandin arkistossa.

<sup>839</sup> Haastattelija O. W.: Ida Aalberg-teatteri. *Uusi päivä* 10.10.1918.

(1873 - 1940). Nuorempina mukaan liittyivät Torsten Leistén (1893 - 1955), Irja Nordberg (1895 - 1967) ja Jalmari Rinne (1893 - 1985). Uexkull-Gyllenband totesi haastattelussaan, että näyttelijät olivat innostuneita ja harjoitukset olivat pian täydessä käynnissä, vaikka alku olikin ollut vaikea. Ida Aalberg –teatterin ensimmäistä näytäntöä suunniteltiin marraskuun alkuun ja esitystahdiksi 3-4 iltaa viikossa.<sup>840</sup>

*Raubanjublan* esityksellään uusi Ida Aalberg –teatteri oli *Ylioppilaslehdessä* mukaan asettanut päämääränsä korkealle, ”jopa niin korkealle, että se pyrkii aikaansaamaan esityksiä, joista jokainen muodostaisi eheän ja joka suhteessa täysin valmiin taideluoman. Tuloksena oli se, että yleisö meni teatterin ensi-iltaan paljon vaatiin ja - paljon epäillen”.<sup>841</sup> Ennen pitkää epäilykset alkoivat *Ylioppilaslehdessä* mukaan haihtua, sillä teatteri todella tarjosi jotain sellaista, mikä poikkesi muiden teattereiden esityksistä, ja mikä kohosi nykyisten teattereiden saavutusten yläpuolelle. Tämä tuotti ainakin kriitikolle ”pahanpäiväisen pettymyksen, laadultaan sangen miellyttävän”.<sup>842</sup> Tämäkin osoittaa, että ensimmäisessä ensi-illassaan teatteri onnistui korkealle asetetuissa tavoitteissaan.

*Uuden päivän* Yrjö Koskelainen kirjoitti Ida Aalberg –teatterin taiteellisista uudistuspyrkimyksistä:

Jokaisella uudella yrityksellä, varsinkin taiteen ja ehkä eritoten näyttämötaiteen alalla, on alussa vastassaan ennakkoluuloja, jotka yrittäjän on pitkittyvällä, antautuvalla työllään osoitettava vääriksi.<sup>843</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband oli saanut runsaan osansa näistä alkuvastuksista ja tiedettiin, ettei teatterin elämä tästäkään puolin olisi missään suhteessa oleva huoletonta. Teoreettinen propaganda taiteellisten ja näyttämöllisten uudistusten puolesta oli jo itsessään epäkiitollinen tehtävä, sillä taiteessa totuus on niitä asioita, jotka ovat kaikkein vaikeimpia määritellä. Sanoiksi puettu määritelmä ei koskaan vakuuta ihmisiä niin kuin elävä taide-esitys. Tässä suhteessa Hauptmannin *Raubanjublan* esitys on tehnyt enemmän kuin kaikki sanomalehtikirjoitukset asiasta yhteensä.<sup>844</sup>

*Helsingin Sanomien* kriitikko Leikari (Kaarle Erkki Kivijärvi) kirjoitti:

Yksi asia oli selvä: tunsin olevansa ”intiimissä teatterissa”, missä suuret mittasuhteet eivät pakota luonnottomiin alleviivauksiin, vaan näyttämökuva siirtyy aivan välittömään läheisyyteemme ja vuorosanat voivat saada pingottamattoman kaiun... Muistuvat mieleen teatteri-illat Tukholman ”Intimassa” ja Berliinin ”Kammerspielessä”... Muistuvat tietenkin myöskin Ida Aalberg –illat, monet ja kauniit.<sup>845</sup>

<sup>840</sup> Haastattelija O. W.: Ida Aalberg-teatteri. *Uusi päivä* 10.10.1918.

<sup>841</sup> Teatteri-Jaska: Teattereista. Ida Aalberg-Teatteri. *Ylioppilaslehti* 24.11.1918.

<sup>842</sup> Teatteri-Jaska: Teattereista. Ida Aalberg-Teatteri. *Ylioppilaslehti* 24.11.1918.

<sup>843</sup> Yrjö Koskelainen: Merkkitapaus taide elämässämme. *Uusi päivä* 20.11.1918.

<sup>844</sup> Yrjö Koskelainen: Merkkitapaus taide elämässämme. *Uusi päivä* 20.11.1918.

<sup>845</sup> Leikari (Kaarle Erkki Kivijärvi): Permannelta. *Helsingin Sanomat* 15.11.1918.

*Unden päivän* Yrjö Koskelaisen mukaan teki mieli uskoa, että uudella teatterilla tulisi olemaan hedelmällinen vaikutus myöskin suomalaiseen näytelmätuotantoon, joka hänen mukaansa oli uusien, alkuperäisten kykyjen puutteessa jäänyt köyhäksi sisäiseltä arvoltaan.<sup>846</sup>

*Dagens pressin* Lars von Willebrandt kirjoitti, että Hauptmannin *Rauhanjublan* kohdalla suuntaviivat olivat Alexander Uexkull-Gyllenbandin sanoman mukaan seuraavat: suurta painoa asetetaan roolianalyyysiin ja kappaleen lukemiseen, niin että taiteilijat ehtisivät syventyä rooleihinsa. Liikkeet ja eleet näyttämöllä tullaan sen kautta suorittamaan täysin luonnollisesti, vaistomaisesti - ikään kuin itsestään antaen. Sillä vältetään, että huomio suuntautuu pois tärkeimmästä - näytelmän tekstistä - mikä Alexander Uexkull-Gyllenbandin mielestä liian varhain luodun *mise-en-scéenen* kohdalla helposti tapahtuu.<sup>847</sup>

*Veckans Krönikan* nimimerkki Tilskueren kirjoitti Uexkull-Gyllenbandin teatterin uudistuksista:

Men det är inte svårt att förstå varför man valt detta program för starten. Dramat ger nämligen teatern gott tillfälle att visa vad den vill, att demonstrera innebörden av sitt program, vilket väl i koncentrerad form kunde karaktärseras sålunda: förenkling, reduktion av ”teater”-prägeln, enhetlig samverkan scenens olika faktorer emellan, mättad intensitet i kulminationspunkterna, fullkomligt oberoende av publiken. Publikens strålkastare, rampljuset, saknas på Ida Aalberg-Teatern!<sup>848</sup>

Ensi-illan jälkeen *Veckans Krönika* varoitti helsinkiläisiä Ida Aalberg –teatterin uudenaikaisuuksista. Ketään ei päästettäisi sisään sen jälkeen kun ovet oli näytöksen alettua suljettu. Jos tuli liian myöhään, saattoi vain rauhallisesti odottaa eteisessä.<sup>849</sup> Jalmari Rinne kertoo muistelmissaan, että esimerkiksi arvostelijana toiminut professori Tarkiainen myöhästyi ja sai istua koko ensimmäisen näytöksen aulassa.<sup>850</sup> Ida Aalberg –teatterissa katsoja sai ovien sulkemisen ja näytöksen alun välillä kolmen pimeän minuutin aikana koota ajatuksensa<sup>851</sup> Teatteriesitystä kehysti pimeys ja hiljaisuus, joiden ansiosta näytelmän tunnelma oli paremmin aistittavissa. Tällaiset teatteritapahtuman muotoon liittyvät uudistukset olivat

---

<sup>846</sup> Yrjö Koskelainen: Merkkitapaus taide elämässämme. *Unsi päivä* 20.11.1918.

<sup>847</sup> Lars von Willebrandt: En ny teater. *Dagens press* 12.11.1918.

<sup>848</sup> ”Mutta ei ole vaikeaa ymmärtää, miksi tämä ohjelmisto oli valittu alkuun. Draama antaa nimittäin teatterille hyvän tilaisuuden näyttää, mitä se haluaa, esitellä ohjelmansa sisältöä, mitä kai tiivistetyssä muodossa voitaisiin luonnehtia näin: yksinkertaistaminen, ”teatteri”-leiman supistaminen, yhtenäinen vaikutus kohtauksen eri tekijöiden välillä, kyllästetty intensiteetti huippukohdissa, täydellisesti riippumatta yleisöstä. Yleisön valonheitin, ramppivalo, puuttuu Ida Aalberg-Teatterista!” Tilskueren: Teaterkrönika II, Ida Aalberg-teatern. *Veckans Krönika* 23.11.1918. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>849</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 102.

<sup>850</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 102.

<sup>851</sup> Tilskueren: Teater-krönika II, Ida Aalberg-teatern. *Veckans Krönika* 23.11.1918.

tuolloiselle yleisölle ennenkuulumattomia. Muutamat näistä Ida Aalberg –teatterin uudistuksista ylittivät jopa Stanislavskin teatterissaan luoman järjestyksen.

*Dagens press* piti omaperäisenä uudistuksena sitä, että verhoa ei nostettu näytöksen loputtua, ettei katkaistaisi näytelmän tunnelmaa.<sup>852</sup> Jalmari Rinne kertoo, että vaikka teatterin avajaisensi-iltaa oli tullut kunnioittamaan muiden teatterien edustajia laakeriseppeleet mukanaan, esirippua ei avattu. Yleisö hakkasi käsiään eikä lähtenyt pois. Lopulta paroni näyttelijöiden vaatimuksesta suostui menemään yleisön eteen vastaanottamaan onnittelut. Näyttelijät eivät kuitenkaan enää tulleet esille.<sup>853</sup> Näiden ulkoisten uudistusten takana oli ankara teatterin etiikka, joka koski sekä näyttelijöitä, ohjaajaa, lavastajaa, valaisijaa että järjestäjää. Ida Aalberg -teatteri myös vaati katsojalta enemmän kuin mihin oli muualla totuttu. Näyttelijät eivät tulleet kumartamaan, koska Uexkull-Gyllenband halusi, että katsojat veisivät mukanaan palasen maagista teatterin lumoa.

Kritiikit luonnehtivat paronin hanketta vaikeaksi. *Helsingin Sanomien* Kaarle Erkki Kivijärvi vertasi Ida Aalberg –teatteria maineikkaisiin intiimiteattereihin, mikä oli suuri tunnustus paroni Uexkull-Gyllenbandille.<sup>854</sup> Monissa kirjoituksissa kiinnitettiin huomiota siihen, että teatterin täytyisi elossa pysyäksään saada tukea yleisöltä, sillä vain niin toimintaa kyettäisiin ylläpitämään. Nähtiin myös, että teatterin ensimmäinen onnistunut ensi-ilta antoi toivoa, että odotettavissa voisi olla uusi nousukausi viimeisinä, kuluneina vuosina sisällöllisesti köyhässä Suomen teatterielämässä. Helsingin yleisö sai kohdata Ida Aalberg –teatterissa yhteisnäyttelemiseen kyenneen ensemblen, mutta myös monia teatteritapahtuman muotoon liittyviä uudistuksia. Kritiikeissä ymmärrettiin paronin ajatus, että uusi teatteri myös käytännössä uusintaisi Ida Aalbergin näyttämötaidetta koskevia ideoita, mikä toisaalta oli vain paronin itsensä ilmoittama tulkinta ja päämäärä. Rajoittavana tekijänä teatterin toiminnalle pidettiin kunnollisen teatteritilan puuttumista ja Uuden ylioppilastalon sali nähtiin väliaikaisena järjestelyinä. Hauptmannin *Raubanjublan* esitys oli vakuuttanut ihmiset – se oli tehnyt enemmän kuin kaikki sanomalehtikirjoitukset asiasta yhteensä.

Menestyksekkäästä Gerhart Hauptmannin *Raubanjublasta* kuten myöskään muista Ida Aalberg -teatterin esityksistä ei ole löytynyt ohjaajankirjoja, joiden kautta paroni Uexkull-Gyllenbandin ilmeisen omintakeiset tulkinnat kävisivät ilmi. Arvoitukseksi jäävät ennen kaikkea alkuperäisistä näytelmistä poikkeavat painotukset henkilöhahmojen keskinäisissä suhteissa. Myöskään kuvia *Raubanjublasta* ei ole säilynyt, lukuun ottamatta poseerauskuvaa Kosti Elostalta *Raubanjublan* Isän roolissa. Tärkein lähde koskien näitä Ida Aalberg -teatterin esityksiä ovat kritiikit: lehdistö seurasi kiinteästi teatterin vaihteita. Yritettiin

---

<sup>852</sup> L. W-dt: En ny teater. *Dagens press* 12.11.1918.

<sup>853</sup> Rinne ja Steffa 1985, 102.

<sup>854</sup> Leikari (Kaarle Erkki Kivijärvi): Permannelta. *Helsingin Sanomat* 15.11.1918.

myös hahmotella Ida Aalberg -teatterin omintakeista ideaa. Jo ennen ensimmäistä esitystä oli ilmeistä, että teatteri pyrki radikaaleihin uudistuksiin Suomen teatterielämän piirissä. Esityksiä seuraavissa kritiikeissä suomalaiset ja huomattavassa määrin myös ruotsinkieliset teatteriarvostelijat kuvasivat keskenään varsin ristiriidattomasti, samanlaisin elävin äänenpainoin näyttämöllepanoa (ohjausta ja lavastusta) sekä näyttelijäsuorituksia.

Eino Kalima on muistellut Taiteellisen teatterin perustamisaikaa lämmöllä muistelmissaan. Hänen mukaansa merkittävin näyttämötaiteellinen tapaus ensimmäisenä itsenäisyysvuotena oli Kansallisteatterin ulkopuolella: Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaaman *Raubanjublan* ensi-ilta Ida Aalberg -teatterissa.<sup>855</sup>

Gerhart Hauptmannin *Raubanjublan* ja samalla koko teatterin ensimmäisen ensi-illan ympärillä vellonut keskustelu kanavoitui lukuisiin lehtikirjoituksiin, myös sellaisissa lehdissä, jotka eivät muuten teatterista kirjoittaneet. *Dagens pressin* mukaan Ida Aalberg –teatteri aloitti tietyllä tarkoituksella:

Den vill fullfölja den plan Ida Aalberg hyste, att grundlägga en ny teater – ny även i konstnärligt hänseende och skall tillämpa de metoder fru Aalberg använde såväl vid instuderingen av sina egna roller som vid inövandet av pjäserna vid sina turnéer. Med hängivenhet och intresse har konstnärerna under baron U.G:s ledning gått till sitt arbete. Naturligtvis har till en början ej ännu allt kunnat ordnas och bedrivas så som man önskat, men hoppas man, att så snart de första oundvikliga startsvårigheterna blivit övervunna, det studieprogram man förelagt sig, helt och fullt skall kunna följas.<sup>856</sup>

Vajaan näytäntövuoden hengissä pysynyt Ida Aalberg -teatteri esitti ensimmäiset kaksi ensi-iltaansa Uudella ylioppilastalolla. Myöhemmät kaksi esitystä saivat ensi-iltansa jo ryhmän käyttöön annetussa Apollo-teatterissa, joka sijaitsi osoitteessa Etelä-Esplaniadi 10. Toimintakaudellaan 1918 - 1919 Ida Aalberg –teatteri toi yleisön nähtäväksi neljä ensi-iltaa:

14.11.1918 Gerhart Hauptmann: *Raubanjubla* (Das Friedensfest)

1.1.1919 Kolme lyhytnäytelmää, Arthur Schnitzlerin *V viimeiset naamiot* (Die letzten Masken), Maurice Maeterlinckin *Kutsumaton* (L'Intruse) ja Arvid Järnefeltin *Kuolema* yhteisenä esityksenä

---

<sup>855</sup> Kalima 1968, 47.

<sup>856</sup> ”Se haluaa saattaa loppuun/toteuttaa suunnitelman, jota Ida Aalberg piti omanaan, perustaa uusi teatteri – nyt jopa taiteellisessa suhteessa ja se tulee soveltamaan niitä metodeja, joita rouva Aalberg käytti niin opitellessaan omia roolejaan kuten myös harjoittaessaan kappaleita kiertueillaan. Antamuksella ja kiinnostuksella taiteilijat ovat paroni U.-G.:n johdolla ryhtyneet työhönsä. Luonnollisesti ensi alkuun ei ole kaikkea voitu järjestää ja tehdä toivotulla tavalla, mutta toivotaan, että kunhan ensimmäiset väistämättömät alkuvaikeudet on voitettu, työn pohjaksi asetettua opinto-ohjelmaa voitaisiin seurata kokonaisuudessaan.” L. W.-dt: En ny teater. *Dagens press* 12.11.1918. Suomennos: Timo Lipponen.

27.3.1919 Oscar Wilde: *Bunbury* (The Importance of Being Earnest)

21.4.1919 Roberto Bracco: *Rakkauden voitto* (Tragedie dell'anima)

Esitysten ensi-iltojen päiväyksiä tarkastellessa huomaa, että suurinta menestystä, *Rauhanjuhlaa* harjoiteltiin hyvinkin kuusi viikkoa, kahdesti päivässä. *Helsingin Sanomien* ilmoitusten perusteella *Rauhanjuhlaa* esitettiin Helsingissä Uuden ylioppilastalon salissa 14 kertaa.<sup>857</sup> Helsingin esitysten jälkeen näyttelijät esittivät näytelmää vielä Lahdessa.<sup>858</sup> Kolmen lyhytnäytelmän ensi-ilta oli kuuden viikon kuluttua edellisestä ensi-illasta. Ne jäivät kritiikkien perusteella vaatimattomaksi välityöksi. *Bunburyn* ensi-ilta seurasi lähes kolmen kuukauden kuluttua edellisestä ensi-illasta ja siitä tuli Ida Aalberg -teatterin toiseksi onnistunein esitys. Voidaan kysyä, mihin paronilla oli kiire viimeisen ensi-illan, *Rakkauden voiton* kohdalla. Perusteellisesti sitä voitiin harjoitella vajaan kuukauden verran ja esitystä pidettiin yleisesti epäonnistumisena.

### 5.2.1. Rauhanjuhla

Saksalainen, Šleesiasta kotoisin ollut Gerhart Hauptmann kirjoitti näytelmän *Rauhanjuhla* (*Das Friedensfest*) vuonna 1889. Hänen naturalisminsa kuohutti yleisöä ja kritikoita sekä jo aiemmin että *Rauhanjuhlan* jälkeen, sellaisissa näytelmissä kuin alkoholismia periytyvyyttä kuvaava *Ennen päivänkoittoa* (*Vor Sonnenaufgang* 1869), kutojien kapinaa kutomakoneita vastaan kuvaava *Kankurit* (*Die Weber* 1892) ja *Rotat* (*Die Ratten* 1911). Hauptmann kuvasi useissa näytelmissään äärimmäisyysihmisiä ja patologisia luonteita, mutta viittasi silti usein universaaleihin ongelmiin ja ihmiskohtaloihin. Hauptmann on antanut *Rauhanjuhla*lle alaotsikon *Perhekatastrofi* (*Eine Familienkatastrophe*), joka on nimenä suorasukaisempi. ”*Rauhanjuhla*” kuulostaa näytelmän nimenä positiiviselta, optimistiselta ja sovittavalta.

*Rauhanjuhlassa* Alexander Uexkull-Gyllenband ohjaajana näki ilmeisesti näytelmän suomat mahdollisuudet roolien voimakkaaseen karakterisointiin. Ida Aalberg –teatterin näyttelijöille näytelmä oli samalla oiva kohde opinnoille rooli- ja tapahtuma-analyysia ajatellen. Näytelmässä vaikuttaa voimakkaana dikotomia joulun, rauhan ja valon juhlan ja Scholzin perheen patologisen, sairaan pimeyden ja ristiriitojen välillä.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin tekemän näytelmävalinnan, *Rauhanjuhlan* taustalla oli todennäköisesti Stanislavskin Moskovan Taiteellisen teatterin Ensimmäisen studion ja ohjaaja Jevgeni Vahtangovin (1883 – 1922) antama esikuva. Jevgeni Vahtangov oli tullut 1910-luvun alussa Moskovan Taiteellisen teatterin piiriin. Hän oli sekä näyttelijä että ohjaaja ja kiistatta Stanislavskin omaperäisimpiä ja lahjakkaimpia oppilaita. Mitä tulee rooli- ja tapahtuma-analyysiin Vahtangovin teatterityön juuret olivat hänen

<sup>857</sup> *Helsingin Sanomat* 14.11., 15.11., 16.11., 17.11., 19.11., 20.11., 22.11., 24.11., 27.11., 28.11., 30.11., 1.12., 2.12. ja 4.12.1918.

<sup>858</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 100.



opettajassaan Stanislavskissa. Vahtangov hylkäsi jo varhain realismin ja kehitteli oman tyylijänsä ”fantastisen realismin” yhdistäen Stanislavskin analyysityön ja Vsevolod Meyerholdin teatrikaaliset vaikutteet. Vahtangovin ohjaamat esitykset olivat voimakkaasti tyylliteltyjä varsinkin näyttelijäntyössä. Esityksillään August Strindbergin *Erik XIV*, Maurice Maeterlinckin *Pyhän Antoniuksen ihme*, Shlomo Anskin *Dibbuk* ja Carlo Gozzin *Turandot* Moskovan Taiteellisen teatterin eri studioissa 1910- ja 1920-luvun vaihteessa Vahtangov aukaisi uuden sivun venäläisen teatterin historiassa. Kirjassaan *Vahtangov* (1987) Juri Smirnov-Nesvitski nimeää kuitenkin Gerhart Hauptmannin *Raubanjublaa* käsittelevän kappaleen otsikolla ”Vahtangovin vastenmielinen esitys” (”Неприятный спектакль Вахтангова”). Smirnov- Nesvitski kirjoittaa:

15. marraskuuta 1913 Moskovan Taiteellisen teatterin Ensimmäinen studio esitti *Raubanjublan* yleisölle. Se oli rikki revityn vahtangovilaisen sisäisen olemuksen, hänen ”merkillisen” lahjakkuutensa ensimmäinen huuto. Kun esirippu aukesi, katsojat joutuivat ikään kuin samaan huoneeseen henkilöhahmojen kanssa. Harmaa purjekangas taustalla – kaksi ovea, ikkuna, jolla hiukan tuiskunnutta lunta, rautauuni, sohva, pöytä, muutamia tuoleja. Huone täyttyy perhetragedian ilmapiirillä, näyttämöltä virtaavat epämääräiset tunteet. Ihmiset puhuvat hiljaa, arkipäiväisesti, mutta tämän rauhallisuuden takana liikehtii sekasorto.<sup>859</sup>

Katsottuaan Moskovan Taiteellisen teatterin Ensimmäisen studion naturalistisen esityksen kriitikko E. Petšerski kutsui studiota Moskovan Taiteellisen teatterin ”erilliseksi naapuriklinikaksi”. Hänestä olisi ollut hyvä asettaa tämä synkkä kappale näyttämölle ”kypsänä, aikuisena teatterina”, mutta hän esitti kysymyksenään, ”miksi täytyi kouluttaa nuoria näyttelijöitä tällaisella patologisella kappaleella?”<sup>860</sup>

Toinen tunnettu kriitikko Eduard Stark kirjoitti, että hänen sielussaan syntyy ”protestin tunne tällaista taidetta vastaan, eihän ole välttämätöntä näyttää pahetta kaikessa peittelemättömässä alastomuudessaan”.<sup>861</sup> Moskovassa esityksen armoton todenmukaisuus järkytti katsojia. S. Jablonovski tunnusti hämmästyneenä:

”... esityksessä on meidän slaavilainen, pirullinen myrkkymme. Kaikki perheessä ovat kunnan ihmisiä ja rakastavat toisiaan – ja sekunti sekunnilta kaikki piinaavat toisiaan, solvaavat, pilkkaavat, käyvät toistensa hermoille. Painajainen, kouritus, hysteerisyys, anatominen teatteri. Onko tämä taidetta? Heitä katsellessaan on vaikea kuvitella, että nämä ovat valepukuisia ja naamioituneita

<sup>859</sup> ”НЕПРИЯТНЫЙ” СПЕКТАКЛЬ ВАХТАНГОВА. 15 ноября 1913 года Первая студия показала ’Праздник мира’ публике. То был первый крик прорвавшегося вахтанговского нутра, его ’странного’ таланта. Когда раздвинулся скромный занавес, зрители оказались как бы в одной комнате с персонажами. На серой парусине – две двери, окно, чуть занесенное снегом, железная печь, диван, стол, несколько стульев. И вот комната наполняется атмосферой семейной трагедии, со сцены струятся сумеречные чувства. Люди говорят тихо, буднично, но за этим спокойствием шевелится хаос.” Smirnov-Nesvitski 1987, 67. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>860</sup> Smirnov-Nesvitski 1987, 69.

<sup>861</sup> Smirnov-Nesvitski 1987, 69.

taiteilijoita eikä Scholzin perhe. Tuntuu, että kukaan ei näyttele mitään, vaan että yksinkertaisesti silmiemme ohi kulki sivu elämää”.<sup>862</sup>

Ilmaisut kouristus ja anatominen teatteri liittyvät kappaleessa esitettyyn tohtori Scholzin halvaukseen ja kuolemaan. Esitys oli Juri Smirnov-Nesvitskin mukaan kuitenkin totuudellinen ja aito.<sup>863</sup> Samoin kuin myöhemmin Helsingissä, Moskovassa *Raubanjuhlaa* pidettiin patologisena naturalismissaa.

*Raubanjuhlan* varsinaiset tapahtumat ovat vain jäävuoren huippu. Juuri kuten Henrik Ibsenin näytelmien kohdalla henkilöiden menneisyyteen liittyvät tapahtumat ja kokemukset on ennen varsinaisen näytelmän analyysia tarkkaan selvitettävä. Ennen näyttämötapahtumien alkua näytelmän tohtori Scholz, paljon maailmalla vaeltanut mies on mennyt naimisiin itseään nuoremman tytön kanssa ja liitosta on syntynyt kolme lasta. Elämää hallitsevat jatkuva epäsopu ja ristiriidat. Pojista, Robertista ja Wilhelmistä on tullut itsekkäitä ja kieroja miehiä. Robert, ivallinen ja kyyninen mies on kauppa-alalla. Kiihkeästä Wilhelmistä on tullut muusikko. Perheen kolmas lapsi on tytär Auguste. Talossa on alkanut vierailla eräs pianisti, joka soittaa musiikkia harrastavan, alakuloisen äidin kanssa. Isän moittiessa tästä vaimoan Wilhelm raivostuu ja lyö isäänsä. Sekä isä että poika lähtevät pois kotoa.<sup>864</sup>

Näytelmä alkaa siitä kun Wilhelm palaa jouluaattona morsiamensa ja tämän äidin kanssa kotiin. Rouva Buchner ja hänen tyttärensä Ida tuovat ensimmäistä kertaa kolkkoon halliin joulukuusen ja jouluvaloa. Heidän saapumisensa saa talon asukkaissa aikaan rauhan ja turvallisuuden tunteen. Idan hyvyys tuo lohdutusta varsinkin omassa talossaan erakkoina elävien äidin ja tyttären elämään. Myös isä ja poika näkevät toisensa kuin ensimmäistä kertaa.

Kauhea menneisyys kuitenkin palaa kun Robert rakastuu veljensä morsiameen Idaan. Patologisessa luonteessa syttyy intohimo Idaa kohtaan, ja koska hän ei voi omistaa Idaa, hän tahtoo ainakin loukata. Wilhelm raivostuu Idaan kohdistuvasta solvauksesta. Varomaton sana tuo mieliin vähäksi aikaa vaimenneen vihan, kaameampana kuin koskaan. Epäluuloinen isä pelkää uutta lyöntiä ja saa kauhun vallassa halvauksen, johon hän kuolee.

---

<sup>862</sup> ”... тут наш, славянский, кромешный ад. Все в семье порядочные люди и любят друг друга – и все каждую секунду друг друга мучают, оскорбляют, издеваются рога друг над другом, нервы выматывают друг у друга. Кошмар, судорога, истерика, анатомический театр. ... Не знаю, искусство ли это. (...) Смотри на них, трудно себе представить, что это переодетые и замированные артисты, а не семья Шольц. Кажется, что никто и ничего не играет, а просто пошла перед глазами страничка жизни...” Smirnov-Nesvitski 1987, 69-70. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>863</sup> Smirnov-Nesvitski 1987, 70.

<sup>864</sup> Ernst Jalmary Lahdensuo: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi päivä* 16.11.1918.

Wilhelm tuntee isänsä kohtalon uhkaavan häntä itseäänkin ja hän kokee turmelevansa Idankin elämän. Myös läheiset ovat tästä vakuuttuneita eikä rouva Buchnerkaan kristillisessä rakkaudessaan uskalla liittää yhteen Idan ja Wilhelmin käsiä. Ainoastaan Ida ei epäile vaan hänen suuri rakkautensa pysyy järkkymättömänä.

Kommentoidakseen *Raubanjuhlaa* Pirkko Koski siteeraa kirjassaan *Näyttelijänä Suomessa* V. A. Koskenniemeä: ”Ryhmitys, liikkeet, asennot, äänenpainot – kaikki tuntui kasvavan esiin sisäisestä välttämättömyydestä. Taideluoma, jokainen osa oli eletty. Kukin henkilö tuntui toimivan vain oman vireensä pakosta, astumatta ulos luonteensa puitteista.”<sup>865</sup> Sven Hirn on kirjassaan *Apollo-teatterin historia* kriittisempi: ”Näyttelijät oli osittain kiinnitetty Kansan Näyttämöltä eivätkä suoritukset alussa täysin vakuuttaneet, joskin ohjausta pidettiin johdonmukaisena ja määrättyä myötämieltä yritykselle tunnettiin.”<sup>866</sup> *Veckans Krönika* lausui kuvaillen osuvasti teatterin epävarmaa tilaa ja paroni Uexkull-Gyllenbandin tinkimättömiä pyrkimyksiä: ”När baron Uexkull-Gyllenband nu skall draga sin Thespiškärria uppåt höjderna måste publiken hjälpa till, annars börjar det snart att gnissla i hjulen och baronen får lov att modlös och utmattad stanna mitt i backen, vore han än en så god dragare.”<sup>867</sup>

*Uusi Suometar* pohti perusteellisesti Ida Aalberg -teatterin *Raubanjuhlaa* ja naturalistista taidesuuntausta, jota näytelmä sen mielestä edustaa:

Nuo näytelmät eivät sen erikoisuuden – tarkan todellisuudenkuvauksen ja elämän varjopuolien korostamisen – vuoksi ole välttämättä tuomittuja kuulumaan epädramaattiseen lajiin. Elämän vakavat ja varjopuolet tarjoavat runsaasti maaperää dramaattiselle kamppailulle ja jännittäville sielullisille konflikteille. Mutta jos näytelmä, sellainen kuin *Raubanjuhla*, rakentaa draamallisen mielenkiinnon patologisten taipumusten ja sieluntilojen varaan, on tarjona epädramaattisuuden vaara.<sup>868</sup>

*Uuden Suomettaren* kriitikon, Jalmari Hahlin mukaan ”patologisella perinnäisyydellä” on Hauptmannin näytelmässä sikäli suuri sija, että psykologinen luonteenkehitys, joka draamassa on niin tärkeä, kuivuu varsin vähiin.<sup>869</sup> Samoin *Hufvudstadsbladet* piti *Raubanjuhlaa* naturalistisena teoksena. Lehden kriitikko yhtyi *Uuden Suomettaren* näkemykseen näytelmän epädramaattisuudesta:

---

<sup>865</sup> Koski 2013, 291.

<sup>866</sup> Hirn 2001, 161.

<sup>867</sup> ”Kun paroni Uexkull-Gyllenband aikoo nyt vetää Thespiškärryinsä ylös korkeuksiin, yleisön on autettava, muuten pyörät rupeavat pian kitisemään ja paroni saa luvan seistä puolessa välissä mäkeä alakuloisena ja uupuneena, niin hyvä vetäjä kuin hän onkin.” Tilskueren: Teater-krönika II. ”Ida Aalberg-teatern”. *Veckans Krönika* 23.11.1918. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>868</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-teatteri. *Uusi Suometar* 17.11.1918.

<sup>869</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-teatteri. *Uusi Suometar* 17.11.1918.

Den patologiskt färgade familjemålningen med figurer tillhörande dessa ”släkten utan hopp” tycktes intressera publiken trots dess brist på yttre dramatiskt liv och även inre utveckling hos karaktärerna. För de uppträdande erbjuder dramat tvivelsutan innehållerika uppgifter, om än flere av rollerna äro vad man på skådespelarspråk kallar svåra.<sup>870</sup>

Lenning näki näytelmän aiheuttamat vaatimukset ja vastukset suurina ja totesi vielä onnistumisen sekä yleisön ilmeisen kiinnostuksen esitystä kohtaan. *Uuden päivän* kriitikko Jalmari Lahdensuo totesi Gerhart Hauptmannin näytelmän ansiot: ”Yksilön turha taistelu tätä kohtalon taipumattomuutta vastaan muodostaa aina varman draamallisen lähtökohdan. Mutta siihen liittyy myös yhtä varma draamallinen vaisto ja samaan rehellisyyteen ja myötätuntoiseen ihmistuntemukseen perustuva herkkäpiirteinen luonnekuvaus.”<sup>871</sup>

*Dagens press* kirjoitti *Raubanjublasta* ja siitä, mitä se vaatii sekä ohjaukselta sekä näyttelijöiltä:

Försoningsfesten fordrar mycket av både spelledning och skådespelare. Vad särskilt den förra beträffar, så har diktaren ställt henne inför uppgiften att gestalta stämning; hon har tillika att operera med en grupp människor, vilka bilda en masspersonlighet, trots motsatserna och delvis just i kraft av motsatserna, som söndra dem: Hauptmann har i förbigående sagt understrukit detta genom föreskriften, att familjens medlemmar ”såvitt möjligt böra maskeras så, att familjelikheten framträder”.<sup>872</sup>

Viittaukset Hauptmannin samankaltaisuuksiin Ibsenin kanssa ovat kiinnostavia, pitihän Alexander Uexkull-Gyllenband Ibseniä modernin näyttämön kiistattomana mestarina, olkoonkin, että *Raubanjubla* edusti selvästi naturalismia. Mieleen tulevat Ibsenin näytelmistä ennen kaikkea peritty sukupuolitauti *Kummittelijoissa* ja Rebekan synkkä seksuaalinen menneisyys *Rosmersholmessa*.<sup>873</sup>

---

<sup>870</sup> ”Patologisesti väritetty perhemaalaus hahmoineen, jotka kuuluvat tähän ’toivottomaan sukuun’näytti kiinnostavan yleisöä huolimatta sen ulkoisen dramaattisen elämän puutteesta ja myös henkilöhahmojen sisäisen kehityksen puutteesta.

Esiintyjille draama tarjoaa epäilemättä sisällöllisesti rikkaita tehtäviä, joskin useat rooleista ovat niitä, mitä näyttelijäkielellä kutsutaan vaikeiksi.” Hjalmar Lenning: Ida Aalberg –Teatteri, *Hufvudstadsbladet* 15.11.1918. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>871</sup> Ernst Jalmari Lahdensuo: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi päivä* 16.11.1918.

<sup>872</sup> ”*Raubanjubla* vaatii paljon sekä ohjaukselta että näyttelijöiltä. Mitä tulee erityisesti ensimmäiseen. runoilija on antanut ohjaajan tehtäväksi hahmotella tunnelmaa: ohjaajan on samoin toimittava ihmisryhmän kanssa, jotka muodostavat joukkopersonallisuuden, huolimatta vastakohtista ja osittain juuri vastakohtien voimasta, jotka särkevät heidät: Hauptmann on sivumennen sanoen tähdentänyt tätä määräyksellä, että perheenjäsenet ’sikäli kuin mahdollista tulisi maskeerata niin, että perheen yhdennäköisyys ilmenee.’” O. U-n: Ida Aalberg-teatteri *Dagens press* 15.11.1918. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>873</sup> Perinnöllisyyden kirous on Lahdensuon mielestä Ibseniläinen teema, mutta näytelmästä puuttuu Ibsenin tunnusmerkki: poeettisuus. Lahdensuo oli sitä mieltä, että vaikka näytelmä esitteli kieroutuneita äärimmäisyysihmisiä, ihmistuntemus on yksi näytelmän peruspilareita. Ernst Jalmari Lahdensuo: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi päivä* 16.11.1918.

Yksi näytelmän teemoja on veljesviha, joka paronin tulokinnassa mahdollisesti heijasteli keväällä 1918 Suomessa käytyä sisällissotaa, veljen kääntymistä veljeään vastaan, mutta myös Venäjän mullistuksia. Uexkull-Gyllenband saattoi valita kappaleen Moskovon Taiteellisen teatterin Ensimmäisen studion antaman esikuvan mukaan, mutta suorien vaikutteiden etsiminen moskovalaisesityksen pohjalta tai tyyllisiä yhteyksiä kahden ohjauksen välillä on mahdotonta hahmotella saatavissa olevan materiaalin perusteella.

*Uuden Suomettaren* kriitikko jakoi kiitosta Ida Aalberg -teatterin johtajalle ja ohjaajalle Alexander Uexkull-Gyllenbandille. Suomalaisille teatterintekijöille ja kriitikoille *Raubajublan* esitys edusti aivan uudenlaista teatterikulttuuria:

Ida Aalberg-Teatterin johtajan, paroni A. Uexkull-Gyllenbandin ohjaus [---] oli meidän oloihimme nähden tavattoman huolellinen ja tarkka, ja näyttämöllepano sovinnaisuudesta poikkeavaisuudessaan vaikuttava. Joka repliikki oli hiottu, joka kohtaus johdonmukaisesti johdettu. Nuorimpien näyttelijöiden lausunta ei vaan aina ollut tarpeeksi selvää. He joko nielivät sanoja tai puhuivat niitä huuliin.<sup>874</sup>

Lavastuksen onnistumiseen kiinnittivät huomiota useat kriitikot. *Raubajublan* lavastaja oli Ilmari Vainio (1892 - 1955). Lavastuksessakin haettiin aitoutta.<sup>875</sup> Myös *Dagens press* kuvaili lavastuksen luomaa miljöötä ja kiitti teatteria uskalluksesta uudistuksiin:

Men såsom repertoaren omfattar de mest olikartade uppgifter skall även iscensättningen skifta färg. [---] Miljön skall alltid stämmas i samklang med de respektive pjäsernas idéinnehåll. Detta är alltså riktlinjerna, en del av det program teatern utstakat för sig. Självfallet kan vid ett första framträdande det konstnärliga resultatet ej ännu vara det avsedda och eftertrådade, men målmedvetet intresserat arbete brukar bära framgången i sitt sköte. Och det kommer antligen något nytt in i vår tynande teaterkonst. Och förnyelse är det vi behöva – där, såväl som på många andra områden.<sup>876</sup>

Näin viitattiin suomalaisen teatterin alennustilaan, johon uuden teatterin katsottiin vastaavan uudistuksillaan. Jalmari Lahdensuo kuvaili onnistunutta yhteisnäyttelemistä:

---

<sup>874</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri *Unsi Suometar* 17.11.1918.

<sup>875</sup> Rinne ja Steffa 1985, 99.

<sup>876</sup> ”Mutta kuten ohjelmisto käsittää mitä erilaatuisimpia tehtäviä, tulee myös näyttämöllepanon vaihtaa väriä. [---] Miljöön on aina viritettävä sopusointuun kunkin näytelmän ideasisällön kanssa. Nämä ovat siis suuntaviivat, osa siitä ohjelmasta, jonka teatteri on itselleen viitoittanut. Tietenkään ensimmäisessä esiintymisessä taiteellinen tulos ei voi vielä olla se tarkoitettu ja haluttu, mutta päämäärätietoinen ja harrastunut työ tuo usein menestystä mukanaan. Ja lopultakin tulee jotakin uutta kituvaan teatteritaiteeseemme. Ja uudistus on se, mitä tarvitsemme. Siellä – kuten monilla muillakin alueilla.” Lars von Willebrandt, En ny teater *Dagens press* 12.11.1918. Suomennos: Timo Lipponen.

Huomasi selvästi, että itsekukin oli perinpohjaisen äyllisen harkinnan ja itsensäkieltävän harjoittelun kautta valmistunut tehtäväänsä, johon sitten harras eläytyminen oli puhaltanut elävän hengen. Tämä olisi ollut mahdotonta ilman taitavaa ohjausta, joka kenties vieläkin selvemmin ilmeni erinomaisessa yhteisnäyttelemisessä ja ryhmityksien luontevassa kauneudessa. Näihin puolestaan oli tunnelmallisena taustana ja pohjana erittäin tarkoin huoliteltu näyttämöasetus, jossa kerrassaan mainiosti oli ratkaistu tuiki pienen pinta-alan järjestely avaralta näyttäväksi kylmäntuntuiseksi halliksi. Myös vaikea valaistuskysymys oli onnellisesti ratkaistu.<sup>877</sup>

Lopultakin Alexander Uexkull-Gyllenband sai tunnustusta tarkasta ohjaajantyöstään! On kuitenkin vaikea arvioida, mitä kriitikko tarkoitti ryhmityksillä ja mitä oli niiden luonteva kauneus. Oliko kyse veistoksellisista asemoinneista, ryhmäkuvista, joihin näyttelijät eri kohtauksissa osallistuivat?

*Raubanjublan* rooleissa esiintyivät Torsten Leistén Robertin roolissa, Jalmari Rinne Wilhelminä, Kosti Elo Isänä (Tohtori Scholz), Hertta Jack-Leistén rouva Scholzina, Bertha Lindberg Augustena, Annie Mörk rouva Buchnerina ja Irja Nordberg Ida Buchnerina. *Dagens pressin* nimimerkki O. U-n mainitsi teatterin ryhmän koostuvan parista kolmesta vanhemmasta näyttelijästä, joita ympäröivät muutamat nuoremmat kollegat, jotka ovat lähempänä tai loitompana oppilastaso.<sup>878</sup> Sama kriitikko näki teatterin pitkäaikaisena projektina, jolla oli paljon tilaa kehittyä, mukaan lukien kokemattomat näyttelijät:

De unga och ännu oerfarna artisternas närvaro kan emellertid, när allt kommer omkring, närmast betraktas som fördel. Ty om den nya teatern får sig ett långt liv beskär, så har den ju i dem ett material som kan bildas och läggas tillräta enligt de intentioner, som äro ledande för dess verksamhet. I början utgöra däremot de ännu ej färdigt skolade krafterna en svaghet.<sup>879</sup>

*Uuden Suomettaren* Jalmari Hahl piti useita tämän naturalistisen kappaleen rooleja kiitollisina näyttämötulkinnalle: ”Ensi sijalle asetan Kosti Elon tohtori Scholzin. Hän liikkui tässä osassa tottuneena näyttelijänä. Luontevasti hän korosti osan patologista puolta, samoin kuin hellyydenpurkauksia antaen esitettävästään henkilöstä elävän, mieleen painuvan kuvan.”<sup>880</sup> Myös *Ylioppilaslehden* Teatteri-Jaska kiitti yhteisnäyttelemistä ja mainitsi erityisesti Kosti Elon tohtori Scholzin, jonka hermosairaana luulevaisuuden ja herkkyyden näyttelijä sai erinomaisesti esille.<sup>881</sup> *Dagens pressissä* julkaistiin varautuneempi arvostelu, jossa

<sup>877</sup> Ernst Jalmari Lahdensuo: Ida Aalberg-Teatteri. *Unsi päivä* 16.11.1918.

<sup>878</sup> O. U-n: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 15.11.1918.

<sup>879</sup> ”Nuorten ja vielä kokemattomien taiteilijoiden läsnäoloa voidaan kuitenkin lopulta tarkastella lähinnä etuna. Sillä jos uudelle teatterille suodaan pitkä elämä, niin sillä on heissä materiaali, jota voidaan kouluttaa ja ohjata oikeaan niiden intentioiden mukaan, jotka ovat johtavia sen toiminnassa. Alussa nämä valmiiksi kouluttamattomat voimat sitä vastoin muodostavat heikkouden.” O. U-n.: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 15.11.1918. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>880</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Unsi Suometar* 17.11.1918.

<sup>881</sup> *Ylioppilaslehti* (Teatteri-Jaska) 24.11.1918. *Veckans Krönika* –lehden Tilskueren piti paroni Uexkull-Gyllenbandin kokoamaa ryhmää kirjavana. Suoritusten kokonaisvaikutelma ensimmäisessä esityksessä oli hyvä. Etevimpänä roolisuorituksista hän piti Kosti Elon tohtori Scholtzia. Tilskueren: Teater-krönika II, Ida Aalberg –teatern. *Veckans Krönika* 23.11.1918.

todettiin lähinnä, että Elo kuului luotettavien näyttelijöiden joukkoon, ja hänen esityksensä tohtori Scholzista lunasti tyydyttävästi paikkansa tässä yhteydessä.<sup>882</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband oli tehnyt yhteistyötä Kosti Elon kanssa aiemmin, mutta *Raubanjublan* pääroolin paroni antoi Jalmari Rinteelle.<sup>883</sup>

*Uuden Suomettaren* Jalmari Hahl katsoi Hertta Jack-Leisténin löytäneen oikeat värit rouva Minna Scholzin realistiseen karakterisointiin.<sup>884</sup> *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning kirjoitti, että rouva Jack-Leistén näytti kykynsä ikään kuin sisältäpäin löytää oikeat ilmaisut esitettävälle näyttämölliselle hahmolle.<sup>885</sup> *Ylioppilaslehden* Teatteri-Jaskan mielestä Hertta Jack-Leistén ja Bertha Lindberg tulkitsivat näiden kahden äärimmäisen hermostuneen naisen, rouva Scholzin ja Augusten osat tavattoman herkästi.<sup>886</sup> *Veckans krönikan* Tilskueren kirjoitti, että Jack-Leisténilla oli kyllä oikea ote rouva Scholziinsa, mutta hän vaikutti kuitenkin hiukan liian “kutistuneelta”.<sup>887</sup> *Dagens press* kirjoitti Jack-Leisténin karakterisointikyvystä: ”Hänen kirpeät, kaunistelemattoman realistiset esityksensä ovat olleet säännönmukaisesti hyvin päteviä. Hän yhdistää erilaiset erityispiirteet muotoon, joka antaa kokonaisen vaikutelman ja niissä on elämä; edelleen hänellä on ollut mainio ominaisuus pysytellä roolin tasolla tunkeutumatta esille.”<sup>888</sup>

Bertha Lindberg oli aiemmin totuttu näkemään suurissa, traagisissa rooleissa. Tytär Augustena hän osoitti kykenevänsä myös hyvin toisenlaiseen roolityöhön.<sup>889</sup> *Uuden päivän* mukaan kaunis, kaikin puolin eheä oli Lindbergin herkkä ja rikki revitty tytär.<sup>890</sup> Tämä oli voitto myös ohjaaja Uexkull-Gyllenbandille. Hänellä saattoi olla osuutensa siihen, että Lindberg onnistui senkaltaisessa roolissa, jollaisessa häntä ei aiemmin ollut totuttu näkemään. Moskovan Taiteellisen teatterin Studioista hänellä oli myös omakohtaisia kokemuksia mitä tuli roolin rakentamiseen.

---

<sup>882</sup> O. U-n: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 15.11.1918. T. I. Vuorenrinteen kirjassa *Kosti Elo, taiteilijakuvana*, kerrotaan Ida Aalberg -teatterin perustamisesta ja siitä, miten Kosti Elo liittyi siihen välittömästi. Elo ehti lyhyen aikaa toimineessa teatterissa luoda muutamia erittäin huomionarvoisia luonnekuvia. Parhaiten hän lienee onnistunut Hauptmannin *Raubanjublassa*, jossa professori V. Tarkiainen sanoo hänen luoneen “voimakkain ottein havainnollisen ja vaikuttavan kuvan sairaalloisesta, mielenhäiriön partaalla vaeltavasta isästä”. Vuorenrinne 1933, 44-45.

<sup>883</sup> ”Kosti Elo näytteli roolinsa omalla tyylillään, hitaasti, ajatellen, joka sanan eläen ja silti täydellisesti tunnelman kantaen, hän oli vähällä varastaa koko näytelmän. Hänelle oli ominaista tehdä pienetkin roolit syvästi eläytyen.” Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 95. Pirkko Koski kirjoittaa teoksessaan *Näyttelijämä Suomessa*, että Maaseututeatterissa näytellessään (1899 – 1903) Kosti Elolla oli tapana hidas, viivyttävä eteneminen. Varsinkin uudenlaiseen ilmaisuun innostuminen hidasti vauhtia. Ulkomaanmatkallaan Elo oli kiinnostunut älyllisestä erittelystä, joka oli ristiriidassa aikaisemman tunnevoimaisen haltioitumisen kanssa. Uuden tyylin omaksuminen ei ollut vain hidasta vaan myös säilytti hänen ilmaisunsa epätasaisena. Koski 2013, 205.

<sup>884</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suometar* 17.11.1918.

<sup>885</sup> Hjalmar Lenning: Ida Aalberg-Teatteri, Invigningsföreställningen. *Hufvudstadsbladet* 15.11.1918.

<sup>886</sup> *Ylioppilaslehti* (Teatteri-Jaska) 24.11.1918.

<sup>887</sup> Tilskueren: Teaterkrönika II, Ida Aalberg-teatern. *Veckans Krönika* 23.11.1918.

<sup>888</sup> O. U-n: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 15.11.1918.

<sup>889</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suometar* 17.11.1918.

<sup>890</sup> Ernst Jalmari Lahdensuo: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi päivä* 16.11.1918.

Torsten Leisténin Robert ja Jalmary Rinteen Wilhelm olivat *Uuden Suomettaren* mukaan kunnioitettavia nuorten näyttelijöiden harjoitelmina. Jälkimmäisen esitystä häittäsi jäykkyys, joka tarvitsisi hiomista.<sup>891</sup> *Ylioppilaslehti* piti jopa erinomaisena Torsten Leisténin Robertia, Scholzin poikaa. Leistén painotti Robertissa sitä puolta, joka ymmärtämystä ja hellyyttä toiselta odottaessaan on valmis iskemään häneen parantumattomia haavoja, kostoksi siitä, että nurinkurisen kasvatuksen kautta oma elämä on tehty niin kolkoksi.<sup>892</sup> *Uuden päivän* mukaan Torsten Leistén oli harvoin, harkituin keinoin osannut tunkeutua kalsean, sarkastisen Robertin olemuksen ytimeen ja käytteli vuorosanojaan luontevasti.<sup>893</sup> *Uusi päivä* antoi tunnustuksen sanoja myös Jalmary Rinteelle, joka ensi kertaa näyttämölle astuessaan saneli ensi vuorosanansa häiritsevän pateettisesti, mutta lämpeni myöhemmin muiden mukana ja suoritti vaativan tehtävänsä välittömällä antaumuksella ja nuorekkaan innoituksen voimalla.<sup>894</sup>

Epäkiitollisimpana näytelmän rooleista *Uuden Suomettaren* Jalmary Hahl piti rouva Buchneria, joka oli Annie Mörkin käsissä. Rooli ei päästänyt etevän näyttelijättären älyllistä dramaattista kykyä täyteen valoosa, rooli kun on valmiiksi kauttaaltaan valoisa. Hän loi siihen kuitenkin täysin asianmukaisen sympaattisen värityksen.<sup>895</sup>

Jalmary Hahl katsoi Irja Nordbergin ilmaiseen Idana edellytyksiä *ingénue*-osiin.<sup>896</sup> *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning luonnehti neiti Nordbergin esitystä Idana: ”Hon inlade, åtminstone i vissa scener, mycket av den kvinnliga mjukhet och värme rollen kräver, men fick knappast fram allt det ljusa och älskvärda denna styckets solstråle bör besitta för att riktigt kontrastera mot mot det patologiskt mörka hos omgivningen.”<sup>897</sup> *Dagens press* kirjoitti, että neiti Nordbergin kielellinen valmius ja plastiikka vaikuttivat selkeiltä, joskin niissä oli jotain poseeraavaa.<sup>898</sup>

Stanislavskilaisen näyttelemisen ihanteet toteutuivat kritiikkien perusteella selvimmin Hertta Jack-Leisténin roolityössä. Edellä viitattujen kritiikkien perusteella hän löysi ikään kuin sisältäpäin oikeat ilmaisut näyttämöhahmolleen ja kykeni yhdistämään erilaiset erityispiirteet muotoon, joka antoi kokonaisen vaikutelman. Hänellä katsottiin olevan myös taito pysytellä roolin tasolla tunkeutumatta esille. Kosti Elo teki Isästä naturalistisen hahmon. Hän korosti osan patologista puolta samoin kuin hellyydenpurkauksia luoden esitettävästä henkilöstä elävän kuvan. Torsten Leistén oli harkituin keinoin

---

<sup>891</sup> Jalmary Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suometar* 17.11.1918.

<sup>892</sup> Teatteri-Jaska: *Ylioppilaslehti* 24.11.1918.

<sup>893</sup> Ernst Jalmary Lahdensuo: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi päivä* 16.11.1918.

<sup>894</sup> Ernst Jalmary Lahdensuo: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi päivä* 16.11.1918.

<sup>895</sup> Jalmary Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suometar* 17.11.1918.

<sup>896</sup> Jalmary Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suometar* 17.11.1918.

<sup>897</sup> ”Hän sisällytti, ainakin tietyissä kohtauksissa, rooliinsa paljon sitä naisellista pehmeyttä, jota rooli vaatii, mutta sai tuskin esiin sitä kaikkea valoisa ja rakastettavaa, joka kappaleen auringonsäteellä pitää olla, jotta voitaisiin oikein todeta ympäristön patologinen pimeys.” Hjalmar Lenning: Ida Aalberg-Teatteri, Invigningsföreställningen. *Hufvudstadsbladet* 15.11.1918.

<sup>898</sup> O. U.-n.: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 15.11.1918.



tunkeutunut kalsean, sarkastisen Robertin olemuksen ytimeen. Tuo luonnehdinta viittaa Stanislavskin työssään tavoittelemaan henkilöhaamon psykologiseen syvyyteen. Ehjänä hahmona nähtiin myös Lindbergin herkkä ja rikki revitty tytär Auguste. *Raubanjuhlassa* näyttelijät pysyivät aidosti rooleissaan.

*Raubanjuhlan* arvosteluista tulee näkyviin se, että Alexander Uexkull-Gyllenbandin Ida Aalberg –teatteri käsitettiin pitkäaikaiseksi projektiksi, samaan tapaan kuin Moskovan Taiteellisen teatterin studioiden kohdalla. Sillä katsottiin olevan tilaa kehittyä ja kokemattomat näyttelijät olivat voimavara. Heissä teatterilla oli materiaali, jota voidaan kouluttaa ja ohjata oikeaan sen johtajan tarkoituksien mukaan.

Paroni Uexkull-Gyllenband sai syksyllä 1918 käyttöönsä Uuden ylioppilastalon teatterisalin. Sven Hirn kirjoittaa, että välittömästi kansalaissodan jälkeen Apollon kiinteistöön oli sijoitettuna sotaministeriön sota-asiaintoimikunta. Saksalaisten sotilaiden viipyessä Helsingissä vielä syksyllä 1918 Apollo-teatterissa näytettiin elokuvia saksaksi. Elli Tompuri kertoi *Helsingin Sanomissa* kesäkuussa 1918 anovansa Apollo-teatteria käyttöönsä perustettavalle Vapaalle Näyttämölle.<sup>899</sup> Eräät asianharrastajat kirjoittivat suosituksen.<sup>900</sup> Samalla mainittiin myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin yritys saada vuokralle samoja tiloja, ja pyrkimyksiä helpotti se, että hän oli saamassa Suomen kansalaisuuden.<sup>901</sup>

Tilakysymys koskien Apollo-teatterin kiinteistöä ratkaistiin vuoden 1918 lopulla paronin teatterin hyväksi. Saksalaisten lähdettyä Helsingin rahatoimikamari antoi tammikuussa 1919 lausunnon, että sotaväen majoittaminen Helsinkiin kohtasi suuria vaikeuksia ja että myös Apollo-teatteria tulisi käyttää tähän tarkoitukseen.<sup>902</sup> Elokuvateatteritoiminta hiipui ja vasta 20.3.1919 ilmoitettiin, että Ida Aalberg –teatterin uusi ensi-ilta tulee tapahtumaan Apollo-teatterin vuokratiloissa 27.3.1919.<sup>903</sup> Apollo-teatterin saaminen Ida Aalberg –teatterin käyttöön oli positiivinen viesti yhteiskunnalta. Paronilla oli myös näyttöä ohjauksillaan *Raubanjuhlasta* ja kolmesta yksinäytöksisestä näytelmästä. Mahdollisesti myös Eino Kalimalla oli sormensa pelissä.

---

<sup>899</sup> Uusi teatteri. Anomus senaattiin. *Helsingin Sanomat* 15.6.1918.

<sup>900</sup> ”Saatuamme kuulla, että Rouva Elli Tompuri aikoo Suomen Senaatilta anoa, että entisen Apollo teatterin huoneusto vuokrattaisiin hänelle uuden teatterin perustamista varten sekä tutustuttuamme siihen ohjelmaan jota Rouva Tompuri tahtoo teatterissaan toteuttaa, pyydämme täten sulkea Rouva Tompurin hankkeen Senaatin suosiolliseen huomioon. Vakaumuksemme on, että Rouva Tompuri suunnittelemallaan toiminnalla pystyy aikaansaamaan tuloksia, joilla tulee olemaan huomattava merkitys kirjallisessa ja taiteellisessa elämässämme. Helsingissä, toukokuun 31 p:nä 1918. Aino Ackté, Magnus Enckell, Eino Leino, Katri Rautio, Eric Ov. Ehrström, Lauri Castren, Gösta Serlachius, Risto Ryti, Ville Vallgren, Eero Järnefelt, Axel Gallen-Kallela, Yrjö Hirn, Gustaf Valden, Jean Sibelius, Eliel Saarinen, A. K. Christides.” Heikkilä & Laurson 1980, 131.

<sup>901</sup> Uusi teatteri. Toinenkin anomus. *Helsingin Sanomat* 15.6.1918.

<sup>902</sup> Hirn 2001, 155.

<sup>903</sup> Hirn 2001, 162.

## 5.2.2. Kolmen pienen näytelmän ilta

Menestyksekkään *Raubanjublan* jälkeen seuraava ensi-ilta tuli yllättävän pian, heti uudenvuoden päivänä 1.1.1919. Kun *Raubanjublaa* oli esitetty vielä joulukuun alussa ja vierailunäytännöt Lahteen toteutuivat sen jälkeen, ei aikaa kolmen yksinäytöksisen harjoittamiseen ollut enempää kuin vajaa kuukausi. Tämän perusteella näyttää siltä, että esitysten onnistuminen oli suoraan verrannollinen siihen aikaan, jona harjoitteluun oli mahdollisuus syventyä. Ei ole tietoa siitä, olivatko seuraavan näytelmän harjoitukset käynnissä edellisen näytelmän esityksien aikana. Seuraavaa esitystä, Oscar Wilden *Bunburya* voitiin harjoitella pidempään, koska ensi-ilta oli vasta maaliskuun lopussa. Braccon *Rakkauden voitto* voitiin harjoitella ennen ensi-iltaa vain muutaman viikon verran.

*Uuden Suomen* Jalmari Hahl kuvaili Ida Aalberg -teatterin toista ensi-iltaa tammikuun ensimmäisenä päivänä todeten, että suomalaisessa teattereissa ei ollut totuttu yksinäytöksisiin näytelmiin eivätkä ne ole olleet erityisen suosittuja yleisön keskuudessa. Hahlin mielestä tämä oli valitettavaa, sillä lyhyiden draamojen joukossa on helmiä, jotka ansaitsisivat tulla esitetyiksi. Ida Aalberg -teatterin johtajan päätös esittää nämä kolme yksinäytöksistä oli tervetullut.<sup>904</sup> Näytelmät olivat Arthur Schnitzlerin *Vuimeiset naamiot* (1901), Maurice Maeterlinckin *Kutsumaton* (1890) ja Arvid Järnefeltin *Kuolema* (1903/1911). Näitä kolmea näytelmää yhdistää melko läheisesti kirjoitusajankohta, kahta viimeistä symbolismi.

Kaikkien näiden pienten näytelmien aiheena on kuolema tai oikeastaan se mieliala, millä kuolemaa odotetaan.<sup>905</sup> Paroni Uexkull-Gyllenband sai kiitosta ennakkoluulottomista näytelmävalinnoistaan. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Hjalmar Lenning totesi yksinäytöksisistä kuitenkin, että ensi-iltaan oli tuotu puolivalmis esitys, eikä teatteri yltänyt tehtävänsä tasalle.<sup>906</sup>

*Uuden Suomen Iltalehden* Jalmari Lahdensuon mukaan ”yksinäytöksisten näytelmien takana olivat tämän näytelmämuodon huomattavimmat edustajat”. Läpikäyvässä sisällöllisenä yhdyssiteenä eri tekijöiden näytelmissä oli kuolema-aiheen käsittely: ”kuoleman ahdistus, kuoleman kaameus ja kuoleman vapauttava ja lepoon saattava ihanuus sekä elämän jatkuminen lähimmäisen rakkauteen kohdistettuna”. Jalmari Lahdensuo totesi mielestään käsittäneensä ohjaaja Uexkull-Gyllenbandin intention. Lahdensuon mielestä Schnitzler, Maeterlinck ja Järnefelt täydensivät erittäin mielenkiintoisesti toisiaan kuolemaa käsitellessään.

<sup>904</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suomi* 3.1.1919.

<sup>905</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suomi* 3.1.1919.

<sup>906</sup> ”Tehtävä sekä näyttelijöille että näyttämöllepanijalle oli tällä kertaa vielä vaativampi kuin teatterin ensimmäisessä ensi-illassa. Vaikeus saavuttaa sävyä ja tunnelmaa kussakin näistä herkistä ja omalaatuisista kappaleista, oli nyt paljon tuntuvaampi kuin Hauptmannin *Raubanjublan* kohdalla. Yleisesti ottaen teatteri ei onnistunut niin hyvin uuden ohjelmansa kanssa kuin edellisessä, debyyttiyöössään. Kriitikko ei ollut voinut vapautua vaikutelmasta, että kokonaisuus ei ollut vielä aivan valmis ja että ottaen huomioon teatterin nuoret näyttelijät ja toistaiseksi vain vähän yhteen näytellyn ryhmän, harjoitusaikaa oli ollut aivan liian niukasti huomioiden ennenkuulumattoman vaativat kappaleet.” Hjalmar Lenning: Ida Aalberg-teatteri. *Hufvudstadsbladet* 2.1.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

”Älyn leimaama, hauraan herkäksi ohennettu tunnelma ja lohdullisesti opettava kirkas symboli johtavat eri teitä ja eriaisteisina samaan korkeaan tulokseen, sillä syvemmin katsoen on eettinen pohja yhteinen ja voi näyttämöllisessä esityksessä tulla vielä kiinteämmin tehostetuksi”.<sup>907</sup> Lahdensuo havaitsi Uexkull-Gyllenbandin tavoitteen – käsitellä kuolemaa eri tahoilta, ja näin antaa näytelmien kommentoida toisiaan.

*Hufvudstadsbladetissa* todettiin, että oivallisen dialoginsa kautta, joka antoi erinomaisen esimerkin Schnitzlerin ihailusta sanataiteesta, *Viimeisistä naamioista* tuli dramaattisimmin muotoiltu illan kolmesta näytelmästä ja siinä oli paljon Schnitzlerin näytelmän sisältämää jännitystä.<sup>908</sup> Hjalmar Lenningin mukaan dialogi olisi kuitenkin edellyttänyt täysin oikeuksiinsa päästäkseen repliikkitaide, sujuvuutta, nyansointikykyä ja ilmaisevuutta, eli vaatimuksia, joita esiintyjät eivät kokonaan kyenneet täyttämään.<sup>909</sup> *Uuden Suomen Itälehti* kirjoitti: ”Schnitzlerin henkevä, kuin patologisesti terästetty vuoropuhelu on *Viimeisissä naamioissa* tiivistetty niin ehytykseksi kudokseksi, että pienikin yksilöllinen vajaamittaisuus on omiaan horjuttamaan sen omalaatuista rakennetta.”<sup>910</sup> Repliikkitaiteella tarkoitettiin dialogin nyansoitua sujuvuutta, joka esityksestä puuttui.

*Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning kirjoitti varauksellisesti Maeterlinckin kappaleen *Kutsumaton* (*L'Intruse*) esityksestä:

Åter kommer allt på stämningen. Den ångestkänsla inför dödens närhet varom hela stycket handlar skall alltjämt stegras och stegras intill dess samma skräck som behärskar scenen, sist griper också åskådarskaran i salongen. [...] Trots en omsorgsfull iscensättning – särskilt den yttre omramningen förtjänar beröm – lyckades pjesen i går knappast suggerera det avsedda hemska intrycket.<sup>911</sup>

<sup>907</sup> Ernst Jalmar Lahdensuo: Ida Aalberg-teatteri. *Uuden Suomen Itälehti* 2.1.1919.

<sup>908</sup> Hjalmar Lenning: Ida Aalberg –teatteri. *Hufvudstadsbladet* 2.1.1919. Schnitzlerin *Viimeiset naamiot* kertoo sairaalassa makaavasta kuolevasta sanomalehtimies Rademacherista. Sairaalassa myös kuolemaa tekevä nuori näyttelijä Florian Jackwerth yrittää huumorilla ja vitsailulla karkottaa kuoleman painostavaa lähestymistä. Rademacher haluaa, että hänen ystävänsä, runoilija Alexander Wehlgast tulee sairaalaan nähdäkseen hänet viimeisen kerran. Tohtori Halmschläger suostuu vierailuun, vaikka on myöhäinen yö ja lähtee hakemaan Wehlgastia. Florian ja Rademacher näyttelivät etukäteen tapaamisen. Rademacher haluaa kertoa, kuinka halveksii runoilija Wehlgastia ja tämän uraa, ja haluaa tämän tietävän, että Wehlgastin vaimo on pitkään pettänyt runoilijaa Rademacherin kanssa. Kun Wehlgast sitten saapuu, hän kertoo omasta elämästään ja pettymyksistään, olematta ylimielinen ja ylpeä, kuten Rademacher oli oletanut. Rademacher jättää kertomatta Wehlgastille halveksunnastaan ja tämän lähdettyä kuolee. Schnitzler: *Viimeiset naamiot* 1908.

<sup>909</sup> Hjalmar Lenning: Ida Aalberg –teatteri. *Hufvudstadsbladet* 2.1.1919.

<sup>910</sup> Ernst Jalmar Lahdensuo: Ida Aalberg-teatteri. *Uuden Suomen Itälehti* 2.1.1919.

<sup>911</sup> ”Kaikki riippui taas tunnelmasta. Näytelmä käsittelee tuskaa kuoleman läheisyydessä. Sen on alituisen kohottava kauhuksi, joka sekä hallitsee kohtausta että tarttuu myös katsojajoukkoon salissa. [...] Huolimatta huolellisesta näyttämöllänpästä - erityisesti ulkoinen kehystys ansaitsee ihailua - kappale ei onnistunut suggeroimaan tarkoitettua pääasiaa, kauheaa vaikutelmaa.” Hjalmar Lenning: Ida Aalberg-teatteri. *Hufvudstadsbladet* 2.1.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

Samaa mieltä oli *Uuden Suomen* Jalmari Hahl, jonka mukaan Maeterlinckin *Kutsumattoman* aaveenomaisen tunnelmallisuus ja intuitiivinen salaperäisyys ei päässyt tässä esityksessä täysin oikeuksiinsa.<sup>912</sup> Kuten Hahlkin mainitsi, kyseessä oli ilmeisesti yksi arimpia näytelmiä näyttämöllä. Se olisi Hahlinkin mielestä vaatinut aivan erilaista roolien karakterisointia.<sup>913</sup>

Kolmas yksinäytöksinen, Arvid Järnefeltin näytelmä *Kuolema* oli *Uuden Suomen* Jalmari Hahlin mukaan Suomessa tunnettu. Näytelmän ydinsisällön voi tiivistää siten, että näytelmän päähenkilön Paavalin vakaumuksen mukaan kuolemaa ei ole – rakkautemme elää eteenpäin niissä, joita olemme rakastaneet. Rakkaus vaikkapa kerjäläisiä kohtaan on tarkalleen samaa rakkautta, jota olisimme antaneet omille lapsillemme.<sup>914</sup> *Kuoleman* esitys oli Jalmari Hahlin mielestä illan kolmesta kappaleesta vaikuttavin. Hänen mielestään *Valse triste* olisi voinut olla liiteleväisempi ja vähemmän realistinen - jalkojen kopina häiritsi kriitikkoa.<sup>915</sup>

Artikkelissaan Järnefeltin *Kuolema*-näytelmä ja Sibeliuksen *Valse triste* (1999) Eija Kurki kirjoittaa, että Arvid Järnefeltin *Kuoleman* ensimmäinen versio valmistui vuonna 1903 ja uudistettu versio vuonna 1911.<sup>916</sup> Myös Jean Sibelius sävelsi näytelmään musiikkia kahdessa vaiheessa. Näytelmämusiikki noudattelee kirjailijan näyttämöohjeita.<sup>917</sup> Vuoden 1903 versioon kuului I näytöksen *Valse triste*, kaksi laulunumeroa, kurkien ääntelyä imitoivat intervallit sekä talon palamista ja sortumista kuvaavat musiikkinumerot.<sup>918</sup>

---

<sup>912</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suomi* 3.1.1919. Maeterlinckin *Kutsumattoman* henkilöt ovat Isoisä (sokea), Isä (Paul), Eno (Olivier), kolme sisarusta (Ursula, Gertrude ja Genevieve), Nunna ja Palvelustyttö. Sokea Isoisä pelkää lepäämässä olevan, vasta synnyttäneen tyttärensä tekevä kuolemaa. Hän kysyy, voiko tytär kuulla heidän puheensa ja nukkuuko hän. Odotetaan Enon sisarta, joka on luostarissa. Isoisä kysyy kauhuissaan, tuleeko hän. Tytär näkee jonkun puutarhassa, satakielet vaikenavat. Isoisä luulee, että hänen tyttärensä tekee kuolemaa eikä hänelle ole kerrottu, ja väittää, että hänen tietämättään huoneeseen on tuotu joku. Hän syyttää kaikkia huoneessa olijoita valehtelijoiksi. Nunna saapuu ja ilmaisee Isän vaimon, Isoisän tyttären kuolleen. Maeterlinck: *Kutsumaton* 1903.

<sup>913</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suomi* 3.1.1919.

<sup>914</sup> Näytelmän I näytöksessä nuori Paavali yrittää pysyttäytyä hereillä kuolevan Äitinsä vuoteen ääressä. Lääkäri tulee ja sanoo, että Äidin aika on vähissä. Äiti puhuu pojalleen, että aina kun tämä näkee jonkun nyökäyttävän päätään hänelle tietyllä tavalla, rakkaus siirtyy hänestä eteenpäin, olipa kyseessä ruhtinas tai kerjäläinen. Paavali vakuuttuu siitä, että lähimmäisenrakkautta kautta kuolema lakkaa olemasta. Kun Paavali on nukahtanut, Äiti tanssii unenomaisessa kohtauksessa hienojen herrojen ja tanssiaispukuisten naisten kanssa Valse Tristen ja kuolee. II näytöksessä Paavalista on tullut profeetta, joka julistaa sanomanaan, että kuolemaa ei ole. Varsinkin Pappi vastustaa ”harhaoppista”, joka opettaa toisin kuin kirkko. Paavali on menossa suuren meren taakse saarnaamaan opetustaan ja Pappi miettii, miten saisi estettyä matkan. Elsa-neiti, joka vihaa äitipuoltaan, haluaa tästä eroon ja Paavalin morsiameksi. Pappi siunaa avioliittosuunnitelman, joka estäisi ”hullutuksen” leviämistä. Äitipuoli nyökäyttää Paavalille ja tämä ymmärtää, että hänellekin täytyy jakaa rakkautta. III näytöksessä Elsa ja Paavali ovat aviossa ja hulluksi tullut Äitipuoli asuu heidän luonaan. Elsa ja Paavali ovat menettäneet kaksi lastaan. Paavali kamppailee vakaumuksensa ja vaimonsa vaatimusten välillä. Lopulta lähimmäisenrakkaus voittaa aviollisen rakkautta ja Paavali antaa lastensa vaatteet kerjäläisille. Vaimoaan Elsa varten keräämänsä rahat Paavali antaa lastenkodin rakentamiseen. Paavalin poistuttua Äitipuoli syyttää talon tuleen ja se tuhoutuu kokonaan. Lopulta Elsakin ymmärtää nyökäyksen tarkoituksen ja sulkee kerjäläisvaimon syleilyynsä. Järnefelt: *Kuolema* 1927.

<sup>915</sup> Jalmari Hahl: Ida Aalberg-Teatteri. *Uusi Suomi* 3.1.1919.

<sup>916</sup> Kurki 1999, 83.

<sup>917</sup> Kurki 1999, 87.

<sup>918</sup> Kurki 1999, 87. Vuoden 1911 versioon Järnefelt muutti toisen näytöksen melkein kokonaan. Sibelius sävelsi siihen lisää musiikkia, neitojen tanssikohtauksen kappaleen *Valse romantique* ja II näytöksen loppuun rakastavien ympärillä tanssiville neidoille sävelletty *Rondino der Liebenden* eli *Canzonetta*. Kurki 1999, 90.

Musiikki oli suurimmaksi osaksi sävelletty jousiorkesterille.<sup>919</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaamassa esityksessä *Valse triste* soitettiin pianolla. Muista musiikkinumeroista ei kritiikeissä ole mainintaa.

Kuten Jalmari Hahl, myös *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning piti *Kuoleman* esitystä illan vaikuttavimpana:

Aftonens bästa framgång blev för Ida Aalberg-teatteri Järnefelts ”Kuolema”, som utan att äga vare sig den Schnitzlerska pjesens dramatiska konsistens eller det Maeterlinckska styckets stämmingsintensitet likväl genom sin poetiska innebörd och sin vackra humana tydning av dödens uppgift för livet framgångsrikt hävdade sin plats på programmet.<sup>920</sup>

Kotimaisessa näytelmässä esittämisen intensiivisyys pääsi lähimmäksi vaadittavaa tunnelmaa.

### 5.2.3. Bunbury eli *The Importance of Being Earnest*

Ensimmäisenä ohjelmana uudessa talossaan, Apollo-teatterissa Ida Aalberg -teatteri esitti yhden Oscar Wilden komedioista, *Bunburyn*, joka tunnetaan paremmin nimellä *The Importance of Being Earnest*. Artikkelissaan *The Importance of Being Earnest* Eric Bentley hahmottelee näytelmää yleisesti:

Wilde calls *The Importance of Being Earnest* “a trivial comedy for serious people”, meaning, in the first place, a comedy which will be thought negligible by the earnest and, in the second, *a comedy of surface* for connoisseurs. The latter will perceive that Wilde is as much of a moralist as Bernard Shaw but that, instead of presenting the problems of modern society directly, he flits around them, teasing them, declining to grapple with them. His wit is no searchlight into the darkness of modern life. It is a flickering, a coruscation, intermittently revealing the upper class of England in a harsh bizarre light.<sup>921</sup>

*The Earnest* viittaa sanana totisuuteen ja kun potentiaalisen sulhasen piti olla ”totinen”, se viittaa vakavaan rakkaussuhteeseen. *The Importance of Being Earnest* eli *Bunbury* on draamakirjallisuuden tärkeimpiä

---

<sup>919</sup> Kurki 1999, 84.

<sup>920</sup> ”Illan paras menestys tuli Ida Aalberg –teatterille Järnefeltin *Kuolemasta*, jolla ei ole Schnitzlerin kappaleen dramaattista koostumusta eikä Maeterlinckin kappaleen tunnelman intensiteettiä, mutta kuitenkin se runollisella sisällöllään ja kauniin humanina selityksensä kuoleman tehtävästä elämälle menestyksellä puolusti paikkaansa ohjelmassa.” Hjalmar Lenning: Ida Aalberg-teatteri. *Hufvudstadsbladet* 2.1.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>921</sup> Bentley 1969, 111-112.

homoseksuaalisuutta käsitteleviä näytelmiä. Artikkelissaan *The Unimportance of Being Oscar* Mary McCarthy kirjoittaa:

The thin little joke that remains, the importance of the name Ernest for matrimony, is in its visible aspects insufficiently entertaining. That the joke about the name Ernest is doubtless a private one makes it less endurable to the audience, which is pointedly left out of the fun. To the bisexual man, it was perhaps deliciously comic that a man should have one name, the tamest in English, for his wife and female relations, and another for his male friends, for trips and “lost” weekends.<sup>922</sup>

Nähtyään Wilden näytelmän *The Importance of Being Earnest* helmikuussa 1895 kriitikko A. B. Walkley kirjoitti, että ”hänen uudessa farssissaan ei ole vakavuuden soraääntä”.<sup>923</sup> Ylistäessään näytelmää William Archer puolestaan esittää, että Wilde saavutti näytelmällä uuden draamamuodon. Näytelmä luo Archerin mukaan omat kaanoninsa ja konventionsa eikä se ole muuta kuin lannistumattoman, säkenöivän älykkään persoonallisuuden harkittu ilmaus.<sup>924</sup> Otto Reinertin tutkielma näytelmästä väittää, että Wilde käyttää hyväkseen satiirin peruskaavaa, joka sulkee pois kritiikin, ja että näytelmä pakenee johdonmukaista analyysia minkälaisen tahansa järjellisyden puitteissa.<sup>925</sup>

Patricia Flanagan Behrendt kirjoittaa teoksessaan *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics* (1991), että oivallus koskien Wilden verbaalista tekniikkaa näytelmässä riippuu kahden huomaamatta jääneen aspektin tunnistamisesta Wilden kahden aikaisemman näytelmän kielessä 1) dandyn kielen rooli homoseksuaalisen Eroksen hengen ruumiillistamisena, joka luo totisen piilotekstin Wilden komediaan ja 2) dandyn kielen aggressiivinen luonne, jolla on vastaavuutensa seksuaalisessa käyttäytymisessä. Wilden aiempien näytelmien mustasukkaiset miesten väliset suhteet korostavat Behrendtin mukaan homoseksuaalisen Eroksen teeman tärkeyttä Wilden ajattelussa ja hänen esteettisessä kehityksessään.<sup>926</sup> Esimerkiksi McCarthy epäili, että sanaleikki Wilden otsikossa – *The Importance of Being Earnest* – joka sekoittaa nimen Ernest käsitteeseen ”vakavana” olemisesta, ei ollut sanaleikin ainoa merkitys.<sup>927</sup>

Eric Bentley antaa ymmärtää, että näytelmä heijastaa Wilden luonnetta ja saa lukijan pohtimaan, kuinka Wilden homoseksuaalisuus muuttuu näkyväksi. Behrendtin mukaan näytelmä on mahdollistanut moninaiset camp-tulkinnat näyttämöllä. Tutuin camp-tendenssi on karakterisoida Lady Bracknell

---

<sup>922</sup> McCarthy 1969, 108.

<sup>923</sup> Walkley, A. B. (1895) sit. Beckson, Carl. Teoksessa *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (1970), 196.

<sup>924</sup> Archer, W. (1895) sit. Beckson, Carl. Teoksessa *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (1970), 190.

<sup>925</sup> Reinert: ”Satiric Strategy in *The Importance of Being Earnest*,” in *Wilde: Comedies*, 153.

<sup>926</sup> Behrendt 1991, 168.

<sup>927</sup> Behrendt 1991, 171.

transvestiitiksi. Se on Bentleyyn mielestä valinta, joka antaa ymmärtää, että näytelmä inspiroi kokeiluihin sukupuolella.<sup>928</sup>

Behrendtin mukaan *The Importance of Being Earnest* ikuistaa dandyn näkemyksen miesten ja naisten välisten suhteiden naurettavuudesta ja tuo esiin viittausten matriisin koskien homoseksuaalisen identiteetin ongelmia. Otsikon lisäksi, jota on tulkittu vitsiksi Ernestista mutta myös vakavana olemisen tärkeydestä, ilmaisunsa sai toinen, merkittävämpi sukkeluus. Karl Heinrich Ulrichs (1825 – 1895), saksalainen homoseksuaalisuutta tutkinut seksologi sovelsi termiä *Urnig* miehiin, joilla on homoseksuaalisia taipumuksia. Osoitus, että Wilde tunsi englanninkielisen *Urnigia* vastaavan sanan – *Uranian* – on tämän termin käytössä kirjeessä Robert Rossille (*Letters*, 705). Kun englanninkielinen vastine *Urnigille* on *Uranian*, ranskankielinen vastine on *Uraniste* – termi, jonka ääntämys vihjaa nimeen Ernest.<sup>929</sup>

Identiteetin ongelmia koskeva merkitys on koodattu muihinkin homoseksuaalisuutta koskeviin viittauksiin. Behrendt nostaa esiin Algernonin hovimestari Lanen kanssa käymän keskustelun, joka koskee hänen omaa pianonsoittoaan. Algernon kysyy Lanelta, onko tämä kuullut, mitä hän soitti. Lane vastaa: ”En ajatellut olevan kohteliasta kuunnella, sir.” Se, että termi ”musical” oli 1890-luvulla koodisana homoseksuaalisuudelle, valaisee kohtauksen toista aspektia. Lanen ilmoittaessa, että hän ei pitänyt kohteliaana tunnustaa Algernonin muusikkoutta, hän esittää verbaalisen viittauksen viktoriaanisen yhteiskunnan kieltäytymiseen tunnustaa käyttäytymistä, jonka se tietää olevan olemassa ja joka loukkaa sen moraalisia koodeja, jopa silloin kuin tuo yhteiskunta ja sen asenteet haastetaan suoraan, kuten Algernon haastaa Lanen. Sukkelassa keskustelussaan Lanen kanssa Algernon todistaa dandy-kielen voiman manipuloida henkilöitä paljastamaan teeskentelynsä absurdiuden sanomalla asioita, joiden he tietävät olevan ristiriidassa sen todellisuuden kanssa, jonka he muuten tunnustavat.<sup>930</sup>

Alun kohtauksessa Algernon haastaa Jackin tyytyväisyyden lokeroituun olemassaoloonsa syyttämällä häntä bunburistiksi. Kuten Jack sanoo, termi tulee hänen kuvittelusta sairaasta ystävästään Bunburysta, jonka luona hän käy halutessaan päästä eroon muista velvoitteista. Algernon viittaa itseensä henkilöönä, joka on ”bunbuoinut ympäri Shropshirea”. Fraasi kutsuu esiin mielikuvan irrallisia suhteita harrastavasta sodomiitista.<sup>931</sup>

Toinen hyökkäys Jackin identiteettiä vastaan ilmenee kun hän kosii Gwendolynia. Tämä ilmoittaa, että hänen ”ihanteensa on aina ollut rakastaa miestä nimeltä Ernest”. Kauhukseen Jack saa selville, että

---

<sup>928</sup> Behrendt 1991, 171.

<sup>929</sup> Behrendt 1991, 173.

<sup>930</sup> Behrendt 1991, 173.

<sup>931</sup> Behrendt 1991, 174.

Gwendolyn voi rakastaa vain jotakuta, joka kantaa sitä identiteettiä, jonka hän oli aikonut ”tappaa”. Kun huomioidaan homoseksuaalinen merkitys musikaalisuudelle, Wilde lisää ironisen huomautuksen Gwendolynin sanoessa, että Ernest ”on jumalainen nimi. Sillä on omanlaisensa musiikki”. Gwendolyn kiistää Jackin ehdotuksen, että Jack ja John saattaisivat olla hyväksyttäviä vaihtoehtoja.<sup>932</sup>

Behrendt korostaa, että koska Gwendolyn näyttää pitävän parempana välinpitämätöntä aviomiestä yksityiselämässä, voi olettaa, että hän asettaisi etusijalle miehen, joka ei ole kiinnostunut avioliiton seksuaalisesta alueesta. Wilde on jo antanut nimelle Ernest homoseksuaalisen vivahteen antamalla Gwendolynin havainnoida, että sillä on ”oma musiikkinsa”. Siksi voidaan arvella Wilden antavan ymmärtää, että Gwendolynin oma idea ”ihanteellisesta puolisoista” olisi sellainen, joka pitää julkisuudessa yllä uskollisen aviomiehen huomaavaista naamiota esittämättä seksuaalisia vaatimuksia.<sup>933</sup>

Gwendolynin viehättyminen miehistä, joilla on toisenlaiset seksuaaliset mieltymykset, vahvistuu toisessa näytöksessä hänen todetessaan, että ”kun mies alkaa laiminlyödä kotivelvollisuuksiaan, hänestä tulee tuskallisen epämiehekäs. Enkä pidä siitä.” Behrendt toteaa, että vaikka epämiehekäs on myös homoseksuaalisuuden koodi, Gwendolyn lisää paradoksaalisesti, että tuo tuskallinen epämiehekkyyttä ”tekee miehistä niin puoleensavetäviä”. Puoleensavetävyys, jota tällaiset miehet herättävät Gwendolynissa, merkitsee seksuaalisen kiinnostuksen puutetta häntä itseään kohtaan. Taas Wilde esittelee dandyn, joka on naisten näkökulmasta puoleensavetävä ja silti seksuaalisesti välinpitämätön. Kun Jack saa lopulta selville, että hän on itse asiassa Ernest, hänestä tulee Behrendtin mukaan ihanteellinen aviopuoliso Gwendolynille Lady Bracknellin mittapuun mukaan. Jack taas löytää identiteettinsä Ernestina, ”bunburistina”, mikä tekee hänestä ihanteellisen aviopuolison Wilden mittapuun mukaan.<sup>934</sup> Lisähuumoria syntyy Lady Bracknellin sukupuolen epäselvyydestä kun häntä nimitetään ”tädiksi”. ”Täti” tai ”tätikulta” olivat tyyppillistä 1890-luvun slangia homoseksuaalista homoseksuaalien kesellä.<sup>935</sup>

Behrendtin mielestä Algernonin kihlaus Jackin holhokin Cecilyn kanssa takaa Algernonin pääsyn Jackin luokse. Wilde vahvistaa heidän siteensä kun Jack saa tietää, että hänen nimensä on Ernest, ja että Algernon on hänen vanhempi veljensä. Osa turhamaisuudesta Algernonin kiinnostuksessa Jackia kohtaan juontaa juurensa siitä, että hän näkee Jackin itsensä heijastumana kuten Narkissos haluaa kiihkeästi omaa kuvaansa altaassa.<sup>936</sup>

---

<sup>932</sup> Behrendt 1991, 175.

<sup>933</sup> Behrendt 1991, 175-176.

<sup>934</sup> Behrendt 1991, 176.

<sup>935</sup> Behrendt 1991, 176.

<sup>936</sup> Behrendt 1991, 177.



Ida Aalberg –teatterin käyttämä näytelmän nimi *Bunbury* viittaa sekin homoseksuaaliseen alakulttuuriin, jota pyrittiin eri tavoin peittelemään. ”Bunny” merkitsee pupua ja ”bury” hautaamista. Jänis voidaan nähdä homoseksuaalisuuden symbolina ja hautaaminen on salaamista, peittelyä. Suomalaiset kriitikot eivät huomioineet tätä näytelmän ulottuvuutta. Uexkull-Gyllenband saattoi silti tietoisena Wilden homoseksuaalisuuden aiheuttamasta skandaalista ja oikeudenkäynnistä valita *Bunburyn* ohjelmistoon saadakseen yleisöä teatteriinsa. Silloin näytelmän valitsemisella saattoi olla jopa kyyninen, puhtaasti taloudellisista vaikuttimista johtuva syynsä. Lievemmin sanottuna Ida Aalberg –teatteri tarvitsi kassamagneetin jossain määrin epäonnistuneen kolmen yksinäytöksisen näytelmän illan jälkeen. Mitään tietoa ei voida saada Alexander Uexkull-Gyllenbandin omasta suhtautumisesta homoseksuaalisuuteen, siksikin, että ei löydy adressaattia, jonka kanssa paroni Uexkull-Gyllenband olisi keskustellut tematiikasta vuosina 1918 – 1919. Aiheen tietynlainen tabuluonne ehkä myös esti sen käsittelyn kirjeissä.

Valtavasti julkisuutta saaneista Wilden oikeudenkäynneistä raportoitiin myös Suomessa. *Päivälehti* seurasi tapahtumia Ulkomaalta-palstalla, ilmeisesti englantilaista tiedonvälitystä referoiden, huhtikuun alkupuolelta toukokuun loppuun 1895. *Päivälehd*en kirjoitukset eivät ottaneet kantaa Wilden puolesta tai vastaan. Niissä keskeinen uutinen on tapauksen aiheuttama suuri kohu Lontoossa. Helka Mäkinen toteaa, että lehden mukaan Wildeä syytettiin siveyden loukkaamisesta eikä lukijoille missään vaiheessa tarkennettu, että kyseessä oli nimenomaan homoseksuaalisuus.<sup>937</sup> Vankeustuomion julistamisen jälkeen *Hufvudstadsbladetissa* kirjoitettiin kuitenkin siitä, että Oscar Wilde oli ystäviensä kanssa ostanut seksuaalipalveluja alempiin sosiaaliluokkiin kuuluvilta nuorilta miehiltä.<sup>938</sup>

Ennen Ida Aalberg –teatterin näytelmää *Bunbury* eli *The Importance of Being Earnest* homoseksuaalinen tematiikka aktualisoitui muun muassa Kansallisteatterin vuoden 1905 esityksessä Oscar Wilden *Salomesta*. Nimiroolissa oli Elli Tompuri. Helka Mäkinen kirjoittaa väitöskirjassaan *Elli Tompuri – uusi nainen ja punainen diiva* (2001), että suomalaisessa tulkinnassa Wilden näytelmä esitettiin poistamatta viitettä homoseksuaalisuuteen. Useissa näytelmän muissa produktionissa homoseksuaalinen jännite hävitettiin näyttämötapahtumista valitsemalla nainen Herodeksen palvelijan rooliin. Suomen Kansallisteatterissa aikansa kohukirjailijan uskaliain teos sai Mäkisen kertoman mukaan laimentamattoman tulkinnan. Herra Iivari Kainulainen näytteli esityksessä Herodeksen hovipojan roolin, joten näyttämöllä nähtiin homoseksuaalisesti virittynyt jännite näytelmän mieshenkilöiden välillä. Syyrialaista henkivartioston päällikkö Narrabothia esitti Jussi Snellman. Mäkisen mukaan on vaikea sanoa, kuinka tarkoituksellinen rohkea ratkaisu oli.<sup>939</sup>

Hjalmar Lenning kirjoitti Ida Aalberg –teatterin *Bunbury*-esityksestä *Hufvudstadsbladetissa*:

---

<sup>937</sup> Mäkinen 2001, 47-48.

<sup>938</sup> Rättegången mot Oscar Wilde. *Hufvudstadsbladet* 2.6.1895.

<sup>939</sup> Mäkinen 2001, 52.

Pjesen är i likhet med författarens övriga lustspel och komedier en satir över den engelska societeten, vars svagheter Wilde så skoningslöst blottat och gisslat i hela sin teater. Det är några med gott humör tecknade lustspelstyper författaren här framfört och inställt i situationer, vilka måste väcka löje genom sin komik. Det mest underhållande i pjesen är i alla fall liksom alltid hos Wilde den sprakande dialogen, vilken med sina visserligen ofta krystade, men roliga kvickheter och paradoxer hela tiden fångar publikens uppmärksamhet och håller munterheten vid makt. [--] De svårigheter en Wilde-pjes med sina lokalt bestämda typer har att erbjuda de uppträdande rollinnehavarna väl icke övervinna. [---] Men behandlingen av dialogen sköttes på de flesta händer icke illa och poängernas underströkos så att kvickheten ej gick förlorad.<sup>940</sup>

*Helsingin Sanomien* Viljo Tarkiainen pohti Ida Aalberg -teatterin ensi-iltaan liittyvää ”bunburismia”. Viljo Tarkiainen mielestä Wilden ja Shawn kohdalla mitään ei ole tarkoitettu otettavaksi vakavasti.<sup>941</sup> Hän valaisi Wilden näytelmän ohutta juonta:

Näytelmässä ovat kaikki toimivat henkilöt puhdasverisiä ”bunburisteja”. Herrat ovat teoreettisia ”bunburisteja”; he kuvittelevat, että heillä on veli, jonka nimi on Bunbury tai Earnest. Naiset ovat käytännöllisiä ”bunburisteja”; he vaativat, että sen miehen nimi tulee olla Earnest, suomenkielisessä käännöksessä Ernst, jota he rakastavat. Kummallakin puolella nuo ”bunburistet” haaveet ihmeellisellä tavalla toteutuvat. Herrat löytävät Bunbury-veljensä ja naiset Earnestinsa. Tämä bunburismin voittojuhlakuukuroitetaan kolmannella, alemmasta säätyluokasta otetulla ”bunburistisella” kihlauksella.<sup>942</sup>

Näkemyksen juonesta oli se, että juonta ei oikeastaan ole. Näytelmän monimutkaiset suhteet tulivat ymmärretyiksi ilmeisesti tarkan tapahtuma-analyysin ansiosta. Viljo Tarkiainen kuvauksen perusteella Wilden näytelmän henkilöihin liittyvät vähittäiset paljastukset olivat katsojan näkökulmasta ymmärrettäviä. Sanoja Bunbury ja bunburismi ei esimerkiksi Tarkiainen selvästikään pitänyt nimenomaan homoseksuaalisuuden peitesanoina. On otettava huomioon, että englannin kielen taito oli tuohon aikaan Suomessa harvinainen ja voidaan kysyä ymmärsikö laajempi yleisö, mihin viittasivat Behrendtin analyysissään avaamat, suomenkielisessä versiossa käytetyt nimet ja sanat kuten esimerkiksi ”Bunbury”, ”Ernst”, ”musikaalinen” tai ”tätikululta”.

---

<sup>940</sup> ”Näytelmä on kirjailijan muiden huvinäytelmien ja komedioiden tapaan satiiri englantilaisesta yhteiskunnasta, jonka heikkouksia Wilde on säälimättömästi paljastanut ja ruoskinut koko teatterityössään. Siinä on hyvällä huumorilla maustettuja huvinäytelmän henkilötyyppejä, joita kirjailija on asettanut koomisiin tilanteisiin. Viihdyttävintä kappaleessa on, kuten aina Wildellä, räiskyvä dialogi, joka tosin usein teennäisillä, mutta hupaisilla nokkeluuksilla ja paradokseilla vangitsee koko ajan yleisön huomion ja pitää hilpeuden voimassa. [---] Niitä vaikeuksia, joita Wilden kappaleella englantilaisittain määriteltyine tyypeineen on tarjottavana, roolien esitys Ida Aalberg -teatterissa onnistunut voittamaan [---] Mutta dialogi hoidettiin useimpien näyttelijöiden toimesta hyvin ja huippukohtia alleviivattiin niin, että nokkeluus ei kadonnut.” Hjalmar Lenning: Ida Aalberg-teatteri. Bunbury. *Hufvudstadsbladet* 28.3.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>941</sup> Viljo Tarkiainen: Ida Aalberg-teatteri. *Helsingin Sanomat* 29.3.1919.

<sup>942</sup> Viljo Tarkiainen: Ida Aalberg-teatteri. *Helsingin Sanomat* 29.3.1919.

”On varottava vaatimasta varsinaista sisältöä tältä leikinlaskulta, sillä sitä siinä ei ole”, huomautti *Helsingin Sanomien* Tarkiainen. ”Luonteita ei ole, mutta on luonteen hahmoviivoja, niin ohuita, että ne näyttävät haihtuvan ilmaan. Toimintaa ei ole: mutta on toiminnan kaava, vaikkakin puhtaasti kuvitteellinen. Vuoropuhelua draamallisessa mielessä ei ole; mutta on kevyttä sananvaihtoa, joka kuulostaa lörpöttelyltä. Lause ajaa lausetta takaa nopeassa tahdissa ja ajatukset heittävät kuperkeikkaa iloisessa vilinässä.”<sup>943</sup> Kappaleen juonelliset ja toiminnalliset heikkoudet olisi Tarkiaisen mielestä tullut korvata terävällä dialogilla. Englantilaiset sukkeluudet ja kokkapuheet luontuivat vaikeasti suomalaisilta näyttelijöiltä.<sup>944</sup> Tarkiainen kiitti silti onnistunutta yhteisnäyttelemistä *Bunburyssa*:

Kappaleen esitys oli sangen ansiokasta. Vuorosanat luistivat kevyesti ja vaivattomasti, henkilöt liikkuvat ja elehtivät tahdikkaasti ja kutakuinkin vapaasti. Pääkaupungin muilla näyttämöillä ei useinkaan saa nähdä niin hyvästi hallittua ja yksityiskohtiin asti ehyeksi kokonaisuudeksi soinnutettua yhteisnäyttelemistä, mikä tähän asti on ollut Ida Aalberg-teatterin vahvuutena.<sup>945</sup>

*Dagens pressin* Hagar Olsson oli sitä mieltä, että Ida Aalberg -teatterin *Bunbury* ei sisältänyt Wilden näytelmän vaatimaa sukkeluutta ja paradoksaalisuutta.<sup>946</sup>

Men icke desto mindre saknades där något. Ida Aalberg-teatern har medvetet byggt på analys och har genom denna sin instuderingsmetod nått nyssnämnda betydelsefulla resultat. Men analysen är ett tveeggat svärd. Den skär lätt bort det som är levande och glimrande i pjesen, den förlamar icke sällan i betänklig grad själva diktpulsen och låter såväl diktarens som skådespelarens individuella genialitet fara. Det oberäkneliga, genialiskt paradoxala och kvicka och bländande, som är kvintessensen av Wildes ordkonst, kom inte till sin rätt.<sup>947</sup>

Hagar Olssonin mukaan esitys ei ollut Wildeä, ja hän katsoi syyksi Uexkull-Gyllenbandin opetusmetodin, joka perustui tarkkaan analyysityöhön. Välittömyys ja spontaanisuus siis puuttui hänen mielestään näyttelijöiden töistä. Olsson jatkoi analyysityötä kritisoiden:

---

<sup>943</sup> Viljo Tarkiainen: Ida Aalberg-teatteri. *Helsingin Sanomat* 29.3.1919.

<sup>944</sup> Viljo Tarkiainen: Ida Aalberg -teatteri. *Helsingin Sanomat* 29.3.1919.

<sup>945</sup> Viljo Tarkiainen: Ida Aalberg -teatteri. *Helsingin Sanomat* 29.3.1919.

<sup>946</sup> ”Ida Aalberg -teatterin ensimmäinen ensi-ilta sen uudessa talossa oli todella kelpo, rehellinen, tarkoin valmistettu ja arvokas aikaansaannos ja että se antoi rikkaan tuloksen sille, joka vaatii myös teatterilta julistusta lahjomattomasti ja yhtenäisesti perille vievästä taiteellisesta tahdosta, sekä ennen kaikkea hyvästä ja antaumuksellisesta työstä.” Hagar Olsson: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 28.3.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>947</sup> ”Mutta sittenkin jotakin puuttui. Ida Aalberg -teatteri on tietoisesti rakentanut analyysille ja on tämän opintometodin kautta saavuttanut äskenmainitut merkitykselliset tulokset. Mutta analyysi on kaksiteräinen miekka. Se leikkaa helposti pois sen, mikä on kappaleessa elävää ja välkkyvää, se lamauttaa arveluttavassa määrin itsensä runon pulssin ja saattaa samalla vaaraan niin runoilijan kuin näyttelijänkin yksilöllisen nerokkuuden. Arvaamaton, nerokkaan paradoksaalinen, sukkelu ja häikäisevä, joka on Wilden sanataiteen ytimessä, ei päässyt oikeuksiinsa.” Hagar Olsson: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 28.3.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

Kort sagt Ida Aalberg –teatern bevisar, att enbart gott arbete, hängivenhet och skicklig analys icke göra en teater till en levande kraft. Den kan göra verkligt betydande konstnärliga insatser och genom sin stränga tukt och sitt konstnärliga allvar bidra till skapandet av en teaterkultur här i landet – men icke desto mindre är den och förblir på något sätt artificiell. Ty sådan är fördelen och faran av att låta analysen härska på den enskilda ingivelsens bekostnad.<sup>948</sup>

Hagar Olssonin odotukset olivat ilmeisesti muihin verrattuna hyvin korkealla. Hän asetti analyysin innoituksen vastapariksi ja koki esityksen keskinkertaisena, mitä voi pitää ankarana syytöksenä kriitikolta. Svenska teaternissa Wildeä oli esitetty useita kertoja 1900-luvun ensi vuosikymmenenä ja vuonna 1910. Marianne Luchou mainitsee seuraavat: *Solfjädern (Lady Windermere's Fan*, 11.5.1904); *Herr Ernst (The Importance of Being Earnest*, 18.9.1906); *En idealisk äkta man (An ideal Husband*, 8.2.1907); *En kvinna utan betydelse (A Woman of no Importance*, 1.2.1910).<sup>949</sup> Ida Aalberg -teatterin esitys joutui väistämättä vertailuasemaan.

*Uuden Suomen* Jalmary Lahdensuo kirjoitti *Bunburysta* 23. huhtikuuta 1919, jolloin näytelmää oli esitetty jo lähes kuukauden verran. Hän piti Uexkull-Gyllenbandin ja näyttelijäseurueen lähtökohtaa aivan vääränä Wilden esittämiseksi. Hän antoi jopa neuvoja Wilden esittämiseksi.<sup>950</sup>

[Tämä tyyli] ei tällaista luonnollisuutta tarvitse, se ei sitä edes siedä. Pikemminkin vaatii se tehostukseen ulkonaisesti mahdollisimman säännöllisiksi tehtyjä, jopa jäykkäviivaisiksi tyylliteltyjä asemia ja liikuntoja – liioiteltuna kuvana englantilaisen seuraelämän kaavamaisuudesta – ja näissä yksinkertaisissa puitteissa mitä keveintä, liehuvinta ja joka hetki henkevästi koristelevaa sanontaa. Tämä viimeinen on pääasia ja kaiken onnistumisen ensimmäinen edellytys.<sup>951</sup>

Luonnollisuuden ja jokapäiväisyyden tuntua oli tässä kriitikon mielestä tavoiteltu väärin keinoin, vauhdin verkkaisuudella ja pelkillä asemien vaihteluilla. Samoin kuin *Rauhanjublassa*, teatterille leimallisena nähtiin onnistunut yhteisnäyttelemine. Hagar Olssonin hampaissa oli Uexkull-Gyllenbandin harjoittama analyysimetodi. Se saattoi tappaa yksittäisen innoituksen. Kriitikon mielestä analyysi leikkasi helposti pois

---

<sup>948</sup> ”Lyhyesti sanottuna Ida Aalberg –teatteri todistaa, että pelkästään hyvä työ, antaumus ja taitava analyysi ei anna teatterille elävää voimaa. Se voi saada aikaan todella merkittäviä, taiteellisia panoksia ja ankaran kurin ja taiteellisen vakavuuden myötävaikuttaa teatterikulttuurin luomiseen tässä maassa – mutta kuitenkin sen on tai jää jollain tavalla keinotekoiseksi. Sillä sellainen on vaara kun analyysin annetaan hallita yksityisen innoituksen kustannuksella.” Hagar Olsson: Ida Aalberg-teatteri. *Dagens press* 28.3.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>949</sup> Luchou 1977, 102, 107, 108, 118.

<sup>950</sup> ”Oscar Wilden läikkyvälle, kärkevissä aforismeissa ja paradokseissa liikkuvalla, kaikki keveästi ylösalaisin kääntävälle ja tästä tempuilustaan ylenpalttisesti nauttivalle tyyliin, jonka ylläpitämiseksi drastillisen koomillisissa käännteissä kulkeva juoni on keksitty - eikä suinkaan päinvastoin kuten draamoissa tavallisesti on asianlaita - ei suinkaan tehdä täyttä oikeutta sillä, että vauhdin leppoisalla verkkaisuudella ja toiselta puolen asemien levottomilla vaihteluilla yritetään tavoitella jonkinlaista luonnollisuuden ja jokapäiväisyyden tuntua.” Ernst Jalmary Lahdensuo: Teatterikatsaus. *Uusi Suomi* 23.4.1919.

<sup>951</sup> Ernst Jalmary Lahdensuo: Teatterikatsaus. *Uusi Suomi* 23.4.1919.

sen, mikä on elävää ja välkkyvää näytelmässä. Jalmary Lahdensuonkaan mukaan esitys ei ollut riittävän vauhdikas.

Lavastus ansaitsi *Uuden Suomen Iltalehden* Yrjö Koskelaisen mielestä kuitenkin tunnustusta. Toisen näytöksen lehtimaja ja kolmannen arkihuone olivat onnistuneet ja tunnelmarikkaat.<sup>952</sup> Myös *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenningin mukaan lavastukseen oli selvästi uhrattu paljon vaivaa ja tulos oli onnistunut, niin että sekä lavasteet että näyttämöllepanon kaikki yksityiskohdat tulivat suoritetuiksi yleisön suureksi tyydytykseksi.<sup>953</sup> *Uuden Suomen* Jalmary Lahdensuo oli kriittisempi: ”Näyttämölaitteet olivat uusia ja nähtävästi tarkoin harkittuja. Oli ikävää, että niissä kuvastui enemmän venäläisen maakartanon haalistunut elämä kuin englantilaisen seurapiirin aristokraattisen jäykkä hienostuneisuus.”<sup>954</sup> *Uuden Suomen Iltalehden* Koskelaisen mukaan ensi-iltayleisö seurasi liian pitkistä väliajoista huolimatta mielenkiinnolla esitystä, joka kesti lähelle puoltayötä ja osoitti sille lämpimästi suosiotaan.<sup>955</sup> Yleisöä oli katsomo täynnä.

### 5.3. Alexander Uexkull-Gyllenbandin viimeinen näytös

Ida Aalberg -teatterin viimeinen ensi-ilta oli *Rakkauden voitto [Il Trionfo]* (21.4.1919), joka nähtiin selvästi epäonnistuneena yrityksenä. Siitä ei juuri kirjoitettu, sen nähtiin olevan teatterin lopun alku. Näytelmä oli mahdollisesti valittu ohjelmistoon Pietarin Aleksandrinski-teatterin esikuvan mukaan. Siellä näytelmä oli esitetty vuonna 1916. *Uuden Suomen* Jalmary Lahdensuo kirjoitti, että kun hän lopulta näki Ida Aalberg -teatterin viimeisessä ensi-illassa Roberto Braccon *Rakkauden voiton* viimeisen näytöksen kurjat kuljissit ja vaatimattoman valaistuksen, hän joutui päättämään, että tämän Taiteellisen teatterin johtajan on täytynyt luopua kauniista haaveistaan jo näytelmien näyttämöasuunkin nähden. Jo *Bunburyn* toinen näytös oli selvästi osoittanut kriitikolle, kuinka vaikeaksi käy puutteellisella näyttämökoneistolla ja rajoitetuilla varoilla ulkolavastuksen taiteellinen laadinta, ja nyt oli nähtävästi luovuttu jo kokonaan kaikista yrityksistäkin. Jalmary Lahdensuo totesi vielä, että Ida Aalberg -teatterin ensi-illat muodostivat laskevan kaaren.<sup>956</sup>

Alexander Uexkull-Gyllenbandin *Rakkauden voiton* ohjauskin sai Lahdensuolta osansa. Se oli Lahdensuon mielestä selvästi kiireellisen työn tulos eikä osoittanut nimeksikään korkeampiin taiteellisiin päämääriin. Asemat ja niiden vaihtelut olivat satunnaisia, miltei mielivaltaisia, yhteisnäyttelemisen epämääräistä, vuorosanojen käsittely suurimmalta osaltaan elävästä elämästä aimo askeleen teatteripaatokseen päin.

<sup>952</sup> Yrjö Koskelainen: Ida Aalberg-Teatteri. Oscar Wilde: Bunbury. *Uuden Suomen Iltalehti* 28.3.1919.

<sup>953</sup> Hjalmar Lenning: Ida Aalberg-teatteri. Bunbury. *Hufvudstadsbladet* 28.3.1919. Suomennos: Timo Lipponen.

<sup>954</sup> Ernst Jalmary Lahdensuo: Teatterikatsaus. *Uusi Suomi* 23.4.1919.

<sup>955</sup> Yrjö Koskelainen, *Uuden Suomen Iltalehti* 29.3.1919.

<sup>956</sup> Ernst Jalmary Lahdensuo: Teatterikatsaus. *Uusi Suomi* 23.4.1919.

Näyttelijöiden puolustukseksi hän myöntää, että näytelmän suomennos oli sangen sujumatonta ja vaikeasti puhuttavaa.<sup>957</sup> Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjausta moitittiin hätäisesti tehdyksi työksi, eikä näyttelijäntöissä ollut edellisten esitysten luonnollisuutta.<sup>958</sup>

Sven Hirn luonnehtii kirjassaan *Apollo-teatteri* (2001) 22.4.1919 ensi-iltansa saanutta Roberto Braccon komediaa, *Rakkauden voittoa*. Hän toteaa, että se nähtiin neljä kertaa, yleisöä tuli vähän eikä mieliala ollut korkealla. Viimeisen esityksen jälkeen Ída Aalberg –teatteri lähti maaseutukierrokselle. Apollo-teatteriin ei enää palattu ja teatterin toiminta päättyi vähin äänin.<sup>959</sup> Yleisemmin Sven Hirn kirjoittaa:

Seurueen toiminta ei tunnu realistiselta, sillä johtaja tuskin pystyi sulautumaan tšekäläiseen työskentelykaavaan, joka auttamatta jäi hänelle venäläisenä ja aatelisena vieraaksi. Teoreettiset tiedot olivat epäilemättä huippuluokkaa, mutta sovellutukset kompastelivat.

Hirnin mainitsema suomalainen ”työskentelykaava” oli nimenomaan sitä, mitä Stanislavskia esikuvanaan pitänyt paroni Uexkull-Gyllenband ei halunnut, vaan hän halusi tuoda Suomeen aivan toisenlaisen, stanislavskilaiseksi tunnistettavan teatterikulttuurin.

Alexander Uexkull-Gyllenbandin uuden teatterin osakseen saama huomio ja teatteriväen laaja osallistuminen *Rauhanjuhlan* ensi-iltaan kertoi siitä, että paronia pidettiin etevänä teatterimiehenä, ja että hänet oli Ida Aalbergin leskenä hyväksytty Suomen taide-elämän vaikuttajaksi. Näyttelijä Jalmari Rinne kertoo muistelmissaan, että kun teatterin toiminta loppui keväällä 1919, paroni joutui riitaan näyttelijöiden kesäpalkoista. Jalmari Rinteen mukaan teatterin palkat eivät olleet suuret, tosin samankaltaiset kuin muissakin teattereissa.<sup>960</sup> Näyttelijät vetosivat vuonna 1913 perustettuun Suomen Näyttelijäliittoon. Liiton tavoitteena oli ”kohottaa kaikin mahdollisin tavoin näyttelijöiden henkistä ja aineellista tasoa sekä lujittaa ymmärtämystä yleisön ja näyttelijöiden välillä”. Tapauksesta tuli liiton ensimmäinen teatteriin kohdistunut taistelu, jota johti Teuvo Puro.<sup>961</sup> Näyttelijäliiton alkuvaiheessa jäsenyysvaatimuksiin kuului Suomen kansalaisuus.<sup>962</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband valittiin kannatusjäseneksi Ida Aalbergin kuoltua eikä tähän jäsenyyteen sisältynyt äänioikeutta.

---

<sup>957</sup> Ernst Jalmari Lahdensuo: Teatterikatsaus. *Uusi Suomi* 23.4.1919.

<sup>958</sup>”Se ei kuitenkaan olisi voinut olla esteenä eläytymiselle, jos voimat olisivat riittäneet. Pauli Pohjola on nähtävästi saanut liian kauan kehittyä väärään suuntaan eikä siis niin helposti pääse oikeille laduille. Hän teki osastaan liian paljon, niin kuin oikeastaan Annie Mörkkön kärsivänä ja rakastavana äitinä, vaikka hänen esityksessään olikin lämpöä ja elävää antautumisen tehoa. Mutta kokonaisuus hukkui yksityiskohtien runsauteen, joita kyllin voimakas synteettinen äly ja tahto ei ollut yhdistämässä.” Ernst Jalmari Lahdensuo: Teatterikatsaus. *Uusi Suomi* 23.4.1919.

<sup>959</sup> Hirn 2001, 163.

<sup>960</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 99-100.

<sup>961</sup> Koski 2013, 12.

<sup>962</sup> Koski 2013, 13.

Ida Aalberg –teatteri sai toiminta-aikanaan valtiolta kertaluonteisen 10000 markan avustuksen<sup>963</sup>, mutta se upposi jo ensimmäisen esityksen, *Raubanjublan* lavastukseen. Pietarista tuomansa omaisuuden Uexkull-Gyllenband sijoitti kokonaan teatteriinsa. Kesäkuussa 1919 Alexander Uexkull-Gyllenband kirjoitti jollekin teatterinsa naispuolisista näyttelijöistä kirjeen, joka valaisee Ida Aalberg -teatterin tuolloista tilannetta. Hän suunnitteli tuolloin osakeyhtiön tai kannatusyhtiön perustamista teatterinsa tueksi ja totesi antaneensa kaiken, mitä hänellä oli. Paroni kirjoitti, että hän saattaisi tarjota Ida Aalberg-teatterille vain oman työnsä, eikä kykene maksamaan näyttelijöilleen kesäpalkkoja. Ida Aalberg -teatteri oli tehnyt keväällä kiertueen, jolloin näyttelijöille oli maksettu 60 markan päivärahat. Niitä teatteri ei jatkossa voisi luvata. Paroni tarjosi näyttelijöille mahdollisuuden valita, osallistuako kiertueelle vai purkaa seuraavaksi näytäntövuodeksi tehdyn kontrahdin.<sup>964</sup>

Sotaministeriö oli ottanut Apollo-teatterin pois Ida Aalberg -teatterilta maksamatta olevan vuokraosan takia keväällä 1919. Sen seurauksena seitsemän Ida Aalberg -teatterin näyttelijää siirtyi Elli Tompurin perustamalle Vapaalle näyttämölle. Kiertue, jota oli jo alettu valmistella, oli käynyt mahdottomaksi.<sup>965</sup> Ida Aalberg –teatterilla oli paitsi kiertuetoimintaa, myös suurin piirtein yhtä monta esitystä sekä Uudella ylioppilastalolla että Apollo-teatterissa. Apollo-teatteri olisi todennäköisesti antanut otollisemmat edellytykset menestyä, mutta rahojen Sven Hirn arvelee huyenneen jo välttämättömiin korjaustöihin.<sup>966</sup> Kun 1920-luvun alussa säädettiin uusi huvilainsäädäntö, erityisesti pienet näyttämöt joutuivat Pirkko Kosken mukaan vaikeuksiin kun huvivero oli 20-25 prosenttia suuruinen. Vero vei enemmän rahaa kuin teatterit saivat valtionapuna.<sup>967</sup> Molemmat uudet helsinkiläiset teatterihankkeet, Uexkull-Gyllenbandin Ida Aalberg –teatteri ja Elli Tompurin Vapaa näyttämö kaatuivat noin vuoden kuluttua aloittamisestaan uuden huviverolainsäädännön mukana.

Sven Hirnin mukaan paronin terveyskin oli pahasti kärsinyt. Hän ilmoitti *Hufvudstadsbladetissa* elokuussa 1920 ryhtyvänsä lokakuun alusta opettamaan näyttämötaidetta ja roolianalyysia. Vielä tässäkin vaiheessa paroni jätti hakemuksia Kansallisteatteriin.<sup>968</sup> Välillä paroni Uexkull-Gyllenbandin suunnitelmassa oli jatkaa työtä jossain maaseutukaupungissa, jolloin hanke olisi saavuttanut ”tinkimättömän työn tuloksena laajan kansallisen pohjan”.<sup>969</sup> Aviopari Irja ja Alexander Uexkull-Gyllenband uskoi tässä vaiheessa kuitenkin yhä, että Ida Aalberg -teatteri nousee jaloilleen ja jatkaa työtään Helsingissä. Uexkull-Gyllenband oli syksyllä 1919 avioitunut teatterinsa näyttelijän Irja Nordbergin kanssa. Nordbergin kirjoittama kirje Aino Heimoselle on Nordbergin ajatusta, mutta sen taustalla olevat mietteet ovat ehkä Alexander Uexkull-Gyllenbandin vaikutusta, ehkä jopa sanelua. Kirjeen mukaan yleisön maku oli pilalla.

---

<sup>963</sup> Mäkinen 2001, 87.

<sup>964</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband tuntemattomalle naisnäyttelijälle 13.6.1919. HYK Coll 1.120.

<sup>965</sup> Irja Nordberg Aino Heimoselle 28.2.1920 TeaMA 1459 Aino Heimonen, II kirjeenvaihto.

<sup>966</sup> Hirn 2001, 164.

<sup>967</sup> Koski 2013, 238.

<sup>968</sup> Hirn 2001, 164.

<sup>969</sup> Irja Nordberg Aino Heimoselle 28.2.1920 TeaMA 1459 Aino Heimonen, II kirjeenvaihto.

”Valtion, kansan ja näyttelijöiden on ymmärrettävä, että maassamme tarvitaan näyttämötaiteen työpaikka. Mutta kuinka vähän maamme oppineet, esteetikot ja ennen kaikkea näyttelijät ymmärtävät asiaa, on aivan uskomatonta.”<sup>970</sup> Irja Nordbergin nimissä kirjoitetun kirjeen mukaan

monet näyttelijät kaipaavat parannusta ja ovat onnettomia teatterin nykyisestä alennustilasta ja sen mahdottomista työoloista, hätäilystä, hutiloidusta työstä, jolla ei voida saavuttaa taiteellisia tuloksia. Vain taiteellisen teatterin toiminnan kautta yleisöä voisi kasvattaa, tarjoamalla sille oikeaa näyttämötaidetta. Kaipaen tukea niiltä, joita nykyinen taiteenvastainen teatteri ei tyydytä, että he auttaisivat sanoin, teoin ja myötätunnoin taiteellisen rakentamista. Juuri näyttelijät eivät tahdo ymmärtää, että Suomen näyttämötaiteen kohottaminen merkitsee heille taiteellista elinehtoa. Päätteeksi lausun julki pelkoni, että tuskin lienee odotettavissa, että tilakysymys ratkaistaisiin kyllin ajoissa, jotta jo tulevana syksynä voitaisiin jatkaa Ida Aalberg –teatterin toimintaa.<sup>971</sup>

Taiteellinen teatteri, näyttämötaiteen temppele, on kerran syntyvä maassamme, siitä kirjeen kirjoittaja oli vakuuttunut. ”Sillä on syvät juuret inhimillisessä elämässä. Mutta koska se syntyy, riippuu vain meidän omasta tarmostamme. Annetaanko kalliin työajan mennä hukkaan vai annetaanko joka hetken hedelmöittää ihmiselämää?”<sup>972</sup>

Paroni Alexander Uexkull-Gyllenband oli vuodesta 1904 aina vuoteen 1919 saakka kehittynyt ohjaajana varteenotettavaksi tekijäksi Suomen teatterielämässä. Hänen johtotähtensä, Stanislavskin nimeen vannovan Ida Aalberg –teatterin perustaminen ei saavuttanut ymmärtämystä, vaan se aiheutti monissa piireissä lähinnä närkästystä ja kylmää välinpitämättömyyttä. Kalima piti suomalaista porvaristoa, josta Kansallisteatterin johtokuntakin koostui, ahtaan kansallismielisenä.<sup>973</sup> Uexkull-Gyllenband oli ulkomaalainen, vieläpä Venäjältä kotoisin. Jalmari Rinteen mukaan

Paroni von Uexküll-Gyllenband oli silloisen teatterimaailman ”toisinajatteleva”, mutta samalla aaltopituudella olevaa yleisöä ei juuri ollut. Ihmiset kävivät Kansallisteatterissa ja Kansan Näyttämöllä ja paronin uudet ajatukset jäivät kovin pienen joukon tietoon. Häntä muutenkin vähän vierastettiin ja pidettiin ulkomaalaisena. Hänhän oli latvialainen, mutta useimmille hän oli ”ryssä”.<sup>974</sup>

---

<sup>970</sup> Irja Nordberg Aino Heimoselle 28.2.1920 TeaMA 1459 Aino Heimonen, II kirjeenvaihto.

<sup>971</sup> Irja Nordberg Aino Heimoselle 28.2.1920 TeaMA 1459 Aino Heimonen, II kirjeenvaihto.

<sup>972</sup> Irja Nordberg Aino Heimoselle 28.2.1920 TeaMA 1459 Aino Heimonen, II kirjeenvaihto

<sup>973</sup> Kalima 1968, 86.

<sup>974</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 99. Uexkull-Güldenbandtin suku oli nykyisen Latvian alueelta, entiseltä Liivinmaalta, mutta sukuhaara oli elänyt Pietarissa 1700-luvulta saakka.



Eino Kalima kunnioitti Alexander Uexkull-Gyllenbandia ja hänen taidettaan. Uexkull-Gyllenband oli väsymättä pyrkinyt ohjaajaksi Kansallisteatteriin. Kalima kirjoitti elokuussa 1921 vanhemmalle kollegalleen surunvoittoisen kirjeen, jolla käytännössä katkaisi ystävyysuhteensa paroniin:

Minä teidän vanhana ystävänänne en voi olla sympatialla suhtautumatta Teidän pyrkimyksiinne. Mutta aika kuluu, ja se mitä Te toivotte, Herra Parooni, on yhtä kaukana kuin ennenkin. [---] Minun asemani on sellainen, että en voi tehdä mitään asiassanne, tulematta salajuonien punojaksi. Sitä minä en tahdo, - tahdon ylläpitää, tai ainakin koettaa ylläpitää solidaarisuutta työtoverieni kanssa. Älkää siis kääntykö minun puoleeni, ystäväni. Hyvä Herra Parooni, että säästysisitte pettymyksiltä.<sup>975</sup>

Mitä tulee Ida Aalberg –teatterin osakseen saamaan huomioon, on todettava, että teatteriväki oli innokkaana läsnä Hauptmannin *Raubanjuhlan* ensi-illassa ja että helsinkiläiset seurasivat kiinteästi teatterin vaiheita. Ei voida väittää, että paroni Uexkull-Gyllenband olisi ollut jokin ulkomaalaisuutensa vuoksi kaikkien hyljeksimä henkilö. Todellisia ystäviä hänellä oli tosin vähän, tärkeimpiä heistä lienee ollut Eino Kalima. *Raubanjuhlan* lunastamista lupauksista kertoo se, että senaatti luovutti Apollo-teatterin Ida Aalberg –teatterin seurueelle yksinäytöksisten näytelmien ensi-illan jälkeen. Ida Aalberg –teatterin tarkka analyysityö ja siihen yhdistetty eläytyminen olivat erityisen merkittäviä teatterin näyttelijöiden joukkoon kuuluneille. Stanislavskin totuudenetsintä teatterissa vetosi paroniin ja vain vahvisti hänen jo varhain omaksumaansa vaatimusta näyttelijälle ”sisäisen elämyksen totuudesta”.

Uexkull-Gyllenbandin elämässä alkoi taloudellisen katastrofin jälkeen kokonaan uusi vaihe. Paroni itse eli lopun elämänsä niukkuudessa. Kiinteistö, jossa Ida Aalberg ja Alexander Uexkull-Gyllenband asuivat Pietarissa ollessaan, menetettiin Venäjän Lokakuun vallankumouksessa vuonna 1917, ja teatterinsa velat maksaakseen paroni joutui vielä keväällä 1919 myymään Augustenhofin huvilansa Viipurin lähellä.<sup>976</sup> Marraskuussa 1919 hän solmi uuden avioliiton 24-vuotiaan Ida Aalberg –teatterissa näyttelleen Irja Nordbergin (1895 – 1967) kanssa<sup>977</sup>, jolla oli takanaan myös draamakirjallisuuden opintoja Helsingin

<sup>975</sup> Eino Kalima Alexander Uexkull-Gyllenbandille 28.8.1921. HYK Coll. 1.117.

<sup>976</sup> Valpo (Valtiollinen poliisi, 1939 – 1944) oli vuosina 1919 – 1938 toimineen Etsivän keskuspoliisin seuraaja ja piti silmällä ulkomaalaisia ja erityisesti venäläisiä maahanmuuttajia. Valpon kortistosta käy ilmi, että Parooni Alksander Johan Uexkull-Gyllenband on otettu Suomen kansalaiseksi 27.8.1918. Samassa todetaan päivämäärällä 5.4.1948, että vanha Etsivän keskuspoliisin kortti on kateissa. Se on voinut hukkua tuhansien korttien arkistoon tai se on voitu tietoisesti tuhota. Alexander Uexkull-Gyllenband sai Suomen kansalaisuuden aivan ilmeisesti nopeutetussa aikataulussa, mikä kertoo siitä, että hänen katsottiin olevan epäpoliittinen ja vaaraton henkilö. Paroni Uexkull-Gyllenband oli Lokakuun vallankumouksessa menettänyt Pietarin kiinteistönsä. Hän oli perinyt vanhempansa, mutta heidän kotinsa kohtalosta ei ole tietoa. Omaisuudeksi oli jäänyt Augustenhofin huvila Viipurin Pikiruukissa nr. 17, joka sijaitti matkalla kaupungin keskustasta Monrepoolle. Useat venäläiset pakolaiset jättivät Venäjän usein Suomen kautta, vaikkakin harvat heistä jäivät Suomeen – pelätessään Suomen joutumista punaisen Venäjän haltuun. Uexkull-Gyllenbandin työtoverit ja ystävät lähtivät maanpakoon. Alexander Uexkull-Gyllenband opiskeli sekä suomea että ruotsia. Tällä asenteella hänen oli helpompi kotiutua Suomeen.

<sup>977</sup> Jalmari Rinne kertoo muistelmissaan esittäneensä *Raubanjublassa* rakkauskohtaukset antaumuksella ja hyvin tosissaan, mikä ei ollut vaikeaa – Rinteen mukaan hän ja Irja Nordberg rakastivat toisiaan. Ida Aalberg-teatterin esitettyä vierailunäytännön Lahdessa Rinne jäi vielä sinne esityksen jälkeenkin. Paroni kutsui Rinteen Helsinkiin ja irtisanoi hänet. Rinne ihmetteli

yliopistossa. Heille syntyi kaksi tyttäretä, Solveig Irja Helena Uexküll (1920 – 1978) ja Petra Friederike Alexandra von Uexküll-Gyllenband (1923 – 2016).

Paroni Alexander Uexkull-Gyllenband kuoli Helsingissä 15.12.1923. Ainoan varsinaisen nekrologin julkaisi *Helsingin Sanomat*. Se kuvaa lyhyesti Uexkull-Gyllenbandin virkamiesuraa ja hänen taustavaikuttajan rooliaan Ida Aalbergin näyttelijäntyössä: ”Hän seurasi Ida Aalbergin työtä antaumuksella ja osanotolla, joka ansaitsee myötätuntonne, ja oli pitkät ajat taiteilijattaren suoranaisten apuna tavalla, josta tämä puhui ehdottomalla arvonnalla. [--] Puolisonsa kuoleman jälkeen hän uskollisesti vaali suurta muistoa, tehden voitavansa säilyttääksensä sen elävänä.”<sup>978</sup> *Hufvudstadsbladet* kirjoitti Uexkull-Gyllenbandin olleen taiteellinen johtaja useimmilla Ida Aalbergin kiertueilla ja vaikuttaneen taustalla Ida Aalbergin näyttämölle asettamissa esityksissä suomalaisessa teatterissa vuosina 1909 ja 1910.<sup>979</sup>

---

erottamistaan, koska poissa ollessaan häntä ei ollut tarvittu, näytäntöjä ei ollut eikä uutta näytelmää vielä ollut alettu harjoitella. Sitä enemmän, kun teatteri suunnitteli kiertueelle lähtöä *Raubanjuhalla*, jossa Rinteellä oli suuri rooli. Syy selvisi pian, paroni itse avioitui Irja Nordbergin kanssa. Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 100-102.

<sup>978</sup> Alexander Uexkull-Gyllenband. *Helsingin Sanomat* 16.12.1923.

<sup>979</sup> Dödsfall. *Hufvudstadsbladet* 16.12.1923.

## 6. PARONI ALEXANDER UEXKULL-GYLLENBAND TEATTERIVAIKUTTAJANA JA OHJAAJANA IDA AALBERGIN TEATTERITYÖN TAUSTALLA

Tutkimukseni päätarkoituksena on ollut kartoittaa venäläisen paronin, Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatteriin liittyvää toimintaa, sekä vaimonsa, suomalaisen tähtinäyttelijän Ida Aalbergin taustalla että itsenäisesti. Ennen käytännön toimintaansa paroni oli kirjeissään teatterin teoreetikko, josta kehittyi yksi Suomen johtavista Ibsen-tuntijoista. Uexkull-Gyllenband asettui Ida Aalbergin henkilökohtaiseksi impressaarioksi ja aloitti myös ohjaajantyönsä vaimonsa suuren kiertueen 1904 - 1905 alla ja aikana. Uexkull-Gyllenbandin toiminta teatterissa tunnustettiin viimeistään Ida Aalbergin toiminta-aikana Suomen Kansallisteatterissa vuosina 1909 - 1911.

Jo 1904 - 1905 Ida Aalbergin Skandinavian-, Baltian- ja Venäjän-kiertueen aikaan suomalaisetkin teatteripiirit arvelivat Uexkull-Gyllenbandin toimivan vaimonsa taustalla, joko impressaarina tai jopa ohjaajana. Hänen toimintansa Ida Aalbergin ja tämän seurueiden ohjaajana vuosina 1904 - 1914 tunnustettiin, joskin pienessä teatteriväen piirissä. Jopa silloin, jos tarkastellaan pelkästään Ida Aalbergin uraa Alexander Uexkull-Gyllenbandin kirjeiden valossa, käy ilmi, että hänen vaimoonsa Ida Aalbergiin kohdistuva muokkausinto, jolla hän halusi johdattaa Idan realistiseen näyttelemiseen, kantoi hedelmää. Ikään kuin sivutuotteena Alexander Uexkull-Gyllenbandin estetiikkaan keskittyvä näkökulma antaa aivan uutta tietoa Ida Aalbergin näyttelijänuran loppupuoliskosta.

On useita syitä, jotka tekevät Alexander Uexkull-Gyllenbandista kiinnostavan. Tässäkin tutkimuksessa esiintyvät aikaisempien kirjoittajien havainnot ja mielipiteet Alexander Uexkull-Gyllenbandin toiminnasta ovat lähes poikkeuksetta toisen käden tietoa – kukaan ei ole paneutunut syvällisesti ja perusteellisesti Uexkull-Gyllenbandia koskevaan aineistoon (kirjeet, ohjaajankirjat, Ida Aalberg –teatterin laajaa palstatilaa nauttineet kritiikit). Tyypillisiä aihetta käsitelleille kirjoituksille ovat lainaukset aikaisemmista teoksista. Auktoriteettina on käytetty etenkin Ilmari Räsänen kirjoittamaa elämäkertaa *Ida Aalberg* vuodelta 1925. Teos kuvaa hyvin suhteen ja avioliiton varhaisimpia vaiheita, mutta Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatterillista panosta Räsänen käsittelee niukasti: hän ei aivan ilmeisesti pitänyt Alexander Uexkull-Gyllenbandia ohjaajana.

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt selvittämään, mitä paroni opetti ensin puolisolleen ja sitten muille näyttelijöille ja mihin nuo ajatukset kiinnittyvät suomalaisen näyttelijäntaiteen historiassa. Paroni Uexkull-Gyllenbandin Ida Aalbergiin kohdistunut kehitysinto vuosina 1894 - 1900 liittyi kansainvälisiin näyttelijäntyön ihanteisiin. Aalberg oli opiskellut näyttelijäntyötä vuosina 1878 ja 1880 Dresdenissä,

suuren tragediennon Marie Niemann-Seebachin johdolla, ja kehittynyt siellä traagisten roolien esittäjäksi. Se oli suurten eleiden ja deklamaation teatteria. Huolimatta realismin ja hermonäyttelemisen voimakkaasta etenemisestä eurooppalaisessa näyttelijäntyössä, deklamaatio jäi tämän tutkimuksen tuottaman tiedon perusteella Ida Aalbergin keinovaroihin. Näyttelijältä vaadittava ”sisäisen elämän totuudellisuus”, paroni Alexander Uexkull-Gyllenbandin sanoin ja mielipiteen mukaan, kilpistyi nimenomaan noihin tähtinäyttelijän keinoihin, ja näin ollen erityisesti deklamaatiosta tuli paronin mielestä päästä nopeasti eroon. 1890-luvun lopussa paroni suorastaan rukoili Idaa hylkäämään Seebachin opit. Tilalle aviomies tarjosi foneettisen selvyuden saavuttamista. Kun kaikki äänneet ja äänneyhdistelmät lausuttaisiin virheettömästi, Ida Aalberg olisi Saksan näyttämöille valmis, oli paroni Uexkull-Gyllenband vakuuttunut. Tämä, Ida Aalbergin ilmeisesti mieheltään saama saksan ääntämystä koskeva koulutus oli jossain määrin tuloksellista, sillä myöhemmin, kiertueella vuosina 1904 - 1905 ulkosaksalaisilla alueilla kuten Liivinmaalla ja Pietarissa Ida Aalbergin ääntämystä pidettiin valtaosin kelvollisena.

Lisäksi yhtenä tutkimuksellisenä lähtökohtanani on ollut selvittää, miten Alexander Uexkull-Gyllenband, Ida Aalbergin toinen aviomies muuntui ammattivirkamiehestä teatterimieheksi ja myöhemmin teatteriohjaajaksi. Paroni Uexkull-Gyllenbandin ensimmäinen yritys ja aloite teatterin suuntaan ovat hänen kaksi analyysiaan kirjeissä Ida Aalbergille vuosina 1898 (Ibsen: *Kummittelijat*) ja 1900 (Sudermann: *Koti*). Hän oli aiemmin halveksunut kaikkea ”näyttelijämäistä”. Kiinnostusta teatteria kohtaan leimasi jonkinlainen sisäinen ristiriita.

Pietarissa oikeustieteen tutkinnon suorittanut Uexkull-Gyllenband tuli teatterin piiriin filosofiaa opiskelleena nuorena miehenä, jolle erityisesti Nietzsche oli läheinen. 1890-luvulla paroni kuului Pietarin Ibsen-yhdistykseen. Hän kävi säännöllisesti teatterissa ja näki Ida Aalbergin, tulevan vaimonsa ensimmäisen kerran tämän näytellessä Pietarissa. Erityisen ristiriitaisia olivat Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin avioliiton ensimmäiset vuodet 1894 - 1898, jolloin paroni kysyi toistuvasti sitä, millä tavoin taitava näyttelijätär kykenee erottamaan näyttelemisen teatterin lavalla näyttelemisestä elämässä. Kaksi magneettia veti Uexkull-Gyllenbandia teatterin puoleen: suuri rakkaus, menestynyt tähtinäyttelijätär Ida Aalberg sekä suhteellisen uusi kirjallisuus, ennen kaikkea Ibsen, josta tuli Uexkull-Gyllenbandille ylin ihanne ja johon hän koko loppuelämänsä ajan peilasi muiden näytelmäkirjailijoiden tekstejä. Palkkatyö Keisarillisen valtioneuvoston kansliassa oli hänelle välttämätön paha ja 1900-luvun ensi vuosikymmenenä hän otti useaan otteeseen virkavapaata sieltä.

Kysyin Johdannossa, miten paroni Uexkull-Gyllenbandin teatterifilosofinen ajattelu kehittyi. Alexander Uexkull-Gyllenbandin lähtökohdat teatteriuralle olivat monitahoiset. 1890-luvulla hänen suhtautumisensa teatteriin ja vaimonsa ammattiin oli ilmeisen mustasukkainen. Hänen suuri tunnustuksensa oli, että pidettyään aiemmin näytelmiä lukudraamoina hän näki vuonna 1898 tärkeänä tekstin toteutumisen elävässä teatteriesityksessä. Vuosien 1898 ja 1900 näytelmäanalyysit oli tarkoitettu auttamaan Ida

Aalbergia hänen roolityössään, mutta ne olivat samalla koe: saattaisiko Ida hyväksyä miehensä ajatuksia oman teatterityönsä pohjaksi? Halu kontrolloida vaimoa ja unelmat omasta ohjaajuudesta konkretisoituivat kun yritys saada Ida Aalbergille kiinnitystä Berliinin Deutsches Theateriin kariutui (1903 - 1904). Kiinnitys, samoin kuin varhaisempi yritys Meiningenin teatterin suuntaan (1896), kilpistyi paronin suureen vaateliaisuuteen koskien palkkausta ja muita työehtoja. Vuodesta 1904 paroni Uexkull-Gyllenband tahtoi olla vaimonsa oma ohjaaja, mikä myös toteutui: vuosien 1904 - 1905 kiertueella, Kansallisteatterin kauden 1909 - 1911 uusien esitysten kohdalla sekä Studion esityksissä syksyllä 1914. Teatteriuransa alussa Alexander Uexkull-Gyllenbandin piti ottaa jokin kanta vaimonsa ammattiin säilyttääkseen aviomiehen auktoriteettinsa. Hän saavutti puolisonsa lojaliteetin viimeistään vuosien 1904 - 05 kiertueella, ja Ida Aalberg alkoi mitä ilmeisimmin pitää miestään etevänä ohjaajana.

Tutkimuskysymyksenäni esitin myös, miten, missä määrin ja mihin suuntaan paroni Uexkull-Gyllenband ohjasi Ida Aalbergin uraa ja näyttelijäntyötä vuosina 1894 - 1914? Eräs tutkimukseni tärkeimpiä pohdinnan aiheita on ollut kysymys, miten paroni Alexander Uexkull-Gyllenband ohjasi vaimostaan Ida Aalbergista ibseniläisen diivan ja sen jälkeen stanislavskilaisen ensemble-näyttelijättären? Uexkull-Gyllenband käytti mitä ilmeisimmin Ida Aalbergia koekaniininaan ilmaistakseen teatterissa omia ajatuksiaan. Hän aloitti muokkauksensa sieltä, mikä oli häntä lähimpänä: puolisostaan. Jo Uexkull-Gyllenbandin varhaista suhdetta teatteriin leimasivat intohimoisuus ja peräänantamattomuus. Teatterityönsä alusta asti hän vaati Ida Aalbergilta sisäisen totuudellisuuden tunnetta ja roolianalyysejä, ja halusi johdattaa roolityössä vaimoaan pelkkien yksityiskohtien näyttelemisestä henkilöihän, karakterin kokonaisvaltaiseen tarkasteluun. Paroni aloitti vaimostaan, mutta hänen tavoitteensa oli kouluttaa kaikissa ohjaustöissään muitakin näyttelijöitä samaan suuntaan kuin vaimoaan. Ida Aalbergin kohdalla tavoite oli selvästi hahmoteltavissa. 1800- ja 1900-luvun vaihteessa Ida Aalberg näytteli usein vanhoja tähtiroolejaan. Alexander Uexkull-Gyllenbandin Ibsen-ohjauksissa *Rosmersholm* ja *Hedda Gabler* ja Tšehovin *Vanja-eno* vuosien 1904 - 1905 kiertueella sekä paroni Uexkull-Gyllenband että Ida Aalberg kokeilivat uudenlaista lähestymistapaa henkilöihämiin. Kiertuekriteiikkeissä 1904 - 1905 Ida Aalbergia luonnehdittiin lähinnä ibseniläiseksi diivaksi. Silti monet kriitikot kirjoittivat realismista hänen näyttelijäntyössään ja etenkin Skandinaviassa tunnustivat, että hysteerisyys puuttui hänen esityksistään ja että Ida Aalberg päästi näyttämöllä irti omasta persoonallisuudestaan kuvattavan henkilöihän sielunelämän ja habituksen hyväksi. Realismi oli Uexkull-Gyllenbandin näyttelijäntyön ihanne, ja väsymättä hän ohjasi vaimoaan ”hillityn näyttelemisen” suuntaan. Realistinen lähestymistapa toteutui Ida Aalbergin näyttelijäntyössä osittain, huomattavimpina esimerkkeinä edellä mainitut kiertue-esitykset ja Kansallisteatterin kauden *Ukonilma* (1909). Juuri *Vanja-eno* ja *Ukonilmaa* voidaan pitää töinä, joissa näyttelijät näyttelivät realistisesti, minkä taustalla olivat stanislavskilaisen näyttelijäkoulukunnan vaatimukset. Tyypittelevän venäläisyyden ja tapainkuvauksen tien paroni Uexkull-Gyllenband hylkäsi.

Ensimmäistä kertaa Uexkull-Gyllenbandin ohjaus vaikutti suoraan Ida Aalbergin näyttelijäntyöhön edellä mainitulla vuosien 1904 - 1905 kiertueella. Näkemykseni mukaan paroni Uexkull-Gyllenbandin ohjaus

muutti Ida Aalbergia niin, että hän siirtyi ibseniläisestä diivasta stanislavskilaiseksi ensemble-näyttelijäksi. Kriitikit kävivät keskustelua siitä, nähtiinkö tähtitaide positiivisena vai negatiivisena ilmiönä ja siitä, häiritsikö tähtitaide yhteisnäyttelemistä vai jäivätkö katsojat kaipaamaan ”suuren tyylin” Ida Aalbergia. *Rosmersholmin* kritiikeissä voitiin nähdä toive, että olisi haluttu nähdä Aalbergin korkean traaginen Rebekka. *Hedda Gablerin* kohdalla kritiikkien painotukset kertovat *Rosmersholmia* enemmän yhteisnäyttelemisestä. Uskottavuuden vaatimus koski myös Ida Aalbergin näyttelijäntyötä. Uexkull-Gyllenbandin ohjaaman kiertueen Ibsen-tulkinnat olivat monella tapaa epäsovinnaisia ja uudistavia. Ne avautuivat ohjaajalle, Uexkull-Gyllenbandille aivan ilmeisesti tekstien, ei menneiden esitysten pohjalta.

Ida Aalbergin roolisuoritusten suhteen Alexander Uexkull-Gyllenbandin tavoitteena oli vuodesta 1904 realismi. Ibsen-roolien kohdalla vaikeudet liittyivät tottumukseen, olihan Ida Aalberg esittänyt vuosikymmenien ajan Ibsenin naisrooleja tähtinäyttelemisen keinoin. Vaadittu siirtymä yhteisnäyttelemiseen toteutui näiden näytelmien kohdalla osittain. Yksi tämän tutkimuksen tuloksia on käsitys siitä, että tässä vaiheessa oltiin jo menossa tyylinmurrokseen, mistä kertoivat ennen kaikkea Tšehovin *Vanja-enon* saamat kriitikot samalla kiertueella 1904 - 1905. Vain harva kriitikko kaipasi tähtinäyttelijää, vaikka surkuteltiin myös sitä, että Ida Aalbergin taide ei saanut tässä esityksessä mahdollisuutta levittää valtavia siipiään. *Vanja-enoa* pidettiin kiertueella suurena voittona, ennen kaikkea epätavallisen korkeatasoisen ensimman vuoksi. Kysymyksessä oli ilmeisesti Tšehovin näytelmän ensimmäinen toteutus Skandinaviassa, mahdollisesti myös ensimmäisiä koko Länsi-Euroopassa. Uexkull-Gyllenband pääsi *Vanja-enoa* ohjatessaan luonnostelemaan vaimolleen realismin värittämän roolin, koska näytelmä oli myös Ida Aalbergille uusi. Ennakkotapaus puuttui. Erityisesti Kööpenhaminassa *Vanja-eno* sai kiitosta, tanskalaisen kriitikon mielestä se oli parasta, mitä kööpenhaminalaiset olivat nähneet pitkään aikaan. *Vanja-enon* ohjaajankirja, kuten myös *Rosmersholmin* ja *Hedda Gablerin* kohdalla, kertoo yksiselitteisesti ohjaajan olleen Alexander Uexkull-Gyllenband. Silti hän jäi anonyymiksi, kuuluisan vaimonsa varjoon. Yleinen arvaus oli, että Ida Aalberg oli itse ohjannut seuruettaan. Tämä toki ajallekin tyypillinen anonyymius leimasi kaikkia Uexkull-Gyllenbandin ohjaajantöitä ennen Ida Aalberg –teatterin perustamista vuonna 1918.

Suomalaisen teatteritaiteen esteettisen kehityksen kannalta Uexkull-Gyllenbandin teatteriajattelun voidaan katsoa saaneen selvimmän ilmaisunsa Ida Aalbergin näyttelijäntyössä ennen kuin paroni perusti oman teatterinsa. Juuri kirjeiden voimakkaasti neuvova ja ohjaava luonne pakottaa tarkastelemaan sitä, missä määrin, millä tavoin ja milloin Uexkull-Gyllenbandin pohdinnat ja analyysit vaikuttivat Ida Aalbergin näyttelemiseen. Kirjeenvaihdon tutkimisessa on ollut ongelmallista se, että Uexkull-Gyllenband tuntuu pitävän yllä yksinpuhেলা. Ida Aalberg vastaa harvoin suoraan hänen tekemiinsä kysymyksiin ja ehdotuksiin. Mieleen nousee epäily: lukiko Ida Aalberg kovin tarkkaan puolisonsa saksaksi, vioittuneella kädellä kirjoittamia kirjeitä. On varsin mahdollista, että tutkija-lukija on kirjeiden ensimmäinen lähilukija. Paroni Uexkull-Gyllenbandin mieliharmiksi vuosina 1903 - 1904 Ida Aalbergin oleskellessa Berliinissä hänellä ei oikeastaan koskaan ollut Idasta niin tiukkaa otetta kuin hän olisi halunnut. Valtava

kontrolloimisen tarve ja varoitukset ”huonosta seurasta” näyttäytyvät kirjeissä aina kun puoliset viipyvät vähänkin kauemmin erossa toisistaan.

Käytännön tasolla Uexkull-Gyllenbandin kanssa muodostuneen yhteistyön seurauksena Ida Aalberg siirtyi taiteessaan niin sanottuun ”hillittyyn tyyliin” eli lähtökohdiltaan realistiseen näyttelymiseen. Jalmari Rinne kertoo muistelmissaan, että Ida Aalberg oli myöhemmin, 1910-luvulla itse tuskaisena todennut, että ei saanut koskaan toimia vapaasti kun koko ajan komennettiin.<sup>980</sup> Paroni neuvoi Aalbergia ja ohjeisti häntä väsymättömästi niin kauan, kunnes alkoi nähdä muutoksia puolisonsa näyttelijäntyössä. Tähän liittyi käsittääkseni Uexkull-Gyllenbandin näkemys esitettävän näytelmän tulkinnasta, stanislavskilaisittain ”ylitehtävästä”, jolle hän halusi alistaa kaikki näyttelijät, ja jota hän halusi kaikkien näyttelijöiden, myös Ida Aalbergin pohtivan.

Uexkull-Gyllenband rakensi Ida Aalbergista jonkinlaisen uuden näyttelijän mallin. Kouluttaessaan Aalbergia kirjeissään ja ohjaustöissään paroni loi Aalbergista ihanteen, kuvan, jota hän toivoi muiden seuraavan. Ihanteellinen oli realistisesti näyttelyvä näyttelijätär, joka sopeutuu ensemble-näyttelymiseen eikä tuo itseään liiallisesti esille näytelmän henkilögalleriassa. Nämä muutamat esitykset, joissa Ida Aalberg näytteli miehensä tahdon mukaan, toimivat peleinä kaikelle, mihin Alexander Uexkull-Gyllenband vaimonsa kuoleman (1915) jälkeen ryhtyi. Mikä oli paronin perustaman, lyhyen aikaa toimineen Ida Aalberg –teatterin (1918 – 1919) esteettisten uudistusten tavoite? Yhteisnäyttelymistä Ida Aalberg –teatterissa vuosina 1918 - 1919 leimasi myös realismi ja ensemble-työ. Ida Aalbergista tuli kuolemansa jälkeen myyttinen hahmo. Miehensä kertoman mukaan hän oli halunnut toteuttaa Taiteellisen teatterin studion Helsingissä. Studiotheaterin tulikin hänen mukaansa seurata Ida Aalbergin noudattamaa opiskeluohjelmaa. Alexander Uexkull-Gyllenband tuli jälkikäteen määritelleeksi Ida Aalbergin taiteen stanislavskilaiseksi, mitä se ei monilta osiltaan läheskään aina ollut. Kaiken tämän takana oli Uexkull-Gyllenbandin tekemä muokkaustyö, joten Ida Aalbergia ajatellen uuden koulukunnan takana oli Uexkull-Gyllenband itse.

Olen tarkastellut myös sitä, mitä laajan kirjeaineiston perusteella voidaan sanoa Uexkull-Gyllenbandin suhteesta Ibseniin ja miten se muuttui hänen harrastelijan kaudestaan aina Ibsenin näytelmien ohjaajaksi asti. Monitahoinen analyysi Uexkull-Gyllenbandin kirjeissä vuodelta 1898 koski Henrik Ibsenin vähän esitettyä näytelmää *Kummittelijat*. Se kertoo jo varsin vakiintuneista näkemyksistä koskien näytelmiä ja ennen kaikkea Ibsenin tuotantoa. Ibsenin näytelmillä ja estetiikalla oli suuri rooli ohjaajan kehittymisessä. Harrastelijana Uexkull-Gyllenband oli ihailustaan huolimatta Ibseniä kohtaan kriittinen. Varhaisten Ibsen-teesiensä mukaisesti hän oli sitä mieltä, että Ibsen ei ole näytelmäkirjailija lainkaan. Hän totesi, että Ibsen asettaa nykyaikaisen ongelman, mutta ei ratkaise sitä. Hän väitti toistamiseen, että Ibsenin hahmot ovat reflektiivisiä ja negatiivisia. Päähenkilöt eivät usein toimi lainkaan ja näytelmistä puuttuu voimakas

---

<sup>980</sup> Rinne ja Steffa (toim.) 1985, 99.

toiminta. Ibsenin naisia luonnehtii paronin mielestä voima ja hänen mieshahmonsensa ovat heikkoja. Sekä vaistomaisesti että Ida Aalbergin Ibsen-roolien myötä Uexkull-Gyllenband kulki kuitenkin Ibsenin rinnalla. Vuoden 1898 *Kummittelijat*-analyysin jälkeen hän kiinnitti yhä enemmän huomiota Ibsenin mestarilliseen, monia merkityksiä täynnä olevaan ekonomiseen dialogiin.

Alexander Uexkull-Gyllenband oli moderni ihminen. Hän ei tyytynyt siihen, mitä näki ensisilmäyksellä. Etenkin Ibsenin näytelmien kohdalla ohjaajankirjat kertovat hänen pyrkimyksistään katsoa pinnan alle, hahmotella henkilöahmojen menneisyys huolellisesti näytelmässä annettujen vihjeiden perusteella. Uexkull-Gyllenbandin käsitys toiminnasta perustui tässä vaiheessa ulkoiseen, ensi silmäyksellä havaittavaan toimintaan. Käsitys laajeni Uexkull-Gyllenbandilla sittemmin koskemaan myös henkilöahmon salaisia mielenliikkeitä.

Kansallisteatterin kauden ja sitä seuraavien vuosien aikana Ida Aalberg saattoi palata primadonnan otteisiin ja deklamaatioon ilman minkäänlaista sisäistä ristiriitaa realistista otetta vaativien tehtävien jälkeenkin. On epäselvää, ummistiko paroni Uexkull-Gyllenband silmänsä vaimonsa palaamiselta diivarooleihin. Ida Aalbergin Kansallisteatterin taiteellisen apulaisjohtajan kauden (1909 - 1911) realistinen tehtävä oli Ostrovskin *Ukonilma*. Lusiferin henkilöahmo Linnankosken *Ikuisessa taistelussa* oli ”demoninen” tähti-rooli muuten realistisessa ympäristössä. Aiemmin kosmopoliittina esiintynyt Uexkull-Gyllenband sanoi nyt taiteen olevan ennen kaikkea kansallista. Tämä johtui ehkä siitä, että Aalbergin yritys näytellä Euroopan näyttämöillä tanskaksi ja saksaksi oli epäonnistunut. Tuo uusi ”kansallinen” fokusoitui Ida Aalbergin äidinkieleen, suomeen. Uexkull-Gyllenbandin ja Aalbergin Kansallisteatterin kausi ei lopulta ollut suuri menestys, mutta kahdella uudella esityksellä he viitoittivat tietä oman Taiteellisen teatterin perustamiselle Kansallisteatterin kautta. Nuo esitykset olivat Alexandr Ostrovskin *Ukonilma* ja Johannes Linnankosken *Ikuinen taistelu*.

*Ikuinen taistelu* (1910) oli näytelmän ilmeisistä heikkouksista huolimatta avioparille työvoitto. Uexkull-Gyllenband teki perusteellisen dramaturgin työn näytelmän parissa tiivistämällä toimintaa ja poistamalla lukuisia repliikkejä. Linnankoski oli kirjoittanut näytelmänsä niin, että Ida Aalbergin roolissa Lusiferina tarvittiin suurten eleiden ja linjojen taidetta ja deklamoivaa esitystapaa, ja juuri tässä Ida Aalbergille oli tarjolla mahdollisuus esiintyä virtuoosisena tähtenä realistisen työn jälkeenkin. Uexkull-Gyllenband ohjaajana oli läsnä ja tällaista näytelmää esittäessä hänenkin oli ilmeisesti helpompaa hyväksyä tähtinäyttelijän keinojen käyttö. Paroni Uexkull-Gyllenband ei näytä vastustelleen tätä vaimonsa ”häilyväisyyttä” vaan mietti väliin itsekkin, että Ida Aalbergin oli joissain tilanteissa hyödyllistä näytellä jokin virtuoosirooli. Hänelle tähtitaide oli ”pienempi paha”, pikemminkin joissain tilanteissa otollinen teatteripoliittinen valinta.



Kansallisteatterin johtokunnan johdonmukaisen torjunnan vuoksi Ida Aalberg sai näytäntökautena 1910 - 1911 esitettäväkseen vain vanhojen loistoroolien lämmittämistä: Schillerin *Maria Stuart*, Shakespearen *Antonius ja Kleopatra* sekä Scriben *Adrienne Lecouvreur*. Johtokunta suhtautui alusta saakka nuivasti Ida Aalbergin työhön kansallisiin näytännöllä, ja hänen näyttämöllepanoihin osallistunutta miestänsä, Uexkull-Gyllenbandia siedettiin jotenkuten. Paroni Uexkull-Gyllenbandista Ida Aalberg kertoi vuonna 1909 sanotun, että Kansallisteatterissa ei haluta ainakaan aivan ensi alkuun asettaa johtajaksi ulkomaalaista. Tähän lausahdukseen sisältyy näkemys siitä, että Uexkull-Gyllenbandin teatterityö tunnustettiin kiertueen 1904 - 1905 perusteella – ennen siirtymistään Skandinaviaan Ida Aalberg –tournee näytteli joulukuussa 1904 Helsingissä. Kansallisteatterin johtokunnan kielteinen suhtautuminen Ida Aalbergiin ja hänen mieheensä liittyi ajan teatteripolitiikkaan: johtokunta (teatterieliitti) käytti hegemonista valtaansa samalla teatterin taloudellista tilaa valvoen ja painaen alas vallitsevaa tilannetta kyseenalaistavaa tahoa (aviopuolisot Uexkull-Gyllenband ja Aalberg), ja tukeutui myös diskursiivisiin asemiinsa ja sosiaalisiin verkostoihinsa suomalaisessa yhteiskunnassa.

Kansallisteatterin kaudella *Ukonilma* otettiin vastaan Ida Aalbergin triumfina, taas häntä juhlittiin sekä näyttelijänä että ohjaajana. Kaikki sanomalehdet kiittivät saumatonta yhteisnäyttelemistä ja oltiin yllättyneitä paitsi siitä, kuinka Ida Aalberg ymmärsi alistaa itsensä ensemble-työssä, myös luonnollisuuden leimaamasta näyttelijäntyöstä yleisesti. Alexander Uexkull-Gyllenbandin teatterikäsitys toteutui voimakkaimmin *Ukonilman* Katerinan, Ida Aalbergin roolin kautta. Stanislavskin teatterityö kummitteli jo sen taustalla. Nähtyään venäläisen *Ukonilman* Aleksanterin teatterissa Ida Aalberg teki vertailun kahden esityksen välillä ja antoi kirjeessään miehelleen yksiselitteisen tunnustuksen Kansallisteatterin *Ukonilman* ohjaajantyöstä.

Olen tutkimuksessani tarkastellut myös Kansallisteatterin johtokunnan näkemystä Ida Aalbergista. Ilmaistiin, että Ida Aalbergin sopimus oli liian kallis ja yhteistyötä hänen kanssaan ei ollut ollut mahdollista saada aikaan. Mutta Ida Aalbergin kokemuksessa torjutuksi tulemisesta oli varmasti kysymys myös siitä, että hän oli liian vanha toimimaan Kansallisteatteriin yleisöä houkuttelevana tähdenä. Samalla Kansallisteatterin ohjelmistoa haluttiin muuttaa kevyempään suuntaan yleisön houkuttelemiseksi teatteriin. Ida Aalbergin halu näytellä Sudermannin *Kodin* Magdaa ja Ibsenin *Nukekekodin* Noraa vielä vuonna 1914 kertoo siitä, että Ida Aalberg ei ymmärtänyt nuorten naisten esittämisen ajan olevan hänen kohdaltaan ohi. Kappalevalinnat hämmästyttävät, koska Ida Aalberg olisi voinut edelleen näytellä menestyksekkäästi vaikka Ibsenin kypsempien naisten rooleja, kuten rouva Alvingia tai Hedda Gableria. Kysymysmerkiksi jäävät puolison, paroni Uexkull-Gyllenbandin osuus ja motiivit näihin roolivalintoihin. Yksi tämän tutkimuksen tuloksia on se, että vielä 57-vuotiaana Ida Aalberg arveli voivansa palauttaa suuren kansallisen diivan asemansa – tämän piti tapahtua totuttujen keinojen kuten virtuositeetin näyttämisen kautta. Näin tapahtuikin Ida Aalbergin 40-vuotistaiteilijajuhlissa Sudermannin Magdan roolissa Kansallisteatterissa. Tämä oli vastoin ohjaaja Uexkull-Gyllenbandin omaksumaa ”hillityn tyylin” vaatimusta, ja Ida Aalbergin näyttelijäntyön suhteen tuo Uexkull-Gyllenbandin ihanne toteutui vain

osittain, enimmäkseen silloin kun ohjaajana oli aviomies. Asettamani hypoteesi koskien sitä, että Uexkull-Gyllenband ohjasi Ida Aalbergia realismiin ja yhteisnäyttelemiseen, osoittautui oikeaksi vain osittain. Näin ollen tutkimus on auttanut tunnistamaan Ida Aalbergin kahtaalle suuntautuneen näyttelijäilmaisun.

Hypoteesi, jonka mukaan Uexkull-Gyllenband oli suurelta osin Ida Aalbergin rooliluomusten takana vuosina 1904 - 1914, osoittautuu tässä tutkimuksessa pääosin oikeaksi. Tutkimukseni tuottaa ikään kuin sivutuotteena uutta tietoa Ida Aalbergin uran kahdesta viimeisestä vuosikymmenestä. Siitäkin huolimatta Uexkull-Gyllenbandin asema tähänastisessa suomalaisen teatterihistorian historiankirjoituksessa on ollut marginaalinen. Yksi tämän tutkimuksen tavoitteista on ollut pyrkiä vastaamaan siihen, miksi ja miten Uexkull-Gyllenbandia voisi tarkastella uudelleen aktiivisena toimijana Suomen teatterihistoriassa.

Tämän tutkimuksen myötä olen joutunut kysymään, missä edelleen viipy tutkimus, jonka pääosassa olisi Ida Aalberg itse. Ilmari Räsäsen *Ida Aalberg –elämäkerta* on monilta osin vanhentunut ja Ritva Heikkilän *Ida Aalberg, näyttelijä jumalan armosta* (1998) ei ole otteeltaan tutkimuksellinen vaan pikemminkin ajanvietekirjallisuutta. Sekä tämä tutkimus että Pentti Paavolaisen tutkimukset Kaarlo Bergbomista (*Nuori Bergbom: Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I, 1843-1872; Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872-1887*) voisivat tarjota lähtöpisteen kaivatulle Ida Aalberg –tutkimukselle.

Kysymykseen siitä, mikä oli Uexkull-Gyllenbandin asema venäläisen kulttuurin ja taiteen välittäjänä Suomen ja Venäjän välillä, tämä tutkimus antaa selkeän vastauksen. Helsingissä nähtiin paronin aloitteesta vain nämä kaksi venäläisen näytelmän esitystä: Tšehovin *Vanja-eno* (1904) saksaksi ja Ostrovskin *Ukonilma* (1909) suomeksi. Helsingin venäläiseen Aleksanterin teatteriin hänellä ei ollut minkäänlaista yhteyttä. Sen sijaan hän toi teatteritöissään Suomeen Stanislavskin ja hänen luovan työnsä tutkimuksen. Jo esiteltyjen varhaisempien ohjaustöiden ohella käänteentekevä yritys oman taidekäsityksen esille tuomiseen oli Uexkull-Gyllenbandin suunnittelema Ida Aalberg –teatteri. Se aloitti toimintansa syksyllä 1918, ja se perustettiin idealistiselle, sanottiin jopa epärealistiselle pohjalle. Paroni Uexkull-Gyllenband yritti toteuttaa Taiteellisen teatterin Suomessa käytännön teatteritöiden kautta. Vuosina 1918 - 1919 hän toteutti Ida Aalberg –teatterin *Raubanjuhlan* kohdalla pyrkimyksiään tinkimättömällä ja määrätietoisella, kompromissit pois sulkevalla tavalla. Esikuvaansa Stanislavskia seuraten hän nimitti Ida Aalberg –teatteria Moskovan Taiteellisen teatterin studioihin verrattavissa olevaksi laitokseksi. Paroni kertoi toistuvasti, että uuden teatterin työtapaperiytyi Ida Aalbergilta. Ida Aalbergin viimeisten kahden vuosikymmenen työtapaperuolestaan oli taas seurausta siitä, miten Alexander Uexkull-Gyllenband oli kouluttanut ja suunnannut vaimonsa näyttelijäntyötä. Hän tuli jälkepäin määritelleeksi Ida Aalbergin metodin stanislavskilaiseksi, mikä oli tavallaan vain osa totuutta, ottaen huomioon kaksi keskenään ristiriitaista näyttelijäntyön tyyliä, joita Ida Aalberg elämänsä viimeisten 11 vuoden aikana harjoitti. Tältä osin Alexander Uexkull-Gyllenband käytti puolisonsa realistisia roolisuorituksia keppihevosenä tämän jo kuoltua, tehdessään suomalaisille selväksi, kuka ja millainen näyttelijä Ida Aalberg todellisuudessa oli. Paradoksaalista on, että

Ida Aalberg –teatterissa Uexkull-Gyllenbandin ei enää tarvinnut huomioida diivatyylin perinnettä. Paroninkaan ohjaustyöt siellä ja vaatimukset näyttelijälle eivät syntyneet tyhjästä. Niiden takana oli Moskovan Taiteellisen teatterin työtapa: pitkät harjoitusajat, rooli- ja tapahtuma-analyysin keskeisyys, yhteisnäyttelemisen korkeana tavoitteena ja paljon muuta ennakkotyötä roolin taustaksi.

Tämä tutkimus todistaa, että paronin esikuvan, Konstantin Sergejevitš Stanislavskin työtapa eettisine sisältöineen kulkeutui Suomeen monipuolisempaa ja mutkikkaampaa reittiä kuin aiemmin on uskottu. Stanislavskin vaikutus saapui tänne myös Uexkull-Gyllenbandin ansiosta, mutta liittyi pikemminkin kansainvälisyyteen ja aristokraattisuuteen kuin kansalliseen projektiin.

”Hillityn tyylin” esikuvana oli ainakin paroni Uexkull-Gyllenbandille Stanislavskin Moskovan Taiteellisen teatterin edustama tyyli. Stanislavski julkaisi *Systeeminsä* ensimmäisen osan vasta vuonna 1923, joten luultavaa on, että Pietarissa ja Moskovassa nähdyt esitykset veivät Uexkull-Gyllenbandia Stanislavskin ja Nemirovitš-Dantšenkon jalanjäljille.

Olen Johdannossa kysynyt myös, mikä oli paronin perustaman, lyhyen aikaa toimineen Ida Aalberg –teatterin (1918 – 1919) esteettisten uudistusten tavoite. Ida Aalberg –teatterin piirissä Uexkull-Gyllenband toteutti kypsänä ohjaajana näkemyksensä muun muassa Gerhart Hauptmannin *Raubanjuhlasta* stanislavskilaisten näyttelijän- ja ohjaajantyön esikuvien mukaisesti. Paroni peri Stanislavskilta ennen kaikkea ajatuksen teatterin pyhydestä. Stanislavski kirjoitti taideteatterin uudistavasta tehtävästä jo vuonna 1905 (*Teatr i iskusstvo 1905 / 21*). Keskeistä oli korkea etiikka, jota Uexkull-Gyllenband vaati näyttelijöiltään. Stanislavskin *Etiikka*-artikkelin ensimmäinen versio, jonka paroni todennäköisesti tunsikin, oli vuodelta 1908. Se koski ennen kaikkea etiikkaa opetuksena moraalista teatterin piirissä. Artikkeleihin sisältyy yritys määritellä teatterin eri osa-alueiden taiteilijoiden välisiä suhteita ja pyrkimystä näiden keskinäiseen kunnioitukseen. Taiteellisen etiikan tuli luoda näyttämötaiteen moraaliset perusteet. Samalla Stanislavski tuomitsi tähtitaiteen ja oikuttelevat primadonnat. Nämä opetukset myös Alexander Uexkull-Gyllenbandin oli helppo allekirjoittaa. Ida Aalberg –teatterin ensimmäinen esitys otettiin vastaan suurena teatteritapahtumana. Eino Kalima kirjoitti myöhemmin, että *Raubanjuhla* oli yhteisnäyttelemisensä vuoksi kenties parasta, mitä Helsingissä oli koskaan nähty.

Nämä kaksi ohjaajaa, Stanislavski ja Uexkull-Gyllenband käyttivät kumpikin samaa analyysimetodia eri tyyllilajeja edustavien näytelmien parissa. Ida Aalberg –teatterin esityksistä Hauptmannin *Raubanjuhla* oli naturalistinen näytelmä; kolmen lyhytnäytelmän joukosta Maeterlinckin *Kutsumaton* ja Järnefeltin *Kuolema* edustivat symbolismia. Wilden *Bunbury* [*The Importance of Being Earnest*] oli moderni, dekadentti keskustelukomedia. Samanlaista analyysityötä tehtiin teatterin kaikkien esitysten parissa, myös lähinnä realistisissa Schnitzlerin *Vuimeisissä naamioissa* ja Braccon *Rakkauden voitossa*. Ida Aalberg –teatteri

toteutettiin yhden vuoden aikana Helsingin tilapäisillä näyttämöillä, Uudessa ylioppilastalossa ja Apollo-teatterissa. Ensimmäinen esityksistä, Hauptmannin synkeän naturalistinen *Raubanjubla* sai ensi-iltansa 14.11.1918. Esitys oli monien yllätykseksi ”täydellinen taideluoma” Näyttelijät olivat ohjaajansa Uexkull-Gyllenbandin johdolla analysoineet näytelmän tapahtumia ja rooleja ja syvä eläytyminen oli tehnyt kaikista henkilöihahmoista syviä, eläviä ja uskottavia.

Tarkasteltaessa Stanislavskin ideoiden rantautumista Suomeen, tässä prosessissa on myönnettävä ennen kaikkea Eino Kaliman merkitys. Kalima, yksi paronin harvoja ystäviä, toimi Kansallisteatterin johtajana yli 30 vuotta. Kalimaa ja Uexkull-Gyllenbandia yhdisti ohjaajina kiinnostus Stanislavskiin ja Tšehovin tunnelmateatteri. Heille molemmille ensimmäinen, Uexkull-Gyllenbandille ainoa Tšehov-ohjaus oli *Vanja-eno*, paronilla vuonna 1904 ja Kalimalla vuonna 1914. Sekä Kalima että Uexkull-Gyllenband käyttivät samoja analyysimetodeja. He molemmat seurasivat MTT:n mukaista ensemble-periaatetta, jonka vaatimuksena oli se, että jokaisen näyttelijän oli tehtävä työtä esityskokonaisuuden hyväksi korostamatta liikaa omaa osasuoritustaan. 1910-luvun lopulla Kansallisteatterissa luovuttiin tyyppikulissien käytöstä. Lavastuksen funktio oli Kalimalla kuitenkin toisenlainen kuin Stanislavskilla ja Nemirovitš-Dantsenkolla, jotka lavasteitten ja aitojen esineiden avulla loivat näyttämölle realistisen ympäristön. Tässä mielessä Uexkull-Gyllenbandin suhde lavastukseen esimerkiksi Ostrovskin *Ukonilman*, Linnankosken *Ikuisen taistelun* ja Hauptmannin *Raubanjublan* kohdalla muistutti enemmän MTT:n perustajien työtä.

Yhteistä Kalimalle ja Uexkull-Gyllenbandille oli se, että he pyrkivät Stanislavskin ja Nemirovitš-Dantsenkon tavoin arkitodellisuuden ja näyttämön todellisuuden yhdistämiseen. Näyttelijöiltä vaadittiin voimakasta sisäistä toimintaa, mielikuvitusta ja keskittymistä, kokonaisuuden rakentamista osatekijöistä ja näyttelijöiden välistä yhteyttä, joka merkitsi sekä ulkoista että sisäistä, sielullista yhteyttä. Kalima ja Uexkull-Gyllenband olivat omaksuneet jo varhaisessa vaiheessa stanislavskilaisen käsityksen näyttämöliikunnasta, ele- ja ilmekielestä sekä näyttämöpuheesta. Niin Alexander Uexkull-Gyllenband kuin Eino Kalimakin tutkivat Stanislavskin ajatuksia koko teatterityönsä ajan.

Mitä tulee uuden, paroni Uexkull-Gyllenbandin luoman Ida Aalberg –teatterin osakseen saamaan huomioon, on todettava, että Helsingin teatteriväkeä oli runsaasti läsnä Hauptmannin *Raubanjublan* ensi-illassa marraskuussa 1918 ja että paroni Uexkull-Gyllenbandia pidettiin etevänä ohjaajana, eivätkä kaikki suinkaan hyljeksineet häntä hänen ulkomaalaisen taustansa vuoksi. Tosin esityksissä ei ensi-illan jälkeen käynyt paljonkaan yleisöä. Kuitenkin, ilmeisesti *Raubanjublan* menestyksen johdosta Apollo-teatteri luovutettiin paronin seurueelle yksinäytöksisten näytelmien ensi-illan jälkeen helmikuussa 1919.

Tässä tutkimuksessa on yritetty vastata myös kysymykseen, mikä vaikutus Uexkull-Gyllenbandin toiminnalla on ollut suomalaisen teatteriin. Kun ajatellaan Uexkull-Gyllenbandin ja Ida Aalbergin

analyysityötä vuosien 1898 - 1903 aikana, Uexkull-Gyllenbandin ohjaustöitä ensin kiertueella 1904 - 1905, sitten Kansallisteatterissa 1909 - 1911, stanislavskilaisen näyttelijöitä kouluttavan Studion toiminta-aikana 1914 ja Ida Aalberg –teatterissa 1918 - 1919, hän jakoi oppejaan usein nuorille näyttelijöille. Uexkull-Gyllenbandin opetukset Ida Aalberg –teatterin seurueelle noudattivat Stanislavskin ajatuksia. Stanislavski ei ollut kuiva teoreetikko, eikä myöhäisempi Systemikään ollut teoreettinen rakennelma vaan näyttelijäntyön prosessiin liittyvä apuväline. Oli huolehdittava myös siitä, että analyysin jälkeen oli hartaan eläytymisen annettava puhaltava elävä henki näyttelijöiden luomuksiin.

Paroni Alexander Uexkull-Gyllenbandin toiminta suomalaisen teatterin hyväksi on kiistämätön tosiasia. Tosin paronin vaikutus ja hänen omaksumansa näyttelijäntyön suunta kosketti lopulta varsin pientä näyttelijäjoukkoa, mutta kantoi seuraavina vuosikymmeninä hedelmää suomalaisten teatterin toimijoiden keskuudessa. Kiertueen 1904 - 1905 nuorista näyttelijöistä koostunut itävaltalainen seurue teki Uexkull-Gyllenbandin johdolla ekskursion realistiseen, perusteiltaan stanislavskilaiseen näyttelijäkouluun sellaisena kuin se 1900-luvun ensi vuosikymmenenä käsitettiin. Ostrovskin *Ukonilman* ja Linnankosken *Ikuisen taistelun* kritiikit kertovat myös realismista pääosin nuorten suomalaisten näyttelijöiden työssä. Ida Aalberg –teatterissa näytelleestä Bertha Lindbergistä tuli myöhemmin ohjaaja ja teatteripedagogi, joka oli omaksunut stanislavskilaisia oppeja ja periaatteita paitsi stipendiaattina Moskovassa ja Pietarissa myös paronin teatterissa. Merkittävimpiä teatterin kouluttamia näyttelijöitä olivat varmaankin Kosti Elo ja nuori Jalmari Rinne. Muutkin näyttelijät jatkoivat uriaan muissa teattereissa. Paroni Uexkull-Gyllenband jätti siten selvästi erottuvan jäljen suomalaiseen teatteriin. Hän oli totuuden etsijä, joka oli ”eksynyt” teatterin piiriin avioliittonsa seurauksena. Paroni Uexkull-Gyllenbandille on Eino Kaliman ohella annettava ansio siitä, että Stanislavskin työn tulokset toteutuivat myös Suomessa.

On kiinnitettävä huomiota myös siihen, miksi Alexander Uexkull-Gyllenband ei voinut jatkaa ohjaajana suomalaisen teatterin piirissä. Muistelmissaan Kansallisteatterin pitkäaikainen taiteellinen johtaja Eino Kalima kertoo Ida Aalberg -teatterin hankkeesta, jolle paroni Uexkull-Gyllenband oli uhrannut kaikki voimansa ja koko omaisuutensa. Paroni oli sittemmin kolkutellut Kansallisteatterin ovea, koska hän oli antanut päteviä näytteitä ohjaustaidoistaan. Yksinomaan hänen näyttönsä Hauptmannin *Raubanjublän* ohjaajana olisi edellyttänyt sitä, että hänet olisi hyväksytty ohjaajaksi johonkin Suomen teatteriin. Kaliman mukaan johtokunta ei katsonut hyvällä paronin pyrkimystä päästä Kansallisteatterin piiriin, syynä varmaankin se, että paroni oli aikaisemmin ilmaissut avoimesti ajatuksensa teatterin silloisesta tilasta ja johdon kehnoudesta. Kalima oli itse epävarmassa asemassa, vuodesta 1917 lähtien vuodeksi kerrallaan valittuna johtajana, eikä hänellä siten ollut ohjaajakysymyksessä vaikutusvaltaa johtokunnassa. Alexander Uexkull-Gyllenband tarvitsi ohjauksilleen kaksi kertaa pidemmän harjoitusajan kuin Kansallisteatterissa oli tapana. Esimerkiksi Gerhart Hauptmannin *Raubanjublän* näyttämöllepanoon Ida Aalberg -teatterissa oli käytetty ennenkuulumattoman paljon aikaa ja rahaa.<sup>981</sup> Tuota esitystä Kalima piti itsenäistymisvuoden

---

<sup>981</sup> Kalima 1968, 86-87.

merkittävimpanä näyttämötaiteellisena tapauksena. Mutta aineellisen ja henkisen tuen puutteessa ainutlaatuinen näyttämötaiteellinen yritys, Ida Aalberg -teatteri oli tuomittu häviämään, Kaliman mukaan “arvaamattomaksi vahingoksi teatteritaiteemme kehitykselle”.<sup>982</sup>

Paroni Alexander Uexkull-Gyllenband oli vuodesta 1904 aina vuoteen 1919 saakka kehittynyt ohjaajana tunnustetuksi tekijäksi Suomen teatterielämässä. Hänen johtotähtensä, Taiteellisen teatterin perustaminen ei saavuttanut ymmärtämystä, vaan se aiheutti monissa piireissä lähinnä närkästystä ja kylmää välinpitämättömyyttä. Kalima piti suomalaista porvaristoa, josta Kansallisteatterin johtokuntakin koostui, ahtaan kansallismielisenä. Uexkull-Gyllenband oli ulkomaalainen, vieläpä Venäjältä kotoisin. Silti hän asui jo pysyvästi Suomessa, sillä hänet oli Lokakuun vallankumouksen myötä leikattu irti kotimaastaan ja kotikaupungistaan Pietarista. Paroni Uexkull-Gyllenband uhraisi koko omaisuutensa Ida Aalberg -teatterinsa toimintaan syksystä 1918 kevääseen 1919. Kiinteistö, jossa Ida ja Alexander asuivat Pietarissa ollessaan, menetettiin ja teatterinsa velat maksaakseen paroni joutui vielä keväällä 1919 myymään Augustenhofin huvilansa Viipurin lähellä. Vielä tammikuussa 1920 paroni suunnitteli nostavansa pystyyn Ida Aalberg -teatterin, mutta hanke kilpistyi varojen puutteeseen ja rahoittajien ymmärtämättömyyteen.

Tutkijana olen päässyt lähimmäksi Alexander Uexkull-Gyllenbandia hänen pitkien, vaikeasti luettavien saksankielisten kirjeidensä kautta. Niiden lukeminen ja niihin perehtyminen ovat aiheuttaneet ennalta-arvaamattomia läheisyyden tunteita. Tämä tarina on ollut kertomisen arvoinen. Aristokraatin taustastaan huolimatta paroni Uexkull-Gyllenband pyrki jo 1890-luvulta asti kotoutumaan Suomeen. Nimensä kirjoitusasunkin hän muutti saksankielisestä *Güldenbandtista* ruotsinkieliseksi *Gyllenbandiksi* ja pyrki opiskelemaan sekä suomea että ruotsia. Runoilija Veikko Antero Koskenniemi oli sanonut Alexander Uexkull-Gyllenbandista, että hän muistutti jotakin eksoottista orkideaa, jonka oikullinen kohtalo oli viskannut saviheinien keskelle.<sup>983</sup> Eino Kalima puolestaan sanoo muistavansa elävästi sen alakuloisen, harmaan syystalven päivän vuonna 1923, jolloin Alexander Uexkull-Gyllenband kätettiin maan poveen: ”Miten itarat kiitokset saikaan haudallaan tämä Suomen näyttämötaiteelle kaikkensa uhrannut jalosukuinen muukalainen.”<sup>984</sup>

---

<sup>982</sup> Kalima 1968, 47.

<sup>983</sup> Räsänen 1925, 422.

<sup>984</sup> Kalima 1968, 87.

## SUMMARY

The theme of my doctoral thesis is the Russian baron Alexander Uexkull-Gyllenband (1864 – 1923), who was married to a Finnish primadonna and star actress Ida Aalberg. My research questions are: 1) How did develop theatrical-philosophical thinking of Uexkull-Gyllenband? 2) How did he lead the career of Ida Aalberg? 3) What was the aim of aesthetic innovations of the Ida Aalberg –theatre (1918 – 1919)? The study includes a period from 1894 to 1923. The main source have been Uexkull-Gyllenband's letters to Ida Aalberg (about 750). Baron's starting-point for a theatrical career were Henrik Ibsen's plays. In 1898 and 1900 he wrote in letters to his wife two analyses, about Ibsen's *Ghosts* and Hermann Sudermann's *Magda*. Uexkull-Gyllenband's play analyses were a trial: could Ida Aalberg accept her husband's thoughts as a basis for her work with the role? Letters from 1903 – 1904 treat almost exclusively the conditions of a contract in Berlin's Deutsches Theater, and they are only looked at in passing. The correspondence between the spouses I have examined in the light of Valentin Voloshinov's views concerning the nature of dialogue and the emerging of the meaning, which only happens in and through of dialogue. Another point of view concerning the dialogue, is the doctoral thesis by Maarit Leskelä-Kärki *Kirjoittajan maailmassa (Writing in the world)*, in which she has examined the writing sisters Krohn. From this doctoral thesis I have adopted an emphatic way of reading, an attitude striving to understand the writer and the meaning of a letter by close reading.

This close reading process has led me to adopt Thomas Postlewait's view on examining a historical event and its reconstruction in his book *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. According to Postlewait we can question the documents carefully, but the truths we attain are about the reliability of the sources, not the ontological presence of the actual past event itself. Even the best kinds of written and material evidence are not the event, they are only the possible records of the past. We are reading events out of remaining traces, separated from their origin. But these sources are all we have and the construction is all we can attain.<sup>985</sup> These insufficient records of the past are, in my study, the director's books and theatre critiques. A theatre event is lost in its unfolding.

Necessarily, then, Postlewait writes, a gap exists between the event and our knowledge of it. Both these sources and the events they evoke for us exist in a conditional mode of articulation. Any kind of historical source (verbal, visual, material) is a possible clue, but not necessarily a reliable piece of evidence. The trace itself, which designates an event, reveals an act of making, a complex interpretive process by someone who constituted the event for some purpose.<sup>986</sup> Especially the director's books offer a straight

---

<sup>985</sup> Postlewait 2009, 112-113.

<sup>986</sup> Postlewait 2009, 113.

and a productive point of view to the forever lost stage performances. Critiques are an interpretation of an interpretation and they are less transparent.

Our primary task, then, writes Postlewait, is to attempt to understand the knowledge, attitudes, values and intentions of the source-maker in order to see how and why he or she “documented” the event. In turn we cannot ignore the ways that our own *mentalité* contributes to the interpretive approach we take to the task of writing history.<sup>987</sup> These problems and limitations do not make the task of historical inquiry an impossible undertaking. Many sources exist, and they are full of potential facts.

How did develop theatrical-philosophical thinking of Uexkull-Gyllenband? In the first years of Uexkull-Gyllenband’s and Aalberg’s marriage the husband’s attitude towards the theatre was contradictory. He was afraid that his wife could not separate acting on a stage from acting in private life. In 1898 he confessed that he had considered plays just as reading drama. Then he realized that a drama should materialize on the stage. Already on this early stage Ibsen was his idol, though he was also critical towards the great Norwegian. In his view Ibsen’s character were characterized by the lack of action. The developed characters did not act but reflected. At the same time Uexkull-Gyllenband educated his wife in “composed acting” and required that she should abandon declamation mannerism, quite common in German acting of that period. In the first years of the 20<sup>th</sup> century the baron started to write repeatedly that Ida Aalberg should play in an own direction. Speaking about the stage director he probably thought of himself.

How did he lead the career of Ida Aalberg? During the Ida Aalberg –tour to the Baltics, Finland, Scandinavia and Russia in 1904 – 1905 baron Uexkull-Gyllenband for the first time took up director’s work. This fact is confirmed by director’s books, which are full of his notes. These notes are identical with those found in stage manager’s, actors’ and prompter’s books, especially concerning the omissions. On the basis of director’s books and newspaper critiques I have examined three performances in the program of the tour and strived for historical analyses of performances. The plays are Ibsen’s *Rosmersholm* and *Hedda Gabler* and Chekhov’s *Uncle Vanya*. Already after the first performance, *Rosmersholm*, Norwegian critics said that in Ida Aalberg’s role there is not the hystericality, which was characteristic for the Norwegian performers of this role. According to the critics in Norway, Denmark and Sweden Ida Aalberg was able to displace her own personality, to embody the character, and her Ibsen-roles did not resemble each other in any way. The Austrian ensemble of Ida Aalberg achieved the greatest attention for the performance of Chekhov’s *Uncle Vanya*. A Danish critic praised the joint acting. In the role of Jelena Andrejevna Ida Aalberg was probably nearer to the modern realism than ever before or after.

---

<sup>987</sup> Postlewait 2009, 116.



In the circle of the Finnish National Theatre in 1908 thoughts arose that accepting Ida Aalberg into the artistic lead of the National theatre might stop the theatre's long downward slope. Ida Aalberg published in 1908 in the periodical *Aika* a long article, which quite evidently derived from Alexander Uexkull-Gyllenband's quill. In the article the theatre's then prevailing direction and board were strongly criticized. In some spheres the engagement of baron Uexkull-Gyllenband to the service of National Theatre was discussed. But as Ida Aalberg had heard and wrote to his spouse: "... in the very beginning engagement of a foreigner to the leading position is not wished." This points to the fact that Uexkull-Gyllenband's theatrical contribution was recognized among theatrical spheres: Ida Aalberg –tour performed also in Helsinki in December 1904.

Uexkull-Gyllenband's period in the Finnish National Theatre was not a great triumph, but through two performances they staked out the way for the Art Theatre, Ostrovsky's *Thunderstorm* and Johannes Linnankoski's *Eternal Fight*. In the same way as in *Uncle Vanya* before, in *Thunderstorm* Ida Aalberg submitted herself to ensemble acting and the first night was celebrated as a big triumph. As to *Eternal Fight* the play text offered much trouble. Linnankoski's wordy and rhetorical text required Uexkull-Gyllenband to do many omissions and reorganizations. In this, Ida Aalberg had the role of Lucifer, which she performed in a demonic, grand style in mostly realistic surroundings. Without any inner conflict Ida Aalberg was able to return to the star acting and declamation even after realistic works.

During the season of 1910 – 1911 spouses Uexkull-Gyllenband felt an odd atmosphere spreading towards them in the National Theatre. Ida Aalberg was offered nothing else but rearming her old diva roles (Schiller's *Maria Stuart*, Shakespeare's *Antoniuss and Cleopatra* and Scribe's *Adrienne Lecouvreur*). Main roles in the new plays were given to young actresses. Ida Aalberg was no more able to tempt the crowd to the auditorium of the National Theatre.

In March 1911 the Board of the Finnish National Theatre decided not to lengthen Ida Aalberg's contract as an artistic manager as such as it had been from the autumn of 1909. As the cause the Board mentioned a deficit in theatre's financial resources, which was of equal size as Ida Aalberg's wage. Besides this the Board noted that it had been impossible to bring about co-operation with Ida Aalberg. Maila Talvio, writer and Ida Aalberg's friend and baron Uexkull-Gyllenband held dispute in Helsinki's newspapers concerning Ida Aalberg's dismissal. Concerning the proceeding of the Board I have applied a concept of the triune of power, originating from Antonio Gramsci's *Prison notebooks* and elaborated by Raymond Williams and later, in a theatre context, Bruce MacConachie. Hanna Korsberg mentions in her doctoral thesis *Power, Politics and Uncertainty: The Finnish National Theatre 1934 – 50* the theatrical elite, its hegemony and discursive positions in the surrounding society. The Board represented theatrical elite also for Ida

Aalberg and her spouse. Reasons that were not mentioned during the dispute can be read between the lines: 57 years old Ida Aalberg was too old to perform young women, all that repertoire, which she had had in stock. Her performances of tragic roles were considered too heavy, because there was a prevailing view that the National Theatre should lighten its repertoire in order to tempt the vanished audience to the theatre. In the late autumn 1914 Ida Aalberg toured in Finland's rural towns with a group called Studio, playing Ibsen's *Doll's House*, role of a young girl, Nora.

After Ida Aalberg's death in 1915 Uexkull-Gyllenband started to carry out three plans to honour Ida Aalberg's memory: Ida Aalberg –theatre, Ida Aalberg –cultural foundation and Ida Aalberg –museum. Building a theatre proved to be impossible, as well as establishing the museum. The scholarship foundation was discussed in newspapers. Baron Uexkull-Gyllenband dared to hope that nobody would attach national-aggressive aims to the foundation. He was mocked by a young member of the Kivekäs family, who wrote that the baron is an absolute stranger to the Finnish cultural life.

What was the aim of aesthetic innovations of the Ida Aalberg –theatre (1918 – 1919)? In 1918 Alexander Uexkull-Gyllenband decided to realize the Art Theatre in Finland through deed. Uexkull-Gyllenband's ideal – already during the tour in 1904 – 1905 – was the acting trend cultivated by Konstantin Sergejevitsh Stanislavsky and Vladimir Nemirovitsh-Dantshenko in Moscow Art theatre and its studios. After Stanislavsky's pattern, young and inexperienced actors were chosen to Ida Aalberg –theatre. The main aim was to educate actors for the theatre through a certain study programme. A fact that combined Uexkull-Gyllenband with Stanislavsky was that he chose the plays in a much larger scale than just stage realism. Role and event analyses could be followed in plays of very different styles.

In November 1918 the first night of naturalistic *The Reconciliation* by Gerhart Hauptmann could be shown to the public in Ida Aalberg –theatre. Eino Kalima later called it the greatest theatrical event of the year, and as to its ensemble acting he considered it the best performance that was ever seen in Helsinki. The next first night in January 1919 consisted of three short plays: Schnitzler's *The Last Masks*, Maeterlinck's *The Intruder* and Arvid Järnefelt's *The Death*. The purpose of Uexkull-Gyllenband was understood: to let plays dealing with death comment each other. According to the critics the hoped impression was not achieved and the programme of the night was considered an unassuming work. Oscar Wilde's comedy *Bunbury* [*The Importance of Being Earnest*] was already completed in the new rooms of Ida Aalberg –theatre, The Apollo theatre. Hagar Olsson criticized the performance. She felt that that the living and gleaming in the play dies because of the analysis method that the theatre practises. The last performance in Ida Aalberg –theatre was Roberto Bracco's *The Triumph*. It was criticized as a hastily made work, in which there was no more serious attempt. At the end the spring season 1919 Ida Aalberg –theatre was in debt, and Uexkull-Gyllenband was forced to sell his villa near Viborg, Augustenhof. The rest of his property was already used into operating the theatre. After the functioning of Ida Aalberg –theatre Uexkull-

Gyllenband tried to achieve a position as a stage director in the Finnish National theatre, but the doors were closed. He had previously been too straightforward in criticizing the Board of the theatre and the repertoire politics of the theatre. For the rest of his life the baron lived in scarcity although still in 1920 he planned to set up his theatre again. He died in 1923 leaving behind a young wife, Irja Nordberg and two young daughters.

KUVALIITE



Vapaaherra Alexander Uexkull-Gyllenband. Kabinettikuva. Kuvaaja A. Pasetti, St. Petersburg.

© Museoviraston arkisto.



Ida Aalberg Magdan roolissa Hermann Sudermannin näytelmässä *Koti* Suomalaisessa teatterissa 1897. Poseerauskuva. Daniel Nyblin, Helsinki. © Museoviraston arkisto.





Ida Aalberg Hedda Gablerin roolissa Henrik Ibsenin näytelmässä *Hedda Gabler* Ida Aalberg –kiertueelta 1904 - 1905. Poseerauskuva. Helène de Mrosovski, Pietari 1905. © Museoviraston arkisto.



Ida Aalberg Katerina Kabanovan roolissa A. Ostrovskin näytelmässä *Ukonilma*, V näytöksessä. Suomen Kansallisteatteri 1909. Katerina portailla ennen hukuttautumistaan jokeen. Martikainen & Kni, Helsinki 1909. © Museoviraston arkisto.



Henkilöt vasemmalta oikealle: Katri Rautio (Marfa Kabanova, Olga Havu (Glaša)), Aili Somersalmi (Varvara), lattiaa pesemässä Ida Aalberg (Katerina) ja Hemmo Kallio (Tihon) Alexandr Ostrovskin näytelmässä *Ukonilma* Kansallisteatterissa vuonna 1909. Martikainen & Kni Helsinki 1909. © Museoviraston arkisto.





Teuvo Puro Kainin roolissa Johannes Linnankosken Ikuisessa taistelussa Suomen Kansallisteatterissa maaliskuussa 1910. Kuvaaja tuntematon. © Suomen Kansallisteatterin arkisto.

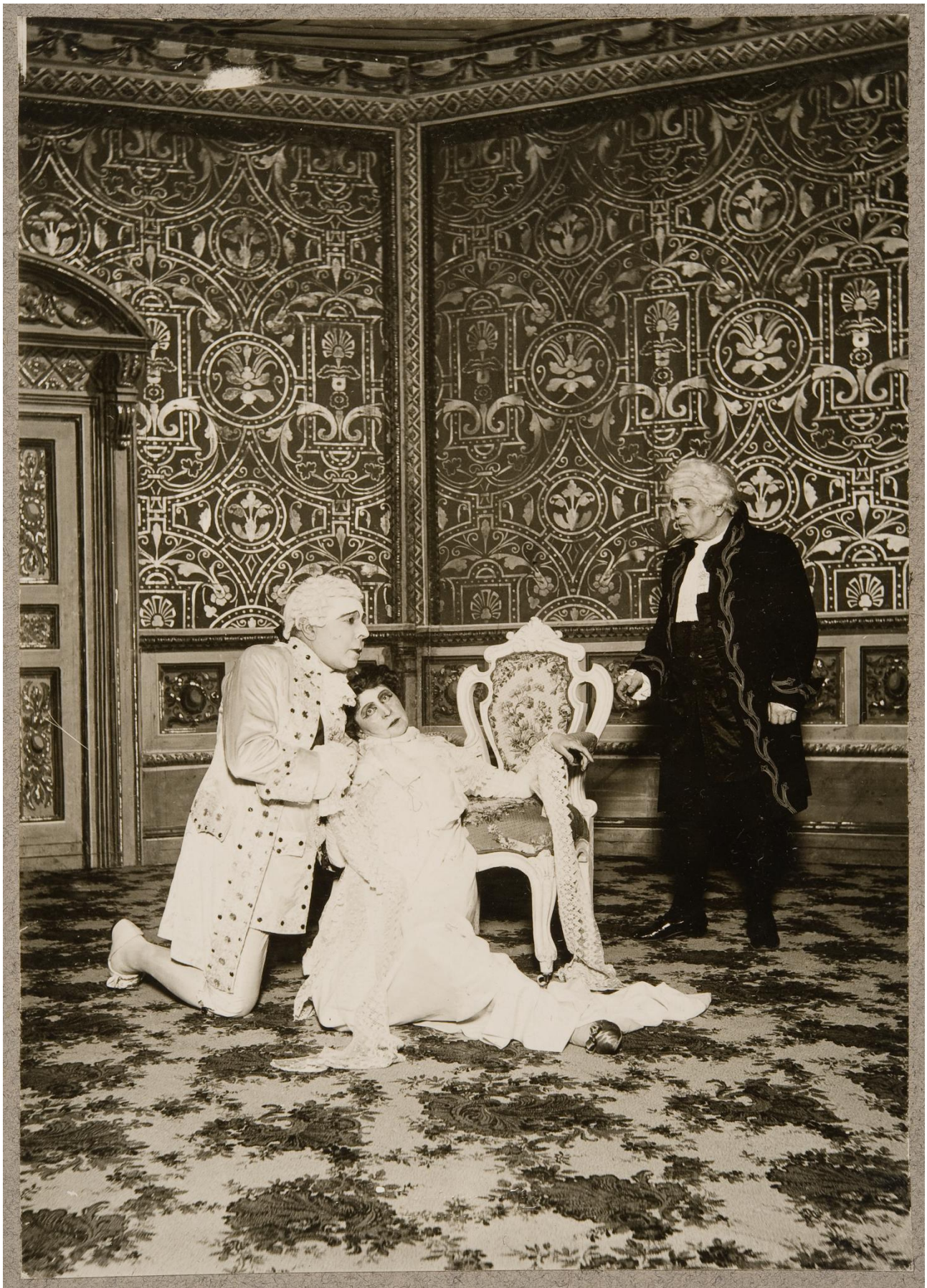


Ida Aalberg Lusiferin roolissa (oikealla ylhäällä) Johannes Linnankosken näytelmässä Ikuinen taistelu maaliskuussa 1910 Suomen Kansallisteatterissa. Kuvaaja tuntematon. ©Kansallisteatterin arkisto.



Henkilöt vasemmalta oikealle Päivi Horsma, Ida Aalberg (Kleopatra) ja Aili Somersalmi William Shakespearen näytelmässä *Antonius ja Kleopatra*. Suomen Kansallisteatteri 1911. Kuvajaaja tuntematon. © Museoviraston arkisto.





Henkilöt vasemmalta oikealle: Axel Ahlberg, Ida Aalberg (Adrienne Lecouvreur) ja Hemmo Kallio. Kohtaus Eugène Sciben näytelmästä *Adrienne Lecouvreur*. Suomen Kansallisteatteri 1911. Kuvaaaja tuntematon. © Museoviraston arkisto.

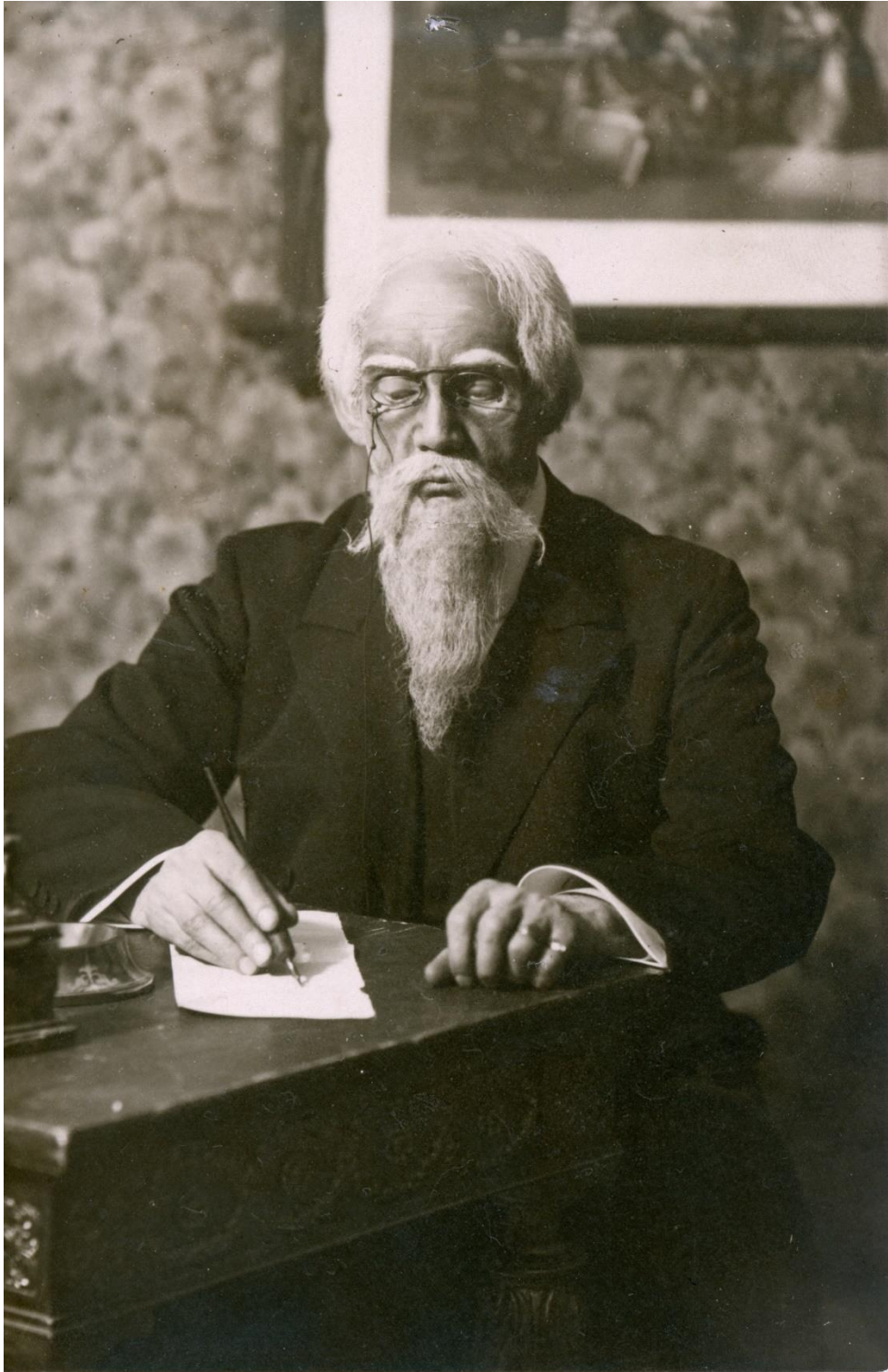




Koti-interiööri Henrik Ibsenin *Nukkekodin* esityksestä. Ilmeisesti poseerauskuva, koska ohjaaja Alexander Uexkull-Gyllenband on näyttämöllä keskellä takana. Ida Aalbergin Studio-kiertue 1914. Kuvaaja tuntematon. © Museoviraston arkisto.



Ida Aalberg –teatterin henkilökuntaa. Edessä vasemmalla Kosti Elo, Bertha Lindberg, Alexander Uexkull-Gyllenband, Hertta Jack-Leistén, Annie Mörk, Torsten Leistén, takana seisomassa Irja Nordberg, Jalmari Rinne. Kuva on otettu Gerhart Hauptmannin *Raubanjublan* lukuharjoituksissa syksyllä 1918. Kuvaaaja tuntematon. © Teatterimuseon arkisto.



Kosti Elo Isän (Tohtori Scholzin) roolissa Gerhart Hauptmannin näytelmässä *Raubanjubla*.

Ida Aalberg –teatterissa syksyllä 1918. Kuvaaja tuntematon. © Teatterimuseon arkisto.





Hertta Jack-Leistén ja Pauli Pohjola Oscar Wilden näytelmässä *Bunbury* eli *The Importance of*

*Being Earnest*. Ida Aalberg –teatteri, maaliskuu 1919. Valokuvaaja Jukka Kuusisto. © Teatterimuseon arkisto.





Bertha Lindberg (Gwendolyn Fairfax) Oscar Wilden näytelmässä *Bunbury* eli *The Importance of Being Earnest*. Ida Aalberg -teatteri, maaliskuu 1919. Valokuvaaja Jukka Kuusisto. © Teatterimuseon arkisto.



Annie Mörk (Lady Bracknell) Oscar Wilden näytelmässä *Bunbury* eli *The Importance of Being Earnest*. Ida Aalberg –teatteri, maaliskuu 1919. Valokuvaaja Jukka Kuusisto. © Teatterimuseon arkisto.



Torsten Leisten ja Leena Järnefelt Oscar Wilden näytelmässä *Bunbury* eli *The Importance of Being Earnest*. Ida Aalberg -teatterissa maaliskuussa 1919. Leena Järnefeltiä ei mainita käsiohjelmassa, joten hän on tullut jonkun näyttelijän tilalle ensi-illan jälkeen. Kuvaaja Jukka Kuusisto. © Teatterimuseon arkisto.





Kosti Elo (Algernon Mongrieff) Oscar Wilden näytelmässä *Bunbury* eli *The Importance of Being Earnest*. Ida Aalberg –teatterissa maaliskuussa 1919. Kuvaaja Jukka Kuusisto. © Teatterimuseon arkisto.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Arkistot ja kirjastot

Eliel Aspelin-Haapkyllän arkisto, SKS.

Ida Aalbergin arkisto, HYK Coll 1.

Museoviraston arkisto

Petra Friederike von Uexküll-Gyllenbandin jäämistö

Sanomalehtiarkisto Kungliga Biblioteket, Stockholm.

Sanomalehtiarkisto Norges Nasjonalsarkiv, Oslo.

Sanomalehtiarkisto Riian yliopiston kirjasto.

Sanomalehtiarkisto Tarton yliopiston kirjasto.

Suomen teatterimuseon arkisto.

Viron kirjallisuusmuseo, Tartto

Anna Lehmuksen yksityisarkisto

### Painamattomat lähteet

Uexküll-Gyllenband, Alexander: Ohjaajankirja Ibsenin *Rosmersholmista*. HYK Coll. 1.53. Kuiskaajankirja *Rosmersholmista*. HYK Coll. 1.53.

Roolivihkot *Rosmersholmista*. HYK Coll. 1.54.

Uexküll-Gyllenband, Alexander: Ohjaajankirja Ibsenin *Hedda Gablerista*. HYK Coll. 1.50.

Uexküll-Gyllenband, Alexander: Ohjaajankirja Tšehovin *Vanja-enosta*. HYK Coll. 1.67.

Järjestäjänkirja *Vanja-enosta*. HYK Coll. 1.68.

Roolivihkot *Vanja-enosta*. HYK Coll. 1.68.

Uexküll-Gyllenband, Alexander: Ohjaajankirja Ostrovskin *Ukonilmasta*. HYK Coll. 1.58.

Uexküll-Gyllenband, Alexander: Ohjaajankirja Linnankosken *Ikuisesta taistelusta*. HYK Coll. 1.58.

Uexküll-Gyllenband, Alexander: Ida Aalberg –teatteri (Taiteellinen teatteri) pääpiirteissään, julkaisematta jääneen kirjan esipuhe. Petra von Uexküll-Gyllenbandin kotiarkisto

Uexküll-Gyllenband, Alexander: Ida Aalbergin taiteen luonnehdintaa. Käsinkirjoitettu luonnos. Petra von Uexküll-Gyllenbandin kotiarkisto

## Kirjeet

Alexander Johann Uexkull-Gyllenband Ida Aalbergille

Vuosi	1895-1902	(157 kirjettä)	HYK Coll 1.9.
	1903-1908	(307 kirjettä)	HYK Coll 1.10.
	1910-1913	(315 kirjettä)	HYK Coll 1.11.
Yht.		(729 kirjettä)	

Ida Aalberg Alexander Johann Uexkull-Gyllenbandille

	1899-1909	(141 kirjettä)	HYK Coll 1.115.
	1910-1911	(158 kirjettä)	HYK Coll 1.116.
	1903-1911	(107 kirjettä)	HYK Coll 1.136.

Alexander Johann Uexkull-Gyllenband Eino Armas Kalimalle (Landgren)

	1905-1915	(22 kirjettä)	
--	-----------	---------------	--

Eino Armas Kalima (Landgren) Alexander Johann Uexkull-Gyllenbandille

	1905-1921	(17 kirjettä)	HYK Coll 1.117.
--	-----------	---------------	-----------------

Ida Aalberg Maria Mikkolalle os. Winter (Maila Talvio)

	1907-1914	(125 kirjettä)	HYK Coll 1.15
--	-----------	----------------	---------------

Maria Mikkola os. Winter (Maila Talvio) Ida Aalbergille

	1907-1914	(150 kirjettä)	HYK Coll 1.5.
--	-----------	----------------	---------------

Ida Aalberg Jalmari (Filip Hjalmar) Hahlille

	1906-1913	(30 kirjettä)	HYK Coll 1.14.
--	-----------	---------------	----------------

Jalmari (Filip Hjalmar) Hahl Ida Aalbergille

	1906-1913	(30 kirjettä)	HYK Coll 1.3.
--	-----------	---------------	---------------

Juho Vihtori Peltonen (Johannes Linnankoski) Ida Aalbergille

	1908-1911	(16 kirjettä)	HYK Coll 1.6.
--	-----------	---------------	---------------

Ida Aalberg Armas Eino Leopold Leinolle (Lönbohnm)

	1904-1909	(10 kirjettä)	HYK Coll 1.14.
--	-----------	---------------	----------------

Armas Eino Leopold Leino (Lönbohm) Ida Aalbergille  
1902-1909 (15 kirjettä) HYK Coll 1.4.

Jalmari (Filip Hjalmar) Lahdensuo Eliel Aspelin-Haapkyllälle  
1908 (1 kirje) SKS:n arkisto

Alexander Uexkull-Gyllenband tuntemattomalle  
naisnäyttelijälle (1 kirje) HYK Coll 1.120.

Irja Nordberg Aino Heimoselle (1 kirje) TeaMA 1459.

### **Internet-lähteet**

[www.hame.fi/default.asp?docId=17705](http://www.hame.fi/default.asp?docId=17705) (27.7.2014)  
[goo.gl/maps/TzTV6](https://goo.gl/maps/TzTV6) (21.7.2014)

### **Sanoma- ja aikakauslehdet**

Aftenposten (Kristiania)  
6.12.1904; 7.12.1904; 8.12.1904.

Beilage zur Rigaschen Rundschau  
20.12.1904 (3.1.1905)

Dagbladet (Kristiania)  
6.12.1904; 8.12.1904.

Dagens press  
23.1.1915; 27.1.1915; 12.11.1918; 15.11.1918; 28.3.1919.

Düna-Zeitung (Riika)  
17.12.1904; 21.12.1904; 22.12.1904.

Etelä-Suomen Sanomat

10.10.1914.

Finljudskaja gazeta (Helsinki)

11.2.1912.

Göteborgs handels- och sjöfartstidning

12.12.1904; 13.12.1904.

Göteborgs Morgonpost

12.12.1904; 13.12.1904.

Göteborgsposten

13.12.1904.

Helsingin Sanomat

2.2.1905; 16.2.1906; 27.11.1909; 10.3.1910; 11.3.1910; 20.1.1911; 23.3.1911; 30.3.1911; 4.4.1911;  
14.4.1911; 18.1.1915; 22.1.1915; 20.2.1915; 21.2.1915; 15.11.1918; 29.3.1919; 12.7.1942.

Hufvudstadsbladet

27.11.1909; 10.3.1910; 26.4.1911; 27.4.1911; 18.1.1915; 21.2.1915; 22.1.1915; 15.11.1918; 2.1.1919;  
28.3.1919.

Hämeen Sanomat

2.11.1906.

Hämetär

13.10.1911.

Karjala

20.11.1914.

Libausche Zeitung (Liepaja)

22.12.1904 (4.1.1905)

Morgenbladet (Kristiania)

6.12.1904.

Nordlivländische Zeitung (Tartto)

24.10.1904; 1.11.1904.



Novoje vremja (Pietari)

4.2.1905; 14.2.1905.

Novosti i birzhevaja gazeta

9.2.1905.

Nya pressen

27.11.1909; 10.3.1910.

Petersburger Herold

30.1.1905.

Politiken

Joulukuu 1904; 12.12.1904.

Rigaer Tageblatt

18.12.1904.

Rigasche Rundschau

9.12.1904.

Samfundet

20.12.1904; 21.12.1904.

Satakunta

18.3.1915.

Socialdemokraten (Kristiania)

6.12.1904; 8.12.1904.

St. Petersburgs Zeitung

Tammikuu 1905.

Svenska Dagbladet

11.11.1904.

Tovarischtsch

Tammi-helmikuu 1905

Uuden Suomen Iltalehti

2.1.1919; 28.3.1919.

Uusi päivä

10.10.1918; 16.11.1918; 20.11.1918.

Uusi Suometar

5.2.1908; 12.3.1909; 27.11.1909; 28.11.1909; 10.3.1910; 25.3.1911; 3.5.1911; 25.1.1915; 27.1.1915;  
4.2.1915; 5.2.1915; 7.3.1915; 17.4.1915; 17.11.1918.

Uusi Suomi

3.1.1919; 23.4.1919.

Veckans Krönika

23.11.1918.

Wiborgs Nyheter

26.1.1911.

Ylioppilaslehti

24.11.1918.

Nimeämätön ruotsinkielinen sanomalehti

Tammikuu 1911.

Nimeämätön saksankielinen pietarilaislehti (St. Petersburg Herold; Peterburge Zeitung)

24.1. (4.2.) 1905.

Nimeämätön suomalainen sanomalehti

4. pv ?-kuuta 1957.

Nimeämätön tanskalainen sanomalehti

Joulukuu 1904.

Nimeämätön venäjänkielinen sanomalehti

Joulukuu 1904.

## **Kaunokirjallisuus**

Hartleben, Otto Erich: Die Sittliche Forderung. Teoksessa Ausgewählte Werke II. S. Fischer Verlag

Berlin 1920.

Hauptmann, Gerhart: *Ausgewählte Werke: Das Friedensfest*. Aufbau-Verlag 1962.

Hugo, Victor: *Lucrezia Borgia*. WSOY Porvoo 1907.

Ibsen, Henrik: *Brand*, runonäytelmä. WSOY Helsinki 1947.

Ibsen, Henrik: Valitut draamat IV (*Yhteiskunnan tukipyhväät, Nukkekekoti, Kummittelijat*) WSOY Helsinki 1962.

Ibsen, Henrik: Valitut draamat V (*Kansanvihollinen, Villisorsa, Rosmersholm*). WSOY Helsinki 1962.

Ibsen, Henrik: Valitut draamat VI (*Meren tytär, Hedda Gabler, Rakentaja Solness*). WSOY Helsinki 1962.

Ibsen, Henrik: Valitut draamat VII (*Pikku Eyolf, Johan Gabriel Borkman, Kun me kuolleet beräämme*). WSOY Helsinki 1962.

Toim. Itkonen, Satu ja Kaitavuori, Kaija: Kansalliset kulttuurilaitokset. SKS Helsinki 2007.

Järnefelt, Arvid: *Kuolema*. WSOY Porvoo 1927.

Leino, Eino: Naamioita (neljäs sarja). *Alkibiades*, 5-näytöksinen murhenäytelmä ja *Carinus*, 5-näytöksinen murhenäytelmä. Vihtori Kosonen osakeyhtiön kirjapaino. Helsinki 1909.

Linnankoski, Johannes: *Ikuinen taistelu*. WSOY Porvoo 1934.

Maeterlinck, Morice: *Kutsumata* - kolm kurbmängu. (virontanut M. Nurmik) M. Tamwerkin kirjapaino, Haapsalu 1913.

Ostrovski, Alexandr Nikolajevitsh: *Ukonilma* (suomentanut Eino Kalima). Näytelmäkulma. Ei vuosilukua.

Schnitzler, Arthur: *Viimeiset naamiot*. Wellin Helsinki 1908.

Talvio, Maila: *Eri teitä*. Kootut teokset V. WSOY Helsinki 1953

Talvio, Maila: *Anna Sarkoila* (näytelmä). WSOY Porvoo 1910.

Tšehov, Anton: *Lokki* (suomentanut Jalo Kalima). WSOY Helsinki 1998.

Tšehov, Anton: *Vanja-eno: kohtauksia maalaiselämästä*. (suomentanut Esa Adrian). Suomen teatteriliitto, Helsinki 1988.

## Tutkimuskirjallisuus

Ackerman, Gretchen P: *Ibsen and the English Stage 1889-1903*. Garland Publishing, New York 1987.

Aho, Laura-Elina: *Petra ja Ida*. ntamo, Helsinki 2017.

Aspelin-Haapkylä, Eliel: *Suomalaisen teatterin historia III*. SKS Helsinki 1909.

Aspelin-Haapkylä, Eliel: *Suomalaisen teatterin historia IV*. SKS Helsinki 1910.

Barker, Chris: *Cultural Studies. Theory and Practice*. SAGE Publications. London – Thousand Oaks – New Delhi 2001.

Becker, Carl: ”*What Are the Historical Facts?*” 1959. Teoksessa *The Philosophy of History in Our Time*. Ed. Hans Meyerhoff. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books 120-139.

Beckson, Karl: *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1970.

Behrendt, Patricia Flanagan: *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics*. Palgrave New York and Basingstoke 1991.

Benedetti, Jean: *Jobdatus Stanislavskiin*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 16, Painatuskeskus Oy Helsinki 1993.

Bentley, Eric: *The Importance of Being Earnest*. Teoksessa *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*. Toim. Richard Ellmann. Prentice-Hall, London 1969.

Bird, Alan: *The Plays of Oscar Wilde*. Vision Press Limited, London 1977.

Boehm, Jukka von: *Huomioita Petra Uexküllin jäämistöstä*. 2016. Painamaton lähde.

Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*. Allyn and Bacon, Needham Heights 1991.

Byckling, Liisa: *Ida Aalberg ja Konstantin Stanislavski vuonna 1905: Suomen ja Venäjän teatteriyhteyksiä*. Teoksessa *Venäjä ja Suomi. Julkakirja professori Timo Vihavaiselle 9.5.2007*. Toim. Kalleinen, Kristiina.

Aleksanteri-sarja, Helsinki 2007.

Byckling, Liisa: *Kaarlo Bergbom ja venäläinen teatteri*. Teoksessa toim. Koski, Pirkko: Niin muuttuu maailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisiin näytännöistä. Yliopistopaino Helsinki 1999.

Byckling, Liisa: *Keisarinajan kulisseissa, Helsingin venäläisen teatterin historia 1868-1918*. SKS Helsinki 2009.

Byckling, Liisa: *Venäläisyys suomalaisen teatterin kuvastimessa vuosisadanvaihteessa*. Teoksessa toim. Vihavainen, Timo: *Venäjän kahdet kasvot. Venäjä-kuva suomalaisen identiteetin rakennuskivenä*. Edita, Helsinki 2004.

Carlson, Marvin: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Expanded edition. Cornell University 1993.

Carnicke, Sharon Marie: *Stanislavsky in Focus. An Acting Master for the Twenty-first Century*. Routledge, London and New York 2009.

Chothia, Jean: *André Antoine*. Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Finne, Jalmari: *Teatterikysymyksiä*. Valvoja 28. vuosikerta. SKS Helsinki 1908.

Fischer-Lichte, Erika: *History of European Drama and Theatre*. Routledge, London and New York, 2001.

Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*. Continuum New York 1999.

Gottschalk, Louis: *Understanding History. A Primer of Historical Method*. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Toim. Knopf, Alfred A. 1963. *Generalization in the Writing of History*, Chicago. University of Chicago Press 1969.

Gramsci, Antonio: *Vankilavihkot. Valikoima*. Kansankulttuuri Oy Helsinki 1979.

Gramsci, Antonio: *Vankilavihkot. Valikoima 2*. Kansankulttuuri Oy Helsinki 1982.

Hareide, Jorunn: *Skiftande positioner*. Teoksessa *Brevkonst* (toim. Helgeson & Nordenstam), Brutus Östlings bokförlag symposion, Stockholm-Stenhag 2003.

Heikkilä, Ritva: *Ida Aalberg: suomalaisen teatterin tähti*. Tammi Helsinki 1984.

Heikkilä, Ritva: *Ida Aalberg, näyttelijä jumalan armosta*. WSOY Helsinki 1998.

- Hirn, Sven: *Apolloteatteri; Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Yliopistopaino Helsinki 2001.
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes Pirkko; Sajavaara Paula: *Tutki ja kirjoita*. Kirjayhtymä Oy Tampere 1998.
- Hyvönen, Annikki: *Eino Kalima Tšebov-ohjaajana*. SKS (448) Helsinki 1986.
- Häti-Korkeila, Marjatta: *Teatterinjohtajan dramaturgiaa. Keskeiset tehtävät, arjen ongelmat ja rakenteelliset muutostarpeet*. Yliopistopaino Helsinki 2010.
- Ihonen, Markku ja Maria: *Kirjallisuuden opinnäyteopas*. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos. Tampere 2005.
- Innes, Christopher: *The rise of the director*. Teoksessa *A history of German theatre*, toim. Williams, Michael & Hamburger, Maik. Cambridge University Press 2008.
- Jussila, Osmo: *Suomen suuriruhtinaskunta 1809-1917*. WSOY Helsinki 2004.
- Jussila, Osmo; Hentilä, Seppo; Nevakivi, Jukka: *Suomen poliittinen historia 1809-1999*. WSOY Helsinki 2000.
- Kalima, Eino: *Sattumaa ja johdatusta. Muistelmia*. WSOY Porvoo 1962.
- Kalima, Eino: *Kansallisteatterin ohjissa. Muistelmia II*. WSOY Porvoo 1968.
- Kallas, Aino: *Uusia kanssavaeltajia ja ohikulkijoita. Muistoja ja muotokuvia*. Otava, Helsinki 1946.
- Kallinen, Timo: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi: miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Teatterikorkeakoulu, Helsinki 2001.
- Karemaa, Outi: *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä. Venäläisviha Suomessa 1917-1923*. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1998.
- Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.): *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. SKS Helsinki 1999.
- Karlsson, Birgitta: *Svenska Teatern i Helsingfors*. Teoksessa toim. Itkonen, Satu ja Kaitavuori, Kaija: *Kansalliset kulttuurilaitokset*. SKS Helsinki 2007.
- Kelly, Catriona: *Popular, provincial and amateur theatres 1820-1900*. Teoksessa Leach, Robert ja Borovsky,

- Victor (toim.): *A History of Russian Theatre*. University Press, Cambridge 1999.
- Kirkinen, Heikki (päätoimittaja): *Venäjän historia*. Otava, Helsinki 2000.
- Klinge, Matti: *Vihan veljistä valtiososialismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta*. Porvoo 1972.
- Kniivilä Sonja, Lindblom-Yläne Sari ja Mäntynen Anne: *Tiede ja teksti – tehoa ja taitoa tutkielman kirjoittamiseen*, Sanoma-Pro, Helsinki 2012.
- Korsberg, Hanna: *Intimateatteri ja taiteellisten teattereiden traditio – Kummittelijoita vuonna 1951*. Teoksessa *Ibsen Suomessa*. Toim. Korsberg, Like Helsinki 2006.
- Korsberg, Hanna: *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934-1950*. Like Helsinki 2004.
- Koski, Pirkko: *Kansan teatteri I, Kansan näyttämö, Koiton näyttämö*. Helsingin teatterisäätiö 1986.
- Koski, Pirkko: *Näyttelijänä Suomessa*. WSOY Helsinki 2013.
- Toim. Koski, Pirkko; Lahtinen, Outi; Mustonen, Eeva: *Näkökulmia menneeseen. Teatterihistorian kirjoittamisen perusteita ja käytännön sovellus: Unsi teatteri 1940-1941*. Yliopistopaino, Helsinki 1997.
- Koski, Pirkko: *Tšebovin näytelmien kanonisointi Suomessa*. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Niin muuttuu maailma, Eskoni*. Helsinki University Press, Helsinki 1999.
- Koskimies, Rafael: *Suomen Kansallisteatteri 1902/1917*. Otava Helsinki 1953.
- Kurki, Eija: *Järnefeltin Kuolema-näytelmä ja Sibeliuksen Valse triste*. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.): *Niin muuttuu maailma, Eskoni*. Yliopistopaino Helsinki 1999.
- Kurki, Hannele: *Naisten äänioikeus 80 vuotta. Tasa-arvoasiain neuvottelukunnan monisteita*. ISSN 0359-5803; 1986, 1.
- Laakkonen, Johanna: *Canon and Beyond. Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908-1910*. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia. Helsinki 2009.
- Toim. Laari, Jukka: *Nietzschen hämärä. Pieni kirja Nietzschestä ja filosofiasta*. Paino Kopijyvä, Jyväskylä 2001.
- Toim. Laurson, Marianna ja Heikkilä, Ritva: *Myrskylinnun tie, Elli Tompurin muistelemaa*. WSOY Helsinki

1980.

Leach, Robert ja Borovsky, Victor (toim.): *A History of Russian Theatre*. University Press, Cambridge 1999.

Lebowitz, Naomi: *Ibsen and the Great World*. Louisiana State University Press 1990.

Lehtonen, Mikko: *Tutkainta vastaan: kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen dialogeja*. SKS Helsinki 1998.

Leskelä-Kärki, Maarit: *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Tammerpaino Oy, Tampere 2006

Leskelä-Kärki, Maarit; Lahtinen Anu; Vainio-Korhonen, Kirsi (toim.): *Kirjeet ja historiantutkimus. Kirjeiden uusi tuleminen*. SKS Historiallinen arkisto 134, Saarijärvi Offset OY. Saarijärvi 2011.

Leskelä-Kärki, Maarit: *Kirjeet ja kerrotuksi tulemisen kaipuu*. Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen (toim.). *Kirjeet ja historiantutkimus*. Saarijärvi Offset OY. Saarijärvi 2011.

Litzmann, Berthold: *Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart*. Verlag von Leopold Boss, Hamburg und Leipzig 1897.

Liukko, Pirkko: *Ibsen ja Suomi 1880-1910. Vaikutustutkimuksen aineksia ja lähteitä*. Turun yliopiston Kirjallisuuden ja musiikkiteorian laitos, Turku 1980.

Lounela, Pekka: *Kohti arvoa ja ansiota: Suomen näyttelijäliitto 1913-1975*. Pekka Lounelan käsikirjoituksen pohjalta toimittanut Outi Lahtinen. Like Helsinki 2004.

Lebowitz, Naomi: *Ibsen and the Great World*. Louisiana State University Press, Louisiana 1990.

Louisi, Marianne: *Svenska teatern i Helsingfors: repertoar, styrelser och teaterchefer, konstnärlig personal 1860-1975*. Stiftelsen för Svenska teatern i Helsingfors, Helsingfors 1977.

MacArthur, Elizabeth Jane: *Extravagant Narratives: closure and dynamics in the epistolary form*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1990.

Maybin, Janet: *Death Row Penfriends. Some Effects of Letter Writing on Identity and Relationships*. Teoksessa *Letter Writing as a Social Practise*. Toim. Barton, David ja Hall, Nigel. John Benjamins, Amsterdam 2000.

McCarthy, Mary: *The Unimportance of Being Oscar*. Teoksessa *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*. Toim. Richard Ellmann. Prentice-Hall, London 1969.



- McConachie, Bruce ja Postlewait, Thomas (toim.): *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. University of Iowa Press, Iowa 1989.
- McConachie, Bruce: *Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History*. Teoksessa McConachie, Bruce A. ja Postlewait Thomas (toim.): *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. University of Iowa Press. Iowa 1989.
- McConachie, Bruce; Sorgenfrei, Carol Fischer; Williams, Gary Jay; Zarrilli, Phillip B.: *Theatre histories: an introduction*. Routledge. London 2006.
- Miettunen, Katja-Maria: *Menneisyys ja historiankuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona*. SKS Bibliotecha Historica 126. Saarijärven offset Oy, 2009.
- Moi, Toril: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism – Art, Theater, Philosophy*. Oxford University Press, Oxford 2006.
- Mäkinen, Helka: *Elli Tompuri – uusi nainen ja punainen diiva*. Yliopistopaino Helsinki 2001.
- Mäkinen, Helka: *Kamppailua hegemoniasta kulttuurin kentällä. Elli Tompuri vastaan Suomen Kansallisteatteri*. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.): *Niin muuttuu maailma, Eskoni*. Yliopistopaino Helsinki 1999.
- Toim. Mäkinen, Helka; Wilmer, S. E., Worthen, W. B.: *Theatre, History, and National Identities*. Helsinki University Printing House, Helsinki 2001.
- Nilsson, Nils Åke: *Ibsen in Russland*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Almqvist & Wiksell Stockholm 1958.
- Paavolainen, Pentti: *Nuori Bergbom: Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I, 1843-1872*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Helsinki 2014.
- Paavolainen, Pentti: *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II, 1872-1887*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. Helsinki 2016.
- Peltonen, Ulla-Maija: *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. SKS Helsinki 2003.
- Pikkanen, Ilona: *Casting the Ideal Past: a Narratological Close Reading of Eliel Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906-1910)*, Tampereen yliopisto 2012.

- Postlewait, Thomas: *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge university press 2009.
- Reinert, Otto: *Satiric Strategy in The Importance of Being Earnest*. Teoksessa Behrendt, Patricia Flanagan: *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics*. Palgrave, New York and Basingstoke 1991.
- Rinne, Jalmari: *Muistelija* (toim. Tiina Rinne ja Liisa Steffa). Otava Helsinki 1985.
- Räsänen, Ilmari: *Ida Aalberg*. WSOY Porvoo 1925.
- Saarinen, Esa: *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. WSOY Juva 1995.
- Salokorpi, Hannu: *Pietarin tie. Suomalainen puolue ja suomettarelainen politiikka helmikuun manifestista 1899 Tarton rauhaan 1920*. Suomen Historiallinen Seura Helsinki 1988.
- Salomaa, J. E.: *Friedrich Nietzsche*. Kampus kustannus Jyväskylä 2000.
- Saresma, Tuija: *Monologi dialogisuudesta eli matkalla kohti eettistä omaelämäkertatutkimusta*. Lehdessä *Kulttuurintutkimus* 17 (2000):4 (toim. Vesa Niinikangas). Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2000.
- Schanke, Robert A.: *Ibsen in America: a Century of Change*. Metuchen NJ: Scarecrow Press 1988.
- Schuler, Catherine A.: *Women in Russian Theatre – the Actress in the Silver Age*. Routledge London and New York 1996.
- Senelick, Laurence: *Anton Chekhov*. Macmillan London 1985.
- Seppälä, Mikko-Olavi ja Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*. LIKE Helsinki 2010.
- Sevänen, Erkki: *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918-1939*. SKS Helsinki 1994.
- Shepherd-Barr, Kirsten: *Ibsen and Early Modernist Theatre 1890-1900*. Greenwood Press, Connecticut 1997.
- Slonim, Marc: *Russian Theater from the Empire to the Soviets*. Collier Books, New York 1962.
- Smeljanski, Anatoli: *Esipuhe Stanislavskin Näyttelijän työn 1. osaan. 1988*. Teoksessa Konstantin Stanislavski: *Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Tammi, Helsinki 2011.
- Smirnov-Nesvitski, Juri Aleksandrovitš: *Vahtangov*. Iskustvo, Leningrad 1987..

Stanislavski, K. S.: *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. WSOY Helsinki 1966.

Stanislavski, K. S.: *Masterstvo akijora*. Izdatelstvo Sovetskaja Rossija. Moskva 1961.

Stanislavski, Konstantin: *Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Tammi, Helsinki 2011.

Stanislavski, K. S.: *Sobranie sotshinenij, Tom 5: Stati, retshi, zametki, dnevniki, vospominanija 1877-1917*. Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo, Moskva 1958.

Stanislavski, K. S.: *Sobranie sotshinenij, Tom 6: Stati, retshi, otkliki, zametki, vospominanija 1917-1938*. Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo, Moskva 1959.

Stanislavski, K. S.: *Sobranie sotshinenij, Tom 7: Pisma 1886-1917*. Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo, Moskva 1961.

Stokes, John. Booth Michael R.; Bassnett, Susan: *Bernhardt, Terry, Duse. The actress in her time*. Cambridge University Press, Cambridge 1988.

toim. Suhih, I. N.: *Drama A. N. Ostrovskogo "Gроза" v russkoj kritike*. Izdatelstvo leningradskogo universiteta, Leningrad 1990.

Suutela, Hanna: *An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company, 1872-1883*. Teoksessa Mäkinen, Helka, Wilmer, S. E. ja Worthen, W. B. (toim.): *Theatre, History and National Identities*. Helsinki University Printing House, Helsinki 2001.

Suutela, Hanna: *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen teatterin palveluksessa*. Otava Helsinki 2005.

Suutela, Hanna: *Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975-1984*. Helsinki 1999.

Suutela, Hanna: *Orleansin neitsyt – kansallinen protagonistti. Esitykset Suomalaisessa teatterissa 1887 ja 1896 sekä Suomen Kansallisteatterissa 1902-1905*. Teoksessa Mäkinen, Helka (toim.) 1997 *Libasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista*. Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja N:o 2.

Tamartshenko, Natan D: *Totsbka zrenija personazhi i avtorskaja pozitsija v realistitsbeskoi drame Groza A. N. Ostrovskogo*. Teoksessa *Russkaja tragedija pjesa A. N. Ostrovskogo Groza v russkoj kritike*. St. Peterburg 2002.

Tompuri, Elli: *Minun tieni*. WSOY Helsinki 1942.

Toporkov, Vasili: *Toiminnasta tunteeseen*. Suom. Martin Kurtén ja Heikki Mäkelä. TeaK 1984. Teoksessa *Konstantin Stanislavski: Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Tammi, Helsinki 2011.

Tuominen, Uuno: *Yleisvaltakunnallinen lainsäädäntö*. Teoksessa Tommila, Päiviö (toim.): *Venäläinen sortokausi Suomessa*. Sarjassa *Historian aitta*. Helsinki WSOY 1960.

Tuulio, Tyyni: *Maila Talvion vuosikymmenet. Edellinen osa (1871-1911)*. WSOY Helsinki 1963.

Vares, Vesa: *Varpuset ja pääskysel. Nuorsuomalaisuus ja Nuorsuomalainen puolue 1870-luvulta vuoteen 1918*. SKS Helsinki 2000.

Veistäjä, Verner: *Viiipurin ja muun Suomen teatteri: Suomalaisen maasentuteatterin, Viiipurin näyttämön, Viiipurin kaupunginteatterin historia näyttämötaiteemme vakiintumisen ja kehityksen kuvastajana*. Tammi, Helsinki 1957.

Vihavainen, Timo: *Venäjän kahdet kasvot. Venäjä-kuva suomalaisen identiteetin rakennuskeivenä*. Edita Helsinki 2004.

Vološinov, Valentin Nikolajevitš: *Kielen dialogisuus; marxismi ja kielifilosofia*. Vastapaino, Tampere 1990.

Weckman, Joanna: *"Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti" Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana 1958-1992*. Aalto University publication series. DOCTORAL DISSERTATIONS 130/2015. Aalto Arts Books, Helsinki 2015.

Williams, Raymond: *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Vastapaino Tampere 1988.

Toim. Williams, Simon ja Hamburger, Maik: *A History of German theatre*. Cambridge University Press, Cambridge 2008.

Worthen, W. B.: *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.

Wuorenrinne, Toivo Ilmari: *Kosti Elo, taiteilijakuva*. Gummerus, Jyväskylä-Helsinki 1933.

