


Se alkoi joutsenesta

SATA VUOTTA
ARKEA JA UNELMIA
KANSALLISBALETISSA

KARISTO
HÄMEENLINNA

Sisällys

Lukijalle	7
	
Tammikuussa esitetään Joutsenlampi JOHANNA LAAKKONEN	11
	
Venäjä-yhteyksiä 1900-luvun alussa JOHANNA LAAKKONEN	33
	
Varhaisia helsinkiläisiä balettikouluja TIINA SUHONEN	37
	
Sininen helmi TIINA SUHONEN	41
	
Balettimestari tradition ja uuden risteyksessä AINO KUKKONEN JA JOHANNA LAAKKONEN	49
	
Balettilavastus ja modernin muuttuvat muodot HETA REITALA	73
	
Baletti, tulevaisuuden taidemuoto AINO KUKKONEN	99
	
Ryhmä vailla johtajaa RIIKKA KORPPI-TOMMOLA	121

 Demokratian ja monipuolistumisen aika	
RIIKKA KORPPI-TOMMOLA	143
 Ajatuksesta puvuksi	
JOANNA WECKMAN	169
 Kohti uutta taloa	
TIINA SUHONEN	195
 Marjo Kuusela - vierailevan koreografin muistiinpanoja	
TOIM. TIINA SUHONEN	217
 Suomalaisen balettimusiikin vaihteita	
HARRI KUUSISAARI	223
 Musiikki tanssii ja liike soi	
EERO HÄMEENNIEMI	251
 Jorma Uotisen johtajakauden ohjelmisto ja sen vastaanotto	
JUKKA O. MIETTINEN	255
 Parasta balettia kansallisuuteen katsomatta	
RAISA RAUHAMAA	279
Ensi-illat 1922-2021	314
Kansallisbaletin tanssijoiden ja nuorisoryhmän esitykset	324
Summaries	326
Kirjoittajaesittelyt	340
Lähteet	341
Kuvalähteet	344
Henkilöhakemisto	346
Teoshakemisto	350



Lukijalle

Se alkoi joutsenesta kertoo Suomen kansallisbaletin satavuotisen historian aina ryhmän syntyvaiheista vuonna 1922 nykyhetkeen asti. Kirjan artikkelit seuraavat Suomalaisen Oopperan johtaja Edvard Fazerin (1861–1943) aloitteesta syntyneen puoliammattillisen ryhmän vaiheita kansainväliseksi seurueeksi, joka toimii osana globaalia balettimaailmaa.

Ohjelmiston, tanssijoiden ja koreografien työn rinnalla tarkastellaan baletin asemaa oopperainstituution osana. Lisäksi kerrotaan, miten baletin työtävät ovat vuosien kuluessa muuttuneet ja millaisia taiteellisia kokeiluja instituution suojissa on tehty. Tanssiesitys on useimmiten monitaiteinen tapahtuma, johon kytkeytyy säveltäjien, muusikoiden, lavastajien, kuvataiteilijoiden, puku-, valo- ja äänisuunnittelijoiden työtä. Tätä taiteidenvälisyyttä valottavat musiikkia, pukusuunnittelua ja lavastusta käsittelevät artikkelit, jotka on sijoitettu baletin vaiheita kronologisesti seuraavien lukujen lomaan. Taiteidenvälisessä tarkastelussa baletin historia asettuu osaksi maamme kulttuurihistoriaa.

Yhtenä kirjan artikkeleita yhdistävänä kysymyksenä on, minkälaiset kansalliset ja kansainväliset vaikutteet ovat muovanneet balettia Suomessa eri

aikoina. Toiminnan alkuvaiheessa, George Gén balettimestarikaudella (1922–35) esitettiin paljon venäläistä ohjelmistoa ja Sergei Djagilevin Ballets Russesin vaikutus oli huomattava. Gén seuraaja Alexander Saxelin (1935–54) tunnetaan erityisesti pietarilaisen tradition vaalijana, mutta hänen kaudellaan myös suhteet Pohjoismaihin vahvistuivat.

Gén toisen kauden aikana (1955–62) kansainvälisten suhteiden merkitys korostui uudella tavalla. Baletti aloitti laajat ulkomaanvierailut, ja Suomeen saapui nimekkäitä vierailijoita idästä ja lännestä. Ohjelmistoon saatiin teoksia muun muassa Rostislav Zaharovilta, Leonid Lavrovskilta ja Serge Lifarilta. Samoina vuosina neuvostoliittolaisten balettiryhmien vierailut Pariisissa ja Lontoossa herättivät suurta kiinnostusta.

1960-luvun alussa alkoi murrosvaihe, jolloin baletilla ei ollut pidempiaikaisia johtajia. Ohjelmistovalinnat suuntautuivat neuvostobalettien sijaan länteen, koreografiksi saapuivat esimerkiksi Nicolas Beriozoff ja Harald Lander. Ennen pääjohtajakauden loppuaan Alfons Almi (1904–91) sai baletille oman taiteellisen johtajan toimen vuodesta 1971 lähtien. Oopperan johtaja Juhani Raiskisen kaudella 1970-luvulla painottuivat kansalliset arvot, leimallista oli pääkoreografi Elsa Sylvesterssonin taiteellinen anti. Derek Westlaken (1979–81) ja Gradimir Pankovin (1981–83) kausilla ohjelmistoon saatiin mm. Mats Ekin, Jīri Kyliänin ja George Balanchinen teokset.



Etudes (Etydit), 1965.

Sirpaleista kautta kesti aina seuraavan pitkäaikaisen suomalaisvaikuttajan, Doris Laineen johtajakautteen (1984-92). Nyt alettiin varautua uuden oopperatalon valmistumiseen. Yleisöpohjaa laajennettiin jo vanhassa oopperatalossa, ja ohjelmistoon tuli koko perheen teoksia, nykytanssia, tanssiteatteria ja jazztanssia. Laine hyödynsi baletin kansainvälisen kentän tuntemustaan, mutta panosti myös uuteen suomalaiseen koreografiaan ja balettimusiikkiin. Lainetta seuranneen Jorma Uotisen kaudella (1992-2001) uusi oopperatalo tarjosi työskentelylle nykyaikaiset puitteet. Uotisella oli hyvät yhteydet Ranskaan, myös venäläisen baletin klassikot tulivat Pariisiin kautta. Lisäksi nähtiin nykyballetteja ja kotimaisten nykytanssikoreografien vierailuja. Ryhmän tanssijoiden koreografiat pääsivät esille Alminsalissa.

2000-luvulla kansainvälisyys on voimistunut. Viimeisten kahden vuosikymmenen aikana baletin johtajat ovat valikoituneet Pohjoismaista: Dinna

Bjørn (2001-08) ja Kenneth Greve (2008-18) ovat tanskalaisia, ja Madeleine Onne (2018-) tulee Ruotsista. Myös tanssijoista suurin osa on ulkomailta, yhteinen työkieli on englanti ja ohjelmistossa on yhä enemmän suuria, ulkomailta vuokrattuja tuotantoja.

Vaikka baletti on alusta asti ollut tiiviissä kansainvälisessä vuorovaikutuksessa, kansallisen balettikulttuurin kehittämistä on pidetty tärkeänä. Tästä varhaisena esimerkkinä on Edvard Fazerin säveltäjä Erkki Melartinilta tilaama kokoillan teos *Sininen helmi* (1931), joka toteutettiin kokonaan kotimaisten voimin. Koreografit ovat tehneet teoksia kotimaisten säveltäjien musiikkiin, esimerkkeinä Jean Sibelius, Ernest Pingoud, Usko Meriläinen, Aulis Sallinen, Pirjo ja Matti Bergström sekä Tuomas Kantelinen. Kuvataiteilijat, kuten Tove Jansson ja Wäinö Aaltonen, ovat tehneet lavastuksia ja puvustuksia, ja koreografit ovat ammentaneet aiheita kotimaisesta kirjallisuudesta, kuten Aleksis Kiven *Seitsemästä veljeksestä* ja Yrjö Kokon *Pessistä ja Illusiasta*.

Yleisesitys balettiryhmän sadan vuoden kehityksestä on puuttunut. Neljäkymmentä vuotta sitten julkaistu historiikki ulottui vuoteen 1972, ja Jorma Uotisen johtajakauden alkuvuosista on olemassa lyhyt katsaus. Tässä teoksessa olemme hyödyntäneet monenlaisia aineistoja. Keskeisiä ovat olleet Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkistossa olevat eri hallintoelimiä pöytäkirjat sekä johtajien kirjeenvaihto aina vuoteen 1989 saakka, lehtileikkokoelma sekä valokuvat ja esitystallenteet. Uutta tietoa ovat antaneet taiteilijahaastattelut sekä George Gén venäjänkielisen kirjeenvaihdon suomennokset. Myös puvut sekä puku- ja lavasteluonnokset ovat tärkeitä lähteitä. Koronapandemian yllättäessä Kansalliskirjaston digitaalinen lehtiarkisto sekä *Helsingin Sanomien* Aikakone-tietokanta mahdollistivat pääsyn aineistojen äärelle. Näitä moninaisia aineistoja tulkiten jokainen kirjoittaja on valinnut itsenäisesti oman näkökulmansa ja tiivistänyt aiheensa yleistajuiseen tietokirjaan sopivaksi.

Sanomalehtikritiikin merkitystä lähdeaineistona ei voi liikaa korostaa. Aluksi baletista kirjoittivat musiikkia ja teatteria tuntevat journalistit, kuten Evert Katila, Hjalmar Lenning ja Reinhold Svento. Raoul af Hällström alkoi erikoistua baletista kirjoittamiseen 1920-luvun lopulla. Toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen alalle tuli useita kirjoittajia, joilla oli tanssitaustaa, kuten Elisabet Valto, Irja Hagfors ja Anitra Karto. Antti Halonen ja af Hällström loivat pitkät balettikriitikon urat. Heidän jälkeensä merkittävänä kriitikkona vaikuttivat Irma Vienola-Lindfors ja Auli Räsänen. Päivälehtien suuri määrä aina 1990-luvulle saakka antoi tilaa lukuisille muille kirjoittajille. Kirjan nimi, *Se alkoi joutsenesta*, löytyi Anu Vartiaisen lehtiartikkelista, joka kertoi baletin varhaisvaiheista ja sen ensimmäisestä joutsenprinsessasta, Mary Paiseheffista.

Kirjassa mainittujen teosten ja henkilöiden nimien kirjoitusasussa on pyritty yhdenmukaisuuteen muuttamatta poikkeuksin. Teosnimien osalta olemme pääosin noudattaneet käsiohjelmien tietoja. Mikäli teoksen nimen kirjoitusasu on muuttunut uuden version myötä, teokseen viitataan kyseisenä aikakautena käytetyllä nimellä. Näin lukija voi löytää teoksen Suomen kansallisoopperan ja -baletin ylläpitämästä Encore-tietokannasta. Venäläisten henkilönimien

translitteroinnissa on käytetty Suomessa noudatettavaa kansallista standardia. Kuitenkin muutamien kansainväliseen käyttöön jo vakiintuneiden nimien on jätetty alkuperäiseen asuunsa. Käännökset muista kuin venäjän kielestä ovat kunkin kirjoittajan. Kirjan loppuun on koottu luettelot baletin ensi-illoista sekä tanssijoiden ja nuorisoryhmän esityksistä.

Baletin 100 vuotta jatkuneen tarinan kertominen oli mahdollista vain lukuisten asiantuntijoiden ja taiteilijoiden tuella. Professori Doris Laineen (1931–2018), professori Jorma Uotisen, taiteen akateemikko Marjo Kuuselan, professori emerita Pirkko Kosken sekä oopperan sidosryhmäpäällikkö Heidi Almin tuki hankkeen käynnistysvaiheessa oli merkittävä. Heidän lisäksi toimituskunta kiittää Suomen kansallisoopperaa ja -balettia myönteisestä suhtautumisesta työhömmme sekä kaikkia niitä teoksen lähdeluettelossa mainittuja henkilöitä, jotka ovat kertoneet työstään kirjaa varten tehdyissä haastatteluissa. Informaatikko Marjaana Launosen asiantunteva apu mahdollisti kirjoittajille arkistotyön oopperan arkistossa, Teatterimuseossa apunamme olivat tutkija Päivi Laine ja amanuessi Sanna Brander ja Kansalliskirjastossa käsikirjoitus- ja pienpainatekokoelmien tietoasiantuntijat. Kirjan tutkimus- ja toimitustyöhön ovat lisäksi osallistuneet venäjänkielisen aineiston kääntäjänä fil. yo. Maria Tissari, valokuvaaja Johnny Korkman, kuvankäsittelijä Tuomo-Juhani Vuoremaa sekä FM Sanni Martiskainen. Englanninkielisten tiivistelmien käännökset ovat tehneet Sophy Bergenheim ja Liz Dexter (Aakkosto Oy).

Toimituskunta kiittää lämpimästi kaikkia artikkelien kirjoittajia, Kariston liiketoimintapäällikkö Mika Kotilaista, kustannustoimittaja Laura Kurkea ja kirjan ulkoasusta vastanneita Tiina Palokoskea ja Venla Koskea. Kiitämme myös hanketta tukeneita Suomen Kulttuurirahastoa, Jenny ja Antti Wihurin rahastoa sekä Niilo Helanderin ja Olga ja Vilho Linnamon säätiöitä.

Helsingissä 15.6.2021
Toimituskunta

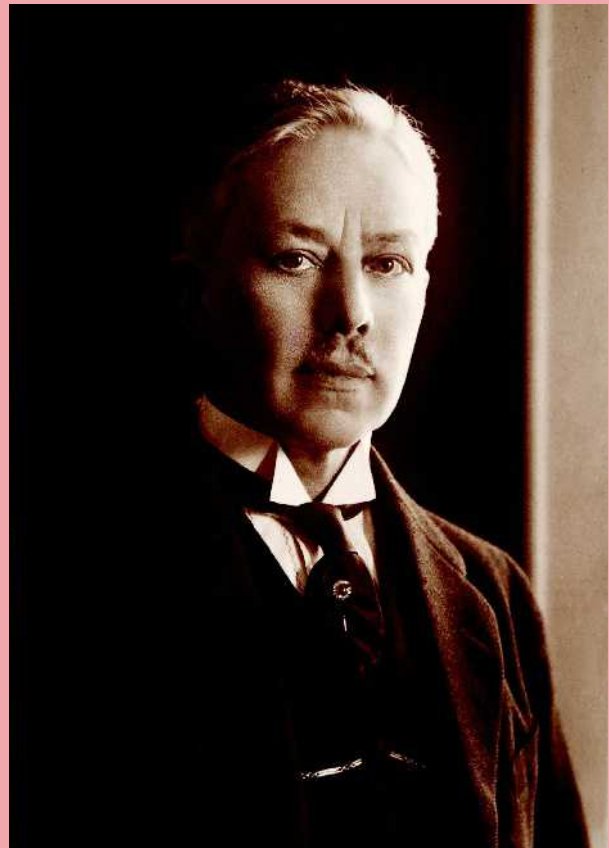


JOHANNA LAAKKONEN

Tammikuussa esitetään Joutsenlampi

Suomalaisen Oopperan baletti syntyi ja alkoi kehittyä Helsingin, Pietarin ja Pariisin välisessä kolmiossa. Ensimmäiseksi balettimestariksi nousi George Gé, joka oopperan johtajan Edvard Fazerin tavoin oli saanut kipinän balettiin Keisarillisen Marian teatterin eli Mariiinkin esityksissä Pietarissa. Gén ensimmäisellä kaudella 1922–35 venäläisen baletin vaikutus oli suuri. Keisarillisten teattereiden vanhemman ohjelmiston rinnalla nähtiin uutuuksia, jotka poimittiin impressaari Sergei Djagilevin johtaman Ballets Russesin ohjelmistosta Pariisista. 1930-luvulla ohjelmistoon tuli myös kotimaisten säveltäjien teoksia Gén alkuperäiskoreografioina.

Balettiryhmän perustamiseen vaikuttivat Edvard Fazerin kiinnostus tanssiin ja käytännön tarve saada ammattitaitoisia tanssijoita oopperoiden tanssi-kohtauksiin. Balettiryhmä muodostui oopperan yhteyteen vähitellen sen jälkeen, kun George Grönfeldt – sittemmin Gé – (1893–1962) ja Mary Paischeff (1899–1975) päätettiin kiinnittää tanssijoiksi ja tanssien harjoittajiksi viiden kuukauden sopimuksella



Ensimmäinen suomalainen primaballerina
Lucia Nifontova 1930-luvun alussa.

Suomalaisen Oopperan baletti syntyi johtaja Edvard Fazerin
aloitteesta. Hän toimi oopperan johdossa vuoteen 1938.



Pietarissa pankkivirkailijana työskennellyt George Gé nousi Edvard Fazerin tuella baletin johtoon, ja hänestä kehittyi kansainvälisesti arvostettu balettimestari.

syyskuussa 1921. Toinen merkittävä päätös seurasi joulukuussa, kun oopperan johtokunta hyväksyi johtaja Edvard Fazerin ilmoituksen *Joutsenlampi*-baletin liittämisestä oopperan ohjelmistoon tammikuussa 1922. Ensimmäisen kerran Fazer oli ehdottanut teosta jo näytäntökaudeksi 1921.¹ Suunnitelmissa oli ollut myös Richard Straussin säveltämän *Josephslegenden* esittäminen, mutta asia raukesi.²

Pöytäkirjamerkinnän mukaan johtokunta ei päättänyt perustaa balettiryhmää vaan myöntyi ainoastaan *Joutsenlammen* esittämiseen. Vuosikertomukseen kuitenkin kirjattiin, että baletti oli nyt ”järjestetty vakinaiselle kannalle”. Tämä lyhyt maininta kertoi pikeminkin tavoitteesta kuin asioiden todellisesta tilasta. Vakinaisen tanssiryhmän kiinnittäminen ei tuolloin olisi ollut realistista, sillä ooppera poti jatkuvaa raha-

pulaa. Baletti ei myöskään saanut varauksetonta tukea oopperan sisältä. Ajateltiin, että tanssijoita tarvittiin ennen kaikkea huolehtimaan oopperoiden tanssi-numeroista, mistä olisi selvitty myös iltapalkkaisten tanssijoiden voimin. Ensimmäisiä tanssijasopimuksia allekirjoittaessaan Fazer ulottikin katseensa kauas eteenpäin, kohti omaa balettiryhmää, joka esittäisi balettiohjelmistoa ulkomaisten oopperatalojen tapaan.

Ennen oman ryhmän perustamista tanssijat, kuten Maggie Gripenberg oppilaineen, Sari Jankelov, Elsa Nyström, Onni Gabriel, Toivo Niskanen ja Akseli Vuorisola, olivat tehneet töitä oopperatuotannoissa näytöskohtaisilla palkkioilla.³ Myös Gé ja Paischeff esiintyivät syksyllä 1921 *Jevgeni Oneginin*, *Lepakon* ja *Carmenin* tanssikohtauksissa, ja heidän ensimmäiset sopimuksensa ulottuivat juuri ja juuri *Joutsenlammen* ensi-iltaan. *Joutsenlammen* suosio ja taloudellinen tulos mitä ilmeisimmin yllätti oopperan johdon, ja Paischeffin sekä Gén sopimusta jouduttiin jatkamaan kesken näytäntökauden, jotta baletin 25 näytöstä ylipäätään saatiin järjestettyä.⁴ Ryhmä kasvoi vähitellen, ja syksyllä 1922 tanssijakuntaan liittyivät Elo Kuosmanen, Kaarlo Eronen, Iris Salin ja Pietarin Keisarillisesta balettikoulusta valmistunut Senta Will. Vaikka Gé toimi alusta asti balettien harjoittajana, balettimestarin titteli ilmestyi hänen sopimukseensa vasta syksyllä 1924.

Toisin kuin oopperalaulajien, kuukausipalkkaisten tanssijoiden nimiä balettimestaria lukuun ottamatta ei mainittu lainkaan oopperan vuosikertomuksissa ennen 1940-lukua. Johtokunnan pöytäkirjoista voi kuitenkin päätellä, että balettiryhmään kiinnitettyjen tanssijoiden lukumäärä nousi vain muutamalla Gén ensimmäisen kauden aikana. Suurten tuotantojen toteuttaminen oli mahdollista ainoastaan iltapalkkalaisten ja balettikoululaisten voimin, mikä verotti esitysten taiteellista tasoa.

George Gén valinta balettimestariksi on herättänyt kysymyksiä, kun paikkaan näyttäisi olleen toinenkin varteenotettava ehdokas. Toivo Niskanen oli Helsingissä tunnettu opettaja ja taitava karakteritanssija, joka oli hankkinut ammattitaitonsa kouluttautumalla muun muassa kuuluisan karakteritanssija Aleksandr Širjajevin yksityisoppilaana Pietarissa, Ruotsin kuninkaallisen baletin ensitanssijattaren Lisa Steierin luona Tukholmassa ja kursseilla ulkomailla. Jo ennen

baletin perustamista Niskanen oli tanssinut yhdessä oppilaansa Elsa Nyströmin kanssa *Carmen*-oopperassa, ensimmäisen kerran jo vuonna 1914. Pedagogina ja koreografina arvostettu Niskanen myös odotti jonkinlaista asemaa vastaperustetussa baletissa. Hän joutui pettymään katkerasti ja koki jääneensä baletin perustamisvaiheessa käytyjen kulussientakaisten juonnittelujen uhriksi.⁵

Aika ei ehkä ollut kypsä myöskään Venäjällä Keisarillisen balettikoulun käyneen ja Petrogradissa Valtion akateemisessa ooppera- ja balettiteatterissa - entisessä Mariinskissa - kaksi vuotta tanssineen Alexander Saxelinin valinnalle. Palattuaan Suomeen vuonna 1921 Gétä kuusi vuotta nuorempi Saxelin työskenteli muun muassa kotikaupungissaan Viipurissa tanssijana ja koreografina, toimi Helsingin Tanssiopiston opettajana ja esiintyi tanssi-illoissa eri puolilla Suomea. Ensimmäisen työopimuksensa oopperaan hän kuitenkin solmi vasta 1931.⁶ Teknisiltä taidoiltaan hän olisi varmaankin ollut Gétä edellä ja tanssijaksikin sopivassa iässä.

Saxelinin ja Niskasen sivuuttaminen balettimestarikysymyksessä ja etenkin tanssijoita palkattaessa oli vaikeasti perusteltavissa tilanteessa, jossa ryhmässä oli pula hyvistä miestanssijoista - ongelma, joka jatkui koko Gén ensimmäisen balettimestarikauden ajan. Valintaprosessista tai Niskasen mainitsemista juoniteluista ei ole jäänyt jälkiä oopperan johtokunnan pöytäkirjoihin, joten syitä voi vain arvuutella. Niskasen oppilas ja Gén kanssa työskennellyt tanssija Airi Säilä kirjoittaa muistelmissaan, että Gén vahvuuksia olivat hänen nopea omaksumiskykynsä, kekseliäisyytensä ja rikas mielikuvituksensa. Kun Gé loihti uusia baletteja ja tanssinumeroita nopeaan tahtiin, Niskaselta koreografioiden teko sujui hitaammin.⁷

Pankkivirkailijana Pietarissa työskennelleen Gén erotti Niskasesta ja liitti Edvard Fazeriin ja oopperapiireihin myös yhteiskunnallinen asema ja hyvät suhteet moniin venäläisiin tanssijoihin. Pietarissa syntynyt Gé tuli varakkaasta perheestä, ja hän oli ottanut yksityistunteja Mariinskin kuuluksilta tanssijoilta ja opettajilta Viktor Semjonovilta, Josif Kšesinskiltä sekä Nikolai Legat'ltä.⁸ Fazerin on täytyntä olla tietoinen Gén suhteista, joita tämä saattoi uudessa toimesaan hyödyntää. Niskanen oli sen sijaan rakennuspuusepän poika, joka teki luokkaretken valmistumalla

ylioppilaaksi ja opiskelemalla yliopistossa estetiikkaa ja nykyiskansain kirjallisuutta ennen siirtymistään tanssijaksi. Vaikka hän opiskeli tanssia yksityistunneilla Pietarissa, häntä ei ollut Gén tavoin marinoitu Pietarin tanssipiireissä. Baletti hyötyi Gén venäläisistä suhteista, mutta hänen heikkoutenaan pidettiin puutteellista balettitekniikkaa, mikä myöhemmin herätti kritiikkiä.

Gén piiri

GÉ OLI YSTÄVYSTYNYT Pietarin vuosinaan ikätovereidensa ja Mariinskin kahden johtavan miestanssijan, Pjotr Vladimirovin ja Anatoli Obuhovin kanssa, ja Nikolai Legat'n ohella heistä tuli hänelle tärkeitä neuvonantajia ja tukijoita. Obuhov ja Vladimirov olivat tanssineet klassisten balettien päärooleja, ja kumpikin kuului niihin emigranttitaiteilijoihin, joiden onnistui luoda ura lännessä Venäjän vallankumouksen jälkeen. Miesten välinen kirjeenvaihto kertoo paitsi heidän ystävyystään myös niistä ammatillisista verkostoista, joita Géllä oli venäläistaiteilijoihin.

Keisarivallan kaatuminen oli muuttanut kertaheittolla suojatuissa oloissa työskennelleiden venäläistanssijoiden elämän, ja monet lähtivät työn perässä ulkomaille. Uusi alku ei ollut helppo, ja useimmat emigranttitaiteilijat kilpailivat samoista harvoista työtilaisuuksista. Obuhov palasi Gélle lähettämässään kirjeessä miesten yhteisiin vuosiin Pietarissa ja kuvaili epävarmuuttaan uudessa elämäntilanteessa vieraassa maassa:

Kuinka paljon vaikeaa, painajaismaista olenkaan joutunut kestämaan niistä päivistä, jolloin tapasimme Teidän kanssanne viimeisimmän kerran Venäjällä. Pian jo kahden vuoden verran olen asunut ulkomailla, eikä sieluni ole saanut rauhaa. - - Kuinka paljon hyvää, kaunista sinne jäi, kotoista ja rakasta. Kun tapasin Teidät täällä Berliinissä - - muistin välittömästi sen ihanan ajan, totta puhua - - sen vaikean, mutta kuitenkin hyvän, jolloin me olimme Teidän luonanne - - joimme teetä iltapäivän hämärässä. Puhuimme, naureskelimme, vitsailimme ja surimme, mutta oli kuitenkin rauhallista ja sielun tuskaa ei ollut. Mutta se kaikki on kadonnut, huolen ja kauhun päivät ovat alkaneet. Kuinka käy meidän huomisen? Jumala yksin tietää!⁹



George G. Balanchinen *Miljoonien* rooliasussa. Hän perehtyi teokseen Boris Romanovin luona Berliinissä kesällä 1922.

Kirje on todennäköisesti lähetetty sen jälkeen, kun Gé oli käynyt kesällä 1922 Berliinissä perehtymässä *Harlekiinin miljooniin* Mariinskin solistina, koreografina ja Valtion akateemisen ooppera- ja balettiteatterin johtajana toimineen Boris Romanovin luona.¹⁰ Tämä oli muuttanut kaupunkiin vuotta aiemmin ja oli Gén vierailun aikoihin perustamassa Elsa Krügerin kanssa Venäläinen romanttinen teatteri -nimistä seuruetta, johon myös Obuhov liittyi. Koreografina Romanovilla oli toinen jalka vahvasti kiinni venäläisessä perinteessä ja pantomiimibaleteissa, kuten *Harlekiinin miljoonissa*, josta tuli osa hänen ryhmänsä kantaohjelmistoa.¹¹ Samana kesänä Gé vieraili Vladimirovin luona Pariisissa, missä tämä tuolloin esiintyi Ballets Russesin solistina. Ryhmän ohjelmistossa olivat sekä *Sylfidit* että *Scheherazade*, jotka Gé *Harlekiinin miljoonien* tavoin harjoitti ryhmälleen.

Sekä Vladimirov että Obuhov esiintyivät 1920-luvulla myös Suomessa. Vladimirov vieraili Tamara Karsavinan kanssa Helsingissä 1925 ja 1927 ja Obuhov, Romanov sekä Jelena Smirnova samoin 1927. Obuhov halusi palata esiintymään Helsinkiin vaimonsa Vera Nemtšinovan kanssa myös keväällä 1931. Kirjeessään Géille Obuhov ehdotti, että pari voisi tanssia *Joutsenlammessa* ja *Prinsessa Ruususessa*. Koska teokset eivät olleet tuolloin oopperan ohjelmistossa, seuraavassa kirjeessä Obuhov esitti ohjelmistoksi *Sylfidejä*, *Paqitan* 4:ttä näytöstä sekä Gén omaa koreografiaa *Kreisleriana*, jonka uskoi vaimonsa kanssa oppivan nopeasti.¹² Vierailu ei kuitenkaan toteutunut.

Vaikka tapaamisia ja esitysvierailuja suunniteltiin puolin ja toisin, kohtaamiset kasvotusten olivat mahdollisia harvakseltaan. Tieto kulki ennen kaikkea kirjeissä, joissa kerrottiin kuulumisia ja annettiin amma-

tillisiä neuvoja, vaihdettiin kuvia tehdyistä teoksista tai tilattiin balettien nuotteja lainaksi. Valitettavasti Gén vastaanottamat valokuvat eivät ole säilyneet. Kirjeet kuitenkin paljastavat, että kuvia ei lähetetty vain ystävyuden merkiksi. Ne kertoivat teosten lavastuksista, puvuista, tanssijoiden ryhmittelyistä näytämöllä, ehkä jopa yksittäisen tanssijan asennoista. Niistä Gé saattoi saada vinkkejä omaan työhönsä, ja lähettämällään valokuvilla hän saattoi avata edes hiukan koreografioidensa maailmaa tärkeille kollegoilleen.

Gén kontakteista hyötyivät myös hänen tanssijansa. Gé vei heitä mukanaan Pariisiin Wackerin studioille opiskelemaan tulevaa ohjelmistoa Nikolai Legat'n johdolla. Siellä kävi harjoittelemassa myös Kaarlo Eronen, yksi ensimmäisistä miessolisteista, joka myöhemmin muisteli opettajaansa:

Vanha balettikuri oli ankara. Kerran myöhästyin aamuharjoituksista ja Legat sanoi minulle: - Karlusha mnogo pjot [juo paljon]. - Opettaessaan erästä suomalaista hän tahtoi nähdä tämän piruetin. "Un", sanoi hän klassisella opetuskielellä. Poika surrasi ympäri monta kertaa. "Odin!" huusi ukko. Sama tulos. Silloin joku neuvoi, että pitäisi sanoa suomeksi "yks". "Juks" komensi Legat ja poika teki pyydetyn yhden piruetin.¹³

Legat siirtyi opettamaan Lontooseen, minne hän avasi oman studion 1931. Yhteys Géhen säilyi, ja Gén vastaanottamista kirjeistä voi päätellä, että hän kertoi omista kirjeissään Legat'lle kuulumisiaan, pohti baletin tilannetta Helsingissä ja kertoi teostensa saamista arvioista. Legat puolestaan kutsui suomalaisia studioilleen ja yritti tukea Gétä tämän Suomessa kohtamissa hankaluuksissa.

Uusi ja vanha baletti

KESKUSTELU VANHASTA JA uudesta baletista juontaa Venäjälle, missä vuoden 1905 vallankumouksen mairingeissa Pietarin Mariinski-teatterin nuoret tanssijat alkoivat kapinoida teatterin byrokraattiseksi ja pysähtyneeksi kokemaansa ilmapiiriä vastaan. Heitä innostivat musiikin, kuvataiteen ja teatterin piirissä virinneet uudistukset, ja he vaativat muutoksia ohjelmiston lisäksi myös baletin tanssijoiden asemaan hierarkkisessa teatterissa. Tälle joukolle balettimestari

Marius Petipa ja 1800-luvun ohjelmisto edusti menneisyyttä, vanhaa balettia. Sitä syytettiin kaavoihin kangistumisesta ja ulkoisen muodon ja teknisen virtuositeetin korostamisesta luonnollisen ilmaisuuden sijaan. Uusi baletti käsitteenä on väljä ja pitää sisällään useita tekijöitä ja näkökulmia. Tutkija Tim Scholl on todennut, että "uusi" ei viitannut yhtenäiseen avantgarderyhmittymään vaan koostui löyhästä joukosta teoksia ja uudistusmielisiä tekijöitä. Tähän joukkoon kuuluivat esimerkiksi Moskovassa työskennellyt ja Konstantin Stanislavskin näyttelijäntyön uudistuksista vaikutteita saanut Alexandr Gorski, kokeellisista koreografioistaan tunnettu Kasjan Golezovski, Mihail Fokin sekä joukko säveltäjiä ja kuvataiteilijoita.¹⁴

Suomessakin käytiin keskustelua vanhasta ja uudesta baletista. Uudella viitattiin venäläisen impressaarin Sergei Djagilevin perustamaan ja johtamaan Ballets Russesiin (1909-29), jonka toiminta oli alkanut lyhyellä esityksiperiodilla Pariisissa, mutta laajeni kansainväliseksi kiertuetoiminnaksi. Djagilev toi yhteen aikakauden nuoria ja uudistusmielisiä tanssi- ja kuvataiteilijoita, säveltäjiä sekä suunnittelijoita, ja ryhmästä nousivat 1900-luvun alun tunnetut koreografit, Mihail Fokinin lisäksi Vatslav Nižinski, Leonide Massine, Bronislava Nižinskaja ja George Balanchine.

"Baletin renessanssia" koskeva keskustelu tuli suomalaisille tutuksi paitsi varhaisista Ballets Russesia ja venäläistä balettia käsittelevistä lehtiartikkeleista myös Fokinin ja Vera Fokinan ensimmäisellä vierailulla Helsingissä 1917. Heidän tuolloin esittämiensä lyhyiden numeroiden ei kuitenkaan koettu tekevän oikeutta Fokinille koreografina. "Ikävä kyllä emme täällä saa tutustua hänen ohjaajantaiteeseensa; meidän on tyydyttävä - muruihin", kirjoitti nimimerkki Leikari.¹⁵ Kriitikoiden suhtautuminen Fokineihin oli kaksijakoista, ja joidenkin tanssien koettiin jo kadottaneen uutuusarvonsa. Ainakin pääkaupungissa valistuneimmat kriitikot ja kirjoittajat olivat Fokinien vierailun aikoihin perillä baletin kansainvälisestä kehityksestä ja venäläisten merkityksestä taidemuodon uudistajina. Helsingin lisäksi esityksiä oli saatettu nähdä myös matkoilla Pietarissa ja Pariisissa.

Fazerin ja Gén välinen työnjako jää arvoitukseksi. Kumpi päätti ohjelmiston suuret linjat, vai syntyi-



Ensimmäinen Odette-Odile Mary Paischeff työskenteli oopperassa vain parin vuoden ajan, minkä jälkeen hän teki pitkän uran baletinopettajana.

vätkö päätökset yhteistyössä? Fazerin kirje tanskalaiselle säveltäjälle Benna Moelle paljastaa hiukan epäsuorasti ohjelmistosuunnittelun linjauksen. Moe tarjosi *Hybris*-balettiaan esitettäväksi Helsingissä 1929, mutta Fazer ei ollut kiinnostunut teoksesta, koska ”ensin täytyy esittää useita Tšaikovskin ja Stravinskin aiempia baletteja”.¹⁶ Vetoaminen keskeisiin balettisäveltäjiin saattoi olla kohtelias tapa kieltäytyä Moen tarjouksesta, mutta kertoi samalla myös tavoitteesta esittää vanhan ja uuden venäläisen baletin tärkeinä pidettyjä teoksia. Tämä periaate kulki punaisena lankana Gén ensimmäisen kauden ohjelmistossa siitä huolimatta, että rahaa oli vähän ja tanssijoista suurin osa vasta siirtymässä kohti ammattilaisuutta.

Ohjelmiston perusta muotoutuu

PJOTR TŠAIKOVSKIN SÄVELTÄMÄT baletit esitettiin jo 1920-luvulla, ja ne ovat olleet tärkeä osa suomalaisen baletin ohjelmistoa aina 2000-luvulle asti. Gé toteutti monet ensimmäisen kautensa teokset sopeuttaen koreografian paikallisten tanssijoiden taitoihin ja oopperan pienelle näyttämölle. *Joutsenlammen* hän oli nähnyt Pietarissa ja mahdollisesti opiskellut siihen kuuluvia tansseja opettajiensa johdolla. Hän saattoi myös käyttää partituuria, juonikuvauksia sekä kuvamateriaalia ja kysyä neuvoa venäläisiltä tanssijakollegoiltaan. Niiden pohjalta Gé loi version, joka noudatteli dramaturgiselta rakenteeltaan ja osin myös visuaaliselta toteutukseltaan Pietarissa vuonna 1895 esitettyä Marius Petipan ja Lev Ivanovin produktiota. Gé myös otti vapauksia alkuperäisteoksen suhteen ja muokkasi kolmannen näytöksen napolilaisen tanssin *commedia dell'arte* -henkiseksi numeroksi Pierrette ja harlekiinit.¹⁷

Mary Paischeff oli ensimmäisiä venäläisten opettajien johdolla opiskelleita naistanssijoita Suomessa ja luonteva valinta vaatimaan päärooliin. Nuoresta iästään huolimatta hänellä oli kokemusta sekä koreografina että tanssijana. Hän oli yksityisten tanssiopintojen lisäksi opiskellut muutaman vuoden Pietarissa, esiintynyt ja tehnyt koreografioita kotikaupungissaan Viipurissa yhdessä Kaarlo Erosen ja Helsingin Apollo-teatterissa Gén kanssa. Lisäksi hän oli tanssinut opettajiensa Jekaterina Ljutikovan ja Ljubov Jegorovan järjestämissä esityksissä Suomessa.¹⁸ Pääparin Paischeffin ja Gén lisäksi baletin kuoroon palkattiin 24 tanssijaa, ja kävelyroolit annettiin oopperalaulajille.

Tammikuuisessa Helsingissä *Joutsenlampi* oli tapaus ja teoksen arvostelu lehdistössä kannustavaa. Uusi taidemuoto toivotettiin tervetulleeksi, mutta sen myös todettiin ankkuroituvan tiukasti hovibaletin pitkään traditioon. Hjalmar Lenning, yksi aikakauden asiantuntevimmista kriitikoista, arveli, että juuri *Joutsenlampi* sopii modernille yleisölle, sillä siinä Tšaikovskin ”lumoava” musiikki ja Petipan siihen alun perin sommittelemat näyttämötapahtumat tansseineen ja pantomiimijaksoineen sulautuivat yhteen. Tämä *Joutsenlammen* selkeys ja johdonmukaisuus puuttui hänen mukaansa monista muista pantomiimibaleteista, sana, jolla hän viittasi vanhaan balettiin.¹⁹ Myöhemmistä



Ensimmäisessä *Joutsenlammessa* joutsenten ryhmätanssit esitettiin aluksi pehmeillä tossuilla, sillä kaikki eivät vielä hallinneet varvastekniikkaa. Keskellä Mary Paischeff ja George Gé.

tulkinnoista vuoden 1922 version erottivat muun muassa pitkät miimilliset jaksot, jotka edellyttivät tanssijoilta myös näyttelijäntaitoja. Evert Katila luonnehti teosta osuvasti:

Joutsenlampi - - on ”mimokoreodraama”, näytelmä, joka esitetään - orkesterimusiikin myötävaikutuksella - ilmein ja elein, tanssinumeroiden liittyessä mykästi havainnollistettuun juoneen, tunnelmaa kohottavina nousukohtina - -. Baletti vaatii suorittajiltaan - - sekä ilmeikästä, tajuttavaa ja vaikuttavaa näyttelemistä ja draamallista elämää että tanssিতaituruutta.²⁰

Kritiikeissä Mary Paischeffin katsottiin onnistuneen erinomaisesti vaativassa roolissaan ja suorittaneen elegantisti ja varmasti osan edellyttämät soolonumerot. Myös kolmannen näytöksen karakteritansseja

kiiteltiin. Katila ohjeisti tanssijoita pitkässä ja perusteellisessa artikkelissaan: ”Geometria on baletin tärkeimpiä ohjeita. Esimerkki: joutsenneitojen rivien ja niiden liikuntojen tulisi olla matemaattisen täsmällisesti järjestettyjä ja sellaisina pysyä, kaikkien yksilöiden kuin samasta kaavasta valettuja, samoin liikkein, samoin välimatkoin jne.”²¹ Kun baletti palasi ohjelmistoon syksyllä 1923, Gé oli tehnyt muutoksia myös näihin kuoron osuuksiin, mutta varvastanssi tarjosi edelleen haasteita puoliammatilliselle ryhmälle.²² Uutena Odette-Odilena tanssi Margit Lilius. Kolmannen kerran Gé muokkasi *Joutsenlampea* baletin 10-vuotisjuhliin vuonna 1932. Tässä uudessa versiossa nähtiin myös vierailijoita. Heistä ensimmäinen oli latvialainen Helena Tangijewa-Birznieks 1932 ja seuraavana vuonna kuuluisa venäläissyntyinen ballerina Olga Spessivtseva.



Edith Wohlström ja George Gé (edessä keskellä) tanssivat *Prinsessa Ruususen* pääroolit vuonna 1928.

1900-luvun alussa katsojat olivat alkaneet vierastaa pitkiä miimillisiä osia, ja heidän taitonsa lukea tätä baletin elekieltä katosi vähitellen. Baletilta ryhdyttiin vaatimaan luonnollisempaa ilmaisua, ja tanssin osuus koreografioissa alkoi korostua. Venäläistä traditiota ja 1800-luvun ohjelmistoa vaalineet Gé ja Fazer eivät kuitenkaan kaihtaneet teoksia, joissa miimiä oli paljon ja tarina oli lähinnä löyhä raami erilaisille tanssinumeroille. Baletin ohjelmistoon valittiin teoksia kuten *Harlekiinin miljoonat* sekä Jean Daubervalin koreografia *Turha varovaisuus* eli *Huonosti vartioitu tyttö*. Jälkimmäisen ensiesitys oli Bordeaux'ssa jo 1789, minkä jälkeen teos musiikkeineen koki useita muutoksia. Gé teki koreografiansa Petipan ja Lev Ivanovin tavoin Peter Ludwig Hertelin sävellykseen, jonka tämä oli tehnyt Paul Taglionin Berliinissä 1864 esitettyyn versioon.

Tšaikovski-baleteista *Prinsessa Ruusunen* esitettiin tammikuussa 1928 ja *Pähkinänsärkijä* saman vuoden joulukuussa. Molempien esikuvina toimivat teosten pietarilaisversiot, joiden mahdollisimman tarkkaa

noudattamista pidettiin tuolloin tavoitteena. *Prinsessa Ruusunen* oli aikakauden oloissa suuren mittakaavan tuotanto, joka sai runsaasti julkisuutta. Gé oli perheytynyt teokseen Pariisissa Nikolai Legat'n johdolla kesällä 1927.²³ Legat nojasi pietarilaiseen perinteeseen, ja hän välitti Géille tietonsa vuonna 1890 esitetystä versiosta. Helsingin kritiikeistä välittyy kuva pietarilaisproduktiota mukaillen Charles Perrault'n ja Ludvig XIV:n aikakauden hengessä toteutetusta teoksesta, jonka satumaaailma ja väripaletti olivat kuin suoraan ranskalaisesta lastenkirjasta poimittuja.²⁴

Baletin alkuvaiheessa kritikoiden arviot olivat nuorta ryhmää kannustavia, ja prinsessan osan tanssinut Edith Wohlström sai kokemattomuudestaan huolimatta arvostelijat puolelleen. Sen sijaan Gén esittämän Prinssi Desirén vastaanotto oli ristiriitainen ja sai kriitikko Raoul af Hällströmiltä täystyrmäyksen. Hänelle Gé oli kyllä kelvollinen ohjaaja mutta edusti vanhaa koulukuntaa, joka ei ollut saanut vaikutteita tanssin uusista suuntauksista. Af Hällström vaati tilaa nuorille uusille kyvyille ja ihmetteli, halusiko Gé pitää

kaikki pääroolit itsellään ikään kuin hänellä olisi niihin jokin monopoli.²⁵ *Prinsessa Ruususen* ja Gén muiden varhaisten töiden kritiikeissä nousee kuitenkin esiin myös Gén taiteilijuuden toinen puoli, kekseliäs koreografi, joka hallitsi suuria kokonaisuuksia ja loi kauniita ja liikkuvia ryhäsommitelmia.

Gé matkusti ystäviensä Legat'n ja Vladimirovin oppiin Pariisiin myös kesällä 1928 perehtyäkseen *Pähkinänsärkijään*, sen kanssa samassa illassa esitettyyn *Vuodenajat*-balettiin ja laulunäyttämön ohjelmistoon suunnitellun Aleksandr Borodinin *Ruhtinas Igorin* tansseihin. Gé oli omien sanojensa mukaan maksanut aiemmat opintomatkinsa itse, mutta tällä kertaa oopperan johtokunta myönsi hänelle 10 000 markan avustuksen, eli noin 3 000 euroa.²⁶ Kun *Pähkinänsärkijä* jouluna esitettiin, Gé oli luovuttanut prinsin osan nuorelle Arvo Martikaiselle, jonka tanssista af Hällström kirjoitti ylistävän arvion: ”Hän tanssii huomattavan puhtaasti. Hänen piruettinsa, pliensä ja entrechat'nsa ovat elegantteja ja kauniita, hyppynsä kimmoisia ja kevyitä. - - Martikaisen ja Irja Aaltosen pas de deux variaatioineen ja coda olivat illan tanssin kohokohta.”²⁷

Ranskalaisen romanttisen baletin kaudelta periytnyt *Giselle* esitettiin Helsingissä joulukuussa 1929. Helsingissä baletin tiedoissa ei mainita Pariisin kantaesityksen (1841) koreografeja Jean Corallia ja

Jules Perrot'ta tai Marius Petipaa, jonka 1884 Pietarissa tekemään produktioon monet myöhemmin lännessä nähdyt versiot pohjautuivat. Suomalaisen version ”sommittelu ja ohjaus” olivat Gén käsialaa. Hän nojasi jälleen Legat'n asiantuntemukseen ja matkusti yhdessä Airi Säilän, Arvo Martikaisen ja Ellen Sylvinin kanssa Pariisiin kesällä 1929. Säilän mukaan suomalaiset opiskelivat Legat'n yksityisoppilaina, jotta he saisivat mahdollisimman paljon irti kuukauden mittaisesta opintomatkastaan. Säilä oli anonut oopperan johtokunnalta matkaa varten avustusta ja perusteli kirjeessään tarvetta pienellä palkallaan, ”josta varsin suuri osa menee pukutarpeiden yms. hankintaan, en vaatimattomastikaan eläen ole voinut säästää niin suurta summaa, että voisin suuresti velkaantumatta opintomatkan tehdä.”²⁸ Johtokunta ei kuitenkaan myöntynyt yli kuusi vuotta oopperassa työskennelleen Säilän hakemukseen. Tanssin ja tanssijoiden paikkaa tuolloisen oopperatalon hierarkiassa kuvaa, että johtokunta ei halunnut tukea yksittäisen tanssijan opintoja, vaikka laulajille apurahoja myönnettiin.

Säilä tanssi *Giselle*ssä wilien kuningattaren Myrthan roolin, Gisellenä nähtiin Irja Aaltonen ja Albertina Arvo Martikainen. He, kuten Kaarlo Eronen metsänhoitaja Hilarionina, saivat erinomaiset arvostelut, mutta teoksena *Giselle* jakoi mielipiteet. Se, mitä yksi arvostelija piti eräänä baletin historian suurenmoi-



Helsingin venäläiselle väestölle suunnattu Aleksanterin teatteri valmistui Bulevardille 1879. Suomalaisen Oopperan käyttöön talo luovutettiin vuonna 1918, ja avajaisia vietettiin kunnostustöiden jälkeen tammikuussa 1919.



Irja Aaltonen Gisellenä ja Arvo Martikainen Albertina vuonna 1929. Aaltonen tanssi uransa aikana myös *Joutsenlammen* pääroolin ja teki useita solistitehtäviä.

simmista teoksista, oli toiselle vain teos vanhojen balettien pitkässä ketjussa.

Baletissa tapahtunut muutos tuotiin esille sijoittamalla *Giselle* samaan iltaan yhdessä Igor Stravinskin ja Mihail Fokinin *Petruškan* (*Petruška*) kanssa, ja samalla tarjottiin katsojille mahdollisuus vanhan ja uuden baletin vertailuun. Gé oli mitä ilmeisimmin lähettänyt Obuhoville kuvan *Gisellen* Helsingin esityksestä. Varovaisen kriittinen vastaus seurasi Pariisista: ”Näin Gisellen postikortin, mutta en ole aivan samaa mieltä postikortissa esitetystä lavastuksesta. En tietenkään voi saada kokonaisvaikutelmaa pelkän postikortin perusteella.”²⁹ Legat ei kerro, mikä Martti Tuukan lavastuksessa häiritsi. Nykykatsojan huomio kiinnittyy lavastuksen sijaan Gisellen ja wiliien korutomiin, väljiin asuihin, jotka eroavat selkeästi romanttisen baletin monikerroksisista tyllihameista.

Tšaikovskin säveltämät baletit, samoin kuin *Giselle*, ovat palanneet ohjelmistoon useita kertoja. 1800-luvulta periytyneet teokset ovat muuttuneet ja muokautuneet koreografien, harjoittajien ja tanssijoiden myötä ja kunkin aikakauden ihanteita vastaavasti. Tanssissa pitkään vaalittu ajatus, että jokin teos toteutuisi täsmälleen samanlaisena läpi vuosikymmenten tai jopa vuosisatojen, on jo lähtökohtaisesti mahdoton.

Uusi baletti ja Ballets Russesin vaikutus

GÉ EI OLLUT pelkkä tradition kannattelijana, toisin kuin af Hällström kritiikissään väitti. Gétä innostivat balettitaide uudistaneen Ballets Russesin estetiikka ja teokset, joita hän poimi yksi toisensa jälkeen myös Suomalaisen Oopperan ohjelmistoon. Bulevardilla nähtiin Fokinin teoksiin pohjautuvat baletit *Sylfidit* ja *Scheherazade* heti ensimmäisenä toimintavuonna 1922. Gén balettimestarikauden päättyessä 1935 baletti oli esittänyt Ballets Russesin ohjelmistoon kuuluneista teoksista seitsemän. Gén tarkoituksena oli esittää myös *Josephslegende*, mutta päärooliin kaavailun Arvo Martikaisen loukkaantumisen takia teosta ei voitu toteuttaa.³⁰

Uusi ja vanha asettuivat rinnan, kun samassa baletti-illassa nähtiin Petipan *Lemmenjuonia* ja Fokinin uutta balettia edustavat *Sylfidit* ja *Scheherazade*. *Sylfidit* eli *Les Sylphides* oli yksi niistä Ballets

Russesin esittämistä teoksista, jonka juuret olivat Venäjällä. Baletti oli esitetty ensimmäisen kerran hyväntekeväisyysnäytöksessä Pietarissa 1907 nimellä *Chopiniana*, minkä jälkeen Fokin muokkasi teosta muutamaa otteeseen ennen kuin Ballets Russes esitti sen nimellä *Les Sylphides* vuonna 1909. Sitä pidetään 1900-luvun ensimmäisenä onnistuneena abstraktina balettina, jossa ilmenevät monet Fokinin balettireformin ydinajatuksot, kuitenkin romanttisen baletin traditiota kunnioittaen. Koreografi päästi irti Petipan baletteille tyypillisestä kuoron ja solistien välisestä jäykän hierarkkisesta ryhmittelystä ja hylkäsi teknistä virtuositeettia korostavat soolot. Näennäisen vaivattoman tuntuinen virtaava liike vapautti tanssijan käsivarret ja ylävartalon, ja soolot alkoivat ilman valmistavia liikkeitä. Fokin oli tehnyt koreografian Frédéric Chopinin musiikkiin, jota oli totuttu kuulemaan pääasiassa konserttisaleissa.

Helsingissä Gé tanssi teoksen ainoan miesroolin, ja soolotehtävät oli annettu Margit Liliukselle, Liisi Hallakselle, Mary Paischeffille ja Senta Willille. Paischeff oli ollut mukana jo Ljubov Jegorovan ryhmän esittämässä *Chopinianassa* 1920, ja Mariininkin oppilaskoulusta valmistunut Will saattoi tuntea teoksen opiskeluajoiltaan. Solistit saivat innostuneen vastaanoton, samoin kuin *corps de ballet*, ja Manne Runstenin suunnittelema sinisen sävyihin soinnutettu järvimaisema sai yleisön puhkeamaan aplodeihin heti esiripun noustessa. Ensi-illan jälkeen *Sylfidit* sijoitettiin monesti osaksi useammasta lyhyestä baletista koostettuja kokonaisuuksia.

Orientalismia ajan hengessä

ITÄMAISEEN HAAREMIIN SIOITTUNUT, Pariisissa vuonna 1910 kantaesitetty *Scheherazade* oli vastakohta *Sylfidien* runolliselle tunnelmoinnille. *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* avauskertomukseen pohjautuva *Scheherazade* oli stereotyyppinen kuva orientista haareminaisineen, orjineen, odaliskeineen ja orgioineen. Yksinäytöksisessä teoksessa sulttaani Shariarin lempivaimo Zobeide pettää isäntäänsä osallistumalla lempiorjansa kanssa orgioihin ja kiinni jäätyään joukko tapetaan.

Myös 1920-luvun Suomessa orientti kiinnosti sekä taiteilijoita että yleisöä, ja aika oli otollinen

Scheherazaden esittämiseksi. Baletti-illan kynnyksellä Helsingin kaupunginorkesteri oli esittänyt Rimski-Korsakovin *Scheherazaden* ja elokuvissa näytettiin moniosaista filmiä *Tuhatyksi yötä*. Bulevardilla ”orientalistinen sensaatiobaletti” loihti orientin lumon näyttämölle tanssin, musiikin ja näyttävän visuaalisuuden keinoin. Toisin kuin konsertin, tekstin tai taulun, tanssiesityksen vastaanotto oli moniaistinen tapahtuma, mikä lisäsi kokemuksen vaikuttavuutta.

Ballets Russesin ohjelmiston yhden kivijalan muodostivat nämä pseudo-orientalistiset baletit, jotka herättivät Länsi-Euroopassa suurta innostusta. Maantieteellisenä alueena orientilla eli itämailla viitataan Lähi-itään ja Pohjois-Afrikkaan, mutta alueen maantieteelliset rajat ovat häilyviä. Ballets Russesin yleisöille 1900-luvun alun Pariisissa ja Lontoossa raja Venäjän ja orientin välillä oli hämärä. Sergei Djagilev osasi käyttää taitavasti hyväkseen myös 1900-luvun alussa lännessä yleistä näkemystä venäläisistä villeinä barbaareina ja tanssijoiksi syntyneinä luonnonlapsina.

Pariisissa ja Lontoossa *Scheherazade* oli ollut sensaatio, ja Léon Bakstin suunnittelemat värikylläiset puvut ja lavasteet vaikuttivat aikakauden muotiin ja sisustukseen. Helsingissä Manne Runsten toteutti lavasteet ja puvut Bakstin alkuperäisiä luonnoksia noudattaen, mikä herätti ansaittua huomiota. Sen sijaan tanssin ja Rimski-Korsakovin musiikin suhde nosti mielipiteitä puolesta ja vastaan. ”Sovitelma oli pöyristyttävän epämusikaalinen laitos, näyttämötapaukset olivat miltei aina huutavassa ristiriidassa Rimskyn musiikin kanssa. Viimeksi mainitun tuntijalle on tämä ’koreografinen draama’ sen vuoksi suoranainen kidutus”, moitti Evert Katila.³¹ Toisaalta Rimski-Korsakovin musiikin koettiin myös vaikuttaneen orientalistisen vaikutelman syntymiseen.

Illan sensaatio oli kuitenkin Zobeidena hehkunut Senta Will läpikuultavissa väljissä housuissaan ja niukassa yläosassaan. Hänen kuvailtiin menneen osassaan hyvän maun rajaviivalle saakka sitä kuitenkaan ylittämättä ja ollen ”itse ollennoitu hekuma, tietysti jonkunlaisen plastiikan rajoissa”.³² Zobeide oli stereotyyppinen kuva haareminaisesta, sensuelli, seksuaalimoraaliltaan löyhä, eksoottinen ”toinen”. Helsingissäkin teoksen pseudo-orientalistinen luonne tunnistettiin, mutta vieraiden kulttuurien stereotyyppiseen esittämiseen tai teosten naiskuvaan ei tuolloin



Sopraano Maria Kuznetsova ja George Gé *Scheherazadessa*. 1920-luvulla orientti kiehtoi katsojia, eikä teoksen stereotyyppinen henkilö- ja miljöokuvaus herättänyt tuohon aikaan kritiikkiä.

A mon cher
George - Geruit-
chka, ho, la, la
Moghi du honey!
Merepesada

1924.



liittynyt samanlaista kriittistä keskustelua kuin nykyisin. Etenkin 2000-luvulla keskustelu balettien naiskuvasta ja tavasta esittää vieraita kulttuureja on muuttunut kriittisemmäksi, eikä tämä koske ainoastaan orienttiin sijoittuvia baletteja, kuten *Scheherazadea* tai edelleen monien balettiryhmien ohjelmistoon kuuluvaa *Bajadeeria* ja sen haaremi-tanssijoita. Myös esimerkiksi *Pähkinänsärkijän* ”espanjalainen” suklaatanssi, pseudoarabialainen kahvitanssi samoin kuin ”kiinalainen” teetanssi ovat nostaneet keskusteluun 1800-luvun balettien etnosentrismin.³³

Zobeiden rooli oli otollinen myös vierailijoille, sillä *Scheherazade* oli useiden balettiryhmien ja tanssijoiden ohjelmistossa. Fazerin ja Gén ystävä, Pariisiin asettunut venäläinen ”tanssiva sopraano” Maria Kuznetsova tanssi osan helmikuussa 1927. Kuznetsova oli helsinkiläisille tuttu monista oopperoista, mutta tuolloin hän debytoi tanssijana partnerinaan vanha ystävänsä Gé. Hämmästyttä herättää, että *Scheherazaden* lisäksi hän esiintyi samana iltana myös oopperoissa *Traviata* ja *Pajazzo*.

Venäläinen folklore näyttämöllä

ALUN PERIN FOKININ käsialaa olivat kaksi venäläisestä kansanperinteestä ammentanutta koreografiaa: *Ruhtinas Igor* -oopperan *Polovetsialaistanssit* ja yksi fokinilaisen balettireformin avaintöksistä, *Petrushka*. Jälkimmäinen kiinnosti yleisöä Suomessa myös Igor Stravinskin musiikin takia.

Joulukuussa 1929 *Gisellen* parina esitetty *Petrushka*, nelikuvaelmainen burleski, oli yksi tuohon aikaan suosituista baletteista, joissa pääosassa olivat nukkehahmot. Anatoli Obuhov oli tarjoutunut harjoittamaan baletin Helsingissä ja esiintymään lisäksi muutamissa baletin näytännöissä 6 000 markan palkkiota vastaan. Oopperan johtokunta ehti jo hyväksyä tarjouksen, mutta Obuhovin tulo peruuntui ja teoksen harjoittaminen jäi Gén huoleksi.³⁴

Baletin tapahtumat sijoittuvat venäläisille markkinoille, jonne vanha taikuri on tuonut nukketeatterinsa ja sen kolme nukkea, Maurin, Ballerinan ja Petrushkan. Petrushka on onnettomasti rakastunut Ballerinaan, ja teoksen juoni rakentuu näiden välisen kolmiodraaman ympärille. Tanssinhistorioitsija Lynn Garafola toteaa, että juuri *Petrushkassa* toteutui selkeimmin Fokinin

näkemyks realismista näyttämöllä Konstantin Stanislavskin realismia painottavan teatterinäkemysten hengessä. Petipan geometrinen muodostelmien sijaan Fokinin ensemble oli ekspressiivinen joukko tunnistettavia yksilöitä. Markkinoilla häärivien ajureiden, imettäjien, katutanssijoiden ja mustalaisten liikkeet ja eleet olivat dramaturgisesti motivoituja, ja heidät oli puettu tapahtuma-ajan asuihin. Ballerina oli parodia kuuluisasta primaballerina Matilda Kšesinskajasta, ja roolihahmon mekaaninen liike kritisoi virtuositeettia baletin itseisarvona.³⁵

Vasta 16-vuotias Lucia Nifontova oli jo aiemmissa tehtävissään herättänyt kriitikoiden huomion, mutta Ballerinan roolista tuli hänen läpimurtonsa: ”Nuori Nifontova tanssi eilen itsensä helsinkiläisten sydämiin, ja se tosiasia merkitsee vieläkin enemmän kuin toinen: se, että hän tanssi itsensä primaballerinoiden luokkaan.”³⁶ Arvo Martikainen, Kaarlo Eronen ja Nifontova loivat onnistuneen nukkevaikutelman groteskeine attitydeineen ja marionettimaisen mekaanisine liikkeineen. Petrushkan rooli soveltui hyvin Eroselle, josta oli kehittynyt taitava miimillisten osien esittäjä. Garafola muistuttaa, että Fokinin koreografian pohjavire on traaginen. Teoksen teemoja ovat yksilö sosiaalisena ja psykologisena olentona sekä hänen henkilökohtaisen vapautensa rajat.³⁷ Lehdistöissä keskityttiin Stravinskin musiikkiin, tanssijoiden suoritukseen ja näyttämökuvaan, eikä kirjoitusten perusteella ole mahdollista arvioida, tavoittiko Gén tulkinta Fokinin teoksen ytimen.

Gé postitti valokuvia *Petrushkasta* Legat’lle. Yhdessä kuvista Lucia Nifontova istuu Gén polvella ja heidän takanaan seisoo Eronen eli Karluš. Legat vastasi välittömästi kirjeen saatuaan ja rohkaisi entistä oppilastaan:

Kuinka sympaattisia kuvia! Iloitsen siitä, että näyttöksenne saavuttavat menestystä ja toivon sielustani, että Te jatkossakin lunastatte odotuksia taiteen saralla! Hyvin tehty, Žoržin! Ja minkälainen suloinen nukke Teillä istuu sylissä, hän tuskin on 14-15 vuotta vanhempi; sellainen duetto! Iloitsen myös Karlušin puolesta.³⁸

Yksi venäläisen oopperakirjallisuuden keskeisistä töistä, *Ruhtinas Igor*, esitettiin Helsingissä ensimmäisen kerran 1929. Oopperan vetonaula *Polovetsialaistanssit* irrotettiin marraskuussa 1931 osaksi baletin



Moderni baletti innosti valokuvaaja Paavo Poutiaisen kokeilemaan. Petrushkan asento on esikuvansa mukainen ja tunnistettavissa myös nykyversioissa. Petrushka Kaarlo Eronen ja Ballerina Lucia Nifontova.

ohjelmistoa. Samassa illassa esitettiin niin ikään Ballets Russes -ohjelmistosta poimittu Fokinin romanttinen *Spectre de la Rose* eli *Ruusu-unelma*, Gén Franz Lisztin rapsodioihin tekemä *Hungaria* sekä Gén Jean Sibeliuksen sävellykseen *Satu* sommittelema koreografia *Poème*.

Airi Säilä oli Pariisin opintomatallaan nähnyt Fokinin suunnittelemat *Ruhtinas Igorin* tanssit, ja hänen mukaansa Gén ja Fokinin koreografioiden yhdennäköisyys oli ilmeinen: ”Gé oli hyvän muistinsa turvin plagioinut ne Fokinilta.”³⁹ Suoranaisesta plagioinnista Gétä ei voi syyttää. Hän oli perehtynyt teokseen opintomatallaan Pariisissa ja muokkasi sitten tanssista oopperan baletin tanssijoille sopivan version ajan yleisen käytännön mukaisesti. Hän ei myöskään ottanut koreografiaa omiin nimiinsä, sillä teostiedoissa koreografina mainittiin myös Fokin. Gé itse kommentoi suhdettaan Fokinin koreografioihin yli vuosikymmen myöhemmin



George Gén Mihail Fokinin mukaan toteuttama *Petrushka* herätti kiinnostusta myös Igor Stravinskin musiikin takia.



Kaarlo Eronen (vas.), Irja Aaltonen ja Arvo Martikainen George Gén koreografiassa *Kreisleriana* (1929).

haastattelussaan Tukholmassa. Hänelle Fokin oli esikuva: ”On rikos muuttaa askeltakaan hänen baleteistaan. Ne ovat pyhiä kuin Raamattu ja arvokkaita kuin helmet. Kukaan tällä hetkellä elävä balettimestari ei ole yhtä aito taiteilija eikä niin sydämellinen kuin hän.”⁴⁰ Tässä vaiheessa Gé oli jo ehtinyt työskennellä Fokinin kanssa Monte Carllossa, tosin aikana, jolloin tämän parhaat vuodet koreografina olivat takanapäin. Gén yhtenä pontimena yhteyden mainitsemiseen saattoikin olla, että Ruotsin balettipiireissä arvostettiin edelleen suuresti Fokinin koreografivierailuja Kuninkaallisessa baletissa.

Pariisissa 1909 *Polovetsialaistanssien* kuvitellun tataarijoukon tanssin kiihkeä rytmi yhdessä Aleksandr Borodinin musiikin ja Nikolai Roerichin lavastuksen ja puvustuksen kanssa olivat saaneet sekä yleisön että kriitikot innostuksen valtaan. Géllä ei ollut käytettävissään yhtä taitavaa miestanssijoiden joukkoa kuin Fokinilla Pariisissa, mutta siitä huolimatta *Polovetsialaistansseja* pidettiin yhtenä Gén siihen asti parhaista saavutuksista. Vuonna 1931 miesten ryhmästä nousi esiin taloon aiem-

min syksyllä kiinnitetty Alexander Saxelin, jonka karakteritanssijan kyvyt herättivät heti huomiota.

Gén kädenjälki

BALETIN ENSIMMÄISINÄ VUOSINA Gén koreografiat noudattelivat enemmän tai vähemmän tarkasti venäläiskoreografien versioita. Baletin traditio asetti raamit, johon hänen työnsä asettui. Oopperassa keväällä 1929 esitetty *Kreisleriana* lienee Gén ensimmäinen koreografia, jolle ei löydy balettikirjallisuudesta selkeää esikuvaa tai mallia. Gé suunnitteli Fritz Kreislerin säveltämään musiikkiin yksinäytöksisen *commedia dell'arte* -henkisen baletin, jossa Irja Aaltonen tanssi Colombinen, Arvo Martikainen Harlekiinin ja Kaarlo Eronen Pierrot'n osan. Gé oli tehnyt *Kreislerianan* koreografian jo 1924, ja tuolloin baletin tanssijat esitivät teosta touko-kesäkuussa yhdessä *Joutsenlammen* kanssa kiertueella, joka ulottui Hangosta Karjalaan ja Vaasasta Rovaniemelle. Päärooleissa olivat tuolloin Eronen lisäksi Senta Will ja Gé.

Ensimmäisen kautensa aikana Gé ehti tehdä koreografian kotimaisten säveltäjien teoksiin *Okon*

Fuoko (1930) sekä *Satu* (nimellä *Poème*), *Vesipatsas* ja *Sininen helmi*, jotka esitettiin 1931. Leevi Madetojan säveltämä japanilaishenkinen balettipantomiiimi *Okon Fuoko* oli yhdistelmä musiikkia, laulua, puhetta, miimiä ja tanssia. Teoksessa oli monia aikakauden katsojia kiinnostaneita elementtejä, kuten itämaista eksotiikkaa, baleteissa tuttu aihe eläviksi muuttuvista nukeista ja uudenlaista liikeilmaisua lupailut balettipantomiiimi. Monista aineksista kootun teoksen vastaanotto oli kuitenkin ristiriitainen, ja tanskalaisen Poul Knudsenin librettoa pidettiin epäonnistuneena. Kriitikoita kiinnosti ennen kaikkea Madetojan modernistinen musiikki, tanssijoista huomiota herätti Irja Aaltonen haastavassa nukkeroolissaan, jossa hän seiso i liikku matta paikallaan kolme neljäsosaa esityksestä.

Gén suomalaisten säveltäjien musiikkiin tekemissä koreografioissa voi säilyneiden niukkojen kuvausten perusteella aavistaa hänen pyrkimyksensä itsenäisempään, modernistiseen liikeilmaisuu n. *Poèmessa* Sibeliuksen abstrakti musiikki jätti Gélle useita tulkintamahdollisuuksia. Koreografian vastaanotto oli hämmentynyt, eikä juoniballetteihin tottuneella yleisöllä ollut välttämättä eväitä tarttua hänen tavoittelemansa ei-kertovaan tyyliin. Ihmeteltiin, miten Sibeliuksen sävellystä voisi ylipäättään kuvittaa liikkeillä ja eleillä, ja pohdittiin, olisiko teos sopinut paremmin tulkittavaksi plastillisen eli vapaan tanssin keinoin. Hjalmar Lenning kuvasi *Poèmen* tunnelmaa ja tunnisti pyrkimyksen uudenlaiseen liikekieleen:

Hämärästä entisaikain satumaailman sumusta nousee perätysten esiin yksittäisiä hahmoja ja ryhmiä. Utuisen kalpeanväriset fantasiapuvut - valkoiset, matan siniset ja hopeanhoitoiset - luovat yhdessä suurenmoisen valaistuksen kanssa hyvin suggestiivisen vaikutelman. Mielikuvituksellisesti tehdyille ja omaperäisille ryhmyyksille ja liikesarjoille oli usein tunnusomaista hyvin plastillinen tyyli, ja ne alleviivasivat musiikin mystisyyttä ja tarunomaisuutta, joka [itsessään] ei toimi johtolankana minkään määrätyn tapahtumasarjan kehittymiselle, vaan liikkuu häilyvissä ja sala-peräisissä tunnelmissa.⁴¹

Saman vuoden joulukuussa Väinö Raition säveltämä yksinäytöksinen baletti *Vesipatsas* esitettiin yhdessä

hänen oopperansa *Jeftan tytär* kanssa. Baletti oli tapaus Suomen musiikkielämässä, ja Erkki Salmenhaara luonnehtii Raition sävellystä uusklassismin merkkiteokseksi Suomessa ja huomauttaa sen olevan sukua Djagilevin ja Stravinskin 1910-luvun baleteille. Teoksen libretto sen sijaan muistuttaa perinteistä satubalettia.⁴² Koreografian osalta teoksen satumaailma varmaankin aiheutti Gélle päänvaivaa. Häntä inspiroivat Ballets Russesin modernistiset teokset, mutta konventionaalinen juoni asetti työlle rajoja. Libretisti Poul Knudsen todennäköisesti tunsi maanmiehensä August Bournonvillen baletin *Napoli* (1842), sillä sen tavoin *Vesipatsaassa* on köyhä kalastaja, kilpakosija sekä kyläjuhlat, jotka myrskykeyttää. Myös *Vesipatsaassa* nuori kalastaja päihittää rikkaan kosijan urheudellaan ja lopussa nuoripari saa toisensa.

Raoul af Hällström tunnisti Gén tavoittelevan uudenlaista liikekieltä. Af Hällström näki moderneja vaikutteita kalastajatyttöjen tyylitellyissä kolmen tanssijan ryhmissä sekä naisten ja miesten esiin pulpahtaneessa groteskiudessa.⁴³ Juonen perusteella hyvin perinteiseltä vaikuttanut baletti päättyi Liisi Hallaksen ja Saxelinin esittämään tangoon, jota pidettiin täysosumana.

Af Hällström oli nähnyt Pariisissa neoklassisen baletin uranuurtajan George Balanchinen Ballets Russesille 1929 tekemän tanssiaissaliin sijoittuneen koreografian *Le Bal* Vittorio Rietin musiikkiin. Gé tarttui samaan teokseen vuonna 1933, ja baletin ensi-ilta oli Helsingissä lokakuussa. Ballets Russesin ihailijana af Hällström innostui Gén koreografiasta, jota piti uuden tyyli suunnan mukaisena ja jossa hän näki myös koreografin vahvan, omakohtaisen leiman.⁴⁴ Häntä innostivat Gén sommittelemat kubistiset, kullikkaat liikkeet, joista puuttuivat baletille ominainen pyöreys ja pehmeys, mutta jotka kuitenkin rakentuivat klassisen koulun perustalle. Airi Säilän mukaan poissa oli myös balettitanssijoille tyyppillinen hymy: ”Ne olivat kuin kummitustanssijat, sillä tanssimme täysin ilmeettöminä, vailla hymyn häivää.”⁴⁵

Helsingin ja Pariisin lavastusratkaisut poikkesivat toisistaan, mutta jotakin Pariisista oli tarttunut *Le Baliin*. Sylvester Weseloffin suunnitteleminen pukujen värimaailma oli sukua Balanchinen koreografiaan lavasteet ja puvut suunnitelleen Giorgio de Chiricon