

Tšekin ja Suomen ”kansojen äänet” ja kansallisen modernismin kehitys musiikissa ja muutenkin

Tomi Mäkelä

Saatuaan suuren orkesteriteoksensa Taras Bulba (1915–1918) valmiiksi, tšekkiläisen säveltaiteen modernismin keulakuva, jo yli 70-vuotias Leoš Janáček (1854–1928) kirjoitti 36-vuotiaalle rakastetulleen Kamila Stösslovalle (os. Neumannova) juhlistavansa uudessa monumentaalisessa sävellyksessään slaavilaisten kulttuurien voitokasta esiinmarssia.¹ Tämä tapahtui Euroopan kohtalon vuonna 1918. Teos kuuluu ensimmäisen maailmansodan aikaansaaman kansallisen intomielen ja erottelun ilmentymiin. Keskiaikaisen Euroopan hallintorakenteet haurastuivat laajoilla alueilla ja ajatus lukuisista pienistä kansallisvaltioista sai entistä reaalisemman perustan.

Toinen toisilleen sukua olevien mutta keskinäistä erilaisuuttaan korostavien kuningashuoneitten välinen kilpailu käytiin jatkossa yhä useammin toinen toisilleen sukua olevien mutta keskinäistä erilaisuuttaan korostavien eurooppalaiskansojen kesken.

Samana vuonna kun Suomen itsenäisyysjulistus vahvistettiin, myös Tšekkoslovakian tasavalta perustettiin. Niin Suomen kuin omalla tahollaan Tšekkoslovakiankin tasavalta erosivat tuolloin pitkän 1800-luvun Euroopan suurimmasta keisarikunnasta, Suomi Venäjästä ja Tšekkoslovakia Itävalta-Unkarista. Tähän asti Suomi oli kuulunut aina johonkin mahtivaltakuntaan, kun taas böömiläisillä oli jo kauan ollut ikioma kuninkaansa ja 1300-luvulla jopa Keisari, Kaarle IV. Suomalaisille oma kuningaskin jäi toteutumattomaksi

¹ Přibáňová, Svatava (1990, toim.): Hadanka zivota. Dopisy Leose Janacka Kamile Stosslove. Opus musicum: Brno. Vrt. myös Mäkelä, Tomi (2005): Exhibitionismus und musikalische Autobiographie. Eros und Thanatos in Leoš Janáček's Opern, teoksessa „Theater ist ein Traumort“. Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann, toim. Hanspeter Krellmann ja Jürgen Schläder, Henschel: Berlin, 10–20.

haaveeksi.

Myös vuosi 1809, jota tänä vuonna etenkin Suomessa monin tavoin juhlistetaan, on molempien maiden kannalta merkittävä, nousihan Böömi tuolloin vapaaehtoisesti (arkkiruhtinas Kaarlin johdolla) Napoleonin vastaan, siis samana vuonna kun Suomesta tuli osa Venäjää. Tämä oli merkittävä ele, kuuluihan esimerkiksi Baijerin naapurikuningaskunta Napoleonin luotettaviin liittolaisiin, ja pidettiin Napoleonin monissa pienemmissä Euroopan maissa pitkään nimenomaan kansallisen paikallishallinnon takaajana. Napoleon rikkoi systemaattisesti muut suuret ja vanhat keisari- ja kuningaskunnat ja lupasi paikallishallinnolle esimerkiksi juuri Itävalta-Unkarin reuna-alueille laajoja valtuuksia. Tästä syystä esimerkiksi Sloveniassa Napoleonin juhlistetaan nykyisinkin oman kansallisen historian merkkihenkilönä, eräänlaisena etäältä vaikuttaneena kansallissankarina, mikä saattaa olla jopa yks syy ranskalaisten automerkkien huomiota herättävään menestykseen ”Balkanin Sveitsissä”. Böömi sen sijaan oli vuonna 1809 lojaali Itävalta-Unkarille. Prahassa koettiin hyvällä syyllä kuuluttavan yhden ajan mahtavimman valtakunnan ydinalueisiin, joista Pariisista käsin katsottuna olisi saattanut sittenkin aikojen kuluessa tulla takapajula.

*

Kansallinen modernistisäveltäjä Leoš Janáček, joka niin monin tavoin on tšekkitaitteen syvimmän olemuksen edustaja, syntyi Hukvaldyssa ja eli suurimman osan elämästään Itävalta-Unkarin keisarikunnassa. Patrioottisena tšekkinä hän koki tehtäväkseen nimenomaan slaavilaisuuden kehittämisen, uuden taiteen luomisen slaavilaisista lähtökohdista ja saksankielisen kulttuurin hegemonian murtamisen Keski-Euroopassa. Hänen asenteessaan näkyy tšekkiläisten ikuinen identiteetti ongelma, länsislaavien identiteetikriisi: ollako slaaveja vai länsieurooppalaisia, ylpeilläkö myöhäiskeskiajan keisarihuoneella vai slaavien kansainvaelluksen avangarde-roolilla?

Tämä ristiriita innoitti 1900-luvun alun tilanteessa paitsi tšekin kielen ja

murteiden tutkimiseen, myös siihen, että juuri Janáček käytti oopperoissaan ja muussa musiikissaan tarpeen ja mahdollisuuksien mukaan slaavilaista kirjallisuutta. Janáčekin Taras Bulba perustuu Nikolai Vasiljevits Gogolin kertomukseen kasakasta, jonka puolalaiset teloittivat. Juliaanisen kalenterin mukaan 20. maaliskuuta 1809 syntynyt Gogol edusti itsekin kasakkaperinnettä ja oli kotoisin Ukrainasta, Oblast Poltavasta. Gregoriaanisen kalenterin mukaan Gogolin syntymäpäivää juhlitaan viikon päästä, 1. huhtikuuta.

Taras Bulba on venäläisen kirjallisuuden helmiä. Kertomus on monin tavoin harvinainen Gogolin tuotannossa. Gogol oli romantikko, joka kykeni ainutlaatuisella tavalla kuvailemaan elämän epäromanttisia piirteitä. Hänellä oli taipumus kokea ilmiöt koomisina ja hirtehisinä, groteskeina, nähdä todellisuus moniulotteisena romanttisen intuition ja mielikuvituksen avulla. Vaikka tämän tarinan väkevästi kansallismielinen ja poliittinen sanoma lienee päivän selvä, Gogolin Taras Bulba ei ala kasakoiden ja ukrainalaisen kulttuurin ylistyksellä. Taras Bulba haukkuu kaksi kotiin palaavaa opiskelijapoikaansa pataluhaksi näiden suurkaupunkilaishenkisen pukeutumisen vuoksi. Toinen pojista vastaa isälleen, että jos tämä jatkaisi haukkumista ja nauraisi hänelle, hän ei voisi olla lyömättä. Kun isä ja poika sitten tappelevat kovin nyrkein kadulla, poikien äiti huutaa: ”Mies on menettänyt järkensä!” Tappelun jälkeen Taras Bulba kehuu kiivasta poikaansa hyväksi taistelijaksi ja alkaa haukkua toista poikaa pelkuriksi. Kasakka Taras Bulba, josta Janáček siis teki myös tšekkien sankarin, vaatii tarinassa molemmilta pojilta, että nämä lähtevät sotimaan muiden kasakoiden kanssa puolalaisia vastaan. Puolalaisia Gogol syyttää yhteyksistä juutalaisiin. Ja ovathan puolalaiset myös epäilyttävästi länsimaisia katolilaisia, ja ainakin monet aatelissuvut ovat kaikkea muuta kuin läpikotaisin slaavilaista verenperimää (mikä de facto pätee paitsi muiden maiden aatelisiin, myös kaikkiin eurooppalaisiin kansoihin sitten kansainvaellusten ajan tiimellyksen). Ukrainalaisesta näkökulmasta Puola on siis sekarotuista rajaseutua. Kertomus päättyy siihen että polttorovioon sidottu Taras Bulba huutaa liekkien seasta, että

”on vielä koittava aika, jolloin Venäjän maaperästä nousee tsaari, jota mikään maailman mahti ei kykene alistamaan”. Sankarin teloitus roviolla liittyy tšekkien ajatusmaailmassa ennen kaikkea Jan Hussin teloitukseen vuonna 1414 katolisen kirkon ja keisarikunnan toimesta. Gogol kirjoittaa, että Taras Bulban elämä päättyi visioon kaikkien slaavien ylivoimaisesta tsaarista. Gogol kysyy, voiko mikään tuli tai muu voima maailmassa tuhota venäläisen sielun voiman. Taras Bulbaa on kiitetty juuri niin sanotun venäläisen sielun idean hahmottelemisesta romantiikan hengessä. Taras Bulba on klassikko, josta on tehty jo ainakin kaksi suurta elokuvaa, joista viimeisin kuvattiin oman aikamme tsaarikultti mielessä joskin historiallisissa kulisseissa Venäjällä vuonna 2007. Vuonna 1962 tarinasta tehtiin elokuva USA:ssa ja yhdessä päärooleista oli Tony Curtis.

Täytyy osata eläytyä slaavien taruston ja Gogolin kerronnan särmikkääseen moniulotteisuuteen ja myös tšekki-nationalismin kypsään, syvällisesti älylliseen ja filosofiseen tilaan, jotta voi (Janáčekin tavoin) nähdä ukrainalaisten ja puolalaisten välisessä skismassa aiheen juhliä panslavismin voittoa, vaikka kaikki keskeiset ukrainalaishahmot siinä kuolevatkin. Taras-kasakan pojat kuolevat Gogolin sadussa, yksi puolalaisten teloittamana, toinen Taras-isän itsensä tappamana rangaistuksena pelkuruudesta. Slaavien sankari on isä, joka tappaa poikansa. Siinä on meillä suomalaisilla etenkin ”Pitkänsillan länsipuolella” (Erik Söderblom) pureskelemista. Väkivaltaisuudestaan tunnettu Kullervokin sentään tappaa vain kasvatusvanhempansa! Janáčekin teoksen optimismi ja lopun voitokkuus on rituaalista, kulttuurin sisäistä puhdistumista. Idea on sama kuin Spike Leen elokuvassa Malcolm X (1992), eli se, että tumman miehen pahin vihollinen ei ole vaaleaihoinen amerikkalainen vaan orjuuteen ja alistettuun asemaan tottunut toinen tumma mies. Juuri tässä hengessä Taras halveksii paitsi pelkuripoikaansa, myös puolalaisia enemmän kuin kulttuuripiirinsä ulkopuolisia kilpailijakansoja. Taras on sotaisen voitokkuuden ja putipuhtaan slaavilaisuuden profeetta, ja Janáčekin teoksen

äärimmilleen venytetty loppu suunnattoman juhlava musiikillinen ennustus slaavilaisten maailmanherruudesta liekkien keskeltä lausuttuna, lajissaan ylittämättömän ylevä taideteos.

*

Aivan elämänsä lopussa, 1920-luvun puolivälin jälkeen, Janáček sai valmiiksi liturgisesti sävyttyneen pääteoksensa Glagoliittimessun. Säveltäjä omisti sen Määrin (ts. Moravian) kirkon päämiehelle, Olomoucin arkkipiispalle. Olennaisempaa kuin säveltäjän elämänsä lopussa mahdollisesti löytämä uskonnollisuus, jonka hän itse muuten kiisti, on se, että Glagoliittimessu juhlistaa kirkkoslaavin kielistä keskiaikaista liturgista tekstiä. Säveltäjä tekee kaikkensa antaakseen kirkkoslaaviperinteelle uudenaikaisen ja ainutkertaisen asun. Paikoitellen Janáček etäännyttää musiikillisen ilmaisunsa kirkollisista perinteistä siinä määrin, että on luontevaa olettaa hänen ajatelleen myös slaavilaisen alkukirkon läheisiä yhteyksiä alueen pakanallisiin perinteisiin. Janáčekin musiikin rytmit johtuvat kuitenkin pääasiassa puhekielen antamista virikkeistä. Usein Janáček artikuloi käyttämänsä tekstin tietoisesti väärin, ja sanojen painotus vastaa kuin vastaakin ilmeisesti pikemminkin modernin tšekin kielen periaatteita ja poikkeaa siten jyrkästi vanhasta alkutekstistä.

Niinpä paitsi Janáčekin musiikki, myös tekstinkäsittely on ajatonta, se suuntaa katseensa hamaan tulevaisuuteen. Vielä yli 70-vuotiaanakin, samoin kuin jo Taras Bulba ensimmäisen maailmansodan aikana säveltäessään, Janáček oli kiinnostunut kansansa tulevaisuudesta eikä menneisyydestä, tai tarkemmin sanoen kansan menneisyyteen kohdistuva kiinnostus johtui vahvasta halusta ohjata nykyisyyden kulkusuuntaa. Tässäkin on jotain tyypillistä alueen kansalliselle liikehdinnälle kautta aikojen.

Janáček kirjoitti Glagoliittimessustaan itse, että hän halusi sen avulla saattaa ”uskon kansan kitkemättömän olemassaolon oikeutukseen ei niinkään uskonnolliselle, vaan jyrkälle hyveellisyyteen perustuvalla jalustalla”. Teosta leimaa optimismi ja elämän ylistys, ei alistuminen jumalan tai jonkun muun

auktoriteetin vallan alle.

Teoksen päättävä Intrada kuuluu muutenkin kuin pikemminkin alkusoittoon viittaavan nimensä vuoksi kokonaisuuden suurimpiin erikoisuuksiin, se on täynnä alkuvoimaa ja pakanallista rituaalisuutta. Intradasta on sanottu, että Janáček näyttää siinä ihmisille, kuinka jumalan kanssa on puhuttava. Oikein ymmärrettynä se lienee kuitenkin ennen kaikkea Janáčekin ikuista vitalismia, elämänvoiman ja varsinkin slaavilaiskulttuurin ylistystä, uskoa suureen tulevaisuuteen ja vapautteen kansan ja kulttuurin omista lähtökohdista käsin. Janáček hakee etäisyyttä länsieurooppalaiseen hienostuneisuuteen ja hillittyyn uskonnollisuuteen ja teologiaan, hän vie kirkkoslaavilaisperinteen äärimmäisen kauas Vatikaanin kultaisista koristeista, koulista, lingua francasta ja kirjastoista. Janáčekin työtä ohjaa utopia slaavikulttuurin alkuvoimaisuudesta, nimenomaan slaaveille tyypillisestä kiinteästä luontoyhteydestä ja arkaaisesta olemassaolon oikeutuksesta vastakohtana teknokraattiselle länsimaalaisuudelle. Säveltäjänä hän toden totta onnistuikin kehittämään tinkimättömästi yksilöllisen ja ei-länsimaisen sävellystyylin sortumatta pinnalliseen eksoottisuuteen tai jonkin kansantieteellisistä museoista tutun taidemuodon ulkokultaiseen lainaamiseen. Tinkimättömän asenteensa ansiosta Janáček on yksi 1900-luvun alun kiinnostavimmista modernisteista, jolla ei ole esikuvia eikä vertaisiaan seuraajia.

*

Janáčekin jyristykseen ja julistukseen verrattuna muu tšekkiläinen, määriläinen ja böömiläinen nationalismi tuntuu laimealta. Vaikka Janáčekinkin ymmärtäminen vaatii moniulotteista ja monitasoista ajattelua, säveltäjän työ on intohimoista ja se perustuu kansalliseen utopiaan. Se kumpuaa tilanteesta, jossa tšekkien asema Itävallan osana oli ainakin kulttuuri-identiteetin osalta poikkeuksellisen heikko, onhan kysymys alueesta, joka kauan sitten muodosti sivistyneen ja vauraan, länsimaisen Euroopan ytimen. Esimerkiksi Bedřich Smetanan ja Antonín Dvořákin kansallishenkisiä teoksia Moldausta niin sanottuihin slaavilaisiin rapsodioihin, tansseihin ja vastaaviin keveästi

kansallisiin teoksiin toki kaikki tuntevat, mutta erittäin harvoin kuulee soitettavan Josef Sukin (1874–1935) musiikkia, niin hieno säveltäjä kuin hän onkin.

Vuoden 1904 syksyllä Suk sai valmiiksi sinfonisen runon nimeltä Praga, siis Praha vanhalla kielellä kirjoitettuna. Kyseessä on hussilaissodista inspiroitunut ja vuoden 1424 tapahtumiin liittyvä ohjelmallinen teos, mutta samalla myös muistomerkki Sukin opettajalle Dvořákille. Tämä oli kuollut vuonna 1904 Sukin ollessa konserttikiertueella Espanjassa. Sukin sinfoninen runo liittyy siis Hussilaissotiin ja varhaisen uskonpuhdistusliikkeen pyrkimyksiin. Hussilaisten kapina alkoi pian sen jälkeen kun Jan Hus oli Konstanzin kirkolliskokouksen tiimoilta poltettu roviolla. Uhma kohdistui Böömin alueen lähtökohdista käsin katolista kirkkoa ja Saksalais-roomalaista keisarikuntaa vastaan. Kyseessä oli siis sekä kansallinen että uskonpuhdistuksellinen liike – ja ennen kaikkea vahva utopia.

Sotilaallisesti vahvoin hussilaiskapinallisten ryhmä olivat niin sanotut taboriitit. He olivat alemman papiston edustajia, pikkuporvareita ja talonpoikia, ja Paavi ja keisari olivat heille antikristuksia. Taboriitit julistivat maailmanloppua ja perustivat kaupunkiliiton, jonka jäsenet haaveilivat tuhatvuotisesta valtakunnasta antikristuksen tuhouduttua. Taas kerran törmätään huikeisiin utopioihin, joiden toteuttamista ei pelätä. Ja taas kerran böömiläinen utopia on samalla kansallinen ja yleisinhimillinen.

Vuoden 1424 kesäkuussa hussilaisten legendaarinen johtaja Jan Zizka voitti prahalaisvastustajansa Malešovin taistelussa ja kovimmat kamppailut siirtyivät Moravian alueelle. Lokakuussa Zizka kaatui Pribislaun piirityssodassa, mutta hussilaiset jatkoivat sitkeästi taistelua Pyhää saksalais-roomalaista keisaria ja katolilaisia kaupunkeja vastaan.

Saattaa vaikuttaa oudolta, että Josef Suk omisti hussilaissotiin liittyvän teoksen opettajansa Antonin Dvorakin muistolle, olihan tämä syvästi uskonnollinen katolilainen. Täytyy muistaa, että lähes kaikki niin sanotut aidot tšekit kokevat

hussilaisliikkeen kansallisena vallankumousyrityksenä vierasta, itävaltalaista hallintoa vastaan eivätkä niinkään osana protestanttisen, evankelis-luterilaisen liikkeen esihistoriaa. Hussilaissodat ovat yksi Böömin alueen kansoja ja kulttuureja yhdistävistä, yhteistä identiteettiä rakentavista vaiheista alueen historiassa. Tätä vaikutelmaa ei muuta edes se fakta, että Böömin alue menetti Hussilaissotien vuoksi taloudellisesti ja muutenkin vuosisatojen ajaksi johtavan asemansa keskellä Eurooppaa.

Hinta siitä, että hallintovaltaa siirtyi sodan ansiosta paikallisen aateliston ja maanomistajien käsiin, oli siis korkea. Kuten niin usein muuallakin, kansallinen itsenäisyudentunne oli myöhäiskeskiajan Böömissä ristiriidassa taloudellisen hyvinvoinnin kanssa. Juuri tästä syystä Suomekin suuruhtinaskunnan teollisuus- ja kauppiaspiirit vastustivat 1800-luvun lopussa nuorekkaan uhmakasta mutta lopulta ihmeen onnekasta itsenäistymisliikettä, varsinkin kun oma itsenäisyyden ihmeemme ei ollut edes lyhytikäinen kuten eräät muut vuoden 1918 itsenäistymiset, esimerkiksi Virossa ja Tšekkoslovakiassa.

Myös Smetanan, ihan samoin kuin Janáčekin ja Sukinkin tavassa käsitellä teoksissaan historiaan liittyviä aiheita on kysymys ennen kaikkea kansallismielisyydestä. Sukin tavoin myös Smetana inspiroitui Hussilaisten taisteluista. Kaksi *Má vlast* (eli korostetusti *Minun kotimaani*) -sarjan viimeistä osaa, *Tabor* ja *Blaník*, liittyvät Hussilaisten toimiin. Kansainvälinen konserttiyleisö tuntee monumentaalista teoskokonaisuudesta vain toisen osan, *Vltava* eli suomeksi *Moldau*. Kaiken kaikkiaan kuusiosainen sarja kestää kokonaisuudessa noin tunnin ja kaksikymmentä minuuttia. Se soi nykyisin ainakin kerran vuodessa, kun se aloittaa Prahan kevään festivaalit. Kaikki osat eivät suinkaan ole helposti sulavaa muotokaunista sävelten liplatusta ja vuolasta virtaa niin kuin *Vltavassa*. Esimerkiksi toiseksi viimeisessä osassa nimeltään *Tabor*, joka on taiteellisesti ja sisällöllisesti kaikkein kiinnostavin koko sarjassa (ja samalla sävyltään etäällä tunnetusta *Vltavasta*), Smetana työstää tunnetun Hussilaiskoraalin sävelillä, ja koraalia käytetään Hussilaissotilaiden alkuvoiman

ja uskollisuuden symbolina yli kymmenen minuuttia kestävän sinfonisen runon aikana myös taisteluita kuvattaessa. Smetana ei kaunistele Hussilaisten toimenpiteitä vaan antaa tilaa julmuudelle ja ”tarkoitus pyhittää keinot” -tyyppiselle ajattelulle. Mutta epätietoiseksi hän ei kuulijaa sentään siitäkään jätä, mikä on loppujen lopuksi oikein.

Smetana itse luonnehti Taboria ”harmaaksi”, ja teoksessa onkin kostean tuhkan haju. Nimi viittaa kaupunkiin eteläisessä Böömissä, joka oli hussilaisliikkeen tärkein keskus. Vuonna 1420 Jan Husin kannattajat perustivat Taborin pyhälle vuorelle ”Jumalan Valtion”, jossa ei kenelläkään saanut olla henkilökohtaista omaisuutta ja jossa vallitsivat tiukat moraalisaännöt. 1800-luvulla Taborin kaupungista tuli tšekien kansallisen liikkeen keskus. Sinne perustettiin vuonna 1862 ensimmäinen tšekinkielinen oppikoulu. Samoin kuin Suomessa, niin sanotusti kansankielinen (sitä unohtamatta että oli myös saksan- ja ruotsinkielisiä vähempiosaisia) ylempi oppilaitos jouduttiin siis perustamaan pääkaupungin ulkopuolelle, mutta tšekit löysivät historiansa kannalta symbolisesti väkevämmän paikan – verrattuna Suomen Jyväskylään ja Hämeenlinnaan. Suomenkielinen koulu olisi pitänyt ehkä sittenkin perustaa Köyliöön!

Yksi Tšekin historian kannalta mielenkiintoisimpia kansallismodernisteja on 50 vuotta sitten elokuussa, Liestalissa Baselin lähellä Sveitsissä kuollut, Polickasta kotoisin oleva säveltäjä Bohuslav Martinů (1890–1959), jota Prahan kevään festivaalit tänä vuonna kunnioittavat. Hänen myöhäistuotantonsa 1950-luvulta on erikoinen sekoitus ”kotimaan äänistä” eli kansanlauluihin perustuvista sävelaiheista ja ihmiskunnan suuria ongelmia perusteellisesti käsittelevistä, ajalle tyypillistä eettistä klassismia edustavista teoksista. Ongelmalliseksi Martinůn tekee kansallisena tulenkantajana tietysti se, että hän eli suurimman osan aikuisuuttaan ulkomailla, Ranskassa, USA:ssa ja Sveitsissä. Hän ei edes paennut kotimaahansa tunkeutuvia saksalaisia vaan (jo kauan aikaisemmin) kotimaansa konservatiivista musiikkiperinnettä. Sodan alettua hän jäi

ulkomaille. Kun radikaalimodernisteja vainoava natsihallinto uhkasi Pariisia, Martinů jatkoi matkaa kauemmaksi Länteen. Hänen kansallisesti värittyneet teoksensa ovat siis syntyneet lapsuuden ja nuoruuden vaikutelmien varassa kaukana kotoa, paljolti muiden emigranttien kuten esimerkiksi poliittisestikin aktiivisen Jan Löwenbachin (1880–1972) vaikutuksesta. Ja tietenkin hänen kansalliseen sanomaansa vaikutti myös paljolti muiden maiden kansalaisten tapa lähestyä böömiläisyyttä. Eihän kansalliset sävyt suinkaan olleet vain koti-ikävän ilmaisua, vaan paljolti myös tapa tehdä kotimaan kulttuuria tunnetuksi isäntämaassa ja helpottaa siten maahanmuuttajien ja pakolaisten asemaa. Tähän liittyviä ajatuksia on helppo löytää juuri Jan Löwenbachin kirjeenvaihdosta USA:n vuosina.²

Tässä piileekin ehkä Martinůn taiteen suurin ongelma, nimittäin se, että hänen kansallisesta tuotannostaan puuttuu se akateeminen ja älyllinen syvällisyys, joka on tyypillistä kypsälle, vuosisatojen hiomalle ja hyvin perusteltuun itsetuntoon perustuvalle, keskellä Eurooppaa koetulle kansallishenkisyydelle nimenomaan Böömin alueella.

*

Jos lopuksi saan muutamin sanoin verrata böömiläistä kansallisaatetta Suomeen, on ensinnäkin todettava, että suuri ero on siinä, kuinka suomalaisten kansallishenki 1800-luvulla ja sen jälkeen ei ole perustunut useiden vuosisatojen ellei peräti tuhannen vuoden hiomaan tilanteeseen. Niinpä suomalaisen säveltaiteen oman äänen löytymiseen liittyy samanlaista köydenvetoa kuin suomalaisuuden määrittelemiseen muissakin viitekehyksissä. Suomalaisuuden säveltäminen oli vaikeaa monikielisessä ja monikulttuurisessa tilanteessa varsinkin jos ja kun oli otettava huomioon myös alueellinen hajonta suuressa mutta väljästi asutussa maassa. Ei siis mikään ihme, että esimerkiksi nyt vuonna 2009 juhlistu, 200-vuotta sitten syntynyt Fredrik (Friedrich, ”Fritz”) Pacius

² Vrt. Jan Lowenbach Papers (MS-0003), Special Collections and University Archives, Library and Information Access, San Diego State University, USA. Allekirjoittanut perehtyi Löwenbach-aineistoon paikan päällä Deutsche Forschungsgemeinschaftin rahoittaman ja prof. Horst Weberin johtaman Musik in der Emigration 1933–1950 -tutkimusprojektin yhteydessä vuosina 1995 ja 1996.

(1809–1891) ja hänen taiteensa sai kokea kylmän suihkun nuoremman suomalaissukupolvien taholta.

Suomalaisuuden säveltäminen ei näissä olosuhteissa ollut tšekkiläiseen tapaan kumulatiivinen, rakentava prosessi, vaan jyrkistä ristiriidoista ja syvästä erilaisuuden tunteesta ja keskinäisestä epäluulosta kumpuava, varsin kipeä tapahtumaketju. Esimerkiksi kansallissäveltäjänä kaikkein keskeisin Sibelius tyrmäsi Paciuksen tyylin epäsuomalaisena, ja hänen onnensa oli harvinaislaatuinen nerous, joka jätti suomalaisuuden säveltämisen avaimet pitkäksi ajaksi hänen käsiinsä.

Myöhemmin esimerkiksi Heikki Klemetti mutta myös Yrjö Kilpisen kaltaiset uuden uljaan vuosisadan suomalaiset hyökkäsivät Paciusta vastaan siksi, että tämä oli kuulunut ruotsinkieliseen sivistyneistöön. Siihen kuului pitkään Sibeliuskin, mutta se on toinen tarina.

Paciuksen edustama vaihtoehto oli topeliaaninen, moninaisuutta vaaliva ja laajassa mielessä yleiseurooppalaista, Itämeren henkistä Suomi-kuvaa luova. Pacius sävelsi suomalaisuutta siten, että kaikki suomalaisuuden ominaispiirteet mahtuivat hänen tekemiinsä raameihin, kun taas Sibeliuksen edustama nuori ja voitokas suomalaistaiteilijoiden sukupolvi kavensi mutta samalla toki myös terävöitti käsitystä suomalaisen kulttuurin mukamas homogeenisista erityispiirteistä. Näiden kahden rintaman välinen taistelu oli katkeraa kädenvääntöä ja häikäilemätöntä kulttuuripolitiikkaa, vaikkei sitä ehkä aina ole haluttukaan tässä valossa nähdä, sen verran tärkeä osa suomalaista identiteettiä on konsensuksen ja yhtenäisyyden ihanne. Kun Suomessa yritetään olla ylpeitä siitä, että meillä on ”yksi kieli ja yksi mieli”, esimerkiksi Saksassa ylpeilläään ns. murrealueiden itsenäisyydellä ja omintakeisuudella ja sillä, että kaikille yhteinen kirjakieli (”Hochdeutsch”) on paljolti Goethen ja kumppaneiden ansiota.

Niille, joiden mielestä suomalaisten ei nykyisin eikä tulevaisuudessakaan ole rakennettava korkeita aitoja maansa ympärille ja toivottava kulttuurin muuttuvan ainutkertaisen omintakeiseksi ja ympäristön vaikutuksesta, kaikesta

kansojen välisestä vuorovaikutuksesta vapaaksi, on helppo tunnistaa juuri Fredrik Paciuksessa oman suomalaisuutemme säveltäjä.

Tšekeille vastaavassa roolissa toimivat 1700-luvulla esimerkiksi Vysocinassa, keskellä nykyistä Tšekin tasavaltaa, syntynyt Jan Václav Antonín Stamic (1717–1757) ja hänen Mannheimissa syntynyt poikansa Carl Stamitz (1745–1801). Ilman Stamicien kaltaisten böömiläisten huippumuusikoiden toimintaa Mannheimissa ja myöhemmin esimerkiksi Stuttgartissa saksalainen orkesterimusiikki ei olisi kehittynyt Carl Maria von Weberin, Louis Spohrin ja Felix Mendelssohn Bartholdyn ajoilta hyvin tuntemallemme tasolle kenties vasta sata vuotta myöhemmin. Hyvin toimiva kulttuuri- ja aivovientikin on vallan mainio syy kansalliseen ylpeyteen, mutta myös taitavat kulttuurituonnin asiantuntijat kuten ne, jotka aikanaan houkuttelivat Paciuksen Suomeen, ansaitsevat kiitollisuutemme. Jos ajatusmallimme ihanteellisesta kulttuurin tilasta perustuisi siihen ajatukseen, että kaikki mikä tulee ulkoa sisälle on pahasta ja että kaikki mikä lähtee sisältä ulos päin on hyvää (enkä nyt ajattele vain vaihtotasetta), joutuisimme luopumaan monista jokapäiväistä elämäämme ylläpitävistä ja jopa universaaliin elossa säilymiseen liittyvistä ilmiöistä, emmekä suinkaan vain Euroopan Unionin ihanteista.

*

Mitä voimme oppia tšekkikansan taiteen historiasta? Ehkä sen, kuinka paljon onnellisuutta ja kansallista hyvinvointia suuren hallintoyhteisön (esim. keisarikunnan) jäsenyyteen voi liittyä, etenkin kun siitä on mahdollista hyötyä – ajatellaanpa vaikka vain sitä, että Prahnan kaupunkia nykyisessä loistossaan (linnoineen, siltoineen, kirkkoineen ja yliopistoineen) ei olisi perustettu ilman Pyhää saksalais-roomalaista keisarikuntaa ja Kaarle IV:tä.

Toisaalta voimme oppia, ettei suuremman yhteisön jäsenyys sulje pois voimakasta kansallista ilmaisua ja utopioita, kansallistunnetta. Tästä on Leoš Janáček mainio esimerkki. Mutta totta on myös se, että säveltäjän tuotanto koki hurjan, suorastaan villin (nykykriitikoiden mielestä myönteisen) käänteen niihin

aikoihin kuin Tšekkoslovakia itsenäistyi 1918 – (toinen ja usein mainittu syy oli nuori rakkaus) samaan tapaan kuin Sibeliuksellakin 1920-luku merkitsi kaikkein jännittävimpien teosten kehittymistä (nota bene ilman nuorta rakkautta).

Mikä on siis taiteen kannalta parempi, ylikansallinen yhteisö vai kansallinen itsenäisyys? Hirvittää sanoa, mutta kun tarkastellaan asiaa laajemman aineiston varassa, vastaus näyttäisi olevan se, että pääasia on että tapahtuu jotain muutosta, jollaisena itsenäistymisprosessia utopioineen ja korkean moraalin vaiheena voidaan pitää. Jos tästä halutaan oppia jotain, voidaan lopuksi todeta, että kaikkein pahinta taiteelle on poliittisten ja yhteiskunnallisten rakenteiden kangistuminen vuosikymmeniksi tai peräti vuosisadoiksi. Siinä mielessä oli hyvä, että taboriittien(kin) tuhatvuotinen valtakunta jäi utopian asteelle.

Tomi Mäkelä on musiikkitieteen professori Martin-Luther-yliopistossa (Halle-Wittenberg). Hän on kirjoittanut mm. kaksi kirjaa Sibeliuksesta (esim. Sibelius, me ja muut. Teos: Helsinki, 2007) ja viimeistelee parhaillaan Svenska litteratursällskapetille suurta kirjaa Fredrik Paciuksesta yhdessä M.A. Silke Brunsin kanssa. Suomen Kulttuurirahaston tuella hän kirjoittaa kirjaa Uudesta Pohjolasta eli suomalaisesta kulttuurista maailmansotien jälkeen.