

Laulajatar matkakirjailijana. Pia Ravennan kiertävä oopperaelämä Egyptissä 1920-luvun alussa

Marjo Kaartinen

Oopperalaulaja Pia Ravenna (1894–1964) teki vuosina 1921–1923 poikkeuksellisen kiertuematkan Egyptiin. Neljännesvuosisata myöhemmin hän julkaisi matkastaan teoksen *Gästspel i Egypten* (1948). Teos ilmestyi seuraavana vuonna Lauri Hirvensalon suomentamana nimellä *Egyptiläinen intermezzo* (1949).¹ Artikkelissani kuvaan kulttuurihistoriallisesta tulkintanäkökulmasta Pia Ravennan yli kaksivuotista matkaa ja sitä, mitä oopperalaulaja halusi 1940-luvun lopulla muistaa ja kirjoittaa matkastaan ja kokemuksistaan. Kysyn, miten hän koki kiertueoopperaelämän, ooppera-arjen Egyptissä ja lopuksi, miten hän koki Egyptin. Tässä kohdin lähestyn matkakirjaa Edward Saidin jo vuonna 1978 tarjoamasta, mutta teoreettisesti yhä relevantista orientalismin haastamisen tulkintakehyksestä.²

Pia Ravennaa ei ole toistaiseksi laajemmin tieteellisesti tutkittu eikä suuri yleisö häntä enää välttämättä muista, mutta hän oli pitkän ooppera- ja laulunopettajaelämänsä aikana tunnettu ja rakastettu koloratuurisopraano. Hjördis Tilgmann syntyi Helsingissä 1894 ja päätyi jo varhain urallaan ottamaan taiteilijanimen Pia Ravenna. Hän opiskeli usean opettajan johdolla, ensin kotikaupungissaan Elin Fohström-Tallqvistin, sitten Pietarissa Alma Fohströmin ja juuri ennen Egyptiin päättämistään aivan 1920-luvun alussa Milanossa Frederico Corradon johdolla. Tilgmannin ensikonsertti huhtikuussa 1913 sai kiittäviä arvosteluja. *Hufvudstadsbladet* nimesi hänet ”nuoreksi laulajatähdeksi” ja halusi korostaa Tilgmannin nuorta, vain ”17-keväistä ikää”. Hänen äänessään oli kriitikon mielestä helppoutta ja bravuuria, joka kertoi poikkeuksellisesta ”teknillisestä laadusta, dramaattisesta kyvystä ja musikaalisesta älystä” (*Hufvudstadsbladet* 6.4.1913). Vuodesta 1917 lähtien Tilgmannista puhuttiin sekä ruotsin- että suomenkielisessä lehdistössä yleisesti Suomen ja myös Pohjolan satakielenä.³ Hän teki nuoruusvuosinaan lupaavaa kansainvälistä uraa – juuri ennen Egyptiin lähtöään hän esiintyi jopa itsensä Nellie Melban kanssa Monte Carlon oopperassa.⁴ Ravenna levytti Berliinissä vuosina 1924, 1928 ja 1929.⁵

Tarkastellessani Ravennan persoonallista teosta sen kerroksellisuus nousee vahvasti esiin. Se suorastaan pakottaa kysymään, millä tavalla 1940-luvun lopulla vakiintunut ja arvostettu oopperalaulaja – ehkä uskaltaisi sanoa oopperadiiva – siirtyi taiteidenvälisellä kentällä matkakirjailijaksi. Mitä hän tavoitteli teoksellaan? Entä voisiko teoksessa tunnistaa kirjan

¹ Teos on kuvitettu. Suomenkielisessä teoksessa on mukana runsas valokuvakuvitus. Molemmissa kieliversioissa on mukana piirroskuvitusta, jonka lehdistö kertoo olevan Ravennan omia piirroksia. Esim. *Hufvudstadsbladet* 14.9.1948. Tämä ei kuitenkaan ilmene itse kirjasta.

² Said 2011, passim; orientalismin kts. myös Kaartinen 2001 ja 2002. Suomalaista matkakirjallisuutta on yhä tutkittu liian vähän. Sotienvälisen ajan naismatkakaajien teoksia tarkasteli pioneerityössään Ritva Hapuli 2003.

³ Esim. *Satakunnan Sanomat* 16.2.1917; *Björneborgs Tidning* 20.2.1917; *Helsingin Sanomat* 21.9.1918.

⁴ Kuten mainittu, Pia Ravennasta ei ole vielä tehty systemaattista tieteellistä elämäkertaa. Johanna Nuorivaara kirjoitti hänestä mainion, tiiviin elämäkerran YLE:n CD-julkaisuun 2001. Sitä ennen keskeisin elämäkertatarkastus ilmestyi Kirsti Jaantilan laatimana *Musiikin taitajia* -teoksessa Ravennan vielä eläessä, vuonna 1958. Ravennan elämäkertaa kartoittaessani olen käyttänyt myös digitoituja sanomalehtiaineistoja.

⁵ Yleisradio on julkaissut kaikki Ravennan äänitykset CD:nä vuonna 2001.

muotoon puettua musiikkia tai oopperaa? Tämä kysymys nousee esiin jo siksi, että teos – ja suomennos jopa pääotsikko myöten – saivat otsikointinsa musiikkitermeistä siten, että väliotsikot ovat lähes aina saaneet musiikkitermin, jonka jälkeen alaotsikko kertoo, mistä luku tarkalleen puhuu. Näin teoksen musiikillisuus korostuu ja luo rytmiä sinänsä varsin lyhytlukuiselle teokselle. Otsikot ovat oivaltavia: esimerkiksi ensimmäinen luku on otsikoitu *Cambiamento di tempo* = Ilmanalan vaihdos (*Cambiamento di tempo* = Luftombyte). Tämä nimenomainen luku käsittelee prosessia, jonka seurauksena Pia Ravenna päätyi italialaisen oopperaseurueen matkassa Italiasta Egyptiin.

Teos ja sen tekijä

Koska minua kiinnostaa Pia Ravennan matkakokemus – tai tarkemmin hänen neljännesvuosisata myöhemmin kertomansa muistettu kokemus – on olennaista huomioida lähdekriittisesti, että emme voi olla täysin varmoja siitä, että Ravenna olisi kirjoittanut tekstinsä itse. Tämä tietysti koskee aina kirjallisuutta, jossa haamukirjoittajien käyttö on mahdollisuus, jonka jäljille ei välttämättä päästä. Tutkijan näkökulmasta tätä haastetta ei voi ohittaa muutoin kuin fokuoimalla siihen, että Pia Ravenna julkaisi kirjan nimissään ja että se kertoi kertomuksen, jonka hän näin allekirjoitti. Se on elävästi ja läpi teoksen kirjoitettu yhteneväisellä, pulppuavalla ja hausalla tyylillä, joka tuntuu eloisalta yli 70 vuoden kuluttuakin. Teos antaa erittäin vahvan vaikutelman siitä, että Pia Ravenna on sen itsenäisesti kirjoittanut. Teos on kirjoitettu minä-muodossa ja tuntuu kauttaaltaan erittäin henkilökohtaiselta. Tutkijat ovat hyvästä syystä pohtineet paljon matkakirjan minän, siis matkailevan minän, ja kirjoittajan välistä suhdetta (Lindh 2020, 163). On selvää, että ne on tiettyyn pisteeseen asti pidettävä erillään ja etenkin Ravennan tapauksessa, jossa matkan tekemisen ja kirjan julkaisemisen välillä on kulunut vuosikymmeniä, tämä on pidettävä erityisesti mielessä.

Olen käyttänyt teoksen molempia kieliversioita rinnan. Lainatessani teosta käytän Hirvensalon hyvin tarkkaa suomennosta, mutta olen sijoittanut alkuperäisen ruotsinkielisen version lainauksista alaviitteeseen, mikäli sillä on vähäistäkin tulkinnallista merkitystä. Lukijan palvelemiseksi viittaan kauttaaltaan molempiin kieliversioihin, ensin suomenkieliseen versioon (1949), jonka perässä annan vastaavan ruotsinkielisen version (1948) sivunumeron.

Tulkitsen tässä artikkelissa Ravennan teosta nimenomaan matkakirjana.⁶ Kirjallisuudentutkijat ovat pohtineet paljonkin, onko matkakirjallisuus oma genrensä.⁷ Tässä yhdyin niihin näkemyksiin, jotka ehdottavat, että matkakirja on yksi omaelämäkerrallisen tekstin kuudestakymmenestä alalajista (Lindh 2020, 164). Sitä hallitsevat Ilona Lindhin tunnistamat kertomusmuotoisuus, tosipohjaisuus, kertova muoto, kuvaukset kohtaamisista ja faktatietojen esittäminen – ikiaikaisen, jo muinaisessa Egyptissä harjoitetun

⁶ Jan Borm määrittelee matkakirjan: ”– any narrative characterized by a non-fiction dominant that relates (almost always) in the first person a journey or journeys that the reader supposes to have taken place in reality while assuming or presupposing that author, narrator and principal character are but one or identical” (Borm 2004, 17).

⁷ Hakkarainen ja Koistinen (1998, 7) tunnistavat matkakirjallisuudella ”neljä läheistä naapurua: romaani, etnografia, dokumentti ja reportaasi”.

kirjallisuudenlajin vanhat tunnusmerkit (Lindh 2020, 160, 165; Borm 2004, 14–14). Ravennan teoksessa fokus on vahvasti hänen matkansa kuvauksessa ja se saa merkityksensä matkan ainutlaatuisuudesta, hauskoista anekdooteista ja sattumuksista (Lindh 2020, 16). Hän ei reflektoi matkan merkitystä osana muuta elämäänsä, omalle kasvulleen tai kehitykselleen taiteilijana. Mikko T. Virtanen on tutkinut biologien matkakertomuksia ja hahmottanut kertomusten rakentavan heidän ammatillista kuvaansa tutkijoina, esimerkiksi erottautumalla tutkimusmatkailijoina turisteista (Virtanen 2019). Tällaista pohdintaa Ravennan teoksesta ei löydy: *Egyptiläinen intermezzo* kuvaa episodina, joka tuntuu olevan irrallaan kirjoittajan elämän kokonaisuudesta. Näin ei olisi kuitenkaan tarvinnut olla, sillä esimerkiksi juuri Virtasen tutkimien tieteen tekijöiden matkat ovat hyvin rinnastettavissa Ravennan työmatkaan.

Liikkeellelähtö

Matkakirjaan tyypillisesti kuuluu, kuten matkaan yleensä, Yrjö Sepänmaan sanoin ”lähdön, perilläolon ja paluun – – muodostama fyysinen tai henkinen kokonaisuus; sillä on alku ja loppu (Sepänmaa 1998, 13). Nämä osa-alueet löytyvät Pia Ravennan teoksesta, mikä vahvistaa Ravennan muistelun matkakirjamaisuutta. Aivan alkuun hän kertoo, kuinka hän Monte Carllossa oleskelunsa jälkeen tuli kesällä 1921 kahdeksi viikoksi Milanoon saadakseen oopperakiinnityksen. Hän oli täällä ”saalistamassa” (1949, 5; 1948, 5)⁸. Lopputulos, kiinnitys kiertävään seurueeseen suuntana Egypti ei ollut odotettu tai toivottu, ja Ravenna paljastaakin, että hän oli tavoitellut kiinnitystä Italiaan. Pitkä työmatka Egyptiin sai siis alkunsa varsin käytännöllisestä syystä, sillä ansaittava oli, mutta seikkailunhalukin tyydyttyi saman tien:

Eihän Italian ulkopuolelle kylläkään otettu kiinnityksiä missään muussa kuin rahanansaitsemis- ja ohjelmiston hankkimistarkoituksissa – varsinainen taiteilijaura luotiin Italiassa – eivätkä seurueet liioin aina olleet kokoonpanonsa puolesta ensiluokkaisia, mutta minulla oli matkakuume veressäni enkä jaksanut vastustaa kiusaustani nähdä itämaita (1949, 5–6; 1948, 6).⁹

Pia Ravenna päätyi olemaan Egyptissä kaksi ja puoli vuotta, kutakuinkin kolme sesonkia, jona aikana hän esiintyi Aleksandriassa, Kairossa ja lyhyemmän aikaa myös Port Saidissa maineikkaan Dalbagnin vaihtuvissa seurueissa. Augusto Dalbagni oli yksi 1920- ja 1930-lukujen Kairon maineikkaan ilta- ja yöelämän moottoreista. Hän omisti Kairon Broadwaynakin pidetyllä Emad-el-Din-kadulla suuren Kurtaal -*music hallin*, jossa hänen seurueensa esiintyivät (Cormack 2021, 1, 65), Pia Ravenna mukaan luettuna. Egyptiläistä huvittelukulttuuria tuona aikana on tutkittu vielä erittäin vähän. Ainoan kirjan mittaisen poikkeuksen tähän tekee Raphael Cormackin pioneeri teos *Midnight in Cairo* (2021). Hän fokuoitiin paikallisiin naistähtiin, mutta valottaa samalla yöelämän kokonaisuutta. Adam Mestyan (2013) puolestaan tarkastelee tätä Kairon ”länsimaisena” ja koloniaalisena pidettyä

⁸ ”på jakt efter ett operaengagemang”.

⁹ ”Visserligen tog man inte engagemang utom Italien annat än för att förtjäna pengar och göra sig en reputoar – den verkliga Karriären gjordes i Italien – och sällskapen var inte alltid förstklassigt sammansatta, men jag hade resfebern i blodet och kunde in motstå frestelsen att se Orienten.”

Azbakeijan aluetta kiinnostavasti paikallisen pashan tahdosta syntyneenä ja tulkitsee sen rakentumista kulttuurisena siirtymänä, ei kolonialismin ilmentymänä. Kaupunginosan silloisia keskeisiä maamerkkejä Kursaalin lisäksi oli etenkin oopperatalo, jossa Pia Ravenna kairolaisen *The Sphinx*-lehden mukaan esiintyi ainakin kerran – ja varsin hienossa tilaisuudessa vieläpä, kun hän lauloi The International League for the Protection of Women -järjestön hyväksi brittiläisten varakreivitär Allenbyn ja Lady Congraven suojeluksessa. Ravennan mainitaan olleen “the brilliant soprano from the Kursaal opera company” (*The Sphinx* 17.1.1922, 29).

Ennen kuin matkalle kohti Egyptiä päästään, *Egyptiläisen intermezzon* alku kertoo italialaisesta oopperakentästä. Näin rakentuu matkakirjallisuudessa tyypillinen lähdön asettelu. Ravenna kertoo vakuuttaneensa koelaulussa impressaario lo Zoppon, “Nilkun”, ja sopimukseen päästyn heti, mutta Ravenna vihjaa, että impressaario oli varsinainen persoona. Hän korostaa, että toisin kuin kotona, Italiassa täytyi oopperalaulajan “pyydystä” uusi kiinnitys joka vuosi aina uudestaan – hän mainitsee tämän olevan varsinainen *via dolorosa*. Käytäntö poikkesi kotimaisesta oloista, joissa kiinnitetyt voivat heittäytyä “rämettymään” ja vaipua “horteeseen, kunnes on tullut eläkkeelle siirtymisen tai aivan yksinkertaisesti irtisanomisen aika”. Tässä voi 1940-luvun lopulla kirjoittavan pitkään itse kiinnitettyä olleen oopperalaulajan ajatella enemmänkin hauskuuttavan kuin piikittävän. “Emme tunne sitä tarmoa ja toiveikkuutta, joka italialaisen keskimitanlaulajan täytyy itsessään kehittää hankkiakseen itselleen leipäkannikkansa,” hän sanailee (1949, 6; 1948,6).¹⁰ Italiassa sen sijaan täytyy kavuta portaita, odottaa loppumattomasti, niin että “kun sitten laulaja vihdoinkin viimein seisoo tuon Korkean kasvojen [impressaari] edessä, polvet tutisten väsymyksestä ja hermostumisesta, siinä jo vaara pyörii, että korkea c juuttuu kurkkuun.” (1949, 6–7; 1948, 6–7).¹¹

Juuri Milanossa Pia Ravenna ei tietenkään ollut sattumalta. Hän kirjoittaa, kuinka kaupunki kuhisi oopperalaulajia – “Milano oli koko maailman laulajajoukkojen kokoontumispaikka”. Tuomiokirkon aukion Galleriassa tavattiin tuttavita, nähtiin kuuluisuuksia ja “pohdittiin päivän oopperatapauksia, arvosteltiin viimeisimpiä esityksiä ja esiintyviä taiteilijoita, annettiin ja saatiin neuvoja ja tietoja, jotka helpottivat kiinnitysten hakemista” (1949, 7–8; 1948 7–8). Laulajan tuli kuulua oopperataiteilijoiden yhteenliittymään *Sifaliin* (*Società italiana fra Artisti Lirici*), jota voi pitää eräänlaisena ammattiyhdistyksenä suojaksi impressaarioita vastaan. Sifal valvoi, että nämä eivät solmineet taiteilijoihin liian pitkiä riistosopimuksia. Joka tapauksessa impressaarioiden palkkiot olivat ilmeisen korkeita. Ravenna mainitsee, että sopimus, jossa impressaario sai yli puolet laulajan tuloista, oli tavallinen. Tällöin tosin impressaari on hoitava esimerkiksi mainostus ja taata uusi kiinnitys aiemman päätyttyä (1949, 8; 1948, 8).

¹⁰ “Vi som är vana vid att efter en provsjungning godkännas eller ratas och i fall av engagemang vid operan försumpas och så småningom försjunka i dvala, tills tiden är inne för pensionering eller helt enkelt uppsägelse, känner inte till den energi och optimism, som en italiensk genomsnittssångare måste uppbringa för att förskaffa sig ett levebröd.”

¹¹ “varje år, ja varje säsong måste han jaga efter nya engagemang. Det betyder oändligt spring trappa upp och trappa ned (hiss finns sällan), långa väntetimmor i förrummet innan den Mäktige Impressarion tar emot och när sångaren äntligen står inför den Höges anlete, darrande i knäveckan av trötthet och nervositet, är det fara för att det höga C't fastnar i halsen.”

Liittyessään kiertävään oopperaseurueeseen Pia Ravenna tuli osaksi mittavaa, kosmopoliittista oopperakenttää, joka oli rakentunut Euroopassa jo 1800-luvun alkuvuosikymmeninä ja joka levittyi sieltä esimerkiksi Etelä-Amerikkaan ja Aasiaan (Zechner 2019, 33–44; Yamomo 2017, 54–74; Walton 2012, 460–471). Egyptissä kohtasivat paikallisen lisäksi italialainen, kreikkalainen ja myöhemmin yhä vahvemmin brittiläinen siirtomaaelämä, eikä sielläkään haluttu jäädä myöskään oopperan taista osattomiksi. Oopperakulttuuri oli erittäin transnationaalista, transkulttuurista ja globaalia.¹² Egyptin suurissa kaupungeissa kysyntää oopperalle syntyi paitsi paikallisten kävijöiden, myös kiihtyvällä tahdilla kasvavan matkailun tarpeisiin. Egyptiläinen kulttuuri puolestaan vaikutti merkittävästi Lähi-Idän alueella, esimerkiksi Beirutissa vierailivat egyptiläiset tähdet ja kaupungin oopperataloon otettiin suoraan vaikutteita Kairosta (Abbani 2018, erit. 54–59).

Kohti Aleksandriaa

Tällaista taustaa vasten on ymmärrettävää, että Pia Ravenna seikkailunhaluisena nuorena laulajana eksoottisesta pohjolaista tarttui tarjoukseen liittyä seurueeseen, joka suuntasi Egyptiin. Ravennan sopimus vaikuttaa suotuisalta: hän esiintyisi kolme kuukautta Egyptissä, josta osan ajasta Aleksandriassa, osan Kairossa. Sopimukseen kuului optio pidentää sitä kuukaudella Istanbulissa. Esiintymisiä olisi enintään neljästi viikossa ja esiintymisen jälkeen olisi aina välipäivä. Ravenna kertoo palkkion olleen huomattavan, 1800 kultaliiraa kuukaudessa, ja hän saisi sen ennakkona joka viides päivä (1949, 8–9; 1948, 8).

Pia Ravennan nimikkeenä oli *l'Artista*, ja hänet kiinnitettiin vain sopimuksessa listattuihin osiin. *L'Artista* oli siis taiteilijattarelle oikean ”kastin” mukainen työnimike, sillä näin hän ei joutuisi esiintymään erikoisalaansa kuulumattomiin osiin. ”Useinkaan”, hän kirjoittaa, taiteilijoilla ei ollut ohjelmistossaan enempää kuin 6–8 oopperaa eikä heidän tarvinnutkaan useampia osata koko taiteilijauransa aikana. Jokainen oopperaosa merkittiin sen vuoksi visusti sopimukseen, ja voi sitä, joka yritti riistää sitä osaa itselleen! Kun oli ’uomo assoluto’ (ehdoton mies) tai ’donna assoluta’ (ehdoton nainen), se merkitsi sitä, että oli juuri sen osan ehdoton omistaja ja valtiatar tai valtiatar, johon oli kiinnitetty. Varsin harvoin, jos koskaan johtui kenenkään ’comprimarian’ (toisen luokan taiteilijan) mieleenkään vaatia tai ottaa laulettavakseen suuria oopperaosa. Laulaja tai -tar tiesi omat rajoituksensa ja uursi itselleen uraa toisen luokan osissa! (1949, 8–9; 1948, 8–9.)

Matkakulut mitä ilmeisimmin kattoi impressaario. Nostamalla esiin laulajien ankaran kastijaon Ravenna varmisti, että lukija varmasti ymmärsi, että hän oli ensiluokan taiteilija. Hän tekee tämän huumorin sävyttämänä ja vaikka hän oli kirjoitusajankohtana toki oopperadiivan maineessa, kirjoituksen asenne pehmentää itsetietoisuutta. Mitään suureellista Pia Ravenna ei teoksessaan itsestään, matkasta tai kiertue-elämästä maalaakaan. Matkakin taittui huumorin säestämänä mitä kauheimmalla tavalla, viettämällä unettomia öitä junassa, sietämällä lakkoja ja muita vastoinkäymisiä ja kaiken päälle kärsimällä hirveät laivamatkat: matka vesitse ”pähkinäkuoren” kyydissä myrskyn kourissa

¹² Kosmopoliittisuuden tutkimuksesta musikologiassa ja siihen liittyvistä käsitteistä ks. Belina, Kilpiö & Scott 2019.

Barista Pireukseen ja sieltä eteenpäin. Hauskoja tapauksia riitti, muun muassa parikin kosintaa, mutta piinallisen kymmenen päivän matkanteon rasittamina saavuttiin lopulta Aleksandrian edustalle redille. Lääkärintarkastuksen jälkeen oopperaseurue ”astui maihin ja aloitti oitis näytännöt” (Ravenna 1949, 10–17; 1948, 10–16).

Seurue ja ooppera-arki Aleksandriassa

Pia Ravennan teos on harvinaislaatuinen kuvaus oopperaseurueen elämästä, joten on syytä tarkastella, miten hän kuvaa seuruetta, sen jäseniä ja ohjelmistoa. Hän kertoo seurueeseen kuuluneen ”viidenkolmatta” solistia (1949, 20; 1948, 19). Kiertueen laulajakollegoistaan, etenkin naisista, Pia Ravenna kirjoittaa voittopuolisesti kipakasti. Kritiikki on osin verhottu huumoriin, mutta välillä arvostelu on aivan suoraa ja kohdistuu henkilöön. Ravenna mainitsee sopraano Staran¹³, jolla ”oli tavattoman kaunis legato, ääni oli tasainen ja kirkas kuin kristalli ja yhtä kylmä kuin se.” Hän kirjoittaa Staran olleen parhaimmillaan *Madama Butterflyssä*. Tässä roolissaan hän ”sai sekä ääneensä että olemukseensa jotakin sellaista lapsenomaista mitä tuossa osassa vaaditaan.” Ravenna mainitsee vielä, että Stara oli seurueen naisista ”sävyltään ja otteiltaan kaikkein primadonnamaisin ja pysytteli ylhäisessä eristäytyneisyydessään” (1949, 18; 1948, 17).¹⁴ Ravenna itse korostaa omaa sosiaalisuuttaan ja sitä, miten hän seurusteli paljon. Kuitenkin hän kuvaa teoksessaan seurapiiriä, joka koostuu nimenomaan miehistä. Todennäköisesti sopraanon oli helpompi toimia miesjoukossa, jota ei kokenut kilpailijakseen. Taiteilijaseurueessa epäilemättä kuuluikin osoittaa arvonsa ja tähteytensä – jossain määrin *l’artistalta* odotettiin primadonnamaisuutta ja arvostellessaan muita Ravenna myös vihjaa, että hänessäkin oli tarvittavaa kipakkuutta ja omanarvontuntoa.

Niinpä dramaattinen sopraano, nimeltään Pucci, oli Ravennan mielestä jo menneen talven lumia. Laulajatar oli kyllä kokenut, mutta Ravenna kirjoittaa, että ”hänen loistonsa päivät olivat jo olleet ja menneet, niin että äänessä oli särkynyt sointi, ja se oli muutenkin epätasainen ja osoitti taipumusta alavireisyyteen” (1949, 19; 1948, 18). Ankarimman näkemyksen Ravenna kirjaa mezzosopraano Monticonesta, joka oli ”nuoruudestaan huolimatta niin tilava ja ruumiikas, että häneltä jäi Carmenina menestys saavuttamatta. Matalan ja korkean äänialan kaiun erilaisuus oli liian silmiinpistävä ollakseen kaunis, puute, joka useinkin on haittana mezzosopraanoilla.” Pia Ravennan tuomio kollegasta laulajana on armoton, mutta hän ei pitänyt ”Norsupalleroiseksi” nimittelemästään Monticonesta myöskään ihmisenä, vaan luonnehtii tätä arkipäiväiseksi, homssuksi ja sivistymättömäksi (1949, 20; 1948, 19).¹⁵

Rouva Francini, kapellimestarin puoliso, oli Pia Ravennan tavoin koloratuurisopraano, joten he olivat samojen roolien äärellä. Hänen ääntään Ravenna pitää pienenä ja hentona, joskin korkeat äänet olivat kunnossa. Maestro koetti hillitä säestystä ”piano-pianissimoksi” hentoäänisen vaimonsa laulaessa, muttei onnistunut kovin hyvin, ja tilannetta pahensi vielä

¹³ Suurin osa Ravennan seurueen jäsenistä jää tunnistamatta.

¹⁴ ”...där både röst och apparition fick något av det infantila som fordras av denna roll”; ”... var hon den mest primadonnabetonade och höll sig i förnäm avskildhet”.

¹⁵ ” – – hon var vulgär, slampig och obildad.”

vastanäyttelijä, tenori Boracelli, ”joka taas ei osannut laulaa muuta kuin forte-fortissimoa” (1949, 23; 1948, 22–23).

Edetessään oopperaseurueen jäsenten esittelyssä lukija alkaakin epäillä, että Pia Ravenna ei ylipäättäen sietänyt naispuolisia kollegoitaan. Säännöstä tekee kuitenkin poikkeuksen Fambri, jolle Ravenna antaa paljon myönteisiä sanoja. Fambri oli ”perhetyttö, kokeilija, jolla oli tumma, kaunis ääni – – Hän oli kiltti ja auttavainen – –”. Ravenna mainitsee, että naiset ystävystyivät nopeasti (1949, 20; 1948, 20). Tämä viittaa siihen, että Ravenna viihtyi myös naisten seurassa eikä esimerkiksi ammattikateuden riivaaman hyljeksinyt diivan elkein kaikkia. Toisaalta hän ei teoksensa edetessä kuitenkaan koskaan kerro, että hän olisi ollut erityisesti Fambrin kanssa tekemisissä.

Ehkä kriittisyys ei ole kuitenkaan lähtökohtaisesti sukupuolittunutta, sillä Pia Ravennan tyyliin kuuluu räväkkyys eikä hän säästele miespuolisiakaan kollegoitaan. Hän esittelee tenori Del Ryn (mitä todennäköisimmin Narciso del Ry (1879–1938)), joka Staran tavoin lauloi lyyrisiä osia. Del Ryn Ravenna mainitsee olleen kokenut ja vauhdikas laulaja, mutta epäkohtiakin löytyi, sillä hänen äänensä ”oli soinniltaan kuiva ja värisi arveluttavasti”. Viimeksi mainitusta epäkohdasta Ravenna nostaa esiin oopperakulttuurien eron: värinä ”ei italialaisten korvaa sanottavasti häiritse”, hän huomauttaa. Enimmältä osaltaan Ravennan arvio tenorista ei tunnu päätyvän kovin mairittelevaksi, joskaan ei hän aivan täystuomiotakaan antanut: ”Hän pyrki kovin ’loistamaan’ ylä-äänillään, harrasti loputtoman pitkiä fermaatteja osoittaen siten ilmiömäistä hengitystekniikkaansa” (1949, 18; 1948, 17–18).

”Oopperaseurueen sankaritenori” Bolis on kiintoisa hahmo, joka Ravennan luonnehdinnan mukaan oli ”keski-ikäinen herrasmies, jolla oli jonkin verran vatsaa, värjätty tukka ja erinäisiä tekohampaita” (1949, 10; 1948, 10). Hänen varsinainen henkilöisyytensä jää pimentoon. Bolis oli jo Milanosta lähdettyään ottanut impressaarion pyynnöstä huolehtiakseen Pia Ravennasta ja vartioi tätä suorastaan kiusallisen tarkkaan ja mustasukkaisesti etenkin silloin, kun muuan nuori kalabrialainen sotilas rakastui Ravennaan junamatkalla ja silloin, kun laivan kapteeni intoutui kovasti ylipuhumaan Ravennaa jäämään luokseen Pireukseen. Bolisin raivokas vahtiminen tuntuu vaivanneen Ravennaa, joka nimitti kollegaa ”lohikäärme Bolisiksi”, mutta toisaalta hän kirjoittaa tenorista myös hyvin myönteisesti. Kun laivamatkalla oltiin myrskyn kourissa ja suurin osa seurueesta kärsi meritaudista, ”ainoastaan muutamat herroista, Bolis muiden joukossa, piti yllä hyvää tuulta” (1949, 13–14; 1948, 13–14). Bolis huolehti seurueen herkuttelusta ja pysyi hyvällä tuulella joskin ”osoitti sittemmin osaavansa olla myös hapan ja kitkerä kuin omenanraakila” (1949, 10–11; 1948, 10–11).¹⁶ Bolisin ”mustasukkaisuus” vain paheni kiertueen edetessä:

Bolis, lohikäärme, puolestaan väsytti ja tympäisi valppaudellaan, jopa paheni epäluuloisuudeksi ja yltyi vihdoinkin Kairossa suorastaan mustasukkaisuudeksi. Jos antauduin äänettömään liehittelyyn tyylikkään, siron aleksandrialaisen kanssa, hän näytti kaikkein karvainta omenanraakilatuultaan ja murjotti sitten tuntikaupalla. Säilyttääkseni linnarauhan en ollut huomaavinani mitään, mutta päästäkseni liikkumaan omin päin ja hiukan myös kostaakseni narrasin hänet mukaan elokuviin, missä hän säännöllisesti uinahti nojatuoliinsa. Ja kun yleisö virkosi puolihorteestaan

¹⁶ ” – – sur som en äppelkart”.

hänen äänekkäästi vedellessään hirsii ja alkoi kohdistaa mielenkiintoaan kuorsaajaan minä katsoin hyväksi livahtaa tieheni (1949, 33; 1948, 31).

Seurueen 25 solistista kaksi oli baritonia ja kaksi bassoa – kukaan näistä neljästä ei ollut Ravennan mielestä ”oikein hyvä, mutta ei liioin oikein huonokaan.” Basso Argentinilla oli Ravennan mielestä ”kaunein ääni”, kun taas Tomei oli ”hienoin mies”. Lazzaroni, baritoni, lauloi eri päivinä hyvin tai epäpuhtaasti. Gubiani puolestaan oli erinomainen Figaro. Aivan erikseen Ravenna kertoo tenori Boracellista, josta hän käyttää nimitystä ”surunlapsi” (ett sorgebarn). Tämä ”aina katsoi joutuneensa syrjäytetyksi, marisi ja mankui aivan kaikesta ja juonitteli oikeaan ja vasempaan. Lisäksi hän oli ulkonäöltään kuin säikähtynyt jänis ja näyttämöllä jäykkä kuin seiväs” (1949, 20; 1948, 19).

Aittoa tunnustusta saa Ravennalta sen sijaan tenori Paganelli, joka oli Ravennan vastaanäyttelijä kaikissa oopperoissa. Paganelli oli ”sokeri pohjalla”, ”aito ’tenorino di grazia’, suloinen pikku tenori, joka pystyi juoksutuksissa ja trilleissä kilpailemaan koloratuurisopraanon kanssa.” Paganellin äänen ongelma oli sen pienuus, joten hänen laulaessaan yleisö hiljeni täysin. Ravenna piti myös Paganellista näyttämöllä: se oli eloisaa, hienoa ja loisteliasta – sitä ”mitä toisilta puuttui”. Hän toteaa kuivasti, että ”kaikki he noudattivat vanhaa italialaista tunnuslausetta: oopperanäyttämöllä on laulu pääasia” (1949, 24; 1948, 23). Pia Ravenna kertoo oppineensa Paganelliilta paljon:

Minun on häntä kiittäminen paljosta, sillä kun vain kuuli hänen laulavan se oli kuin oppitunti – nuo pienet, melkein huomaamattomat tauot ennen tärkeää kadenssia tai korkeaa ääntä, syvän, mutta kuitenkin kevyen hengityksen tärkeys, jäsentelyn loisteliaisuus ja monet muut laulun pienet yksityispiirteet¹⁷ (1949, 24; 1948, 23).

Solistien lisäksi seurueeseen kuului kapellimestari, maestro Francini, joka kuten mainittiin, oli matkassa vaimonsa kanssa. Francinia Ravenna luonnehtii myönteisesti, sillä tämä piti ”lujalla kädellään kaikkea koossa” ja hän oli nopea, syötti ”laulajille tekstiä, etten ole tavannut moista koskaan sen jälkeen – jollen mahdollisesti kapellimestari Similällä.” Francini osasi kaiken ulkoa ja hänen johtamaan oli näin ollen turvallinen olo (1949, 26; 1948, 25). Mukana oli myös kuoronjohtaja ja ”joukko toissijaisten osien esittäjiä, ns. comprimarii”. Seurueessa oli Ravennan mukaan kaikkineen 90 henkeä. Osa orkesterin ja kuoron jäsenistä palkattiin paikalta (1949, 21; 1948, 20). Seurueen esitystoimintaa näyttää johtaneen johtokunta (alkup.: direktionen), jonka Ravenna mainitsee pariin otteeseen. Keitä siihen kuului, ei käy ilmi, mutta johtokunta näyttää päättäneen roolituksesta (1949, 31; 1948, 29).

Ohjelmistoa

Avausnäytäntönä Aleksandriassa, ja kuten muistetaan, lähes suoraan lääkärintarkastuksesta ulos astuttua esitettiin *La Bohème*, jossa pääroolissa olivat mainitut Stara ja Del Ry (1949, 18; 1948, 17). Toinen oopperanäytäntö Aleksandriassa oli Vincenzo Bellinin *Norma*, jossa pääosassa (Bollione) oli Bolis. Ravenna kirjoittaa yllättyneensä miellyttävästi kuullessaan ”täyteläisen ja tasaisen dramaattisen tenorin, jolla oli korkealla loistoa ja kantavuutta”, mikä Norman yhteydessä kertoi siitä, että Bolis oli korkeatasoinen taiteilija, vaatihan *Norma* myös

¹⁷ Suomentaja on kääntänyt sanan ”detaljer” yksityispiirteiksi.

tenorilta ”täydellistä tekniikan hallitsemista, dramaattista voimaa ja ennen kaikkea – hyvää korkeinta alaa.” *Normaa* pidetään yleisesti vaikeana laulettavana, nimiroolia etenkin, ja Ravennan näkemys oopperasta yhtyy tähän: ”Minun täytyy myöntää, että kaikista näkemistäni ja kuulemistani ooppereista on Bellinin ’Norma’ kaikista vaikein” (1949, 19; 1948, 18–19). Täydellinen seurueen versio *Normasta* ei kuitenkaan Ravennan mielestä ollut, koska pääosan esittäjät olivat vielä matkasta uupuneita, mikä edelleen vahvistaa Ravennan korkeaa käsitystä Bolisin taidoista. Hän kirjoittaa, ettei ”hevin unohda Bolisin Don Joséta ’Carmenissa’ enkä Caniota ”Pajazzossa” (1949, 19–20; 1948, 18–19). Ravenna itse ei laulanut ensimmäisinä päivinä Aleksandriassa, vaan käytti aikansa paitsi kuuntelemalla seurueen esitykset, kiertelemällä kaupungilla ja asettuen aloilleen (1949, 21; 1948, 20).

Kiertävän seurueen ohjelmisto oli mittava. Pia Ravenna mainitsee huutomerkillä lauseensa varustaen, että seurueen ohjelmistoon kuului ”kolmisenkymmentä oopperaa, joista kolmessa kuukaudessa esitettiin kerrassaan kaksikymmentäkolme eri teosta!” (1949, 19; 1948, 18). Määrä on häkellyttävä. Tekijöiden on täytynyt olla ammattilaisia selvittääkseen urakastaan, mutta on väistämättä pääteltävä, että kovin viimeistelyä näyttämötyöskentely ei voinut olla. Ravenna kertookin:

Jok’ikisen oli hyvin taidettava osansa, sillä enintään kaksi harjoitusta pidettiin, ja sitten jo oli ensi-ilta. – – ohjaajasta ei ollut juuri mitään muuta apua kuin että häneltä sai vihjauksen, milloin oli näyttämölle tultava ja milloin lähdettävä näyttämöltä pois – kas tässä ovi – tuossa ikkuna – olkaa hyvä (1949, 19; 1948, 18).¹⁸

Esityksissä musiikki itse oli väistämättä tärkeämpi kuin ohjaus, lavastus tai vaikkapa rekvisiitta. Ravenna mainitsee ohjelmiston ooppereista olleen viisi Puccinin ja neljä Verdin. Catalanin *La Wally* ja Mascagnin *Iris* olivat Ravennalle uutuuksia (1949, 19; 1948, 18).

Ravennan rooleja Aleksandriassa

Pia Ravennan ensi-ilta Aleksandriassa koitti kaksi viikkoa maahan saapumisen jälkeen. Tässä välissä Pia Ravenna myös sairastui ja ehti toipua vilustumisestaan. Ensimmäinen rooli oli Verdin *Rigolettossa*. Hän kertoo odottaneensa esiintymistä ”kieltämättä hieman jännityksen vallassa”, koska joutui nyt ensimmäisen kerran elämässään esiintymään näin kosmopoliittiselle¹⁹ yleisölle. Esiintymispaikka oli Dalbagnin teatteri Alhambra, jota Ravenna luonnehtii pieneksi rumaksi ladoksi. Yleisö oli paitsi kosmopoliittista, kuitenkin valtaosin italialaista ja kreikkalaista, mutta näki siellä pakallisiakin (1949, 24; 1948, 23–24).

Rigolettoa oli tullut kuulemaan täysi sali ja Pia Ravenna kertoo saaneensa hyvän vastaanoton: ”Aarian loppukadenssin ja korkean e:n jälkeen katsomossa puhkesi suosionosoitusten myrsky ja sen jälkeen kuului monia sellaisia välihuutoja kuin ’Bravo, Ravenna, uudelleen, hyvä! Hyvä! Isän kanssa laulettu duetto oli toistettava, ja monenkin

¹⁸ ”Det gällde för var och en att kunna sitt parti, ty efter högst två repetitioner var det premiär. Av regissören hade man just inte någon annan hjälp än hänvisningar när och var man skulle ut och in på scenen – här är dörren – där är fönstret – varsågod.” Tässä kohdin suomenkielisessä teoksessa on pieni käännösvirhe: alkuperäisessä sanotaan, että ohjaajasta ei ollut juuri mitään apua, kun taas käännös kuuluu: ”Toisesta ohjaajasta ei ollut juuri mitään apua”. Ohjaajia tuskin oli kahta.

¹⁹ Alkuperäinen termi on kosmopolitisk, suomentaja kääntää sen yleismaailmalliseksi, joka ei tavoita alkuperäistä merkitystä, johon voi mieltää liittyvän esimerkiksi vaativuuden, monikansallisuuden jne.

kohtauksen keskeyttivät suosionosoitukset.” Ravenna kertomus paljastaa kiinnostavasti ”etelämäisen yleisön” toimintatavat esityksissä:

Kaikki seuraavat mukana joka lausetta, jopa joka säveltä mitä tarkkaavimmin ja osoittaen mitä suurinta asiantuntemusta, he voivat keskeyttää laulajan kesken lauseen tai korkean äänen jälkeen jyrisevin bravo-huudoin, milloin se on heidän mielensä mukaan, tai puhjeta vihellyksiin ja ulvontaan, jos hän epäonnistuu. Varsinkin korkeimmat äänet herättävät, jos niitä pitää tarpeeksi pitkään, yleisössä jakamatonta ihastusta (1949, 25; 1948, 24).

Pia Ravenna oli nuori laulaja ja hän osasi iloita menestyksestään.²⁰ Hän mainitsee, että sanomalehdetkin olivat suotuisia. Hän toteaa, että hänen vahva puolensa oli jo tuolloin ollut ”tekniikka ja korkeus”. Sen sijaan hän kirjoittaa äänestään, että ”ääni ei ollut vielä niin tasapainoinen eikä pehmeä jollaiseksi se myöhemmin kehittyi, mutta rohkeutta ja taidokkuutta minulta ei ole koskaan puuttunut.” Hän arvioi saaneensa tunnustusta esiintyjänä myös siksi, että hän oli pieni ja laiha ja osasi liikkua näyttämöllä. ”Yleisö oli tottunut näkemään ylenpalttisen täyteläisiä primadonna, jotka seisoivat paikallaan kuin permantoon kiinni naulattuina ja konemaisesti liikuttivat käsivarsiaan ylös, alas, sivuille – alas” (1949, 25; 1948, 24).

Ravenna kertoo, että kutakin oopperaa esitettiin enintään neljästi. *Rigoletton* jälkeen hänellä oli vuorossa *Sevillan parturin* Rosinan rooli. Sevillan parturin esitykset olivat täynnä ”hullutuksia”. Hän kertoo olleensa tästä ensin tyrmistyksissään, mutta lähteneensä sitten leikkiin mukaan. Don Bartolon ajaessa seurueen tiehensä toisen näytöksen lopussa Ravenna sieppasi pöytälinan ja heilutti sitä kuin härkätaistelussa. Kun Bartolo ripitti Rosinaa, Ravenna kertoo, että hänellä ”oli tapana kaikessa rauhassa muovata nenäliinastani pieni hiiri ja pistää se neulalla kiinni hänen selkämukseensa.” Ja vielä riemu jatkui niin lavalla kuin katsomossakin: ”Kaikkein hupsuin oli saippuomiskohtaus, siinä ei lopulta enää kukaan näyttämöllä nähnyt eikä kuullut mitään ilmassa sakeanaan pyryävän saippuavaahdon paljoudelta ja katsomossa raikuvalta naurunkiljunnalta” (1949, 26; 1948, 25).

Roolituksia saatettiin päättää vaihtaa nopeallakin aikataululla. Pia Ravenna kertoo, kuinka eräänä päivänä hän oli saanut ”sellaiset terveiset, että laittautuisin seuraavaksi illaksi laulamaan Aminan osan ’Unissakävijässä’”. Hän kertoo opetelleensa osan vuosi takaperin, mutta sen jälkeen hän ei ”ollut koko partituuriin vilkaissutkaan.” Kuten edellä jo tuli esiin, tämä rooli oli määritetty rouva Francinille, ”mutta nyt johtokunta otti sen häneltä pois”, Ravenna kirjoittaa ja jatkaa, että tämä sai Oscarin roolin *Naamiohuveissa*. Tämä järjestely sopi Pia Ravennalle hyvin – hän kirjoittaa, ettei ”tuntenut lainkaan erityisempää kiintymystä housuosiin” (1949, 32; 1948, 30).

Aminan roolin hän sitten palautti mieleensä, tai pänttasi päähänsä, kuten hän itse kirjoittaa, ”yhdessä ainoassa päivässä”, ja se miten hän siinä onnistui, ihmetytti häntä itseäänkin. Hän kiittelee tenori Paganellia siitä, että selviytyi illasta ”ilman kovin pahoja kommelluksia”. Paganelli ”opasti ja johdatteli läpi vuorosanojen ja alkujen ja sisääntulojen sokkeloiden ja

²⁰ Suosiota hän sai myös seuraavana vuonna Port Saidissa toisen seurueen kanssa esitetyssä *Rigolettossa*. Erityisansion menestyksestä hän antaa baritoni Mario Basiolalle (”joka sittemmin kiipesi suorastaan tähden arvoon New Yrokin Metropolitan-Oopperassa”, kuten Ravenna kirjoittaa) (1949, 93; 1948, 90).

salakarien ja auttoi selviytymään näyttämöllisestä puolesta.” Tilanne kuulostaa hurjalta ja sitä se mitä ilmeisimmin oli Pia Ravennallekin, sillä hän kirjoittaa luulevansa, että tämä oli ”ensimmäinen kerta, jolloin pelkäsin oikein tosissani” (1949, 32; 1948, 30). Pelkoon oli syytäkin, olihan hän jo ollut todistamassa kauhistuttavaa episodua, joka syntyi, kun kreikkalainen Desfies epäonnistui Alfredona *La Traviatassa*. Esityksestä oli tullut ”tuhannen tulimmainen fiasko”. ”Piippuhyllyn” italialainen yleisö rähisi ja vihelsi siten, että ”joka kerran kun tenoriparka vain avasi suunsa, että hänen kurkustaan pihistämänsä pahainen käheä piipitys kokonaan hukkui meluun ja meteliin. Kun yleisö loppujen lopuksi uhkasi heittää penkit näyttämölle kapusi muutamia meikäläisiä tuonne piippuhyllyn korkeuksiin hellyttäen rukoilemaan rauhanhäiritsijöitä rauhoittumaan ja sallimaan poloisen tenorin vaakkua esityksen päähän asti. Mihin suostuttiinkin. Ja niin se taiteilijaura oli sitten lopussa” (1949, 31–32; 1948, 29–30).

Mielenkiintoinen on myös Ravennan toisen Aleksandrian-sesongin aloituksen analyysi, jossa hän kirjoittaa impressaarion mittavasta virheestä. Tämä oli riitauduttuaan työsuhteasioissa vaihtanut *Rigolettossa* tenorin toiseen, vanhempaan, aiemmin kyllä tunnettuun nimeen, mutta jolla ”nyt ääni oli jo mennyt, so. se oli käheä ja kirkuva”. Tästä ei yleisö pitänyt. Ensimmäinen näytös sujui tenorin osalta ”jäätävän hiljaisuuden vallitessa”, mutta toisessa näytöksessä ”katsomossa puhkesi hyssytysten, vihellysten ja ulvonnan myrsky”. Pia Ravenna kertoo itse koettaneensa jatkaa ja laulaneensa

täyttää päätä edelleen vuorosanojani. Joka kerran kun tenori vain aukaisi suunsa (meidän duettomme kestivät vähintään neljänneksen) melu ja meteli vain kasvoi. Kovaonninen tenori kalpeni kalpenemistaan ihomaalinsa alla, mutta minä olin tarpeeksi armoton pitääkseni lujin ottein hänestä kiinni pakottaen hänet siten pysymään näyttämöllä loppuun asti. Kun sitten oli vielä jyrähtänyt viimeinen yhteislaukaus sellaisin huudoin kuin: ’Pois se koira! Bravo Pia! me tahdomme kuulla Ravennaa yksinään’ tenori katosi näyttämöltä. Sen jälkeen tuli äänetöntä kuin haudassa. Kun sitten minun aariani (kadenssin jälkeen) hukkui meluun, sen syy oli toinen kuin tenorin nostattaman metelin.

Esitys pelastettiin lopulta noutamalla alkuperäinen tenori kesken esityksen matkaan: tämä pukeutui, maskeerasi ja jatkoi ”siitä kohdasta, mihin toinen oli lopettanut.” Pia Ravenna luonnehtii tapahtumia ”jymyfiaskoksi” (1949, 96–97; 1948, 93–94).

Pia Ravenna sai Aleksandriassa kunniaillan, ”serata d’onore”, jonka tarkoitus oli kohdistaa yleisön suosio ja kiitollisuus yhdelle solisteista ”hänen heille lahjoittamistaan nautinnokkaista hetkistä”. Ravenna ei kerro tästä illastaan paljoakaan, toteaa vain sellaisen osakseen saaneensa. Hän sai epäilemättä suosionosoituksia ja kukkavihkoja useitakin. Tässä yhteydessä on kiintoisa maininta suomalaisista: ”Suureksi yllätyksekseni oli saamieni kukkien joukossa kaunis vihko, jonka mukana seurasi läpikulkumatalla olevien maanmiesteni tervehdys” (1949, 33; 1948, 30–31). Tämä kertoo osaltaan Pia Ravennan suosioista ja tunnettuudesta Suomessa. Asianharrastajat olivat saaneet kotimaassa sanomalehdistä lukea Ravennan tehneen sopimuksen Egyptiin ja saattoivat ehkä jopa etsiä häntä kuulemaan osana Egyptin-matkaohjelmaansa.

Oopperalaulaja Orientin kokijana

Bolis, joka ei ollut Egyptissä esiintymässä ensimmäistä kertaa, paitsi lohikäärmeenä vahti Pia Ravennaa, tutustutti tämän myös paikallisiin ystäviinsä. Näin Ravenna pääsi tutustumaan myös paikalliseen arkielämään (1949, 21; 1948, 20). On vaikea tietää, miten paljon hän liikkui niin yksin kuin antaa ymmärtää, mutta joka tapauksessa Pia Ravenna oli varsin uskalias asukas Aleksandriassa. Hän kertoo, kuinka hän, toisin kuin täysihitoon asettuneet useimmat kollegansa, asui hotellissa. Se oli hieno, lähellä teatteria ja merta, mutta ”arveluttavan lähellä erästä tiettyä kaupungineliötä²¹, joka oli sotilashenkilöiltä kiellettyä aluetta”. Tämä vihjaus tuskin johti kenenkään mieltä pois siitä, että oopperatahti asui lähellä jonkinlaista punaisten lyhtyjen aluetta. Hän kirjoittaa, kuinka öisin välillä heräsi vatsatanssin ääniin ja kuinka ratkaisi ongelman sullomalla ”vanua korviin” ja näin nukahti uudelleen. Hotellihuonetta Ravenna kuvaa eloisesti:

Ilmasto osoittautui erittäin tuuliseksi ja tuuli vinkui niin pirstävästi kaikista rakosista sisään huoneeseen, että ikkunaverhot pullistuivat pullolleen kuin purjeet ja lattiamatto aaltoili ja lainehti. Useinkin kävi minua tervehtimässä hiiri, ja monet kerrat se osoitti kiintymystään pistämällä yövoileipäni poskeensa (1949, 21–22; 1948, 20–21).

Ravenna kertoo, että taiteilijat kokoontuivat teatteriin päivittäin yhdeltätoista aamupäivällä harjoittelemaan ja osa vaihtamaan kuulumisia. Teemoina olivat majapaikan arvostelu ja ennen kaikkea syöminen – tämän Ravenna näkee italialaislaulajien erityispiirteenä. He söivät pääateriansa kello kahdelta iltapäivällä aina saman tavalla: ”lihalientä, kevyt liharuoka, hedelmiä sekä juomana vedellä miedonnettua viiniä” (1949, 29; 1948, 27). Ravenna kertoo omankin makunsa olleen kallellaan italialaiseen suuntaan ja syöneensä Aleksandriassa mieluusti Merighin trattoriassa, jossa hän tapasi Bolisin ystäväpiiriä. Tässä seurassa, pienen ruokalevon jälkeen, seurue lähti sitten ”löytöretkille” autolla tai jalkaisin.

Pia Ravenna ei suuremmin vaikuttanut Aleksandriasta nähtävyytenä. *Egyptiläisestä intermezzosta* välittyy tunne, että Bolisin ystäväpiiriinsä johdattama seuraelämä oli Aleksandriassa merkittävästi itse kaupunkia ja sen tarjoamaa nähtävää kiintoisampaa. Näin voi arvella olleen myös sen vuoksi, että nähtävästi täällä Pia Ravenna kohtasi miehen, johon rakastui tulisesti ja jonka kanssa pian jo suunniteltiin avioliittoa. Seuraavan kauden keväällä asiasta julkaistiin tavanmukainen perheutinen Suomessa sanomalehdissä. Sen mukaan Pia Ravenna ja Giuseppe Guarino olivat solmineet avioliiton (*Hufvudstadsbladet* 29.5.1922).

Aleksandria näyttäytyi Pia Ravennalle vaatimattomana, suorastaan pettymyksenä. Tunteen syntymistä on lähes mahdoton olla tulkitsematta Saidin tarjoaman orientalismin kritiikin viitekehyksen kautta. ”Lännessä” niin idealisoitu *Tuhannen ja yhden yön ”itä”* kuin inhottukin ”itä” olivat vahvoja konstruktioita (Said 2011, erit. 16–20). Niinpä Ravennankin pettymys kaupunkiin tuntuu syntyneen siitä, että se ei ollut riittävän *itämainen*. Tämä käy eksplisiittisesti ilmi hivenen myöhemmästä Kairon kuvauksesta – Kairoon tultaessa, heti hotelliinsa asetuttuaan ja alettuaan katsella ympärilleen, matkailija tajusi heti tullessaan Orienttiin (1949, 35; 1948, 33). Tällaista tunnelmaa Aleksandria ei onnistunut luomaan. Ehkä se oli liian kosmopoliitti ja liian välimerellinen, siis tavallinen? Ravenna kirjoittaa:

Matkailija, joka astuu maihin Aleksandriassa – ja odottaa siellä saavansa tunnelmakuvia matkatoimistojen itämaista julkaisemien mainosjulisteiden tyyliin, selviää heti kohta harhakäsityksestään. Satama, joka on suurin koko Välimeren

²¹ Alkuperäisessä yksinkertaisesti ”kvadrat”.

rannalla, on samanlainen kuin kaikki suuret satamat ympäri koko maapallon, ja eurooppalaiseen kaupunkiin käy matka kautta ahtaan, likaisen ja kaikkea muuta kuin huomiota herättävän alkuasukaskaupunginosan. Vain siellä täällä pistää esiin muutama hoikka minareetti muistuttaen matkamiehen mieleen hänen tosiaan olevan itämailla (1949, 28; 1948, 26).

Kuitenkin Ravenna kuljeskeli ystäväpiirinsä kanssa pitkin Aleksandrian kujia, myös ei-eurooppalaisten alueilla. Täällä talot olivat hänen mukaansa ränsistyneitä ja kadut saastaisia. Hän kertoo, että tänne hän ei olisi uskaltanut yksin, sillä huhut kertoivat naisten ryöstöistä ”haaremivankiloihin ja autiomaalinnoin”, mutta ehkä huhut olivat vain huhuja. Ravenna toteaa, että mitään sen kummempaa ympärillä hyörineitä juomarahaa kerjääviä lapsia lukuun ottamatta ei tapahtunut (1949, 30; 1948, 28). Nämä matkailijan huomioidut ovat kuin suoraan Saidin orientalismin kritiikistä. Ne olivat seksuaalisoidun ja eksotisoidun idän tulkittuja kääntöpuolia. Orientti nähtiin matkakuvauksissa liian laiskuuden ja tyhmyyden kotina (Said 2011, 148–149; ks. myös Kaartinen 2001 ja 2002; Hapuli 2003, 234–251).

Myöskään kaupungin nähtävyydet eivät tarjonneet rantaa lukuun ottamatta ylenpalttista ihmettä: Ravennan mielestä Rooman katakombit herättivät enemmän mielenkiintoa. Kaupunki oli lähes kerralla nähty. Nähtävyydet kiteytyvät:

Käytyään katsomassa katakombeja – käytyään museossa, käyskenneltyään pitkin suurenmoisen komeaa neljän ja puolen kilometrin pituista kivettyä satamalaituria, jonka rintasuojukset ovat leveät kuin jalkakäytävät ja joiden päällä uniset alkuasukkaat halusta nukkuvat päivällisen päälle ruokalepoaan, sekä siemaissut pikkiriikkisen ”kahva”kupin arabialaisessa kahvilassa pääkadun Boulevard Ramlehin varrella matkailija on valmis antamaan kuljettaa itsensä edelleen Kairoon (1949, 28–29; 1948, 26–27).

Orientista kirjoittavat tavan takaa muistavat esitellä myös alueen vitsaukset²². Ravenna ei niitä kovin paljoa esittele, mutta nostaa esiin kuitenkin ”Niilin umput”, vaaleanpunaiset kutisevat näppylät kasvoissa, jotka, hänelle kerrottiin, aiheutuivat Niilin vedestä, mutta jotka myös katosivat nopeasti. Ravenna kertoo, että vaikka ”juomavesi puhdistetaan ja suodatetaan”, vesi on niin likaista, että ”eipä väliin voi olla kuvittelematta, että on tullut nielleeksi juomaveden mukana vähintään krokotiilipoikasia.” Hän arveleekin, että paikallisilla on ”rautalevyin panssaroitu mahalaukku, koska voivat juoda väärentämätöntä Niilin vettä, joka kaikista aineista muistuttaa lähinnä hernekeittoa” (1949, 30; 1948, 28). Tämän lyhytkestoisen juomavesiharmin sijaan suurimpana vitsauksena Ravenna pitää karpäsiä, joita on valtavasti joka paikassa; niitä löysi ruuastakin. Hän pitää Egyptiä karpästen luvattuna maana, ”ja suurenmaailman naisen asusteisiin ja varusteisiin kuuluu ehdottomasti viuhka, millä pitää niitä loitolla” (1949, 31; 1948, 28–29).

Port Saidin oopperavierailu oli puolestaan vain kymmenpäiväinen ja Ravenna kirjoittaa itse kaupungista vain sivun verran: kaupunki eli satamaturismista ja siellä oli ”suuria hotelleja, kahviloita sekä joukko itämaisia basaareja, joiden omistajat olivat suurimmaksi osaksi intialaisia”. Ravenna pitää kaupunkia leimallisesti eurooppalaisena leveiden ja vihreiden

²² Olen toisaalla kirjoittanut tropikalismista, jonka näkökulma Saidin orientalismin kritiikin jäljissä kohdistuu trooppisten alueiden näkemiseen toisena, usein paitsi eksoottisina paratiiseina, myös hengenvaarallisena tautien ja uhkaavan luonnon kotina (Kaartinen 2004, 115–143).

puistokatujen ansiosta, mutta toteaa kuitenkin jälleen, että paikallisten alueet olivat kuten muuallakin, ”rappeutuneita ja likaisia”, mutta kirjoittaa kokeneensa Port Saidista vähemmän ”kiusaa ja vastusta” kerjäläisistä ja kaupustelijoista kuin muualla. Kaupunki tarjosi Ravennalle myös mahdollisuuden puikahtaa Aasian puolelle: hän soudatti itsensä kanavan ylitse Arabian autiomaata katsomaan. Hän näki sen myös hotellihuoneensa ikkunasta ja toteaa: ”Miten lohduton näky!” (1949, 95; 1948, 92). Ravennan muistot rinnastuvat kiinnostavasti Ritva Hapulin tutkiman Hilja Haahdin matkakirjan *Pyhillä poluilla* (1923) Port Saidin kuvaukseen. Arabit ovat töykeitä ja likaisia, ympäristö meluisa ja likainen, kujat törkyisiä (Hapuli 2003, 99–100).

Port Saidin²³ esittelyn yhteydessä nousee esiin teoksen ainoa maininta paikallisesta laulusta. Teoksessaan Ravenna ei ainakaan kerro kuulleen paikallista musiikkia, mutta kertoessaan Port Saidin sataman vilsteestä hän kommentoi satojen arabialaisten hiilenkantajien taukoamatonta työlaulua. Se oli niin kauheaa, että hänen oli pakko pitää huoneensa ikkunaa kiinni helteestä huolimatta (1949, 95; 1948, 92).

Kairo

Siinä missä Aleksandria oli pettymys itämaita etsivälle, Kairossa itämaisyyden suorastaan tulvi matkailijaa kohti. Marraskuun lopussa oopperaseurue pakkasi tavaransa ja astui Kairon pikajunaan. Neljän tunnin matkan aikana nähtiin ensimmäistä kertaa Niili ja sen kesän tulvasta laskevan veden alta paljastuvat pellot. Pia Ravenna asettui asumaan Hotel Gordon Houseen, josta hän pikkuhiljaa tutustui ympäristöön. Kairo ylitti Ravennan kertoman mukaan hänen kuvailukykynsä, mutta hän maalaa tekstissään kuitenkin elävän kuvan äänekkästä kaupungista. Eurooppalaisessakin kaupunginosassa oli kuitenkin itämainen tuntuma; tämä oli epäilemättä myönteinen havainto. Kuten Said kirjoittaa, ”orientalistin on koostettava itämaista – – muotokuva, ikään kuin restauroitu kuva” (2011, 148). Kuvan täytyy rakentua odotusten mukaisiksi. Loistohotellien terasseilla istui ”rikkaita amerikkalaisia matkailijoita – – viskinsä ja soodansa ääressä hirvittävän ikävystyneen näköisinä”; bulevardien varret tarjosivat kaikkea mitä saattoi toivoa tai tarvita ja näkipä täällä paikallisia ylhäisönaisia peitettynä ja palvelijan tai eunukin saattamana. Miehet istuivat kahviloissa ja kaikkialla vallitsi kova meteli (1949, 35–37; 1948, 33–35).

Talvisen Kairon päivät olivat kirkkaita ja yöt äänettämiä ja kylmiä, ja Pia Ravenna kertoo katselleensa uutta kuuta ”kattopengermältä” ”sen purjehtiessä kuin vene taivaalla. Ehkäpä se muinaisten egyptiläisten usko, että sielu kuoleman jälkeen purrenna vaeltaa tuonelan valtakuntaan, on saanut alkunsa kuun sirpin katselemisesta?”, hän pohtii (1949, 37; 1948, 35). Pia Ravenna käveli paljon Niilin varrella, jossa oli ”kauniita kävelypaikkoja”. Täältä hän näki joen toisella puolen hämmöttäneet ”majesteettilliset pyramidit” (Ravenna 1949, 39; 1948, 37).

²³ Port Saidista paluumatkaan liittyy myös Ravennan teoksen ainoa varsinainen luontokokemuksena pidetty huomio. Hän näkee ensimmäisen kerran Manzala-järven, joka on täynnään kahlaajia talvehtimassa. ”Koko järvi oli kuin kylvetty kahlaajia täyteen, ja varsinkin flamingot helottivat kuin suuret vaaleanpunervat lumpeet veden pinnassa” (1949, 95–96; 1948, 92–93).

Pia Ravenna kirjoittaa ajasta, jolloin, kuten nytkin, pyramidit olivat Kairon-kävijän tärkein nähtävyys. Hän ei ollut selvästikään erityisen kiihkeässä pyramidikuumeessa, sillä hän ei käynyt pyramideilla lainkaan ensimmäisellä Kairon-vierailullaan. Sen sijaan hän kirjoittaa käyneensä Kairon museossa ”ihailemassa kauniita hautalöytöjä ja veistokuvia”, mutta tämän enempää hän ei niistä sano. Sen sijaan hän kommentoi lyhyesti muumioita: ”Mutta muumiot, niiden joukossa Ramses II, olivat kaameita katsella. Ja kuitenkin ne olivat monia vuosituhansia sitten olleet mahtavia kuninkaita, joita kansa palvoi jumalina. Nyt lojuivat tuossa noin kenen tahansa katseltavina, huolimattomasti lasikkoihin sullottuina. Sic transit gloria mundi!” (1949, 38–39; 1948, 36). On mahdotonta sanoa, johtuiko muinaisen Egyptin kommentoinnin niukkuus siitä, että Pia Ravenna ei ollut siitä erityisen kiinnostunut (myöhemmin kirjassaan hän vahvistaa vähäisen kiinnostuksensa²⁴) vai siitä, että hänen muistikuvansa Egyptin-matkasta eivät suuremmin liittyneet muinaisen valtakunnan historiaan vaan pikemminkin elävien aikaan ja kaupunkeihin, seuraelämään ja ennen kaikkea työhön oopperan parissa. Tämä tekee kuitenkin *Egyptiläisen intermezzon* kiinnostavaksi luettavaksi ja lähteeksi yhdenlaiseen 1920-luvun alun mielenmaisemaan. Alun alkaenkin häntä kiinnosti itämaisyyden selkeästi enemmän kuin muinaisuus.

Pia Ravenna kuitenkin matkasi pyramideille, mutta vasta yli vuoden Egyptissä oltuaan. Hän tuntuu myöntävän, että tällainen ei ollut aivan tavanomaista tai odotettua: ”Olin ehtinyt olla Egyptissä jo toista vuotta, ennen kuin sain itsestäni sen verran irti että lähdin pyramideja katsomaan.” Sata vuotta sitten, toisin kuin nykypäivän paksun ilmansaasteen ja korkeiden rakennusten peittämässä Kairossa, pyramidit näkyivät hyvin kaupungin keskustaan, joten Pia Ravenna kirjoittaa: ”Niiden majesteettilliset tummansinistä taivasta vasten piirtyvät sivukuvat olivat muodostuneet minulle jokapäiväiseksi ja rakkaaksi näyksi käyskennellessäni Niilin vartta iltakävelylläni”. Niistä oli tullut hänelle osa Kairon arkea, mutta lähempi tutustuminen tuottikin pettymyksen: ”tunsin itseni aika lailla pettyneeksi seistessäni vihdoin suuren Kheopsin pyramidin juurella. Olin odottanut saavani nähdä jotain ainoalaatuisen suurta ja kaunista, mutta tuo suunnattoman suuri kivijoukko vaikutti minuun jollakin tavoin ahdistavasti”, ja hän kuvaa pyramidia ”rumilukseksi”. Hänen historiallinen mielikuvituksensa kuitenkin käynnistyy – ja ehkä juuri lisää ahdistavuuden tunnetta – kun hän tulee ajatelleeksi pyramidin rakentaja: ”Aivan itsestään tuli ajatelleeksi niitä poloisia onnettomia, jotka olivat vuosituhansia sitten raahanneet noita kiviä tyydyttääkseen erään faaraon iäisyydenkaipuuta. Millaista kärsivällisyyttä ja millaisia voimainponnistuksia se olikaan kysynyt! Ollenkaan puhumattakaan kaikista ’arvottomista’ ihmisistä, jotka tässä rakennustyössä sortuivat!” (1949, 106–107; 1948, 103). Tässä Ravenna heijastelee kirjoittamisaikansa (nykyisin virheellisenä pidettyä) käsitystä pyramideista orjatyön tuloksina. Tulkinta nostattaa hänessä vahvan ylihistoriallisen empatiakyvyn.

Kuten tuohon aikaan oli tapana, suuren pyramidin huipulle oli Pia Ravennankin määrä kavuta. Hän kirjoittaa kiipeämisen olleen niin työlästä, ettei hän noussut kuin neljänneksen pyramidin seinämästä ylöspäin, mutta tullessa silti palkituksi ”suurenmoisella näköalalla”: ”Edessä jalkojeni juuressa levisi koko autiomaa, ja kaukaisuudessa häämötti kuuluisa Porrasyramidi. Taivas kuvasteli pienessä järvässä.” Pyramidin sisään hän päätti olla kokonaan menemättä, koska ”siellähän ei ollut mitään näkemistä, ja toisekseen olin saanut

²⁴ Ibrahim-bein kokoelmaan tämän kotona tutustumisesta Ravenna kirjoittaa: ”tuohon aikaan en ollut vielä kiinnostunut kuolleesta egyptologiasta, vaan enemmänkin elävien ihmisten kohtaloista ja seikkailuista” (1949, 50; 1948, 48).

kapuamisesta kyllikseni”. Hän kävi Gizassa kuitenkin muutamissa mastaba-haudoissa, joskaan ei pitänyt niitäkään erityisinä, koska niissä oli vähän nähtävää (1949, 107; 1948, 103–104).

Suuri sfinksi oli hänen suosikkinsa. Sen kohdalla hän hyvin kiintoisasti ja poikkeuksellisesti tekee eron itseensä kertojana omassa nykyhetkessään 1940-luvulla ja näkemäänsä neljännesvuosisata aiemmin. Hän kirjoittaa, että ”siihen aikaan katselija joutui seisomaan sen varsin suuressa määrässä rapautuneen ruumiin korkeudella. Sen jälkeen paikalla on toimitettu laajoja kaivauksia, joilla on paljastettu hiekasta sen valtavan suuret kappelitkin” (1949, 107; 1948, 104). Tässä Pia Ravenna paljastaa ainoan kerran seuranneensa egyptologisia vaiheita Egyptissä sieltä paluunsa jälkeen. On kiintoisaa havainnoida, miten hän jättää kokonaan mainitsematta vuosisadan löydöksiin kutsutun Tutankhamonin haudan, vaikka haudan löytyminen ja sen sensaatiomainen avaaminen osuivat samanaikaisesti hänen Egyptin-vuosilleen.²⁵ Pia Ravenna ei käynyt mitä ilmeisimmin Kairoa etelämpänä ja ehkä tämän vuoksi ei halua mainita tapahtumia Ylä-Egyptissä. On tietenkin mahdollista, että hän ei kirjoittaessaan teostaan enää muistanut tai tullut ajatelleeksi hautalöydön osuneen hänen viimeisiin kuukausiinsa maassa. Pyramideille hän kuitenkin kertoo tuon jälkeen palanneen useasti autoretkillä, olivathan ne tunnelmallisimmillaan kuutamolla. ”Silloin valui taikamaista hohdetta noiden ikivanhojen kivijoukkojen ylle, jotka tuntuivat kokonaan vapautuneen kaikesta painosta. Suurina kolmikulmaisina purjeina ne näyttivät keinuvaan kultaisella hietamerellä” (1949, 108; 1948, 104).²⁶ Jälleen on kiintoisa verrata tätä kokemusta samoihin aikoihin Egyptissä käyneeseen Hilja Haahtiin, jolle ”aavikon illan hiljaisuus” oli vaikuttavampaa kuin Gizan pyramidit (Hapuli 2003, 107).

Ravennalle itämaisyyden tuntuu *olleen Tuhannen ja yhden yön ”Itä”*, huntujen ja salaperäisten öiden merkitsemä seutu. Juuri Kairo oli Ravennalle ensisijaisesti itämaisyyden tyysija, johon liittyvät merkittävimmät kokemukset liittyivät etenkin Kairon suureen basaariin Khan-el-Khaliliin – ja Orientin kävijöiden himoitsemaan haaremivierailuun. Viettäessään aikaa Kairon hienoimpiin kuuluneen hotellin Shepheardin terassilla ”mökkakuppien ääressä ylemmydentunnetta tuntien” seurueen jäsenten kanssa Ravenna tutustui moniin paikallisiin. Yksi heistä oli vanhempi, varakas kairolainen Ibrahim-bei, joka kutsui Pia Ravennan kotiinsa. Tästä vierailusta Ravenna kirjoittaa kokonaisen luvun.

Orientalistisessa traditiossa juuri haaremi, yksityisen kodin naisten huoneisto, on ollut länsimaisten vierailijoiden mielikuvitusta eniten kutkuttava paikka (Lewis 2004). Siihen on liitetty monimutkaisia eroottisia kuvastoja ja suljettuutensa vuoksi se on jäänyt kiehtovaksi

²⁵ Tutankhamonin haudan löytymisestä alettiin uutisoida Suomessakin joulukuulla 1922. Ensimmäisenä *Hufvudstadsbladet* 8.12.1922 kertoi *Daily Newsin* kirjoittavan lordi Carnarvonin lähteneen kohti Luxoria järjestääkseen ekspedition. *Veckans krönika* painoi numerossaan 6.1.1923 kuvan Kuninkaiden laaksosta ja kertoi tekstissä, kuinka ”Upptäckten har väckt en oerhörd sensation inom hela den arkeologisks intresserade världen. *HBL* julkaisi 25.2.1923 näkyvän jutun hautalöydöistä otsikoiden: Utgrävningarna i Luxor. De underbaraste fynd som gjorts. Artikkelin kertoo sisältävänsä lordi Carnarvonin (minä-muodossa) *Dagens Nyheterille* lähettämästä sähköisestä lainattuja yksityiskohtia ja useita kuvia hautalöydöistä. Seurannut Tutmania ja egyptomania olivat todella mittavia ilmiöitä 1920-luvun maailmassa (esim. Silver 2022, 63–64, 93–108, 364–367).

²⁶ ”Jag gjorde sedan flere bilfärder dit ut. Stämningfullast tedde sig pyramiderna vid månsken. Då göt sig ett trolskt skimmer över de uråldriga stenmassorna som tycktes befriade från all tyngd. Som stora trekantiga segel vaggade de på det gyllene sandhavet.”

ja mystiseksi, jopa eroottiseksi mielletyksi paikaksi. Naismatkailijat saivat etumatkaa miespuolisiin kollegoihinsa saadessaan silloin tällöin mahdollisuuden vieraila haaremissa, joka pysyi miehiltä suljettuna. Pia Ravennakaan ei kieltäytynyt saatuaan näin poikkeuksellisen ja himoitun mahdollisuuden tutustua paikalliseen kotiin ja hänen toiveissaan siinsi etenkin mahdollisuus tutustua juuri haaremiin vierailunsa aikana. Matkaan lähdettiin kasvon alaosa hunnutettuna (isäntä oli etukäteen ohjeistanut Ravennan verhoamaan ”kauniit piirteeni itämaisen hunnun peittoon ajaessani autolla alkuasukaskaupunginosan halki”), sillä Ravenna piti toivetta järkevänä, olihan Kairossa paljon poliittisia levottomuuksia, jotka kohdistuivat länsimaisiin ja länsimaisuuteen. Huntu ei häntä kiusannut vaan hän tunsu itsensä sen ansiosta rohkeammaksi: ”Eikö tämä ollut vähän kuin naamiaisissa, missä naamioitunut nainen tuntee olevansa turvassa ilmitulemisen vaaralta ja vilkuttelee vain silmiään?” (1949, 47–49; 1948, 45–47). Haaremivierailulle huntuun sonnustaaminen tuntui selkeästi erityisen jännittävältä ja viritti itämaiseen tunnelmaan.

Vierailulla Ibrahim-bei, sivistynyt ja oppinut mies, oli Ravennan luonnehdinnan mukaan osin hyvin ”eurooppalaisten käsitysten mukaan hyvinkin nykyaikainen, mutta elintavoiltaan sen sijaan eurooppalaiselta kannalta mitä suurimmassa määrin vanhoillinen.” Vanhoillisuutta ilmensi ensisijaisesti se, että hänellä oli kolme vaimoa – ja nimenomaan heidän haaremiaan Ravenna paloi halusta katsomaan, kun isäntä tutustutti hänet taloonsa, tarjosi mokkaa ja ”erinomaisia savukkeita, joissa oli hivenen verran oopiumia” ja vielä oli piinallisen pitkästä tutustuttava vanhoihin käsikirjoituksiin ja muinaisesineisiin. Tämän jälkeen kierrettiin talo: suuri määrä pieniä huoneita, viehättävä piha, jossa viihdyttivät vesiallas kultakaloineen, riikinkukot ja pieni apina. Talon toiselta sivulta kulkivat portaat ylös ristikoin varustetulle luhdille. Täällä Pia Ravenna kertoi arvanneensa olleen naisten huoneet – ja niin hän pääsi tervehtimään rouva Fatimaa, joka mitä ilmeisimmin oli pääpuoliso. Tämä koitui ”Sheherazade-haaveita” elätelleelle – siis orientalistista haaremiromantiikkaa mielessään ylläpitäneelle – Pia Ravennalle suureksi pettymykseksi. Nainen oli vanha, valtavan lihava ja hänen kaulaansa oli ”kasaamalla kasattu ranne- ja käsivarsirenkaita kyynärpäihin saakka, kynnet, kämmenet ja jalkapohjat värjätty hennavärillä ja silmäluomet mustattu vanhaan egyptiläiseen tapaan – kaikkea muuta kuin mieltä ylentävä näky.” Hän pohtii, miten on vaikea käsittää, miten sivistynyt Ibrahim-bei sieti ”vaimoa, joka lörpötti kuin papukaija ja oli tietämätön ja taitamaton kuin kapalolapsi. Mutta itämaalaisethan kerta kaikkiaan käsittävät avioliiton sellaiseksi.” Hän siirtyy kirjoitushetkeensä kommentoimaan, kuinka Egypti on muuttunut hänen siellä olonsa jälkeen, mutta eurooppalaista sivistystä hän ei usko egyptiläisten saavuttavan tuhannessakaan vuodessa, koska mielenlaatu oli ”itämainen”, millä hän viittasi siihen, että he olivat hänen mielestään veltoja, välinpitämättömiä, liian taikauskoisia ja liian uskontonsa kahleissa Kaiken kaikkiaan vierailu rouva Fatiman luona karisti haaremiromantiikan Pia Ravennasta: ”Jos olisin sattunut hautomaan mielessäni Sheherazade-haaveita, niin kyllä totisesti olisin niistä parantunut tuon vieraskäynnin jälkeen” (1949, 51–53; 1948, 48–51). Todellisuudessa hänellä näitä haaveita selkeästi oli, kuten tuon ajan länsimaiseen maailmankuvaan kuuluvilla lähes kaikilla. Kuten Edward Said jo *Orientalismissaan* osoitti, käsityksiä Orientista loivat niin tutkijat kuin kaunokirjailijatkin (Said 2011, 2011; ks. myös Hapuli 2003, 249–251).

Itämaisyyden kaipuu oli vahva Kairon-kävijässä, ja siinä missä haaremi tuotti pettymyksen, Khan-el-Khalilissa kuljeskelu oli toista maata, ”melkein kuin sadun kertomusta Bagdadin

ihanuuksista”. Tänne Pia Ravenna uskaltautui muutaman oopperaseurueen jäsenen kanssa yhdessä, mukana varmuuden vuoksi vain aivan vähän rahaa. Ensimmäiseksi suunnattiin kuuluisalle Musk-kadulle, joka inspiroi Ravennaä kuvailemaan korviahuumaavaa melua ja tungosta, eksoottisia näkyjä kuten aaseja sokeriruokokimput selässään, ”juhlallisen määrämittaisin askelin astelevia kameleja” pyrkimässä keskustaan päin, kerjäläisten valitusvirsiä, sadunkertoja ja soittajia ja tuoksuja keittiöistä, ”käristetyn lampaanrasvan lemua, tuota aitoa, väärentämätöntä itämaista hajua”, miljoonia karpäsiä, pölyä kultaisena pilvenä ”kirjavan sekasorron yllä” (1949, 43; 1948, 41–42). Kierroksen huipentumana Ravenna piti erästä kellarimyymälää, jossa oli esillä mattoja, huiveja, silkkikankaita, kuparitöitä, huonekaluja, taidetta. Kaikki oli upeaa ja kallista, kaikki heidän ulottumattomissaan. Pia Ravenna kertoo palanneensa Khan-el-Khaliliin useaan otteeseen ja joka kerran se oli yhtä hieno kokemus ”idästä”: ”aina tunsin yhtä lailla joutuvani paikan itämaisen ilmapiiriin lumoihin” (1949, 46; 1948, 44).

Jälleen Aleksandriassa

Kahden sesongin jälkeen, vuodenvaihteessa 1923 Pia Ravenna oli tekemässä lähtöä Italiaan. Teatterinjohtaja Dalbagni kuitenkin sai mielen muuttumaan ja Ravenna jäi Aleksandriaan kartuttamaan matkakassansa. Dalbagni ehdotti Ravennalle kiinnitystä ”Perheille”-nimiseen *music halliinsa*. Ravenna jäi ja ”pidätti vain oikeuden esiintyä siellä käyttämällä toista nimeä.” Ratkaisu jäädä osoittautui huonoksi. Hän esitti vain yhden aarian ja joitain italialaisia lauluja ja nämä lähes ohjelman lopussa, joten hän joutui odottelemaan kulisissa paljon, mikä ei häntä miellyttänyt. Kolmasti viikossa oli myös päiväesitys ja kaiken lisäksi ”taiteilijat vaihtuivat usein, ja ohjelmat olivat sangen arkipäiväisiä ja latteita. Kaiken maailman kansallisuuksiin kuuluvia taikureita ja matkijoita, tanssijattaria ja pikku laulajattaria siinä solui silmien editse”²⁷ (1949, 109–110; 1948, 105–106). Tällainen arkipäiväinen revyy ei ollut taiteellista korkeatasoisuutta vaalivalle laulajattarelle uraa edistävä, joten lopulta paras ratkaisu oli lähteä maasta. Ratkaisu ei ollut kivuton, sillä hän jätti taakseen sulhasensa, joka aneli ja rukoili, että pariskunta menisi avioon ennen Pia Ravennan lähtöä. Laulajatar kertoo kieltäytyneensä ja lykänneensä avioliittoa tuonemmaksi, koska arveli, että esiin nousseet eriävät käsitykset ”erinäisistä elintärkeistä kysymyksistä” koituisivat hankaliksi. Itsepäistä ja kylmäveristä päätöstään kuin korostaakseen hän siirtyy tästä huomiosta seuraavaan: ”raskaaksi ja vaikeaksi kävi heittää hyvätit rakkaalle mirrilleni, joka tunsin nimen Jeremias Kirpunpyytäjä”. Kommentti on mielenkiintoinen ja Ravennan hauskuuttavaan tyyliin sopiva, sillä vihjaahan se, että jos hän jotain kaipaisi Egyptistä, se olisi kirppuja turkkiinsa keräävä kissa, ei niinkään sulhanen – tai Egypti! (1949, 109–110; 1948, 107–108).

Lopuksi

Vaikka Pia Ravenna oli hetkellisesti ja nopeasti sitä katuen luvannut sulhaselleen luopua esiintymisestä, toisin kävi. Hän teki pitkän uran. Johanna Nuorivaaran (2001) mukaan hän

²⁷ ”De andra artisterna växlade ofta, och programmen var ganska triviala. Trollkonstnärer och imitatörer, dansöser och chansonetter av all nationaliteter passerade revy.”

esiintyi koko uransa aikana 400 oopperanäytöksessä ja yhtä monessa konsertissa. Palattuaan Egyptistä hän asettui pikkuhiljaa aloilleen Helsinkiin. Puolisonsa Alessio Costan (Konstantin Alexandroff) kanssa hän konsertoi yhdessä ja he pitivät myös yksityistä laulukouluja Helsingissä. Ravenna opetti myös Helsingin Kansankonservatoriossa 1930-luvulla entisen opettajansa Alma Fohströmin tehtävän jatkajana. Ravenna oli kiinnitettyä Suomalaiseen oopperaan vuosina 1928–1940. Hän piti jäähyväiskonserttinsa 1951. Pia Ravenna kuoli kotikaupungissaan 1964 (Nuorivaara 2001; Jaantila 1958).

Laulajattaren Egyptin-matkakertomus on paitsi hauskaa luettavaa, myös virkistävälläkin tavalla tavanomaisesta matkakirjasta poikkeava. Näkökulmaa siihen tuo tietysti se, että vaikka kirjoittaja on nainen, hän on liikkeellä itsenäisenä ja erityisesti itsenäisenä naisena työmatkalla. Hän myös kirjoittaa pakinoiden. Voisi jopa uskaltaa sanoa hänen kirjoittavan ajalleen tavanomaisen miesmäisen rohkeasti vihjaillen ja hauskasti.

Halusin tarkastella laulajaa taiteiden välissä, kirjoittajana. Hän kirjoittaa rytmikkäästi, kuvailee kohtalaisen paljon (italialaista) oopperaelämää Egyptissä ja rakentaa kirjansa musiikkitermein nimetyin otsikoin. Musiikki on läsnä, mutta kun paikallisten laulu raikuu, hän haluaa sulkea korvansa ja sulkee ikkunan. Vieras on liian outoa ja liian vierasta: se on meteliä. Hänen Egyptinsä on teatteri-Egypti ja hän kertoo arvokasta sisäpiiritietoa melko vähän tunnetusta sadan vuoden takaisesta kiertävästä oopperaseurue-elämästä. Se oli kosmopoliittista, mutta silti tutun eurooppalaista, joskin hyvin ”etelämaalaista”.

Edward Said kirjoittaa, että ”[o]rientalistin Orientti ei ole sellainen kuin orientti on, vaan sellainen, millaiseksi se on orientoitunut, itämaistettu” (Said 2011, 105). Kuten muutkin aikalaismatkaajansa, Ravenna toistaa teoksessaan orientalistista Egypti-kuvaa. Hän selkeästi haki koko Egyptin-matkalta kokemusta Orientista, itämaisyydestä ja itämaista. Hän kohtasi Egyptin toisena, vieraana. Esiin nousevat kuumuus, hajut, lika, kärpäset, basaarien vilske ja – tietysti haaremivierailullekin hän pääsee. Hän yhtäältä hakee itämaisyyttä, aitoa Orienttia, mutta kun hän kohtaa sen, se tulvii ylitse eikä hän halua sitä kokea. Se tuottaa jopa ankaran pettymyksen, kuten Ibrahim-bein haaremi. Tämä on Ravennan teoksen ehkä vähiten yllättävä osa sille, joka tuntee Saidin orientalismin kritiikkiä. Sen sijaan on jännittävää, miten Ravenna lähes ohittaa muinaisen Egyptin. Hän ei vaikuta käyneen lainkaan Ylä-Egyptissä eikä edes Gizan eteläpuolella. Vaikka pyramidit olivat Kairon keskustasta katsoen lumoavat etenkin kuutamolla, läheltä katsoen ne suorastaan ahdistivat häntä. Hän ei ollut kiinnostunut kaukaisesta menneisyydestä, vaan hän lumoutui ihmisistä ja elävästä elämästä.

Välillä vaikuttaa, kuin Pia Ravenna ei olisi juuri pitänyt Egyptistä. Hän myöntää teoksensa loppuyhteenvedossa kaksijakoisen suhtautumisensa maahan. Kun hän oli ”huonolla tuulella – – Egypti tuntui minusta rumalta ja yksitoikkoiselta maalta.” Yksitoikkoisuus syntyi viljelysten samankaltaisuudesta. Niilin rantojen vehreys vaihtui niin äkillisesti autiomaan hiekkaan, että sekään ei tuntunut mukavalta. Kesän kuumuus oli niin rasittavaa, ”että siinä ihminen jo raukeni veltoksi sekä aivonsopukoiden että kaikkien jäsenten puolesta.” Hän kirjoittaa lopulta kyllästyneensä myös ystäväpiiriinsä. ”Ei, en olisi ikipäivänä tahtonut elää täällä!” Ehkä tässä juuri oli syy sille, miksi hän uhmakkaasti lähti takaisin kohti Italiaa, vaikka olisi voinut rakentaa elämänsä pysyvästi Aleksandriaan.

Ja sitten toisaalta, hyväntuulisina hetkinä, joita oli runsaasti, hän muistuttaa, ”elämä oli säteilevää, loistavaa”. Tuolloin hän muisteli ”verkkaan virtailevaa sameaa Niiliä, pyramideja, muistelin iloisia hetkiä, joita oli vietetty Ystävysten parissa, muistelin myös ’Artistana’ osakseni tulleita menestyksiä. Silloin ilma tuntui olevan kuin shampanjaa, hiekka kovaa ja lujaa kävellä, palmut leyhyttelivät vilpoisuutta ja uusikuu kumotti taivaalla. Sellaisina hetkinä olisin aina tahtonut elää tässä maassa” (1949, 111–112; 1948, 107–108). Matkakirjailijan dilemmoja on aina tutun ja vieraan raja, toiseuden kanssa selviäminen, saapumisen vaikeus ja lähtemisen haikeus. Matkaaja ei tule asettuaakseen, hän viivähtää ja vain sieppaa hetken ja jatkaa sitten matkaansa.

Lähdeluettelo

Alkuperäislähteet

Alkuperäisteos

Ravenna, Pia: *Gästspel i Egypten*. Helsingfors, Söderströms 1948.

Ravenna, Pia: *Egyptiläinen intermezzo*. Suomentanut Lauri Hirvensalo. Porvoo & Helsinki WSOY 1949.

Äänite

Pia Ravenna (1894–1964) Recordings 1924–1929. Yleisradio. FUGA 9123. CD. 2001.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Björneborgs Tidning. 1917. Björneborg.

Hufvudstadsbladet. 1913. Helsingfors.

Satakunnan Sanomat. 1917. Pori.

The Sphinx. The English Illustrated Weekly. 1922. Cairo.

Tutkimuskirjallisuus

Abbani, Kate: Beirut’s Musical Scene: A Narrative of Modernization and Identity Struggles Under the French Mandate. Teoksessa *Middle Eastern and North African Societies in the Interwar Period*. Eds. Ebru Boyar & Kate Fleet. Leiden & Boston, Brill 2018, 54–77.

Belina, Anastasia, Kaarina Kilpiö & Derek B. Scott: Introduction. Teoksessa *Music History and Cosmopolitanism*. Eds. Anastasia Belina, Kaarina Kilpiö & Derek B. Scott. London, Routledge 2019, 1–10.

Borm, Jan: Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology. Teoksessa *Perspectives on Travel Writing*. Ed. Glenn Hooper & Tim Youngs. Aldershot, Ashgate 2004, 13–26.

Hakkarainen, Marja-Leena & Tero Koistinen: Saatteeksi matkalle mieleen ja maailmaan. Teoksessa *Artikkeleita kirjallisista matkoista mieleen ja maailmaan*. Toim. Marja-Leena Hakkarainen ja Tero Koistinen. Joensuu, Joensuun yliopisto 1998, 5–12.

Hapuli, Ritva: *Ulkomailla: maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin*. Helsinki, SKS 2003.

Jaantila, Kirsti: Pia Ravenna. Teoksessa *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Toim. Maire Pulkkinen. Helsinki, Oy Fazerin Musiikkikauppa 1958, 578–583.

Kaartinen, Marjo: Toinen – vieras. Näkökulmia kolonialistisen toiseuden tutkimukseen. Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki, SKS 2001, 387–401.

Kaartinen, Marjo: Orientin lumo – Itä toisena. Teoksessa *Hetkiä historiassa*. Toim. Henri Terho. Turku, Turun yliopisto 2002, 291–308.

Kaartinen, Marjo: *Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta*. Turku, k&h 2004.

Lewis, Reina: *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. London, Tauris 2004.

Lindh, Ilona: Kirjallinen matkakertomus kokemusten ja tietojen välittäjänä. Teoksessa *Kertomuksen keinoin. Tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa*. Toim. Mikko T. Virtanen, Pirjo Hiidenmaa & Jyrki Nummi. Helsinki, Gaudeamus 2020, 159–186.

Mestyan, Adam: Power and Music in Cairo: Azbakiyya. *Urban History*, suppl. Music and the city; Vol. 40, 4, Nov 2013, 681–704.

Nuorivaara, Johanna: Pia Ravenna. CD-tallenteen kansivihko. *Pia Ravenna (1894–1964) Recordings 1924–1929*. Yleisradio. FUGA 9123. CD. 2001.

Said, Edward W.: *Orientalismi*. Alkuteos *Orientalism* (1978). Suomentanut Kati Pitkänen. Helsinki, Gaudeamus 2011.

Silver, Minna: *Tutankhamonin salaisuudet. Arkeologinen matka muinaiseen Egyptiin*. Helsinki, Gaudeamus 2022.

Virtanen, Mikko T.: Asemointi ja tutkijakuvat tiedettä popularisoivien biologien matkakertomuksissa. *Avain*, 2019, 16 (4): 22–43.

Walton, Benjamin: Italian Operatic Fantasies in Latin America. *Journal of Modern Italian Studies*, 2012, Vol. 17 (4), 460–471

yamomo, meLê: Global Currents, Musical Streams: European Opera in Colonial Southeast Asia. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 2017, Vol. 44 (1), 54–74.

Zechner, Ingeborg: Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Opera Management. Teoksessa *Music History and Cosmopolitanism*. Eds. Anastasia Belina, Kaarina Kilpiö & Derek B. Scott. London, Routledge 2019, 33–44.