

WEIMARISTA VALTOIHIN

Kansainvälisyys
suomalaisessa
tanssitaiteessa

Toim. Johanna Laakkonen ja Tiina Suhonen



WEIMARISTA VALTOIHIN

Kansainvälisyys suomalaisessa tanssitaiteessa

Johanna Laakkonen, Tiina Suhonen (toim.)

Teatterimuseo

	SISÄLLYS	
	Lukijalle	5
	Jukka O. Miettinen	9
	TANSSIJA IDÄN JA LÄNNEN VÄLISSÄ	
	Leena Rintala ja hänen kaakkoisaasialainen ohjelmistonsa	
	Johanna Laakkonen	35
	BALETTIMESTARI JA MODERNISTI	
	Sari Jankelow Weimarissa	
	Tiina Suhonen	57
Weimarista Valtoihin. Kansainvälisyys suomalaisessa tanssitaiteessa	KOLME VIENTIPROJEKTIA MENNEISYYDESTÄ	
Teatterimuseon verkkojulkaisuja 1	Maggie Gripenberg, Suomen Kansallisoopperan baletti, Tanssiteatteri Raatikko	
© Kirjoittajat 2012	Riikka Korppi-Tommola	83
	VIRTAUKSIA VALLOISTA	
Toimitus: Johanna Laakkonen, Tiina Suhonen	Sukelluksia suomalaisen modernin tanssin amerikkalaistamiseen 1960-luvulla	
Kuvatoimitus: Tiina Piispa ja kirjoittajat	Marjo Kuusela	113
	ULKOMAISTEN TANSSIVAIKUTTEIDEN JA OMAN KÄSIALAN PARADOKSI	
Kansi ja taitto: Ilona Kemppainen	Aino Kukkonen	128
Kannen kuvat julkaisun sivuilta 22, 26, 61, 84, 132 ja 150.	HUOMIOITA SUOMALAISESTA 1980-LUVUN UUDESTA	
	TANSSISTA KANSAINVÄLISESSÄ KONTEKSTISSA	
Teatterimuseo	Paneelikeskustelu	139
Kaapelitehdas	CAROLYN CARLSONIN VAIKUTUS SUOMALAISEEN TANSSIIN	
Tallberginkatu 1 / 73		
00180 Helsinki	Teos- ja tanssihakemisto	159
www.teatterimuseo.fi		
ISBN 978-952-67846-0-1 (pdf)	Kirjoittajat	162

Kansainvälisyys on ollut leimallista suomalaiselle tanssitaiteelle koko sen satavuotisen olemassaolon ajan. Vaikka yhteydet ovat olleet vilkkaita, niistä on kirjoitettu vähän. Taiteilijat käsittelevät aihepiiriä toisinaan omissa muistelmissaan ja omasta työstä kertovissa teksteissään. Tutkijoiden kiinnostus on herännyt viime vuosina, kun tanssia koskeva tutkimus on lisääntynyt ja monipuolistunut. Weimarista Valtoihin – kansainvälisyys suomalaisessa tanssitaiteessa -kokoelman artikkeleissa tarkastellaan suomalaisen tanssin kansainvälisiä yhteyksiä 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä 2000-luvulle. Julkaisun artikkelit pohjautuvat Helsingissä 27.–28. huhtikuuta 2012 järjestetyn seminaarin puheenvuoroihin.

Kysymys kansainvälisestä vuorovaikutuksesta ja vaikutteiden kulkeutumisesta yli kansallisten rajojen liittyy suomalaisessa taiteentutkimuksessa viime vuosina yleistyneeseen tutkimusotteeseen, joka tarkastelee kohdettaan transnationaalista tai ylirajaisesta näkökulmasta. Transnationalismissa on pohjimmiltaan kyse ”ihmisistä, jotka luovat rajoja ja sitten ylittävät niitä”, kiteyttää Michael C. Howard teoksessaan *Transnationalism and Society – An Introduction* (2011). Termi kytkeytyy valtion ja kansan käsitteisiin, ja sen avulla voidaan tarkastella erilaisten ryhmien, myös ammatillisten, välisiä ylirajaisia suhteita ja toimintaa. Ro-

bert Henken toimittaman teoksen *Transnational Exchange in Early Modern Theatre* (2008) esipuhetta mukaillen termillä transnationaali voidaan teatterintutkimuksessa viitata monenlaiseen kansainväliseen ja kansalliset rajat ylittävään liikkuvuuteen ja vuorovaikutukseen, kuten esimerkiksi taiteilijoiden työskentelyyn kotimaansa ulkopuolella ja yksittäisiin esitysvierailuihin, mutta myös tekniikoiden, tyylien, teosten, koulutuksellisten vaikutteiden tai käsiteltävien teemojen siirtymiseen yli kansallisten rajojen. Ylirajainen näkökulma mahdollistaa myös sen tutkimisen, miten eri kulttuurisia identiteettejä representoidaan näyttämöllä.

Gary Jay Williams toteaa *Theatre Histories – An Introduction* -teoksessa (2010), että tutkijat käyttävät lukuisia termejä kuvaamaan teatterin ja esityksen kulttuurienvälistä luonnetta ja sen eri puolia. Transnationaalin lisäksi tällaisia ovat esimerkiksi kulttuurienvälisyyteen viittaavat *cross-cultural* ja *intercultural* ja termit monikulttuurinen (*multicultural*) ja postkolonialistinen. Williamsin mukaan yhteistä termeille on, että ne viittaavat jollakin tavoin esityksen liikkeellä olevaan luonteeseen globalisoituvassa maailmassa. Teatterin ja esitystutkimuksessa ylirajaisuuteen ei sisälly samankaltaista oletusta kulttuuris-poliittisesta dominanssista vastaanottajan ja lähdekulttuurin

välillä kuin interkulttuuriseen ja postkolonialisti- seen näkökulmaan. Kun tarkastellaan suomalais- taiteilijoiden kansainvälisiä yhteyksiä, toimintaa ei ensisijaisesti määritä se, miten Suomi asemoi- tui poliittisella kartalla suhteessa esimerkiksi Wei- marin tasavaltaan tai Yhdysvaltoihin. Ylirajaisuus ei kuitenkaan viittaa siihen, että taiteellinen toi- minta olisi poliittisista sidoksista vapaata aluetta. Kansallinen kulttuuri- ja ulkopoliitiikka ovat vai- kuttaneet ja vaikuttavat myös taidekentän kan- sainvälisiin yhteyksiin. Tästä ovat esimerkkinä ul- komaiseen kiertuetoimintaan suunnatut kansalli- set tuet, joiden välityksellä voidaan edistää myös poliittisia päämääriä.

Kokoelman artikkelit eivät muodosta temaatti- sesti tai ajallisesti yhtenäistä kokonaisuutta, vaan käsittelevät laajaa ajanjaksoa aina 1900-luvun alkupuolelta 2000-luvulle monesta eri näkökul- masta. Aiheet pohjautuvat kunkin kirjoittajan tä- mänhetkisiin kiinnostuksen kohteisiin, ja monet taidetanssin kansainvälistymiseen liittyvät ilmiöt jäävät tässä yhteydessä käsittelemättä.

Kolmessa ensimmäisessä artikkelissa käsitellään suomalaistaiteilijoiden työskentelyä ja kiertue- toimintaa ulkomailla. Vuosisadan alussa monet ulkomailla esiintyneistä ja työskennelleistä olivat naisia, sillä uusien tanssisuuntausten myötä myös yhä useammat naistanssijat saattoivat luoda uran ja hankkia toimeentulonsa itsenäisinä taiteilijoi- na tai jonkin teatteri- tai oopperaryhmän palve- luksessa. Jukka O. Miettinen käsittelee lapsitähti Leena Rintalaa ja hänen ohjelmistonsa yhteyttä

1920- ja 30-luvulla vallinneeseen orientalismin aaltoon. Rintala oppi esittämänsä tanssinumerot aasialaisten opettajien johdolla, ja hänen ohjel- mistonsa poikkesi monien aikalaistaiteilijoiden aasialaisvaikutteisista tansseista, jotka oli muo- kattu esittäjiensä taitoihin ja länsimaisen yleisön makuun soveltuviksi.

Varhaiset modernistit suuntasivat opintojen ja työn perässä Keski-Eurooppaan, erityisesti Sak- saan ja Itävaltaan. Johanna Laakkonen kirjoittaa Sari Jankelowin työstä Saksan Kansallisteatte- rissa Weimarissa aikana, jolloin *Ausdruckstanz* vähitellen tuli baletin rinnalle saksalaisessa teat- teritanssissa ja oopperassa. Saksassa teatteri ja ooppera työllistivät modernisteja, mutta teatte- rissa työskennelleiden tanssitaiteilijoiden työ on historiankirjoituksessa jäänyt paljolti tunnettujen solistien ja uudistajien, kuten Mary Wigmanin ja Rudolf Labanin, työn varjoon. Tanssin modernis- min keulakuvaksi nousi solistinen naistaiteilija, Suomessa Maggie Gripenberg. Päinvastoin kuin oppilaansa Sari Jankelow, Gripenberg loi uransa Suomessa, mutta järjesti myös ulkomaisia kiertueita. Tiina Suhosen artikkeli palaa Maggie Gripen- bergin ulkomaisten esiintymisten lisäksi kahteen muuhun menneisyyden vientiprojektiin: Suomen Kansallisbaletin kiertueisiin 1940- ja 50-luvulla sekä Tanssiteatteri Raatikon 1970- ja 80-luvun ny- kymittapuullakin vilkkaaseen kiertuetoimintaan.

1960-luvulla yhdysvaltalainen moderni tanssi al- koi vaikuttaa Suomessa. Riikka Korppi-Tommola tarkastelee Suomeen suuntautuneita esitys- ja

opettajavierailuja ja sijoittaa ne osaksi yhdysval- talaisten kulttuurivaikutteiden leviämistä kos- kevaa keskustelua. Vaikutteiden voimistumista selittävät useat tekijät: Kulttuurivienti oli yksi Yhdysvaltojen aseista kylmässä sodassa, ja myös tanssitaiteen vientiä tuettiin. Tarvittiin myös aktii- visia kotimaisia toimijoita, joita Suomessa olivat mm. Riitta Vainio ja Suomen Tanssitaiteilijain Liit- to kurssien järjestäjänä.

Uudeksi tanssiksi kutsuttu suuntaus tuli Suomeen 1980-luvun vaihteessa Keski-Euroopassa ja Iso-Bri- tanniassa opiskelleiden tanssijoiden ja koreogra- fien välityksellä. Aino Kukkonen sijoittaa artikke- lissaan uuden tanssin kehityksen osaksi laajem- paa kansainvälistä kontekstia ja pohtii ilmiön yh- teyksiä amerikkalaiseen postmoderniin tanssiin.

Kahdessa artikkelissa puheenvuoro on taiteili- joilla. Marjo Kuuselan teksti on toimitettu hänen alustuksestaan, jossa hän kertoo työhönsä vai- kuttaneista opettajista, taiteilijoista ja teoksista. Kuuselan reitti lähtee suomalaisesta vapaasta tanssista ja jatkuu brechtiläiseen teatteriin, Kurt Joossin ja amerikkalaiseen moderniin tanssiin ja jazztanssiin. Myöhemmin tulevat modernin bale- tin ja uuden tanssin vaikutteet. Miten moninais- ten vaikutteiden verkostosta muodostuu taiteili- jan oma käsiala ja tyyli? Entä millainen vaikutus on ulkoisilla tekijöillä, kuten työskentelyllä suur- ten instituutioiden ulkopuolella?

Kokoelman päättää paneelikeskustelusta toimi- tettu artikkeli, jossa Jorma Uotinen, Tero Saari- nen, Leena Gustavson ja Jyrki Karttunen pohtivat amerikkalaissyntyisen Carolyn Carlsonin merki- tystä omalle työlleen ja suomalaiselle tanssille. Carlson vieraili Suomessa jo 1970-luvulla, mut- ta hänen intensiivisin kautensa täällä ajoittuu 1990-luvun alkuun. Tuolloin hän valmisti teokset Kansallisbaletille, Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmälle ja yhteistuotantona Tanssiteatteri Raatikolle ja Aurinkobaletille. Neljä tanssiteatteri- teosta tavoittivat erilaisia yleisöjä niin kotimaas- sa kuin ulkomailla, ja niiden visiot levisivät myös televisio-ohjelmien avulla.

Seminaari ja artikkelikokoelma syntyivät usean tahon myötävaikutuksella. Kiitämme lämpimästi Teatterimuseon museonjohtaja Helena Kalliota, joka antoi museon tilat käyttöömme, huolehti taitelijapuheenvuorojen tallentamisesta ja tarjosi mahdollisuuden tämän julkaisun toteuttamiseen. Hänen lisäksi Teatterimuseon henkilökunta on ollut suureksi avuksi projektin eri vaiheissa. Ilona Kemppainen toteutti julkaisun taiton ja avusti tie- dotuksessa, ja tutkija Tiina Piispa kartoitti museon valokuva-aineistoa ja selvitti valokuviiin liittyviä tekijänoikeuksia. Teatterikorkeakoulun tarjoama tila ja Tanssin Tiedotuskeskuksen taloudellinen tuki sekä tiedottaja Elina Mannisen apu mahdol- listivat osaltaan seminaarin järjestämisen. Kiitos myös valokuvaajille ja organisaatioille, jotka an- toivat luvan kuviensa käyttöön.

Johanna Laakkonen

TANSSIJA IDÄN JA LÄNNEN VÄLISSÄ

Leena Rintala ja hänen kaakkoisaasialainen ohjelmistonsa

Vuonna 1935 Suomen Kansallisteatterin näyttämöllä esiintyi 14-vuotias lapsitanssijatar nimeltään Leena Rintala. Ajan tavan mukaan hänen ohjelmistoonsa kuului lyhyitä tanssinumeroita. Mukana oli poikkeuksellisen monia aasialaisia numeroita, muun muassa japanilainen, kiinalainen, intialainen, burmalainen, siamilainen ja balilainen tanssi. Juuri nämä aasialaiset tanssit herättivät kritikoissa ihastusta. 1930-luku oli länsimaissa Aasiaa eksotisoivan orientalismin kulta-aikaa.¹

Kun ensi kerran näin valokuvia Rintalan aasialaisista numeroista, pisti silmääni niiden – aikakauden perustarjontaan verrattuna – poikkeuksellinen autenttisuus, niin asennoissa, eleissä kuin puvustuksessakin. Miten oli mahdollista, että suomalainen lapsitähti kykeni esittämään tansseja eri puolilta Aasiaa niin oikeantuntuisesti aikana, jolloin tapana oli, että länsimaiset tanssijat loivat Aasia-fantasioitaan enemmän tai vähemmän omasta päästään? Entä kuka nuori taiteilijatar itse asiassa oli? Nämä kysymykset ovat vaivanneet mieltäni pitkään.

Tässä tutkielmassa pyrin keräämään yhteen hajanaiset tiedonsirut Leena Rintalan elämänkaaresta ja esiintymisistä eri puolilla maailmaa. Pitkien yritysten jälkeen olen tätä tehdessäni saanut yhteyden Leena Rintalan pojantyttyäreen, Mia McDo-

welliin. Keskustelu hänen kanssaan teki selväksi, kuinka vaikea tehtävä olisi selvittää Leena Rintalan elämänvaiheet tarkasti. Siksi tyydyn tässä tutkielmassa vain piirtämään aiheesta sen kuvan, jonka lehtiartikkelit ja haastattelut antavat. Keskityn Leena Rintalan aasialaiseen ohjelmistoon, nimenomaan sen kaakkoisaasialaisiin numeroihin. Pyrin myös asettamaan ne laajempaan kontekstiin eli 1900-luvun alkupuolen orientalistisen tanssin traditioon. Säilyneen kuvamateriaalin lisäksi tärkeimpiä lähteitani ovat olleet lehtiartikkelit ja arvostelut, harvat maininnat tanssikirjallisuudessa sekä suorittamani henkilöhaastattelut.

Tutkielmani loppuosan muodostaa Rintalan kaakkoisaasialaisista tanssinumeroista otettujen valokuvien analysointi. Metodini on siis tanssiikonografia, josta tarkemmin myöhemmin varsinaisen analyysin yhteydessä. Olen käyttänyt apunani kuvien vertailua kaakkoisaasialaisiin tanssiohjekirjoihin sekä muuhun saman aikakauden valokuvamateriaaliin. Olen myös mahdollisuuksieni mukaan näyttänyt kuvia Kaakkois-Aasian tansseihin perehtyneille asiantuntijoille ja kuullut heidän näkemyksiään Rintalan tanssien autenttisuudesta. Käsite ”autenttisuus” on tietenkin kaikkien esittävien taiteiden kohdalla problematisen, sillä yksikään elävä esitys ei voi olla täysin edeltäjänsä kaltainen. Tässä yhteydessä tarkoitan

autenttisuudella sitä, että Rintalan aasialaisnumeroita esittävien valokuvien asennoissa, eleissä ja puvustuksessa on selvästi tunnistettavissa vaikiintuneiden aasialaisten tanssitraditioiden keskeiset tunnuspiirteet.

Lapsuus Harbinissa

Kun Leena Rintala esiintyi Suomessa ensi kerran vuonna 1934, hän ajan tavan mukaan käytti taiteilijanimeä. Se oli Renée Paulette (esiintyy myös muodossa Pavlette).² Ravintolaesitykset valmistivat hänelle tietä eteenpäin, ja vuonna 1935 hän esiintyi neljätoistavuotiaana loppuunmyydyille katsomoille Kansallisteatterissa. Häntä silloin haastatellut Rita Wikman kirjoittaa hämmästyksensä selkeällä suomen kielellä.³ Pian hän luopui taiteilijanimestään ja esiintyi ainakin Suomessa omalla nimellään.

Lukuisat lehtihaastattelut ja -artikkelit piirtävät Leena Rintalan varhaisimmasta elämästä kuvan, jonka myöhemmät tiedot osoittavat ainakin osin muunnelluksi. Niiden mukaan Leena olisi sukujuuriltaan karjalainen, sillä hänen ”isänsä” Arvi Jussi Rintala oli sieltä kotoisin. Joidenkin lähteiden mukaan Arvi Rintala olisi vaimonsa ja Signe-tyttärensä kanssa emigroittanut Harbiniin, Mantšuriaan, missä Leena olisi syntynyt ja vaimo myöhemmin kuollut.⁴ Tämän tarinan variaatioita esiintyi haastatteluissa sitkeästi.

Mahdollisesti lähemmäksi totuutta johdattavat keskustelu Leenan ensimmäisen aviomiehen,

ohjelmatuottaja Tom Hertellin kanssa ja *Hymy*-lehden artikkeli vuodelta 1968, ajalta, jolloin Leena Rintala oli jo jättänyt esiintymiset taakseen. *Hymy*-lehden jutun mukaan Leena syntyi Harbinissa vuonna 1921 ja hänen alkuperäinen nimensä oli Lin-lai. Hänellä oli sisar nimeltä Sig. Tämän tarinan mukaan Leenan oma isä oli jo kuollut, kun Jussi Rintala rakastui Leenan äitiin. Pian äitikin kuoli, ja näin Jussi Rintala jäi kolmin tytärpuoliansa kanssa ja koulutti heistä esiintyviä taiteilijoita, tanssijan Leenasta ja laulajan Sigistä, jonka nimi vaihtui Signeksi. Tom Hertellin muistikuvat piirsivät tarinasta vielä kolmannenkin version.⁵ Hän muisteli, että Leena ja hänen isäpuolensa olisivat kertoneet, että Arvi Jussi Rintala olisi itse asiassa adoptoinut työt harbinilaisesta orpokodista ja heitä olisi ollut kolme.

Harbin, ”Aasian Eldorado”

Karjalasta vuonna 1920 itään siirtynyt Arvi Jussi Rintala oli yksi lukemattomista eri kansallisuksien edustajista, jotka päätyivät Siperian junaradan päätepisteeseen Harbiniin Koillis-Mantšuriassa. Harbin oli viljakaupan keskus, josta Venäjän valtakunnan ja ensimmäisen maailmansodan pyönteissä eri valtiot ja yritykset hankkivat viljaa. Tarkkaa tietoa ei ole siitä, mitä herra Rintala Harbinissa teki. *Suomen Kuvalehden* haastattelussa hän kertoi tehneensä kaikkea muuta paitsi toimineensa ”pappina tai merirosvona”.⁶

Vuonna 1917 Harbiniin oli matkustanut juuri itsenäistyneen Suomen edustajana Juho Torwelainen. Hänen tehtävänä oli yrittää ostaa viljaa

Suomeen. Harbin oli silloin virallisesti Venäjän, mutta välillisesti myös Kiinan ja Japanin, hallinnassa, joten viljanhankinta oli monimutkainen prosessi. Sen Torwelainen on kuvannut matkakirjassaan.⁷ Siinä hän myös antaa ainutlaatuisen värikkään kuvan Harbinin kaupungista, sen arkkitehtuurista, elämästä, huvittelu- ja uhkapelikeskuksista ja jopa kiertävien varieteetaiteilijoiden elämästä.

Harbin kasvoi merkittäväksi keskuksesi nimenomaan venäläis-kiinalaisen rautatieyhtiön ansiosta. ”Siperian ekspress” kulki Pietarista Harbiniin, missä rautatieyhtiöllä oli päämajansa. Harbin oli myös merkittävä satamakaupunki ja muodin keskus. Pariisin ja Venäjän tuotteet ehtivät sinne nopeammin kuin Shanghaiin, jolla oli Eurooppaan hitaammat meriyhteydet. Venäjän sisällissodan hävinneitä ”valkoisia” pakeni tuhansittain kaupunkiin, josta tuli suurin venäläiskeskus Venäjän ulkopuolella. Sinne muutti myös suuri määrä vainoja paenneita juutalaisia eri puolilta Venäjää ja Eurooppaa. Näin Harbinista tuli poikkeuksellisen kansainvälinen kaupunki. Siellä asui juutalaisten ja venäläisten lisäksi muun muassa latvialaisia, liettualaisia, japanilaisia ja kiinalaisia. Joukossa oli pieni suomalaisyhteisökin.

Keinottelu, valuuttakauppa, uhkapeli ja prostituutio kukoistivat houkutellen omanlaisiaan yrittäjiä. Kaupungissa oli lukuisia yökahviloita ja bordelleja uhkapelin keskittyessä erityisiin klubeihin. Alkuillasta kaupungissa saattoi nähdä teatteria ja operettia, loppuillan tarjontaan kuului estradiesityksiä yökahviloissa, joista maineikkaimmat olivat Palermo ja Bajan. Yökahviloiden esiintyjät hankit-

tiin useimmiten Venäjältä. Pienten palkkioidensa tähden he usein hankkivat lisätuloja prostituutiolla. Taiteilijoiden liikkuvuus oli vilkasta, ja Torwelaisen mukaan he Harbinissa kuukauden puolitoista esiinnyttyään lähtivät usein kiertomatkoille Aasian muihin venäläisiin keskuksiin. Moni siirtyi myös erityisten välittäjien toimesta Kiinan suuriin satamakaupunkeihin, ja jatkoivat sieltä Singaporeen ja Kalkuttaan, mistä rauhan tultua palasivat takaisin Eurooppaan.⁸

Kiertue-elämää Aasiassa ja ohjelmiston karttuminen

Torwelaisen kuvaama taiteilijavirta lännestä Harbiniin kuitenkin tyrehtyi, kun poliittinen tilanne vaikeutti rautatieyhteyksiä länteen. Olisiko muuttunut tilanne ollut yksi motiivi herra Rintalan impressariotoiminnalle? Teatterit, operetit ja yökahvilat tarvitsivat edelleen esiintyjäkuntaa. Leena aloitti tanssiopintonsa Harbinissa kuusi-vuotiaana, mutta tuskin ehti esiintyä siellä, sillä Leenan ollessa seitsemänvuotias (todennäköisesti vuonna 1928) herra Rintala esiintyvine lapsineen siirtyi Japaniin. Siellä Leena esiintyi muun muassa Tokion Suuressa Keisarillisessa Teatterissa ja he tapasivat Suomen suurlähettiläänä toimineen professori G.J. Ramstedtin sekä Tadeo Watanaben ja hänen vaimonsa Siiri Pitkäsen, jotka kristinuskon lisäksi levittivät Japanissa tietoa suomalaisesta kulttuurista.

Leenan toivuttua vakavasta lavantaudista hän alkoi opiskella japanilaista tanssia. Peräti kah-

den vuoden mittaiseksi venyneen, työteliään Japanin oleskelun aikana Leena oppi myös auttavasti japanin kieltä.⁹ Voi vain arvailla, millainen Leenan ohjelmisto Japanin kautena oli. Hänhän oli Harbinissa aloittanut opinnot venäläisessä tanssikoulussa. Sieltä saattoi olla perua hänen ohjelmistossaan pitkään pysynyt rokokooaiheinen, varvastanssina esitetty *Menuetti* (kuva 1) ja myös se, että Leena opetti myöhemmin balettia Suomessa.¹⁰ Hänen ohjelmistossaan esimerkiksi Pariisissa vuonna 1935 oli muun muassa *Tataaritanssi* ja *Kaukaasialainen tanssi*, jotka hyvinkin saattoivat olla perua jo Harbinin ajoilta.¹¹ Erittäin todennäköistä on, että hän oppi Japanissa ohjelmistossaan pitkään säilyneen japanilaisen *Gion Kouta* -tanssin (kuva 9).

Kahden vuoden Japanin oleskelun jälkeen (ehkä vuonna 1930) Rintaloiden matka jatkui Kiinaan. Poliittiset levottomuudet katkaisivat Kiinan oleskelun, ja he jatkoivat matkaansa trooppiselle Balin saarelle.¹² Siellä Leena opiskeli Ida Bachus Buddha-nimisen opettajan tai ”papin” johdolla kuuluisaa *legong*-tanssia, joka säilyi pitkään hänen ohjelmistonsa ehkä suosituimpana numerona (kuva 10). Sitten kolmikon matka nähtävästi jatkui brittiläisten hallitsemaan Singaporeen, missä Leena oppi skotlantilaisen *Highland Fling* -numerosa (kuva 3). Seuraava etappi oli Siam (nyk. Thaimaa), missä Leena jälleen opiskeli paikallista tanssia ja lehtijuttujen mukaan pääsi esiintymään jopa hallitsijapariskunnalle. Tältä ajalta lienee peräisin Leenan *Siamilainen tanssi* ja sen erittäin hieno, käsin brodeerattu tanssipuku kruunuineen (kuva 12).



Kuva 1: Leena Rintalan *Menuetti*-numero (1929). Kuva: *Hymy*-lehti 8.8.1968.



Kuva 2: Kuva esittää Leenan filippiiniläistä *Surdito*-tanssia (1933). Kuva: *Hymy*-lehti 8.8.1968.

Siamista matka jatkui Burman (nyk. Myanmar) siirtomaapääkaupunkiin Rangooniin (nyk. Yangon), missä hän todennäköisesti oppi ohjelmistonsa *Burmalaisten tanssin* (kuva 14) ja hankki siihen kuuluvan traditionaalisen esiintymisasun. Leena oli kaksitoistavuotias kun kolmikko siirtyi (mahdollisesti vuonna 1933) Intiaan. Lehtihaastatteluiden perusteella Intian aika oli erityisen onnellinen ja menestyksellinen, sillä Rintalat esiintyivät Intian brittiläisen varakuninkaan suojeluksessa Simlassa, brittiläisen hallinnon kesäpääkaupungissa. Himalajan rinteillä, noin 2 000 metrin korkeudessa sijaitseva Simla (nyk. Shimla) on Intian ehkä maineikkain Hill Station, eli vuorikeskus. Britit ja myös intialainen aristokratia pakenivat kuuminta kautta näihin viileisiin vuorikeskuksiin. Varakuningas viettikin siellä hoveineen ja hallintovirkailijoineen kuukausia. Siellä Leena pääsi myös Indorin maharajan ja hänen amerikkalais-syntyisen vaimonsa suosioon. Lisäksi hän esiintyi paikallisissa kristillisissä luostarikouluissa saaden esiintymisistään hyvän palkkion.¹³

Lehtijuttujen mukaan matka Intiasta Eurooppaan oli vähintäänkin vaiherikas. ”Siam, Filippiinit, Egypti, Kreikka, Unkari ja Eesti olivat seuraavia etappeja matkalla Suomeen. Keskellä Abessinian autiomaata, Abessinian rautatielinjan keskellä sijaitsevalla keitaalla kohtasi Leena Abessiniaan matkalla olleen Ruotsin kruununprinssiperheen”, summasi matkan Rita Wikman *Helsingfors-Journalenissa*.¹⁴

Toiminta Suomessa

Rintalat saapuivat vuonna 1934 Suomeen, missä Grandin eli Rautatientorin kupeessa sijainneen Grand Hotel Fennian johtaja Rasmussen otti kolmikon hoteisiinsa. Jo ravintolaesitykset Grandissa loivat Leenalle mainetta, mutta varsinaisena läpimurtona voi pitää loppuunmyytyjä esityksiä Kansallisteatterissa vuonna 1935. Silloin tuli myös kutsu esiintyä Berliinin Wintergartenissa.¹⁵ Hän esiintyi myös ainakin Pariisissa. Sekä Berliinissä että Pariisissa vierailut huomioitiin lehdistössä suopeasti.¹⁶ Helsingissä Rintalat esiintyivät seuraavana vuonna muun muassa Konservatorion näyttämöllä.¹⁷

Menestystä varjostivat kuitenkin käytännön huolet, sillä Leena oli vielä alaikäinen. Lastensuojeluviranomaiset puuttuivatkin asiaan. Leenan isäpuoli avioitui kanteletaiteilijatar Kerttu Haapasalon kanssa ja sai pestin nimismieheksi Uudellekirkolle, Etelä-Karjalaan. Kabareelaulari esiintynyt Signe-sisar puolestaan meni naimisiin lähetysaarnaan kanssa ja muutti Afrikkaan (toisen tiedon mukaan hän olisi päätenyt Intiaan radiolaulajattareksi).¹⁸ Näin Leena etääntyi perheestään. Sotavuodet olivat Leenalle raskaat, ja niiden aikana hän menetti poikkeuksellisen hienon ja ohjelmistolleen tärkeän puvustonsa.¹⁹ Leenan ura tanssin kansainvälisenä ihmelapsena päättyi.

Leena kuitenkin vielä esiintyi ja opetti ympäri Suomea. Esimerkiksi Heikki Värtti näki hänen esiintyvän Jyväskylässä 1940-luvun alussa. Muis-telmissaan hän toteaa, että Leenan esitys ”oli

uskomaton kokemus ja melkoinen sillisalaatti, mutta hyvässä mielessä. Se koostui kymmenistä lyhyistä niin sanotuista etnisistä tanssinumeroista. Illan aikana nähtiin laaja kirjo erilaisia tansseja, joiden välissä oli vain muutaman minuutin tauko vaatteiden vaihtoon.”Värtsi muistelee ohjelmassa olleen muun muassa venäläistä kasakkatanssia, hula-hulaa, japanilaista tanssia ja intiaanitanssia.²⁰ Seija Silfverberg puolestaan opiskeli tanssia Leenan johdolla Tainionkoskella, Imatralla. Silfverberg painotti, että Leenalla oli ratkaiseva vaikutus siihen, että Silfverberg itse valitsi tanssijan uran. Hän myös korosti, kuinka lämmin ja miellyttävä opettaja Leena oli.²¹

Leena Rintalan kiertue-elämä jatkui impressaari Tom Hertellin järjestämällä kiertueilla. Silloin Leena esiintyi usein yhdessä tanssija Essie Inveniuksen kanssa. Hertell oli myös Leenan ensimmäinen aviomies.²² Toisen avioliittonsa Leena solmi taikuri Reijo Salmisen kanssa. Leena sai kaksi lasta. Hän toimi koreografina ja tanssijana Punaisen Myllyn varieteeteatterissa 1950-luvun alussa.²³ Samoihin aikoihin Seija Silfverberg muistaa nähneensä Leenan myös käämetanssijana tivolissa.²⁴ Hän osallistui vielä 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa impressaari Helge Siimeksen järjestämiin kiertueisiin ja nähtävästi toimi aviomiehensä, taikuri Reijo Salmisen avustajana. Sen jälkeen hän luopui tanssijan urastaan.²⁵

Helge Siimes kirjoitti vuonna 1968 *Hymy*-lehteen poikkeuksellisen artikkelin otsikolla ”Esiintyvät taiteilijat – ihmisiä tarjottimella”. Siinä Siimes haastatteli syrjäytyneitä taiteilijoita, jotka olivat

jääneet pienen kansaneläkkeensä varaan. Haastattelun aikoihin esiintyvät taiteilijat olivatkin jo asian korjaamiseksi perustaneet oman yhdistyksensä. Tässä yhteydessä Siimes kirjoitti myös Leena Rintalasta. Artikkelin mukaan taloudelliset ja muut vaikeudet Suomessa saivat hänet muuttamaan tyttärensä lähelle Ruotsiin vuonna 1961, missä hän toimi hotellisiivoojana.²⁶ Vuonna 1972 Leena Rintala menehtyi Turussa mökkipalossa Kemiönsaarella saamiinsa vammoihin.²⁷

Ohjelmisto ja sen vastaanotto

Arvosteluista ja säilyneistä käsiohjelmista voi hahmottaa, minkälaisista numeroista Leena Rintalan koosteohjelmat 1930-luvulla rakentuivat. Artikkelin ollessa jo taitossa sain käyttööni kuvasarjan Leenan tanssinumeroista mahdollisesti 1940-luvulta, jolloin hän esiintyi yhdessä Kerttu Haapasalon kanssa. Kuvatietojen mukaan kuvista neljä esittäisi Harbinissa opittuja baletti- tai kansantanssinumeroita, kahdeksan aasialaisia tansseja ja loput eurooppalaisia numeroita, mm. eestiläisiä ja karjalaisia kansantansseja. Kun lähde verifioidaan, se antaa olennaista tietoa Leenan ohjelmistosta. Kuviin on taltioitunut nähtävästi suurin osa hänen soolouransa keskeisistä numeroista. Lisäksi kuvateksteissä on vuosiluvut. Varhaisimmat, Harbinin ajan kuvat, olisivat vuodelta 1928, japanilaistanssit vuosilta 1930 ja -31. Muut aasialaistanssit ajoittuvat vuodelle 1933 ja -34 ja karjalaisnumerot vuodelle 1939. Artikkelin kuvituksen vuosiluvut pohjautuvat tähän luetteloon.

Yksi olennainen kysymys, johon en tässä pyrikään



Kuva 3: Skotlantilainen *Highland Fling* oli yksi Leenan suosituimpia numeroita. Kuva: *Hymy*-lehti 8.8.1968.



Kuva 4: Merimiestanssi (1932). Kuva: Teatterimuseon arkisto.

antamaan perusteellista vastausta, on, minkäläinen oli Leenan tanssinumeroiden säestys. Isä-Rintala esiintyi kyllä ryhmän managerina, taiteellisena johtajana, sovittajana ja jopa orkesterinjohtajana, mutta varsinainen muusikko hän ei ollut.²⁸ Pienen vihjeen musiikin laadusta antaa Ukko Havukan arvio Helsingin Sanomissa: ”– – musiikin oli sovittanut hra A.J. Rintala alkuperäisen musiikin mukaan. Tuntui kuitenkin kuin tässä sovituksessa olisi liiaksi syrjäytynyt itämaisen musiikin henki.”²⁹

Saksassa ja Pariisissa Rintalan vierailut, kuten edellä on todettu, saivat sikäläisessä lehdistössä näkyvyyttä.³⁰ Suomessa hänen vuoden 1935 Kansallisteatterin esityksensä huomioitiin sekä ennakojuttuina että arvosteluina. Läpi arvostelujen toistuu ihmetys hänen tekniikastaan ja paneutuneisuudestaan. Kriitikkojen suosikkeja olivat nimenomaan skotlantilainen *Highland Fling* ja balilainen *Legong*. Sen sijaan hänen akrobaattinen tanssinsa koettiin liian varieteenomaiseksi.

Huomattavaa on, että yli puolet Leena Rintalan numeroista oli aasialaisia tansseja, jotka hän nähtävästi, kuten aiemmin kävi ilmi, oli oppinut paikan päällä Aasiassa. Tiina Suhonen on summanut kriitikoiden asenteita seuraavasti: ”– – Ukko Havukka Helsingin Sanomissa on varauksellinen ohjelman suhteen, mutta kirjaa synnynnäisen, luonnonlapsenomaisen tanssi-ilon, väkevän temperamentin, hyvän rytmitajun ja erittäin notkean ruumiin! Esitys toimii kriitikoille esiintyjän säteilyn kautta, mutta he eivät missään vaiheessa epäile omaa kykyään vieraiden tanssimuotojen arvioijina.”³¹

Ennen kuin siirryn säilyneiden valokuvien pohjalta analysoimaan Leena Rintalan aasialaisia ja nimenomaan kaakkoisaasialaisia tanssinumeroita, lienee aiheellista luoda niille konteksti länsimaisessa ja suomalaisessa 1930-luvun tanssin kentässä. Esittelen lyhyesti aasialaisten tanssien vähittäistä rantautumista länteen sekä sitä, miten länsimaiset tanssijakoreografit alkoivat hyödyntää aasialaisia vaikutteita omassa tuotannossaan. Sen jälkeen tarkastelen ilmiöitä 1920- ja 30-luvun Suomessa.

Aasialainen tanssi Euroopan näyttämöillä

Itä on jättänyt jälkensä länsimaisiin näyttämötaiteisiin jo paljon ennen kuin eksotisoiva orientalismi 1800-luvun loppupuolella muotoutui. Jo antiikin Kreikka ja Rooma imivät vaikutteita niin Aasiasta kuin Pohjois-Afrikasta. Keskiajalla ristiretkien myötä vaikutteita idästä rantautui Eurooppaan, tanssin alalla esimerkkinä voi pitää *morris*-tansseja. Myös mustalaisperinne kuljetti vaikutteita idästä länteen. Varhaiset kontaktit Euroopan ulkopuolelle eivät siis perustuneet romantisoituun käsitykseen ”yleisorientista” tai ”toiseudesta” vaan käytännön – monasti sotaisiin – kontakteihin ympäröivien mahtien kanssa.

Pitkään Eurooppaa uhannut, 1700-luvun lopussa ”kesytetty”, ottomaanivalta stimuloi monia taiteilijoita. Ottomaanien kulttuuriin keskittyneen ”turkomanian” rinnalla 1600–1700-luvulla kehittyi

toinen, vielä kaukaisempaan kulttuuriin suuntautunut innostus, *chinoiserie* eli Kiina-mania. Se paisui muodin, sisustuksen, arkkitehtuurin ja näyttämötaiteet kattaneeksi villitykseksi nimenomaan rokokoon aikana 1700-luvulla säilyttäen asemansa yhtenä länsimaisena kulttuurin sivujuonteena aina 1900-luvulle saakka. Monissa baleteissa ja oopperoissa esiintyi fantastisia kiinalaishahmoja, joilla ei luonnollisesti ollut paljoakaan tekemistä todellisten kiinalaisten tanssien kanssa.

Intiasta osa joutui välillisesti Britannian siirtomaaksi jo 1600-luvulla. Siirtomaavirkailijoista sivistyneimmät ryhtyivät pian tutkimaan ja kääntämään intialaista kirjallisuutta englanniksi. Näiden varhaisten ”orientalistien” ansiosta esimerkiksi intialainen draamakirjallisuus tuli lännessä tutuksi. Sir William Jonesin käännös intialaisesta klassikkodraamasta *Šakuntala* ilmestyi Englannissa vuonna 1789. Kaksi vuotta myöhemmin se ilmestyi saksaksi vaikuttaen muun muassa Johann Wolfgang von Goethen tuotantoon. Pian se käännettiin monille muillekin kielille. Näytelmä teki vaikutuksen myös varhaisromanttisen baletin promootoriin, tanssikriitikko Théophile Gautier’hen, joka muokkasi draamasta vuonna 1858 libreton balettiin *Sacountala*.

Gautier’ta innoitti myös pari vuosikymmentä aiemmin Pariisissa vieraillut intialainen tanssi- ja muusikkoryhmä. Hän kirjoitti tästä, poikkeuksellisen varhaisesta, aasialaisvierailusta myös laajan esseen.³² *Šakuntala*-teeman menestys perustui idän ”bajadeerien” eli temppelitanssijattarien

herättämään innostukseen.³³ Bajadeeri-aiheinen baletti tehtiin Pariisissa jo 1830-luvulla. Tunnetuin versio on kuitenkin Marius Petipan baletti vuodelta 1877. Sen musiikista vastasi balettimusiik-kitehtailija Ludvig Minkus, eikä siitä löydy viitetäkään aitoon aasialaiseen musiikkiin. Gautier oli kuitenkin halunnut omaan *Sacountalaansa* itäistä paikallisväriä muuhunkin kuin vain lavasteisiin. Niinpä partituurista vastasi Algeriassa pitkään työskennellyt Ernest Reyer. Gautier’n näkemä intialainen tanssiryhmä ei kuitenkaan ollut ensimmäinen intialainen tanssivierailu Pariisissa, missä oli nähty intialaisia tanssijoita jo 1760-luvulla.³⁴ Aidot aasialaiset tanssit olivat Euroopassa kuitenkin harvinaisuuksia 1800-luvun loppupuolelle saakka, jolloin maailmannäyttelyinstituutio avasi portit Euroopan ulkopuolisille tanssivierailuille.

Maailmannäyttelyt, ”imperialismin satumaat”

Varhaiset maailmannäyttelyt palvelivat jättiläismäisinä näyteikkunoina maailmaan sellaisena kuin lännen suurvallat halusivat sen nähdä. Ne esittelivät keksintöjä, uusia teknologioita, taidesuuntia sekä etäisiä kulttuureita ja jopa niiden musiikkia ja tanssia. Vaikutuksiltaan erittäin laajakantoisia olivat näyttelyt ennen toista maailmansotaa. Sen jälkeenhän uusi media ja matkailu toivat globalisoituvan maailman muutenkin yhä useampien ulottuville. Varhaisia maailmannäyttelyitä järjestivät nimenomaan suurimmat läntiset imperiumit, Ranska, Britannia ja Yhdysvallat. Me-

ganäyttelyiden kukoistuksen aikana, 1851–1939, maapallon pinta-alasta olikin noin 80 prosenttia länsimaiden hallinnassa. Ranskassa näyttelyitä kutsuttiin nimellä *Expositions Universelles*, Britanniassa termillä *Great Exhibitions*, Yhdysvalloissa puolestaan nimellä *World's Fairs*.

Maailmannäyttelyiden juuret juontuvat 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alkupuolen ranskalaisen tuotteiden messuihin ja englantilaisiin keksintöesittelyihin. Molempien tarkoitus oli edistää kotimaisten tuotteiden kauppaa ja esitellä samalla varhaisen teollistumisen kauden teknisiä innovaatioita. Ranska ja Englanti kilpailivat silloin ankarasti keskenään, ja kummallakin oli tarve korostaa omaa erinomaisuuttaan. Ensimmäinen varsinainen maailmannäyttely pidettiin Lontoossa vuonna 1851. Teollistumisen ajan hengessä näyttelyn nimenä oli ”Kaikkien kansakuntien teollisuuden suurnäyttely”. Se oli menestys. Kävijöitä oli yli kuusi miljoonaa ja näyttely tarjosi perusformaatin, jota sitten varioitiin ja kehiteltiin muualla.

Varhaisiin maailmannäyttelyihin osallistui yleensä 20–30 maata, joukossa imperiumien siirtomaita Lähi-idästä, Afrikasta ja nimenomaan Aasiasta. Näyttelyiden ”kartta” eli näyttelyalueen pohjaratkaisu konstruointiin vastaamaan tarkkaan järjestäjävaltion kulloisiakin poliittisia strategioita. Britannia, Ranska ja Yhdysvallat olivat useimmiten niiden keskiössä riippuen siitä, missä niistä näyttely kulloinkin järjestettiin. Siirtomaat olivat nöyrästi sivummalla, lapsenomaisten, primitiivisten holhokkien asemassa. Haluttiin korostaa

länsimaisen kulttuurin ylivertaisuutta ja samalla muiden kulttuurien kehittymättömyyttä. Siten yhä laajenevaa siirtomaavaltaa pyrittiin julkisesti oikeuttamaan.

Maailmannäyttelyt pyrkivät luomaan taianomaisen vaikutelman, jossa länsimaat loistivat kehityksen huippuna alkukantaisena pidettyjen siirtomaiden tarjotessa niille muka vapaaehtoisesti vaurautta ja erilaisia raakamateriaaleja. Varhaisten maailmannäyttelyiden aihekategoriointi sisälsi neljä pääryhmää: tuotanto, teknologia, raakamateriaalit ja kaunotaiteet. Kaunotaiteiden osasto oli varattu länsimaille. Korostettiin, että vain valkoinen rotu kykeni luomaan varsinaista arvotaidetta.

Euroopan ulkopuoliset kulttuurit asetettiin arvohierarkiassa näytteille länsimaisia kulttuureita selkeästi alempiarvoisina. Siitä huolimatta vieraiden kulttuurien esittelyllä oli laajakantoiset seuraukset. Britannia esitteli laajasti Intian käsitöitä ja arkkitehtuuria, mikä herätti vuosikymmeniksi Intia-manian. Se heijastui kuvataiteisiin, arkkitehtuuriin, muotoiluun, muotiin, musiikkiin, teatteriin ja tanssiin. Samanlaiset seuraukset oli Japaninäyttelyillä. Japani-villityksen seurauksena syntyi monia varietee-esityksiä, operetteja ja muun muassa Giacomo Puccinin ooppera *Madama Butterfly*. Monilla taiteen aloilla esineet ja rakennusten kopiot riittivät inspiraation lähteeksi. Musiikin ja tanssin alalla vaikutteet eivät kuitenkaan olisi voineet olla omaksuttavissa ilman eläviä esiintyjiä.

Nykypäivän näkökulmasta katsottuna maailmannäyttelyiden vastenmielisin piirre oli elävien ihmisten näytteillepano. Vuosina 1889–1914 näyttelyihin kuljetettiin siirtomaista tuhansia ihmisiä, joita sitten eri toimissa esiteltiin kulttuurinsa tyyppiedustajina. Jos alkuperäisiä esimerkkejä ei aina ollut riittävästi, saattoivat esimerkiksi parisislaiset ilotytöt tienata lisäansioita mustaamalla kasvonsa ja liittymällä joukon jatkoksi.³⁵ Ihmistenäyttelyiden taustalla vaikutti useita tekijöitä. Ensinnäkin 1880-luvulla näyttelyitä pyrittiin viihdyttämään, jotta kävijämäärät kasvaisivat. Toisaalta antropologia tieteenhaarana syntyi juuri samoihin aikoihin. Se palveli aluksi suoraan imperialismia pyrkiessään muun muassa kallonmittauksin osoittamaan, että muut rodut olivat valkoista rotua alemmalla kehitystasolla.

Yhtenä tekijänä oli myös 1800-luvun intohimo elävistä ihmisistä koottuihin staattisiin *tableau vivant* -kuvaelmiin. Niitä esitettiin niin teattereissa kuin yksityisjuhlissa, aiheina esimerkiksi antiikin mytologia ja 1800-luvun loppupuolelta alkaen yhä useammin myös eksoottiset itämaiset teemat kuten *Tuhat ja yksi yötä*. Maailmannäyttelyiden ihmiskuvaelmien tuotannosta vastasivat aluksi eläintarhojen johtajat Saksasta ja Ranskasta.³⁶ Kuvaelmaaperinteen mukaisesti erirotuisille ihmisille rakennettiin omat lavasteet kuten kylänäkymä, viidakko jne. Vasta 1920- ja 30-luvulla käytäntö alkoi herättää äänekkästä paheksuntaa. Karkeimmillaan rasismi ilmeni Yhdysvaltojen maailmannäyttelyissä. Mustille rakennettiin sielä omia näyttelytaloja, joissa he sitten oleskelivat

elävinä esimerkkinä rotunsa laiskuudesta ja alkukantaisuudesta.³⁷

Nykynäkökulmasta katsottuna ihmisarvoa alentavista asetelmista koitui jotain hyvääkin. Ne, samoin kuin siirtomaiden kylien ja paviljonkien yhteyteen pystytetyt etniset ravintolat ja teehuoneet, kaipasivat ohjelmaa, kuten seremonioita, tanssia ja musiikkia. Niinpä siirtomaista tuotiin länteen myös esiintyviä taiteilijoita. 1800-luvun lopusta ja 1900-luvun alkuvuosikymmenistä muodostuikin pitkälti juuri maailmannäyttelyiden myötä Aasiaa eksotisoivan ”orientalismin” huippukausi. Miljoonat ihmiset saivat tilaisuuden kokea välähdyksiä vieraista kulttuureista. Oli täysin katsojasta kiinni, kuinka hän näkemänsä tulkitsi.

Monelle kokemus oli kuin ”matka maailman ympäri yhdessä päivässä”, kuten muuan ranskalainen lehtimies asian ilmaisi, täynnä värejä, hajuja, ääniä ja kummallisuuksia.³⁸ Lukemattomille taiteilijoille näyttelyt toimivat ikkunana aivan uudenlaisiin taidekäsitteisiin. Monet yksinkertaisesti vain kopioivat teemoja tai tekniikoita ja liimailivat niitä sitten omiin teoksiinsa, kuten Giacomo Puccini teki japanilaismelodioille oopperassaan *Madama Butterfly*. Jotkut taas pysähtyivät pohtimaan kokemuksiaan syvemmin ja kykenivät siksi luomaan jotain aivan uutta, kuten Debussy kuultuaan Pariisissa jaavalaisista gamelan-musiikkia. Myös lukuisat tanssijat saivat innoitusta vieraiden kulttuurien taide- ja kehokäsityksistä.

Orientalististen tanssien kultakausi

Kaikissa taidemuodoissa oli 1900-luvun alkuvuosikymmenillä havaittavissa voimakasta vastareaktiota valtavirtaa vastaan. Arkkitehtuurissa esimerkiksi irtaannuttiin historiallisista kertaustyyleistä ja kuvataiteissa akateemisesta realismista. Hyvin usein juuri Euroopan ulkopuoliset vaikutteet olivat siivittämässä tietä moderniin.³⁹ Tanssin alalla maailmannäyttelyiden myötä Eurooppaan saapuneet aasialaiset tanssivierailut olivat suur tapahtumia, joista monet tanssintekijät saivat vaikutteita. Vapaa tanssi oli merkittävin reaktio aikakauden akateemista tanssitraditiota vastaan. Sen rinnalle kehittyi tyyli suuntaa, jota joskus kutsutaan eksotismiksi (kattaen kiinnostuksen Euroopan ulkopuolisiin kulttuureihin yleensä) tai orientalismiksi (kattaen Aasian vaikutteet). Vapaa tanssi ja eksotismi eivät olleet toisiaan poissulkevia suuntauksia. Vapaan tanssin edustajat esittivät toisinaan eksoottisia numeroita, kun taas orientalisteilla saattoi olla taustansa vapaassa tanssissa.

1800-luvun loppupuolelta eteenpäin aasialaiset tanssivierailut yleistyivät Euroopassa siinä määrin, että tässä yhteydessä on mahdollista listata niistä vain suurimuotoisimpia. Valtavan suosion saivat vuonna 1889 Pariisissa esiintyneet jaavalaiset tanssijat.⁴⁰ Menestys oli niin suuri, että jaavalaisia tanssijoita tuotiin Eurooppaan myöhemminkin. Vuonna 1900 Siamin kuninkaallinen tanssiryhmä vieraili Pariisissa ja Pietarissa.⁴¹ Kuusi vuotta myöhemmin Kambodžan hovitanssijat

esiintyivät Marseillen näyttelyssä. Intialaisia ja srilankalaisia tansseja nähtiin Pariisissa jo 1883, ja ryhmän vierailu uusittiin vuosina 1902, 1906 ja 1907. Vuosi 1931 toi puolestaan Pariisiin balilaiset tanssijat. Valovoimaisia taiteilijapersoonallisuusiakin oli monia, kuten esimerkiksi intialaiset Menaka ja Uday Shankar ja japanilainen Sada Yacco, vain muutamia mainitakseni.

Näin aasialaiset tanssit tulivat länsimaisen yleisön ja länsimaisten taiteilijoiden ulottuville. Joissakin tapauksissa tanssit olivat traditionaalisia, mutta useimmissa tapauksissa ne oli esimerkiksi lyhentämällä adaptoitu länsimaiselle yleisölle soveltuviksi. 1900-luvun alussa monet länsimaiset tanssintekijät innoittuivat aasialaisista perinteistä ja ryhtyivät käyttämään mielikuvia niistä omissa töissään. Orientalismin ensibuumi keskittyi vuosiin 1905 ja 1906. Vuonna 1905 Ruth St. Dennis esitti ensi kerran intialaisfantasiansa *Radha* Yhdysvalloissa. Samana vuonna Mata Hari piti ensimmäisen julkisen näytöksensä ”jaavalaisena” tanssijattarena Pariisin Musée Guimetissa. Seuraavana vuonna Maud Allan esitti ensimmäisen kerran skandaalinkäryisen tanssitulkintansa *Salomen tanssista* ja Ruth St. Denis esitti *Radhansa* Pariisissa ja laajensi ohjelmistoaan Lontoon esityksiinsä kahdella uudella ”intialaisnumerolla” *Nautch* ja *Yogi*.

Itämaisista tansseista tuli muotibuumi, joka jatkui aina toiseen maailmansotaan asti. Itämaisilla numeroilla oli omat erityisvahvuutensa. Niiden kautta voitiin tavoitella mystistä henkisyyttä ja rituaalinomaisuutta, joilla tosin hyvin harvoin oli

mitään tekemistä oikeiden aasialaisten uskontojen tai filosofoiden kanssa. Monessa tapauksessa taustalla vaikuttivat teosofisen liikkeen tulkinnat muista kulttuureista ja niiden usunnoista. Numerot tarjosivat myös mahdollisuuden peiteltyyn, jopa avoimeen, eroottisuuteen sekä niukkojen tai ainakin läpikuultavien pukujen että ”aistillisen” liikekielen ansiosta. Huomattavaa on myös, että orientalistisissa numeroissa korostuivat usein teatterilliset piirteet. Useimmat orientalistiset tanssijattaret esiintyivät aikakauden tavan mukaan taiteilijanimillä. Esimeriksi Maud Allanin oikea nimi oli Beulah Maide Durrant, Mata Harin tyttönimi oli Margaretha Geertruda Zelle ja Ruth St. Dennisin oikea nimi oli proosallisesti vain Ruth Dennis. Monet loivat myös tekaistun henkilöhistorian, kuuluisimpana ehkä juuri Mata Hari, joka julkisuudessa omaksui jaavalaisen temppelitanssijattaren roolin.

1930-luvun mittaan aasialaisten taiteilijoiden vierailut lännessä yleistyivät. Useimmat vierailijat olivat kuitenkin muokanneet ohjelmistonsa juuri länsimaista yleisöä silmällä pitäen. Samoihin aikoihin useassa Aasian tanssikulttuurissa oli suosiossa ns. pan-aasialainen liike, eli eri maiden taiteilijat opiskelivat toistensa tansseja. Näin esimerkiksi Ram Gopalin, maineikkaan intialaisen, Englantiin lopulta asettuneen tanssijan ohjelmistoon kuului jaavalainen tanssi.⁴² Samoin jaavalaiset tanssit kuuluivat japanilaisen Yeichi Nimuran vakionumeroihin, joita nähtiin Helsingissäkin vuonna 1937.⁴³ Länsimaiset tanssijat, ja taiteilijat ylipäätään, alkoivat 1930-luvulla myös matkustaa Aasiaan opiskellakseen siellä autenttisia

traditioita. Eurooppalainen taidekolonia Ubudin kaupungissa Balilla, missä Rintalatkkin vierailivat, lienee siitä tunnetuin esimerkki, mutta esimerkiksi belgialainen tanssija, taiteilijanimeltään Xenia Zarina, lähti vuonna 1937 Phnom Penhiin opiskelemaan sikäläistä hovitanssia Kambodžan kuninkaallisen baletin opettajan johdolla. Hän myös kirjoitti kokemuksistaan kirjan.⁴⁴ Ensikäden tieto aasialaisista perinteistä alkoi vähitellen saavuttaa länsimaiset taiteilijat.

Orientalistinen tanssi Suomessa 1920–30-luvuilla

Leena Rintalan tullessa vuonna 1934 Suomeen meillä oli jo nähty jonkin verran aasialaisten ja länsimaisten orientalistitanssijoiden vierailuja.⁴⁵ Niihin kuuluvat Sent Mahesan (myös Sant M’ahesa) esitykset vuosina 1923 ja 1924. Syntyjään liettualainen Sent Mahesa aloitti kansainvälisen tanssijanuransa vuonna 1910. Hän erikoistui aluksi ”egyptiläisiin” numeroihin ja omaksui myöhemmin jaavalaisen tanssijan roolin. Vuodesta 1938 hän asui Tukholmassa ja toimi myöhemmin muun muassa sikäläisessä tanssimuseossa. Vuonna 1932 Svenska Teaternissa vieraili Uday Shankar, alun perin itseoppinut intialainen tanssija, jonka Anna Pavlova löysi Lontoon seurapiiritapahtumista omaan *Radha-Krishna*-balettiinsa (1924). Shankarin tyyli oli hyvin eklektinen yhdistellen länsimaiseen näyttämöestetiikkaan elementtejä erilaisista intialaisista tanssityyleistä. Seuraavana vuonna oopperan lavalla esiintyi Yeichi Nimura, Yhdysvaltoihin asettunut itseoppinut japanilais-



Kuva 5: Edith von Bonsdorff Salome-na. Kuva: Teatterimuseon arkisto.

tanssija. Oopperassa vieraili myös Indian Ballet Meneka vuonna 1937. Ryhmän johtaja Menaka (joskus myös Meneka) oli alun perin kiinnostunut länsimaisesta baletista, mutta Anna Pavlovan kehotuksesta hän alkoi tutkia ja opiskella Intian omia perinteitä. Menaka keskittyi nimenomaan *kathak*-tanssin Lucknow’n koulukunnan tyyliin. Myöhemmin hän kiinnostui saksalaisesta *Ausdruckstanzista*, ja vuotta ennen Suomen vierailuaan hän ja hänen ryhmänsä voittivat Berliinin Olympialaisten tanssikilpailussa modernin ja traditionaalisen tanssin palkinnot.⁴⁶

Suomessa oli omastakin takaa tanssija-koreografeja, joiden ohjelmistoon kuului itämaisia numeroita. Tanskalaissyntyisen, mutta Suomeen avioituneen, Ruotsalaisen baletin (Ballets Suédois) tanssijan Edith von Bonsdorffin soolo-ohjelmistoon kuului muun muassa hänen oma versionsa *Salomen tanssista* (kuva 5). Ensimmäisen

kerran hän esitti sen Helsingissä jo 1920-luvulla. Myöhemmin, vuonna 1951, hän kehitti teemasta Suomalaisen oopperan baletille kokoillan teoksen.⁴⁷ Vapaan tanssin pioneirimme Maggie Gripenberg teki hänkin orientalistisia tansseja Kansallisteatterin *Peer Gyntiin* vuonna 1916.⁴⁸ Pintapuolinenkin katsaus 1930-luvun lehtiarvosteluihin paljastaa, että monilla tanssijoilla oli koostehjelmistoissaan mukana itämaisia numeroita. Sent Mahesan johdolla opiskellut Sage Gundborg loi omia yleisorientalistisia tanssifantasioitaan (kuva 6). Elsa Puolanne esitti intialaisvaikutteisia teoksiaan (kuva 7) *Juggernautin uhri* ja *Intialaiseen tapaan*. Lisi Carén esitti *Arabialaista tanssia*. Anitra Kartton ohjelmistoon taas kuului *Japanilainen elämänohje* ja Tuulikki Paananen esitti *Nautchtanssia* ja jaavalaisista numeroaan (kuva 8). Tarkempi tutkimus toisi päivänvaloon varmaan muitakin suomalaisten tanssijakoreografien orientalistisia pienoisteoksia.

Leena Rintalan intialainen ja japanilainen tanssi

Suomeen tullessaan Leena Rintala ei siis suinkaan astunut ”orientalistiseen tyhjiöön”. Esimerkiksi oopperan baletti oli esittänyt jo vuonna 1922 oman versionsa Ballets Russesin menestyksekkästä *Sheherazadesta* ja se palasi näyttämölle myös vuonna 1939.⁴⁹ Aikakauden kansainvälisen tavan mukaan useimmat vapaat tanssijat esittivät tanssinumeroiden sikermiä, joiden joukossa oli – kuten edellä kävi ilmi – myös itämaisia tansseja. Täysin uutta kuitenkin oli, että Rintala oli oppinut

Kuva 7: Elsa Puolanne intialaisessa tanssissa. Kuva: Anne Makkosen kokoelma.



Kuva 6: Sage Gundborg *Vishnu*-tanssissaan. Kuva: Teatterimuseon arkisto.



Kuva 8: Tuulikki Paananen jaavalaisvaikutteisessa tanssissaan. Kuva: Teatterimuseon arkisto.



numeronsa Aasiassa, mistä myös hänen upea puvustonsa oli hankittu. Hänen jo edellä esiteltyyn ohjelmistoonsa kuului siis poikkeuksellisen monia aasialaisnumeroita. Hänen *Marvari-tanssinsa* on valokuvien perusteella selvästi sukua monien kansainvälisten ja muutaman suomalaisenkin tanssijan tulkitsemalle ns. *nautch*-tanssille. *Nautch* tarkoittaa tanssityttöä, mutta sillä voidaan tarkoittaa myös prostituoitua. Se oli melkein aina intialainen tanssiperinne, jota brittiläiset siirtomaavirkailijat pääsivät näkemään, ja *nautch*-tanssijoita tuotettiin Eurooppaan jo viimeistään 1800-luvun alkupuolella. Tyylillisesti se on sukua Pohjois-Intian *kathak*-tanssille, jota alun perin esitettiin esimerkiksi Moguli-kauden hoveissa. Mahdollisesti Rintala oppi tanssin esiintyessään Intiassa.

Rintalan japanilainen *Gion Kouta* -numero (kuva 9) on todennäköisesti Japanissa opittu. Suomeksi numeron nimi tarkoittaa ”Gionin laulua”, ja se kertoo Kioton maineikkaan geisha-kaupunginosan, Gionin elämänmenosta. Se on kuuluisa, yleensä noin viiden minuutin pituinen *maiko*- eli geishaoppilaiden tanssitraditioon kuuluva numero, jonka säestyksenä kuullaan surumielinen *kouta*-laulu. Kuvasta päätellen Rintalan puku oli aito japanilainen kimono, tosin tietenkin hennolle tytönvartalolle sovellettu. Oudolta tuntuu sen sijaan päivänvarjo, joka Rintalalla valokuvassa on kädessään. En ole onnistunut löytämään tanssista yhtään versiota, jossa käsiteltäisiin päivänvarjoa.



Kuva 9: Leena Rintalan *Gion Kouta* (1931).
Kuva: Teatterimuseon arkisto.

Kaakkoisaasialainen ohjelmisto

Keskityn seuraavassa tarkastelemaan hänen ohjelmistonsa kaakkoisaasialaisia numeroita. Alueen tanssit tulivat lännen tietoisuuteen myöhemmin kuin intialainen perinne, ja ne kuuluivat harvemmin länsimaisten tanssijoiden ohjelmistoon. Vaikuttaisi siltä, että Suomessa kaakkoisaasialaisia viittauksia voi havaita vain Tuulikki Paanasen ja Sage Gundborgin fantasianumeroissa. Jälkimmäisen kohdalla se ei ole ihme, sillä hän oli opiskellut muun muassa jaavalaisena tanssijattarena esiintyneen Sent Mahesan johdolla. Rintalan aasialaisohjelmistoon kuuluneita *Tataaritanssia*, *Kaukaasialaista tanssia* ja filippiiniläistä *Surdito*-tanssia (kuva 2) en kykene kuvamateriaalin puutteesta ja omista rajoitteistani johtuen arvioimaan.

Metodinani käytän tanssi-ikonografiaa, mikä yksinkertaistaen tarkoittaa tanssikuvan systemaattista analysointia, kun vertailulähteinä käytetään muuta tanssikuvastoa (taideteoksia, valokuvia, piirroksia jne.) sekä kuvatusta tanssilajista saatavaa muuta informaatiota.⁵⁰

Analyysini lähtökohtana toimivat siis säilyneet valokuvat, jotka ovat laadultaan suhteellisen hyviä studiokuvia. Ne oli tarkoitettu promootiokuviksi, ja nähtävästi niitä myös myytiin esitysten yhteydessä yleisölle Leenan nimikirjoituksella varustettuina. Tuon ajan valokuvausprosessi oli kamera-tekniikasta syistä vielä suhteellisen hidasta, joten varsinaisen liikkeen kuvaaminen oli vaikeaa. Kuvat ovat siis ”poseerauskuvia”, mikä niitä tarkasteltaessa kannattaa pitää mielessä. Studiokuvissa

liikkeen kuvaaminen oli vielä 1930-luvulla lähes mahdotonta.

Arvostelujen perusteella suosituin Rintalan kaakkoisaasialaisista numeroista oli hänen balilainen *Legong*-tanssinsa. Kansallisteatterin käsiohjelmassa (1935) tanssi nimettiin ”balilaiseksi tempelitalanssiksi”. Useissa arvioissa korostettiin juuri tätä ”mystistä” sakralisuutta. Balilaisessa katsantokannassa *legong* ei kuitenkaan kuulu pyhimpiin, sisimmällä temppelinpihalla esitettäviiin ns. *wali*-tansseihin. *Legongin* juuret peittyvät myyttiseen hämääseen. Se saattaa olla perua Itä-Jaavalta, mistä sikäläinen hovikulttuuri saapui Balille viimeistään Jaavan islamilaistuesssa 1400-luvulla. Varmaa on, että perinne oli vakiintunut 1800-luvun alussa, jolloin *legong* kuului Sukawatin hovin taidemuotoihin.⁵¹ Näennäisen abstraktista luonteestaan huolimatta *legong* on perinteisesti ollut narratiivinen tanssimuoto, jonka yleisin aihe on peräisin itäjaavalaisesta tarinasyklistä *Prinssi Panjin seikkailut*.

Leena esitti siis *Legonginsa* (kuva 10) soolona, joten se saattaisi edustaa vasta 1930-luvulla luodun soolomuotoisen *legong keratonin* esityskäytäntöä – yleensä *legongin* esittää kolme nuorta tanssijatarta. Nähtyäni ensi kerran Leenan *Legong*-valokuvan olin häkeltynyt siitä, kuinka autenttiselta se näytti. Syitä on useita. Ensinnäkin asento ja eleet vaikuttavat oikeilta, vaikka tanssin raju dynaamisuus ja ekspressiiviset silmäliikkeet jäävät jo valokuvatekniikasta syistä kuvasta puuttumaan. Kuten edellä kävi ilmi, useissa haastatteluissa kerrottiin, että Leena oli oppinut tanssinsa Ubudin



Kuva 10: Leena Rintalan *Legong*-tanssi (1933). Kuva: Teatterimuseon arkisto.

Kuva 11: Meksikolaisen valokuvaajan Rose Covarrubiaksen valokuva balilaisesta legong-tanssijasta. Kuva: *Theatre Arts Monthly*, August 1936.



kylässä gurunsa, Ida Bachus Buddhan johdolla. Sieltä oli varmaan hankittu myös Leenan autenttinen prada-kankainen, lehtikullalla koristeltu esiintymisasu (kuva 10). Poikkeuksellista Leenan puvussa on kuitenkin, että rinnalta polviin riippuva pystysuora osa on sekin *prada*-kangasta, eikä kovitettua, kullattua ja reijitettyä nahkaa, mikä oli käytäntö Balilla (kuva 11). Ehkä syy ratkaisuun oli käytännöllinen. Kovitetun nahan taittaminen ja pakkaaminen kuljetusta varten on hankalaa.

Keskeinen syy siihen, miksi valokuvassa Leenan *Legong*-numero tuntuu niin autenttiselta, lienee se, että tanssia ovat perinteisesti esittäneet esi-puberteettiset tytöt. Valokuvan ottamisen aikana Leena oli itse 15-vuotias, joten puku ja eleet ”istuivat” hänelle luontevasti. Mitään kummallista ei ole siinä, että Leena saattoi oppia tanssinsa Ubudissa. Kuten edellä mainittiin, Ubud oli jo 1930-luvulla merkittävä kansainvälinen taidekeskus, kiitos maalari-muusikko-impresario Walter Spiesin. Hänen ympärilleen kerääntyi monipuolinen kulttuurikolonia, johon kuului muusikoita, kuvataiteilijoita, antropologeja ja näyttelijöitä aina Margaret Meadia ja Charlie Chaplinia myöten. Balin tansseja esiteltiin Euroopassa jo 1920-luvulla, ja samoihin aikoihin niistä muokattiin Balin kasvavan turismin tarpeisiin länsimaisille katsojille suunnattuja kimaroita.

Epäselvää sen sijaan on missä, ja kenen johdolla, Leena oppi *Siamilaisen tanssinsa* (kuva 12). Edellä esitetyn Rintaloiden kursorisen matkareitin mukaan he olivat jonkin aikaa Siamin (nyk. Thaimaa) pääkaupungissa Bangkokissa. Päinvastoin

kuin Bali ja Ubud, Siam ja sen pääkaupunki eivät vielä olleet turistikohdeita. Vaikka Siamin näyttämötaiteiden sekularisoituminen olikin alkanut jo kuningas Rama VI:n hallituskaudella (1910–25), hovitanssien maailma oli pitkälti ulkopuolisilta suljettu. Siamhan oli ainoa Kaakkois-Aasian maa, joka ei ollut suoranaisesti joutunut länsivaltojen siirtomaaksi. Siksi olisikin erittäin kiinnostavaa tietää, missä ja miten Leena tanssinsa oppi. Thaimaan teatterin ja tanssin sekä niiden puvustuksen asiantuntijan, professori Anucha Thirakanontin mukaan Leenan kultabrodeerattu tanssiasu korkeine kruunuineen on aito ja vastaa kuningas Rama VI:n ajan käytäntöä. Tanssipuvut ovat Thaimaassa hyvin tutkittu alue, ja niiden arvokkaiden materiaalien historia tunnetaan kyseiseltä ajalta hyvin. Sen sijaan Leenan tanssiasento on professori Anuchan mukaan vain mukaelma Thaimaan klassisesta tanssista (*natin*).⁵²

Hänen näkemystään tukevat vertailut, joita olen tehnyt thaimaalaisten tanssiohjekirjojen kuvituksiin (kuva 13). Thaimaalaisten klassisen tanssin perusliikesarjat standardisoitiin vasta 1933 perustetun kansallisen taidekoulun (aluksi Krom Silpakorn) toimesta, joskin siamilainen hovitanssi oli taltioitu kuvitettuihin ohjekirjoihin jo 1800-luvulla.⁵³ Valokuvassa Leenan oikea, kohotettu käsi, on korkeammalla kuin paikallisen tradition mukaan pitäisi ja sormien asento on outo. Lisäksi korotetun vasemman jalan asento ei vaikuta oikealta. Siamilaisessa traditiossa jalolla naishahmolla, johon Leena asento ja asu viittaavat, korotetun jalan kantapää koskettaa yleensä kannattavaa säärtä. Ensivaikutelma valokuvasta on kuitenkin



Kuva 12: Leena Rintalan *Siamilainen tanssi* (1933). Kuva: Teatterimuseon arkisto.



Kuva 13: Yksi Thaimaan klassisen tanssin perusasentoista. Kuva: Teoksesta Danith Yupho, *The Preliminary Course of Training in Thai Theatrical Art* (1980).



Kuva 14: Leena Rintalan *Burmalainen tanssi* (1934). Kuva: Teoksesta Raoul af Hällström, *Siivekkäät jalat* (1945).



Kuva 15: Burmalainen tanssiliike. Kuva: Teoksesta Dav O Ba Saung, *Tanssitaiteen alkeet* (1979).



Kuva 16: Kuvan 15 liike valokuvana. Kuva: Teoksesta Dav O Ba Saung, *Tanssitaiteen alkeet* (1979).

aidonolainen. Se johtunee paitsi puvusta myös vasemman, alemman käden sormien ylitaipaisuudesta, joka on thaimaalaisen klassisen tanssin leimallisimpia piirteitä ja yleensä pitkän harjoittelun tulos.

Myös Leena Rintalan *Burmalaista tanssia* (kuva 14) esittävä valokuva luo oikeanolaisen vaikutelman. Jälleen yhtenä syynä on alkuperäinen tanssiasu putkihameineen, laahuksineen sekä puseromainen yläosa kovitettuine, siipimäisine helmoineen (kuvat 15–16). Puku on tyypillinen prinsessaroolihahmon (*minthamee*) roolipuku. Rintaloiden vieraillessa Burmassa maan hovikulttuuri oli brittivalloitusten myötä katkennut ja hovin entiset

tanssijat olivat tuoneet hovitanssitradition kaiken kansan ulottuville sekä perustaneet omia kaupallisia ryhmiään. Syntyi toisistaan tyyllisesti hieman poikkeavia koulukuntia. Hovikulttuurin keskus oli ollut Mandalay, mutta 1930-luvulla tanssinopettajia saattoi olla helpostikin tarjolla maan pääkaupungissa Rangoonissa. Juuri siellä toimi kaupallisia ryhmiä, jotka esiintyivät myös länsimaistyyppisillä näyttämöillä. On hyvin mahdollista, että Leena itsekin esiintyi Rangoonissa juuri tällaisessa teatterissa.

Klassisen tanssin perusliikesarjojen standardisointi tapahtui Burmassa vasta 1950-luvulla, eli yli kymmenen vuotta Rintaloiden Burman vierailun

jälkeen. Tanssin tyyliä ei tietenkään totaalisesti muutettu, mutta perusharjoitussarjat määriteltiin ja niitä alettiin opettaa maan valtiollisissa tanssikouluissa.⁵⁴ Tanssi-ikonografista analyysiä suorittaessani olen vertaillut Leenan tanssiasentoa standardisoinnin jälkeiseen tanssiohjekirjaan.⁵⁵ Kuva, joka lähinnä muistuttaa Leenan asentoa, paljastaa tyyllillisiä ristiriitaisuuksia. Keskeisimpänä pitäisin sitä, ettei Leenan katse suuntaudu kohotettuun käteen. Intialaisessa klassisessa tanssi-perinteessä on sääntönä, että silmä seuraa elettä. Tässä nimenomaisessa suhteessa burmalainen tanssi on erittäin läheistä sukua intialaiselle perinteelle. Toiseksi, Leenan kohotetun käden ele ei vaikuta oikealta. Se muistuttaa hyvin paljon hänen *Siamilaisen tanssinsa* kohotettua kättä. Leenan vasen, laskettu käsi puolestaan lepää tanssi-asun siipimäisen lisukkeen päällä. Burmalaisessa perinteessä käsi ei varsinaisesti koske helmaa. On hyvin mahdollista, että näiden ristiriitaisuuksien syynä on juuri valokuvaustilanne. Ehkä valokuvaaja on esimerkiksi halunnut Leenan katsovan kameraan, ja kun liikkeen vauhti puuttuu, on toinen käsi hakenut tukea lanteelta.

Lopuksi

Hyvin harvojen 1920–30-luvun tanssija-koreografien ”itämaiset” numerot kestäisivät edellä esitetyn kaltaista vertailua alkuperäisiin aasialaisiin traditioihin. Eikä se tietenkään ollut heidän tarkoituksenaankaan. Hehän tekivät vaikutelmistaan omia tulkintojaan. Leena Rintalan numeroiden analyysi tekee kuitenkin selväksi, että hän oppi ainakin useimmat aasialaisnumeronsa Aa-

siassa lajeihinsa erikoistuneiden opettajien johdolla, mikä vielä 1930-luvulla oli harvinaista. Tarkkaa tietoa ei ole esimerkiksi siitä, kuinka pitkään hän pääsi kutakin numeroaan paikallisen opettajan kanssa harjoittelemaan. Valokuvat viittaavat siihen, että hänellä oli poikkeuksellinen liikemuisti, sillä niin monet asentojen elementit näyttävät kyseisten traditioiden mukaisilta. Valokuvaustilanteen lisäksi pieniin epätarkkuuksiin saattavat olla syinä esimerkiksi lyhyet harjoitusajat ja tanssien ”liudentuminen”, kun niitä vuosien kuluessa esitettiin eri puolilla maailmaa. Oman merkittävän lisänsä esityksiin on varmaan antanut Leenan oma tanssijanlaatu, ”tanssi-ilo”, jota arvosteluissa korostettiin.

Leena on monella tapaa poikkeus orientalistisen taiteen vakiokaaviossa. Samoihin aikoihin kun useimmat orientalistitanssijat omaksuivat eksoottisia, tekaistuja nimiä, Leena luopui taiteilijanimestään ja otti käyttöön suomalaisen nimensä. Leena ei ota sopiaukseen Edward W. Saidin vaikutusvaltaiseen käsitykseen, jota kaikki eivät tosin allekirjoita. Sen mukaan länsimaiset orientalistit säännönmukaisesti ryöstöviljelivät aasialaisia perinteitä.⁵⁶ Leena oli syntynyt ja varttunut Aasiassa ja oppinut siellä suuren osan ohjelmistostaan. Lisäksi hän saattoi syntyperältään olla ainakin osin aasialainen. Kirjaimellisesti hän oli idän ja lännen välissä.

Suomalaisesta näkökulmasta katsottuna hänen Aasian kiertueensa saattaa vaikuttaa ihmeellisesti, melkein pä sadunomaiselta. Hän ei kuitenkaan ollut ainoa Aasiaa, Afrikkaa ja Eurooppaa

kiertänyt tanssija. Matthew Isaac Cohen on kirjassaan *Performing the Otherness* (2010) kuvaillut indonesialaisen tanssiryhmän kiertuetta vuonna 1935. Se kulki lähes samoja reittejä kuin Rintaloiden matka – tosin päinvastaiseen suuntaan. Juuri tällaisten kiertueiden ja esityksiä järjestäneiden teattereiden ja muiden tahojen tutkimus antaisi Leenankin uran kannalta tärkeää tietoa. Kiinnostavaa olisi myös tutkia tällaisia kiertueita aikakauden kuohuvassa maailmanpoliittisessa kontekstissa. Tarkempi tutkimus saattaisi tuoda vielä esille olennaisia yksityiskohtia Leenan uran muotoutumisesta. Asia kävi kouriintuntuvasti selväksi, kun aivan työn loppumetreillä sain Leenan kummipojalta Michael Erikssonilta Leenan kiertueen käsiohjelman ajalta, jolloin hän esiintyi yhdessä äitipuolensa kanssa. Käsiohjelman avulla tuli mahdolliseksi ajoittaa Leenan ohjelmiston kronologia 1920- ja 30-luvulla.

Toisen maailmansodan jälkeen, kun Leenan ura tanssin ihmelapsena päättyi, myös orientalistisen tanssin perinne hiipui. Yhtenä syynä saattoi olla se, että lyhyistä numeroista kootut sikermäesitykset menettivät suosiotaan. Toinen syy oli maail-

manpoliittinen. Toisen maailmansodan aikoihin useimmat lännen aasialaisista siirtomaista itseinäistyivät. Suomessa katse kääntyi ”eksoottisista” kulttuureista supervaltioihin. Balettimme vaikutteet tulivat pitkälti Neuvostoliitosta ja modernistimme tähyilivät puolestaan Yhdysvaltoihin. Perinteisessä tanssinhistorian kaanonissamme ”itämaiset” kokeilut jäivät oudoiksi, ehkä hieman huvittaviksikin kuriositeeteiksi. Suhde aasialaisiin perinteisiin muuttui jälleen 1980-luvun mittaan, kun japanilainen *buto* valloitti maailmaa ja suomalaiset tanssintekijät alkoivat kouluttautua Aasiassa ja aasialaisissa jooga-, taistelutaito- ja tanssitekniikoissa.

Olen kiitollinen Ella ja Georg Ehrnroothin säätiölle saamastani tuesta, joka mahdollisti tämän artikkelin esitöitä. Teatterimuseo antoi ystävällisesti käyttööni kuvamateriaalia. Kiitän lämpimästi Michael Eriksonia, Tiina Suhosta, Johanna Laakkosta, Anne Makkosta ja Aku Ahjolinnaa ja muita arvokkaasta avusta. Mia McDowell, Seija Silfverberg ja Tom Hertell puolestaan antoivat haastatteluissaan korvaamatonta ensikäden tietoa Leena Rintalasta opettajana ja ihmisenä.

Viitteet

1. ”Orientalismilla” voidaan tarkoittaa monia asioita. Aika-naan sillä tarkoitettiin muun muassa positiivista asennetta, jolla jotkut brittiläiset siirtomaavirkailijat suhtautuivat Aasian ja Lähi-idän siirtomaiden kieliin ja kulttuureihin. Niitä tunte-malla ja soveltamalla, uskoivat orientalistit, siirtomaiden hal-litseminen sujuisi parhaiten. Termillä viitataan myös kaikkeen siihen tietoon, jonka länsimaiset idän tutkijat, orientalistit, ovat idästä keränneet. Kuvataiteessa orientalisteilla taas tarkoitetaan 1800-luvun ranskalaisia maalareita, jotka eri-koistuivat Pohjois-Afrikan ja arabimaiden kuvauksiin. Tans-sin yhteydessä ”orientalistisella” tarkoitetaan ”itämaiden” romantisoivaa, sadunomaista ja usein erotisoivaa kuvausta.

2. Siimes, Helge. Esiintyvät taiteilijat – Ihmisiä tarjottimella, *Hymy* 8.8.1968; Wikman, Rita. Suomalainen Balitanssijatar, Renée Pavlette, ein finnischer Tanzstar, *Der Tanz, Internatio-nale Fachzeitschrift für Tanzkultur* 5/1938, Jhrg. 11.

3. Wikman, Rita. Leena från Asien, *Helsingfors-Journalen* 13.4.1935.

4. Wikman, Rita. Suomalainen Bali-tanssijatar, *Suomen Kuva-lehti* 14/1935.

5. Tom Hertellin puhelinhaastattelu 21.11.2011.

6. Wikman, Rita. Suomalainen Bali-tanssijatar, *Suomen Kuva-lehti* 14/1935.

7. Torwelainen 1921.

8. Emt., 170.

9. Wikman, Rita. Leena från Asien, *Helsingfors-Journalen* 13.4.1935.

10. Seija Silfverbergin haastattelu 2.12.2011.

11. Décoret-Ahiha 2004, 229.

12. Joidenkin haastattelujen mukaan heillä olisi ollut vierailu-esitys Sahalinin saarella. Toisten tietojen mukaan he olisivat olleet Pekingissä ja Shanghaissa.

13. Wikman, Rita. Suomalainen Bali-tanssijatar, *Suomen Ku-valehti* 14/1935.

14. Wikman, Rita. Leena från Asien, *Helsingfors-Journalen* 13.4.1935.

15. Emt.

16. Décoret-Ahiha 2004, 229. Lähteessä Leenan nimi on kirjoitettu virheellisesti (Linta Rintala) ja hänet mainitaan norjalaiseksi. Nimi, esityksen ajankohta ja ohjelmisto viittaa-vat kuitenkin selvästi Leena Rintalaan. Saksassa julkaistiin hieman lyhenneltynä Rita Wikmanin Suomen Kuvalehteen (14/1935) kirjoittama laajahko artikkeli Leenasta, ks. viite nro 2.

17. Makkonen 2007, 231.

18. Wikman, Rita. Suomalainen Bali-tanssijatar, *Suomen Ku-valehti* 14/1935.

19. Siimes, Helge. Esiintyvät taiteilijat – Ihmisiä tarjottimella, *Hymy* 8.8.1968.

20. Kukkonen 2011, 22.

21. Seija Silfverbergin haastattelu 2.12.2011.

22. Siimes, Helge. Esiintyvät taiteilijat – Ihmisiä tarjottimella, *Hymy* 8.8.1968; Tom Hertellin puhelinhaastattelu 21.11.2011.

23. Pennanen & Mutkala 2008.

24. Seija Silfverbergin haastattelu 2.12.2011.

25. Siimes, Helge. Esiintyvät taiteilijat – Ihmisiä tarjottimella, *Hymy* 8.8.1968.

26. Emt.

27. Mia MacDowellin haastattelu 27.4.2012.

28. Tom Hertellin puhelinhaastattelu 21.11.2011.

29. Suhonen, Tiina. Orientin lumo, hajamietteitä länsimaisen tanssin itämaisesta väri(nä)stä, *Tanssi* 2/96.

30. Décoret-Ahiha 2004, 229; Wikman, Rita: Suomalainen Balitanssijatar, Renée Pavlette, ein finnischer Tanzstar, *Der Tanz, Internationale Fachzeitschrift für Tanzkultur* 5/1938, Jhrg 11.

31. Suhonen, Tiina. Orientin lumo, hajamietteitä länsimaisen tanssin itämaisesta väri(nä)stä, *Tanssi* 2/96.

32. Guest 1986, 39–47.

33. ”Itämaista” tai intialaista tanssijaa tarkoittava termi *baja-deeri* on peräisin portugalinkielisestä tanssijaa tarkoittavasta sanasta *bailadeira*.

34. Kirstein 1984, 26.

35. Décoret-Ahiha 2004, 22.

36. Emt.

37. Greenhalgh 1988, 102.

38. Décoret-Ahiha 2004, 21.

39. Syntyi erilaisia muotibuumeja, turkomania, chinoise-rie, kiinnostus Intiaan, japonisme jne. Ne vaikuttivat syvästi muotoilun, kuvataiteiden, musiikin ja arkkitehtuurin kehityk-seen lännessä. Japani vaikutti erityisen voimakkaasti länsi-maiseen modernismiin. Jo impressionistit ottivat vaikutteita japanilaisista puupiirroksista. Modernistisen arkkitehtuurin pioneereihin lukeutuva Frank Lloyd Wright sai Japanista vai-kutteita, samoin monet muotoilijat ja säveltäjät.

40. Cohen 2010, 14–17.

41. Näslund 2008, 57.

42. Cohen 2010, 154.

43. af Hällström 1945, 162.

44. Heywood 2008, 67.

45. Makkonen 2007, 233–235.

46. Ram Gopalin, Sent Mahesan, Menakan ja Uday Shankarin tiiviit urakuvaukset löytyvät teoksesta Décoret-Ahiha (2004).

47. Vienola-Lindfors & Hällström 1981, 85.

48. Gripenberg 1950, 104.

49. Vienola-Lindfors & Hällström 1981, 27; 61.

50. Tanssi-ikonografisesta analyysistä Aasian kontekstissa tarkemmin ks. Miettinen 2008, 25–28.

51. Dibia & Ballinger 2004, 57.

52. Keskustelu professori Anucha Thirakanontin kanssa 2.1.2011.

53. Tarkemmin varhaisista tanssiohjekirjoista ks. Miettinen 2008, 236. Vertailuni lähtökohtana Danith Yupho 1980.

54. Zaw Pale & Khin Win Nwe 1998.

55. Dav O Ba Saung 1979.

56. Said, Edward 1978. Saidin alullepanemaa suuntausta kutsutaan jälkikoloniaaliseksi kritiikiksi. Se on saanut monia merkittäviä kannattajia niin idässä kuin lännessä. Ilmestymi-sestään lähtien Saidin kirja on saanut osakseen myös poik-keuksellisen kovaa kritiikkiä. Saidin kriittikkoihin lukeutuvat muun muassa Bernard Lewis, Ernst Gebler, William Montgo-mery Watt, Robert Irwin ja ennen kaikkea John MacKenzie, jonka ympärille on kasvanut uusi koulukunta, imperialismin tutkimus.

Lähteet

ARKISTOT

Teatterimuseon arkisto

PAINETUT

Cohen, Matthew Isaac 2010. *Performing the Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905–1952*. Houndmills, Bas-ingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Danith Yupho 1980. *The Preliminary Course of Training in Thai Theatrical Art*. Bangkok: Fine Arts Department.

Dav O Ba Saung 1979. *Tanssitaiteen alkeet*. Rangoon.

Décoret-Ahiha, Anne 2004. *Les danses exotiques en France 1880–1940*. Pantin: Centre national de la danse, 2004.

Dibia, Wayan & Ballinger, Rucina 2004. *Balinese Dance, Dra-ma and Music. A Guide to the Performing Arts of Bali*. Singa-pore: Periplus.

Greenhalgh, Paul 1988. *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851–1939*. Manchester: Manchester University Press.

Gripenberg, Maggie 1950. *Rytmin lumoissa. Muistelmia*. Hel-sinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Guest, Ivor 1986. *Gautier on Dance*. London: Dance Books.

Heywood, Denise 2008. *Cambodian Dance. Celebration of Gods*. Bangkok: River Books.

BALETTIMESTARI JA MODERNISTI

Sari Jankelow Weimarissa

Sari Jankelow (1895–1972) on tiettävästi ensimmäinen suomalaissyntyinen tanssitaiteilija, joka kiinnitettiin balettimestariksi ulkomaiseen teatteriin. Hän muutti 1920-luvun alussa Helsingistä Saksaan, missä hän työskenteli vuodesta 1923 vuoteen 1931 neljässä eri teatterissa. Jankelowin kautta avautuu näkymä tanssitaiteilijan ja tanssitaiteen asemaan ja niissä tapahtuneisiin muutoksiin 1920-luvun Saksassa. Tuolloin sikäläisissä teattereissa ja oopperataloissa avautui työpaikkoja hänen kaltaisilleen modernisteille, jotka hallitsivat myös teattereiden perinteistä tanssiohjelmistoa.

Keskityn artikkelissani Jankelowin työhön Saksan Kansallisteatterissa Weimarissa (Das Deutsche Nationaltheater Weimar), missä hän työskenteli solistitanssijana ja balettimestarina vuodesta 1926 kesään 1931 asti.¹ Hänen ensimmäinen kiinnityksensä Saksassa oli lyhyt kausi solistitanssijana Dresdenissä 1923, mistä hän siirtyi Berliiniin Volksoperiin, jossa johti tanssiryhmää ja esiintyi tanssisolistina oopperoiden ja operettien tanssikohtauksissa (1923–1924). Berliinistä hän siirtyi balettimestariksi ja solistitanssijaksi Kölnin kaupunginteatteriin (1924–1926), minkä jälkeen hän sai kiinnityksen Weimariin. Draama- ja oopperaosaston sekä orkesterin lisäksi 1 100-paikkaisessa teatterissa oli oma balettiryhmä.

Weimar oli perinteikäs teatterikaupunki, jonka teatteria ryhdyttiin kutsumaan Kansallisteatteriksi sen jälkeen, kun siellä kokoontunut kansalliskokous hyväksyi tasavaltalaisen Saksan valtiosäännön vuonna 1919. Weimar oli vuoteen 1918 asti Sachsen-Weimarin herttuakunnan pääkaupunki, ja Kansallisteatteria edeltäneessä maineikkaassa hoviteatterissa olivat vaikuttaneet muun muassa Johann Wolfgang von Goethe ja Friedrich Schiller sekä hovikapellimestareina Franz Liszt ja Richard Strauss. 1910-luvulla ja vielä 20-luvun alussa Weimarissa oli vahvaa avantgarde-liikehdintää, ja kaupungissa toimi muun muassa Bauhaus ennen kuin se joutui konservatiivien painostuksesta siirtymään Dessauhun vuonna 1925.

Jankelowin hakeutuminen Saksaan oli rohkea, mutta ei harvinainen ratkaisu. Varhaiselle modernille tanssille oli ominaista transnationaalisuus eli ylirajaisuus. 1910- ja 20-luvulla modernisteja houkutteli rajanylityksiin erityisesti Saksa, jota tuolloin voitiin pitää eurooppalaisen modernin tanssin keskuksena. Taiteilijat kuten Émile Jacques-Dalcroze, Rudolf Laban, Mary Wigman ja useat liikuntakoulut houkuttelivat nuoria, etenkin naisia, eri puolilta maailmaa. Koska tanssi ei ole kieleen sidottu samalla tavoin kuin vaikkapa teatteri, tanssitaiteilijoiden työllistyminen yli kansallisten rajojen oli ja on helpompaa kuin esimerkiksi näyt-

af Hällström, Raoul 1945. *Siivekkäät jalat*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kivi.

Kirstein, Lincoln 1984. *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. New York: Dover Publications.

Kukkonen, Aino 2011. *Heikki Värtsi. Laidasta laitaan*. Helsinki: Like.

Miettinen, Jukka O. 2008. *Dance Images in Temples of South-east Asia*. Helsinki: Theatre Academy, Acta Scenica.

Näslund, Erik 2008. *Rolf de Maré, konstsamlare, balettdare, museiskapare*. Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld.

Pennanen, Jukka & Mutkala, Kyösti 2008. *Punainen Mylly, tuo pahennusta herättävä teatteri*. Helsinki: Multikustannus Oy.

Said, Edward 1978. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan.

Theatre Arts Monthly, Vol. XX, No 8, August 1936.

Torwelainen, Juho 1921. *Kaukainen itä. Maailmansodan aikaisia matkamuistelmia Itä-Aasian maista*. Porvoo: WSOY.

Vienola-Lindfors, Irma & Hällström, Raoul af 1981. *Suomen Kansallisbaletti 1922–1972*. Helsinki: Musiikki Fazer.

Zaw Pale & Kuin Win Nwe 1998. *Oba Thaung who systemised the Myanma Dance*. Yangon Padauk Min.

Lehtiartikkelit

Siimes, Helge. Esiintyvät taiteilijat. Ihmisiä tarjottimella. *Hymy* 8.8.1968.

Suhonen, Tiina. Orientin lumo, hajamietteitä länsimaisen tanssin itämaisesta väri(nä)stä. *Tanssilehti* 2/96

Wikman, Rita. Leena från Asien. *Helsingfors-Journalen* 13.4.1935.

—. Suomalainen Bali-tanssijatar. *Suomen Kuvalehti* 14/1935.

Wikman, Rita. (Edellinen lyhennettynä ja saksaksi käännettyinä.) Suomalainen Balitanssijatar. Renée Pavlette, ein finnischer Tanzstar. *Der Tanz, Internationale Fachzeitschrift für Tanzkultur* 5/1938, Jhrg. 11, 18–20.

PAINAMATTOMAT

Makkonen, Anne 2007. *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. Ph.D. diss., University of Surrey. Viitattu 12.9.2012. <http://www.wwwmakkonen.kotisivukone.com/4>.

HAASTATTELUT

Keskustelu Mia McDowellin kanssa Helsingissä 27.4.2012. Haastattelija Jukka O. Miettinen. Muistiinpanot haastattelijalla.

Tom Hertellin puhelinhaastattelu 21.11.2011. Haastattelija Jukka O. Miettinen. Muistiinpanot haastattelijalla.

Seija Silfverbergin haastattelu Helsingissä 2.12.2011. Haastattelija Jukka O. Miettinen. Muistiinpanot haastattelijalla.

Anucha Thirakanontin haastattelu Bangkokissa 2.1.2012. Haastattelija Jukka O. Miettinen. Muistiinpanot haastattelijalla.

telijöiden. Opinnot, joskus lyhyetkin, Dalcrozen, Wigmanin tai Labanin koulussa saattoivat myös edistää työn saamista niistä maan yli 150 julkista tukea saaneesta teatterista, joista monissa oli myös oma tanssiryhmä.²

Varhaiselle modernille tanssille oli 1920-luvun saksalaisessa keskustelussa useita nimityksiä kuten vapaa tanssi, moderni taidetanssi, ekspresiivinen eli ilmaisutanssi tai saksalainen tanssi. Vuosikymmenen toisella puoliskolla termiä *Ausdruckstanz* käytettiin yleisesti kattoterminä, jolla viitattiin varhaisen modernin tanssin eri tyyliuuntiin ja joka ymmärrettiin vastakohtana ”vanhalle baletille”.³ Koska termi on vakiintunut saksalaisessa tutkimuksessa ja koska sen käännökset ilmaisutanssi tai ekspresiivinen tanssi ovat jossain määrin aikakauden eri tanssi-ilmiöitä poissulkevia, käytän tässä saksankielistä *Ausdruckstanz*-sanaa viitatessani moderniin tanssiin Saksassa 1920- ja 30-luvulla.

Weimarin kautta koskeva tarkasteluni pohjautuu pääasiassa Saksan Kansallisteatterin Sari Jankelowia koskeviin henkilöasiakirjoihin, jotka sisältävät lähinnä työtehtäviin ja palkkaukseen liittyviä tietoja sekä Jankelowin kirjeenvaihtoa teatterin johdon kanssa koskien pääasiassa työsuhteen alkamiseen ja päättymiseen liittyviä asioita. Lisäksi lähteinäni on teatterin ohjelmistojulisteita, muutamia säilyneitä vuosikertomuksia sekä jonkin verran kritiikkejä.

Aineisto asettaa tutkijalleen rajoja. Arkistot itsessään ovat epätäydellisiä: aineistoissa on aukkoja,

osa aineistoista on voitu tietoisesti hävittää tai dokumentteja on kadonnut vahingossa. Joskus luokittelematon materiaali lepää järjestelemättä laatikoissa ja sen löytäminen on kiinni hyvästä onnesta. Materiaali on päätynyt arkistoon jonkun, minulle tuntemattoman, henkilön valitsemana. Teen siis valintoja ja tulkintoja jonkun tai joidenkin jo kertaalleen valitsemista aineistoista – tulkitsemisen jo tulkittua. Tanssiteosten tai niiden vastaanoton lähempi tarkastelu ei ole mahdollista käytössäni olevan materiaalin perusteella. Myös Jankelowin taiteelliseen työhön liittyvät suunnitelmat ja näkemykset jäävät piiloon.

1920-luvun saksalaiselle tanssitaiteelle oli leimallista ensinnäkin *Ausdruckstanzin* ja sen eri tyylien murtautuminen ooppera- ja teatteritaloihin baletin rinnalle ja tämän kehityksen aiheuttamat tyylliset muutokset ja toiseksi instituutioiden ulkopuolisen freelancekentän vahvistuminen. Jankelowin työ osuu tähän murrosvaiheeseen. Millaista oli balettimestarin työ saksalaisessa teatterissa 1920-luvulla? Näkyikö ajan teatteritanssille tyypillinen tyyliuuntien kirjo Jankelowin työssä? Miten uusi ja vanha, modernismi ja tanssin traditio asetuivat rinnan? Teokset itsessään ovat kadonneet, mutta säilyneen julistekokoelman avulla pyrin muodostamaan yleiskuvan Jankelowin työstä.

Tanssin kentällä tapahtuneiden muutosten lisäksi Jankelowin työhön vaikutti Weimarin tasavallan aikainen poliittinen ja taloudellinen kehitys. Sen keskeisiä piirteitä olivat teattereiden vuosikymmenen loppua kohti pahenevat talousvaikeudet ja kansallissosialistien lisääntynyt vaikutusvalta

Thüringenin osavaltion hallinnossa ja sitä kautta myös Kansallisteatterin toiminnassa.⁴ Weimarissa työskentelevän juutalaistaiteilijan työtä tarkastellessaan tutkijan onkin ratkaistava, miten käsitellä kaupungissa 1920-luvulla vähitellen asemaansa vankistaneiden kansallissosialistien vaikutusta teatterin toimintaan. Koska asian sivuuttaminen tuntui tärkeän asian välttelyltä ja koska teatteri pyrki systemaattisesti irtisanomaan juutalaiset taiteilijat 1930-luvulle tultaessa, jolloin Jankelowinkin sopimus päättyi (1931), taustoitin lyhyesti myös sitä poliittista ilmapiiriä, jossa teatteri toimi. Ennen kuin siirryn käsittelemään Jankelowin Weimarin kautta, kerron lyhyesti hänen opinnoistaan ja toiminnastaan Suomessa sekä niistä saksalaisessa teatteritanssissa tapahtuneista muutoksista, jotka toivat teattereiden tanssijavakanssit myös modernistien ulottuville.

Solistitehtäviä ja omia tanssi-iltoja

Jankelowin koulutuksesta ennen ammattiuran alkua on niukasti tietoja, ja ajan tavan mukaan hän opiskeli useiden eri opettajien johdolla. Hän aloitti opinnot ”salonki- ja luonnetansseja” opettaneen Aina Niska-Smedsin tunneilla, mutta tärkein opettaja kotimaassa oli Maggie Gripenberg, jonka oppilaana Jankelow oli vuosina 1913–1917.⁵ Gripenbergin opetus pohjautui Jaques-Dalcrozen kehittämään eurytmiikkaan, joka Keski-Euroopassa tunnettiin nimellä *gymnastique rythmique*. Aikana, jolloin Suomessa ei ollut tarjolla varsinaista tanssitaiteen ammattikoulutusta, Jankelow näyttää suunnanneen määrätietoisesti ulkomaille alan tunnetuimpien opettajien oppiin.

Tarkkoja tietoja näistä opinnoista on vähän. Hän opiskeli Kööpenhaminassa Mihail Fokinin johdolla 1919 ja Wigmanin koulussa Dresdenissä 1923. Saksassa 1920-luvulla julkaistun, Jankelowia esittelevän vihkosien mukaan hän oli perehtynyt myös Labanin ”metodiin”.⁶

Uransa alkuvaiheessa Jankelow esiintyi Suomen Kansallisteatterissa sekä suomalaisessa Oopperassa, ja myönteinen vastaanotto rohkaisi häntä järjestämään myös joitakin omia tanssi-iltoja. Kytkeä teatterimaailmaan tuli Maggie Gripenbergin välityksellä, jonka edistyneimmillä oppilailla oli mahdollisuus esiintyä hänen Suomen Kansallisteatterille ja oopperalle tekemissään koreografioissa. Vuonna 1916 Jankelow esiintyi Gripenbergin ja Niskasen Kansallisteatterille suunnittelemissa *Peer Gyntin* tanssinumeroissa ja seuraavana vuonna raivotarten esitanssijana *Orfeus*-oopperassa. Hänet nähtiin myös *Carmen*-oopperan *Espanjalaisessa tanssissa* (1918) ja *Aidassa* yhdessä Akseli Vuorisolan kanssa syksyllä 1920.⁷

Ensimmäisen oman näytöksensä Jankelow antoi Helsingissä Vanhalla Ylioppilastalolla joulukuussa 1917. Ohjelmistossa oli pääasiassa hänen sommittelemiaan lyhyitä tanssinumeroita sekä Gripenbergin koreografioima *Musette*. Illan vallitsevasta tyyliilajista kertoo *Uuden Suomen* kriitikko, joka totesi Jankelowin tanssivan ”meillä niin muotiin päässeen Dalcroze-järjestelmän tunnus-tähtien alla”.⁸ Erkki Kivijärvi puolestaan kuvaa *Hel-singin Sanomiin* kirjoittamassaan arviossa nuoren tanssijan ilmaisun keveyttä, elämäniloa ja tans-

seista välittynyttä kevään ja kesän tunnelmaa, mutta kriitikko jäi vielä kaipaamaan syvällisempää ilmaisua.⁹ Debyyttinsä jälkeen Jankelow järjesti omia tanssi-iltoja Suomessa vuoteen 1922 asti lukuun ottamatta vuotta 1919.

Mikä sai 27-vuotiaan tanssijan hakeutumaan töihin ulkomaille? Yksi syy lienee ollut Suomen suppea teatteriverkosto ja tanssitaiteilijoiden heikot työmahdollisuudet pysyvien työpaikkojen puuttuessa. Lyhyiden tanssinumeroiden sommittelu ja esittäminen teattereissa ja oopperassa ei voinut tarjota riittävää toimeentuloa, etenkin kun Maggie Gripenberg ja Toivo Niskanen olivat jo ehtineet vakiinnuttaa asemansa myös teatterikoreografeina. Gripenberg oli 20-luvun alkupuolella uuden tanssin itseoikeutettu johtohahmo, ja hänen varjostaan oli varmasti vaikea saada jalansijaa pienessä Helsingissä. Silloisessa tilanteessa Saksan laajan teatteriverkoston täytyi näyttää houkuttelevalta.

Teatteritanssi muutoksessa

Gunhild Oberzaucher-Schüllerin mukaan 1930-luvulle tultaessa Saksassa *Ausdruckstanz* oli kehittynyt sekä instituutioiden ulkopuolisella vapaalla kentällä että oopperatalojen sisällä. Oman kategoriansa muodosti teatteritanssi, jonka alle voitiin lukea kaikki mahdollinen tanssi, jota oopperoissa ja opereteissa – ja teattereissa – esitettiin. Teatteritanssi jatkoi 1800-luvulta periytyviä esitystraditioita mutta imi vaikutteita myös *Ausdruckstanzista*, mikä näkyi mm. kehon kokonaisvaltaisena ilmaisuna ja läpikoreografoitujen ryhmäkoh-

tausten käyttönä. Myös ei-ammattilaisten tanssiharrastus sai vankan jalansijan Saksassa, mikä vaikutti teatteritanssijan ja -koreografin työhön.¹⁰

Baletti oli monissa teattereissa ajautunut paitsioon, sitä pidettiin vanhanaikaisena, eikä sen katsottu vastaavan modernin, ohjaajakeskeisen teatterin ja oopperan tarpeita. Tanssija ja koreografi Max Terpis kiteytti aikalaisten asenteen teatteri- ja oopperaesitysten tanssinumeroita kohtaan ytimekkäästi: ”Katsokaa muualle, nyt tulee baletti!”¹¹ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen uusi tanssi syrjäyttikin vähitellen baletin monissa oopperataloissa. Niissä ryhdyttiin etsimään koreografeja, jotka kykenivät yhdistämään baletin ja *Ausdruckstanzin* elementtejä sekä uuden tyyliuunnan hallitsevia tanssijoita, jotka voisivat toimia balettimestareina ja tanssijoina.¹² Suuren osan avoimista vakansseista miehittivät Rudolf Labanin, Mary Wigmanin ja Émile Jaques-Dalcrozen kouluttamat tanssijat.

Ausdruckstanzin tulo oopperataloihin ja teattereihin merkitsi valtataistelua, jossa modernistit yrittivät saada haltuunsa edes osan maaperästä, jota ooppera, baletti ja puheteatteri perinteisesti hallitsivat. Kyse oli taiteen uudelleenmäärittelyn lisäksi myös toimeentulosta. Karl Toepferin mukaan tanssijoita houkuttelivat instituutioihin vapaata kenttää paremmat työ- ja ansaintamahdollisuudet.¹³ Vakansseista alkoi syntyä kilpailua, ja tanssijat vaihtuivat taloissa melko tiheään. Samat nimet myös kiersivät teatterista toiseen. Jankelowin monipuolinen tausta, kokemus oopperan solistitanssijana ja opinnot aikakauden tun-

netuimpien pedagogien luona vastasivat uusia vaatimuksia ja auttoivat häntä saamaan jalansijaa kentällä.

Vaikka teattereista tuli vähitellen modernistien merkittävä työllistäjä ja tanssi vaikutti myös sekä teatteri- että oopperailmaisun uudistamiseen, on teatteritanssi jäänyt vähälle huomiolle. Varhainen moderni tanssi yhdistetään usein duncanilaiseen ja wigmanilaiseen uuden tanssin yksilölähtöisyyttä ja baletin periaatteille vastakkaista liikekieltä korostavaan näkemykseen, jonka airueksi on nostettu solistinen (nais)taiteilija. Toepfer on huomauttanut, että baletin ja *Ausdruckstanzin* elementtejä yhdistäneiden, usein juuri teatterissa toimineiden, taiteilijoiden vaikutus on vaikeasti havaittavissa ja jää ”kovan linjan ekspressionistien” varjoon.¹⁴ Näin siitä huolimatta, että 1920-luvun lopulle tultaessa oli ilmeistä, että teatterityö edellytti kahden toisistaan erillisen tyyliuunnan omaksumista. Kyse ei ollut ainoastaan liikemateriaalin yhdistämisestä vaan myös kyvystä rakentaa helposti lähestyttäviä tarinoita *Ausdruckstanzille* tyypillisen abstraktin ilmaisun sijaan.¹⁵

Tanssin historiaa käsittelevissä teoksissa baletin ja modernin tanssin vaiheet erotetaan yleensä omiin lokeroihinsa, ja erilaiset hybridimuodot ja yhdistelmät, joita esimerkiksi 1920-luvun teatteritanssi usein edustaa, jäävät kokonaan käsittelyn ulkopuolelle. Aikakauden oopperassa ja teatterissa tanssi oli usein alisteinen ohjaajan näkemyksille, mikä on saattanut vähentää alueen painoarvoa paitsi aikalaiskeskustelussa myös tanssia koskevassa historiantutkimuksessa. Se,

että teatteritanssijat ja balettimestarit jäivät jo omana aikanaan sivurooliin ja heidän työnsä dokumentointi oli epäsystemaattista, ulottuu myös aikamme historiantutkimukseen. Muutamia jo aikalaisteksteissä esiintyviä nimiä – Kurt Jooss, Heinrich Kröller, Yvonne Georgi, Cläre Eckstein, Max Terpis – lukuun ottamatta teatteritanssijoista ja balettimestareista Saksan teattereissa tiedetään edelleen vähän.¹⁶ Jankelow kuuluu tähän vähemmän tunnettujen joukkoon. Hänen työnsä tanssijana tai sommittelemansa teokset eivät ole laajalti tunnettuja eikä hän osallistunut – ainaakaan näkyvästi – tanssitaiteesta käytyihin julkisiin debateihin.

Kohti tyyliuuntien synteesiä

Termit teatteritanssi (*Theatertanz*) ja tanssiteatteri (*Tanztheater*) herättivät 1920-luvulla keskustelua, joka paljasti aikakauden johtavien tanssitaiteilijoiden eriävät taiteelliset näkemykset koskien *Ausdruckstanzin* ja baletin suhdetta sekä tanssin asemaa ja kehittymismahdollisuuksia instituutioissa ja niiden ulkopuolella. Kurt Jooss hahmoteli eroja puheenvuorossaan ”Tanssiteatteri ja teatteritanssi” Essenin tanssikongressissa 1928, ja hänen luokittelunsa avulla nykylukija voi yrittää muodostaa käsityksen aikakauden vallitsevista tyyliuunnista. Absoluuttinen tanssi oli Joosille tanssi ”an sich” eli tanssi itsessään, joka ei välittänyt tarinaa ja jonka syntymistä ohjasivat tanssikomposition omat lainalaisuudet. Absoluuttisessa tanssissa tarina oli korkeintaan ”epäolennainen koriste”.¹⁷ Joosille absoluuttinen tanssi ei merkinnyt yksinomaan *Ausdruckstanzia*: esimerkkeinä

hän mainitsee Rudolf Labanin *Narrenspiegelin*, Mary Wigmanin teoksen *Die Feier* ja – ehkä hie-
man yllättävästi – Mihail Fokinin klassiseen balet-
tiin perustuvan teoksen *Carnaval*.

Teatteritanssilla Jooss puolestaan viittasi tanssiin,
joka palveli muita näyttämötaiteita, eli tanssiin
oopperassa, puhenäytelmissä ja pantomiimeissa.
Hän vertasi teatteritanssia tehtävään, joka mu-
siikilla oli puhenäytelmissä. Samalla tavoin kuin
musiikki palveli puhenäytelmää, tanssi toimi ko-
konaisuuden ehdoilla myös ajan suositussa laji-
tyypissä pantomiimissa. Joossille absoluuttinen
tanssi ja teatteritanssi yhdistyivät kolmannessa
lajityypissä, tanssidraamassa (*Tanzdrama*), joka
hänen mukaansa sai alkunsa samanaikaisesti vai-
kuttavista tanssillisista ja draamallisista impuls-
seista, ja katsojan oli mahdoton tunnistaa, kumpi
teoksen kulkua ohjasi.¹⁸ *Ausdruckstanzin* ja bale-
tin fuusioon myönteisesti suhtautunut Jooss siis
käytti tanssiteatteria yleiskäsitteenä, jonka alle
hän kytki kaikki tarkastelemansa lajityypit, ab-
soluuttisen tanssin, teatteritanssin ja tanssidraa-
man. Joossin eri tyyli-suuntien synteesiä kannat-
tavan näkemyksen mukaan tanssitaiteilijoiden oli
toisaalta kyettävä vastaamaan teatteritalojen tar-
peisiin, toisaalta vietävä eteenpäin absoluuttista
tanssia ja tanssidraamaa.¹⁹

Vastakkaista näkemystä edusti Mary Wigman,
joka Essenissä korosti absoluuttisen tanssin itse-
näistä asemaa ja vastusti klassisen baletin ja uu-
den tanssin yhdistämistä. Teatteritanssin ja abso-
luuttisen tanssin päämäärät ja työskentelytavat
olivat hänestä liian kaukana toisistaan.²⁰ Wigma-

nin näkemykset olivat kuitenkin kaukana teat-
tereiden arjesta. *Der Tanz* -lehdessä tanssikong-
ressin antia perusteellisesti selostanut toimittaja
piti myönteisenä, että Wigmanin kaltaiset solis-
tiset tanssijat, jotka myös johtivat tanssikouluja,
osoittivat kiinnostusta teatteritanssia kohtaan.
Kirjoittajan mukaan Wigman kuitenkin oletti
teatterin sopeutuvan hänen oman tanssityylinsä
vaatimuksiin. Tavoite, jota edes hänen omat te-
attereissa työskentelevät oppilaansa eivät olleet
yrityksistä huolimatta saavuttaneet. Sen sijaan
kehitys oli kulkenut toiseen suuntaan, ja teatte-
ri oli imenyt itseensä tanssista sen, mikä vastasi
teatterin omia vaatimuksia. Kirjoittaja totesikin
Wigmanin toiveiden olevan utopistisia ”niin kau-
an, kuin teatteri säilyttää nykyisen muotonsa”²¹
Monille teattereissa ja oopperataloissa työskente-
leville balettimestareille ja tanssijoille, kuten Jan-
kelowille, Joossin – ja Rudolf Labanin – hahmot-
telema laajempi tanssinäkemys olikin käytännön
sanelema välttämättömyys.²² Jankelowin työ on
tästä yksi esimerkki.

Kölnistä Weimariin

Keväällä 1926 Jankelow haki Weimarista vapau-
tuvaa solistitanssijan ja balettimestarin paikkaa
teatteriagentti Otto Mertensin avustuksella. ”Nei-
ti Jankelow on vahvan omaleimainen, tanssijana
sulava, tanssimestarina kekseliäs ja organisa-
torinen sanan parhaassa merkityksessä”, Mer-
tens luonnehti Jankelowia Weimarin teatterin
intendentille Franz Ulbrichille lähettämässään
kirjeessä.²³ Kolmikon välisestä kirjeenvaihdosta
voi päätellä, että Jankelow ei itsekään odotellut

toimettomana taustalla vaan otti aktiivisesti yh-
teyttä potentiaalliseen työantajaansa. Tarjosihan
Weimar mahdollisuuden sekä solistitanssijan työ-
hön että balettiryhmän johtamiseen.

Toukokuussa päivätyssä kirjeessä Jankelow il-
moitti lähettävänsä itsestään kuvia ja kritiikki-
katkelmia, jotka hän pyysi palauttamaan. Kirjeen
allekirjoitus on Jankelowin, mutta teksti ei ole
hänen käsialaansa. Hän ehkä halusi antaa vaiku-
telman myös hyvästä kirjallisesta kielitaidosta ja
pyysi jotakuta äidinkielenään saksaa puhuvaa
kirjoittamaan kirjeen. Kesäkuussa hän kutsui
Ulbrichin Kölniin katsomaan *Sevillan parturia* ja
Aidaa, joiden tanssisolistina hän esiintyi ja joiden
ryhmätanssit hän oli harjoittanut ja osin uudel-
leen koreografoinut.²⁴ Kiireinen teatterinjohtaja
ei kuitenkaan ehtinyt paikalle, mutta kutsui Jan-
kelowin koetanssiin Weimariin. Tanssitaiteilijoi-
den sosiaalista asemaa kuvaa, että Ulbrich lupa-
si korvata matkakulut, mutta vain kolmannessa
luokassa.²⁵ Koetanssin jälkeen Jankelow palasi
Kölniin työsopimusehdotus taskussaan ja aloitti
työnsä Weimarissa syyskuun alussa.

Nimike balettimestari viittasi teattereiden käytän-
töön, jonka mukaan niiden yhteydessä toiminei-
ta tanssiryhmiä johti balettikoulutuksen saanut
henkilö ja myös tanssijoilta edellytettiin baletti-
tekniikan hallintaa. 1920-luvun lopulla joissakin
ryhmissä etuliite baletti vaihtui tanssiksi, mikä
ainakin joissain tapauksissa saattoi viitata baletin
jäämiseen taka-alalle. Kuten teattereissa yleensä,
myös Weimarissa ryhmän ensisijainen tehtävä oli
esiintyä oopperoiden ja näytelmien tanssikoh-

tauksissa ja omia tanssi-iltoja oli harvakseltaan.
Balettimestarin lisäksi ryhmässä oli kymmenen
naistanssijaa, minkä lisäksi Jankelowin vastuulla
oli 30 oppilaan balettikoulu. Hän tanssi ooppe-
roiden solistisia tehtäviä ja oli vastuussa tanssi-
numeroiden suunnittelusta ja tanssiryhmän har-
joittamisesta. Syksyllä 1929 hän alkoi johtaa myös
teatterin yhteyteen perustettua liikekuoroa.

Keskelle teatterikriisiä

Jankelow työskenteli Weimarissa ajanjaksona,
jota leimasivat teatterin jatkuvasti paheneva ta-
loustilanne ja kansallismielisten konservatiivien
ja kansallissosialistien vuosikymmenen loppua
kohti voimistuneet yritykset vaikuttaa teatterin
toimintaan ja sen ohjelmistosuunnitteluun. Mo-
net saksalaiset teatterit ajautuivat 1920-luvulla
syviin talousvaikeuksiin, mikä johti joissakin teat-
tereissa palkanalennuksiin, irtisanomisiin ja jopa
teattereiden lakkauttamisiin. Weimarissakin tilan-
ne kärjistyi 1920-luvun loppua kohden ja ”teat-
terikysymys” tai dramaattisemmin ”teatterikriisi”,
jonka ytimessä oli teatterin jatkuvasti paheneva
rahapula, sävytti teatterista käytyä keskustelua
koko Jankelowin Weimarin kauden ajan.

James Colin on tutkinut politiikan vaikutusta Sak-
san Kansallisteatterin toimintaan vuosina 1918–
1933 ja osoittaa, kuinka kansallissosialistien vai-
kutusvalta teatterin toiminnassa kasvoi puolueen
vaaleissa saaman äänimäärän myötä.²⁶ Kansallis-
mieliset, ulkomaalaisia ja juutalaisia vastustavat
puolueet saivat jalansijaa Thüringenin osavaltion
politiikassa jo 1924, mikä vähitellen avasi niille

mahdollisuuden vaikuttaa myös osavaltion alueella toimivien teattereiden toimintaan.²⁷ Keskeisen ohjauksen välineen tarjosi raha, sillä poliitikot päättivät taidelaitosten rahoituksesta. Jo 1920-luvun alussa kaupungin ilmapiiri oli ollut vihamielinen modernistien kokeiluille ja ulkomaisille vaikutteille, mistä Bauhausin lähtökin kertoo. Uuden, kokeellisen draaman ja ulkomaisten näytelmäkirjailijoiden teosten esittämistä pidettiin useammallakin taholla uhkana saksalaisuudelle.

Julkisuudessa merkittävä vaikutuskanava oli lehdistö, ja Colinin mukaan oikeistokonservatiivinen teatterikritiikki oli saanut vahvan jalansijan kaupungissa ilmestyneissä lehdissä vuoteen 1926 mennessä. Kansallissosialistien teatteria ja sen ohjelmistoa koskevat vaatimukset lähenivät monilta osin oikeistokonservatiivien mielipiteitä eivätkä vielä tuolloin vaikuttaneet erityisen radikaaleilta kansallismieliseen aikalaiskeskusteluun verrattuna.²⁸ Kansallissosialistien tärkeä äänitorvi oli *Der Nationalsozialist* -lehden (Kansallissosialisti) kriitikko ja päätoimittaja Hans Severus Ziegler, joka jo vuonna 1926 esitti lehdessään laajalti teatteria koskevia näkemyksiään.²⁹ Hänen argumentointinsa keskiössä oli vaatimus saksalaisten taiteilijoiden esittämästä saksalaisesta ohjelmistosta. Ziegler totesi, että kansallissosialistien tuki teatterin rahoitukselle edellyttäisi, että he saisivat oikeuden osallistua ohjelmiston valintaan. Puolue ei myöskään jatkaisi juutalaisen taiteilijakunnan työsopimuksia. Ulkomaisten ja juutalaisten taiteilijoiden irtisanomisella saataisiin aikaan säästöjä, samoin osa balettitanssisijoista olisi voitu hänen mukaansa irtisanoa. Ainoastaan ohjelmis-

toa muuttamalla, toisin sanoen saksalaistamalla, teatteri saisi lisää katsojia ja rahoitusta poliitikoilta.³⁰ Vielä tuolloin kansallissosialistien poliittinen asema ei mahdollistanut päätoimittajan kaavailmia toimenpiteitä, mutta ne viitoittivat puolueen myöhempiä kulttuuripoliittisia ratkaisuja.

Mikään poliittinen osapuoli ei ollut 1930-luvulle tultaessa kyennyt ratkaisemaan teatterin talousvaikeuksia. Jo vuoden 1928 lopulla osavaltion hallitus tavoitteli taiteilijoiden työsopimusten lyhentämistä 11 kuukauteen, mutta hanke kaatui.³¹ Palkkoja ja työsopimuksia koskeva epävarmuus jatkui myös kaudella 1929–1930, kun Ulbrich ilmoitti kuoron ja balettiryhmän palkkioiden merkittävistä leikkauksista.³² Heikentyvä taloustilanne vaikutti myös Jankelowin palkan suuruuteen, joka oli korkeimmillaan kaudella 1928–1929. Tuolloin hänelle maksettiin 7 200 valtakunnanmarkkaa (RM) vuodessa, mutta viimeisessä, syyskuussa 1930 voimaan astuneessa sopimuksessa, palkka oli pudonnut 4 800 markkaan.³³

Oopperoita ja operetteja

Jankelowin taiteellinen työ noudatteli ajan teatterikoreografialle tyypillisiä kulkuja ja teemoja, ja hänen oma tuotantonsa koostui pääasiassa yksittäisistä tanssinumeroista, joukossa on vain pari laajempaa teosta. Suurimman yksittäisen ryhmän hänen työstään muodostivat oopperoiden ja operettien tanssinumerot. Tanssiryhmän omia iltoja oli vain muutama vuodessa, ja tavallisesti ne koostuivat useista lyhyistä tanssinumeroista. Lisäksi Jankelowin kaudella esitettiin kaksi aikalais-

säveltäjien musiikkiin tehtyä balettipantomiiamia ja baletti *Lelulaatikko* (*Der Spielzeugschachtel*).

Viiden vuoden aikana Jankelow harjoitti tai teki tanssinumerot vajaaseen 20 oopperaan ja operettiin, ja hän myös tanssi niissä solistisia tehtäviä.³⁴ Koska monet oopperoiden tanssinumerot pohjautuivat seura- ja karakteritansseihin ja – tosin harvemmin – ajan muotitanssien askeliin, kyse oli usein tuttujen tanssien uudelleen sommittelusta. Osa tansseista oli ehkä Jankelowin aiempaa, Suomessa ja myöhemmin muissa saksalaisissa teattereissa, esittämää ohjelmistoa (kuva 1). Weimarissa hän teki tanssikohtaukset muun muassa oopperoihin *Kohtalon voima* (*Die Macht des Schicksals*), *Aida*, *Margareta*, *Carmen* ja *Jevgeni Onegin*.

Teatteri esitti myös joitakin 1920-luvulla sävellettyjä oopperoita ja operetteja. Yksi tällainen oli Max Brandin säveltämä ooppera *Insinööri Hopkins* (*Maschinist Hopkins*), Weimarin tasavallan ajalle ominainen ajankohtaisia ilmiöitä ja aikaistuntoja käsitellyt *Zeitoper*, jonka ensi-ilta oli Weimarissa syksyllä 1929. Ooppera ammensi yhdestä ajan suosikkiteemasta, ihmisten ja teknologian välisestä vastakkainasettelusta ja oli sukua kolme vuotta aiemmin ilmestyneen *Metropolis*-elokuvan tematiikalle. Ensimmäiseen näytökseen sijoittuvassa ravintolakohtauksessa Jankelow esitti yhdessä Friedel Nimschofskyn kanssa tangon ja kymmenen tanssijan ryhmä Yhdysvalloissa suuren suosion saaneen black bottomin.³⁵ Seuraavana vuonna Jankelow suunnitteli tanssikohtaukset Jaromir Weinbergerin folklore-henkiseen oopperaan *Svanda, säkkipillinsoittaja*, (*Schwanda, der*

Dudelsackpfeifer), joka oli kantaesitetty Prahassa vuonna 1927. Emmerich Kálmánin operettiin *Sirkusprinsessa* (*Die Zirkusprinzessin*) Jankelow suunnitteli tanssinumerot yhdessä Fritz Stauffertin kanssa (1931) ja esiintyi solistina toisen näytöksen *Kasakkamorsiamen tanssissa*.

Tarinoita koko perheelle

Balettipantomiiami tai tanssipantomiiami, jossa tarina kerrottiin tanssin, eleiden ja pantomiimin keinoin, oli suosittu genre 1920-luvulla. Kurt Jooss hahmotteli pantomiimin piirteitä esitelmässään Essenin tanssikongressissa, ja hän määritteli pantomiimin mykäksi draamaksi joka ”– – antaa libretton idealle selvästi havaittavan muodon. Etualalla on kirjallinen sisältö, juoni, jota tanssi kuljettaa ja ilmaisee mahdollisimman kuvaavasti”.³⁶ Esimerkkinä pantomiimista hän mainitsi kaikki ”modernien säveltäjien tanssiteokset”, mutta ei ottanut kantaa kysymykseen pantomiimiin liikekielestä.³⁷

Myös Jankelowin aikana esitetyt balettipantomii- mit oli sävelletty 1900-luvun musiikkiin, mutta aihepiireiltään ne eivät käsitelleet aikaisteemoja vaan olivat pikemminkin koko perheelle sopivia, sadun ja fantasian maailmaan sijoittuvia, tarinoita. Maurice Ravelin *Hanhiemo* (*Ammenmärchen*) esitettiin Weimarissa 1927, ja seuraavana vuonna vuorossa oli Jaap Koolin groteski balettipantomii- mi *Posetiivi* (*Der Leierkasten*) ja Claude Debussyn *Lelulaatikko*. Jälkimmäinen oli alun perin baletti, mutta kriitikon mukaan teos muovautui Jankelowin käsissä pikemminkin pantomiimiksi kuin baletiksi.³⁸



Kuva 1: Sari Jankelow *Carmen*-oopperan *Espanjalaisen tanssin* puvussa. Kuva on otettu Berliinissä näytäntökaudella 1923–24. Kuva: Teatterimuseon arkisto.

Hanhiemo pohjautui muun muassa Perrault’n eri saduista lainattuihin tarinoin, ja tapahtumien punaisena lankana kulki Prinsessa Ruususen tarina. Prinsessan vaipussa uneen näyttämöllä seikkailivat muun muassa Peukaloinen sisarineen, ja aikakaudelle tyypillistä eksotiikkaa edusti neljän tanssijan esittämä *Kiinalainen tanssi*. Koska ryhmässä ei ollut miestanssijoita, naiset tanssivat myös miesten, hoviherrojen ja prinssin, roolit.³⁹ *Hanhiemo*a edelsi neljän tanssinumeron kokonaisuus *Vier Kammertänze* (Neljä kamaritanssia), joista yksi oli liiketutkielma Dalcrozen musiikkiin. Ilta päättyi yksinäytöksiseen *Rosanna*-oopperaan.

Balettipantomiiimit tarjosivat teatterille mahdollisuuden myös modernin musiikin esittämiseen. *Posetiivin* ja *Lelulaatikon* välissä esitettiin konserttiversiona Debussyn *Faunin iltapäivä*, ja kokonaisuus paketoitiin otsikon ”Moderni tanssi-ilta” alle. Myös aikalaiskritiikki käytti illasta sanaa moderni, mutta kirjoittajat eivät käsitelleet niinkään teosten liikemateriaalia vaan viittasivat musiikkiin ja luomishetkeen, nykyaikaan vastakohtana menneelle. Vaikka kriitikot kuvailevat teoksen kulkua ja nimeävät yksittäisiä tansseja, he eivät paljasta oikeastaan mitään liikekielestä. Mikä teki modernista tanssi-illasta modernin – musiikki, liikekieli, syntyhetki – vai ne kaikki yhdessä?

Lehtikritiikit viittaavat siihen, että Jankelow vastasi molempien teosten koreografiasta. On mahdollista, että hän oli nähnyt *Posetiivin* alkuperäisen version, jonka oli koreografinut sveitsiläissyntyinen Max Terpis toimiessaan Berliinin valtionoopperan baletin johtajana (1924–1930).

Hänen kokeellisena pidetty, *Ausdruckstanzin* ja baletin liikemateriaalia yhdistävä, koreografiansa herätti tuolloin huomiota, mutta lehtikritiikkien perusteella ei voi tehdä päätelmiä siitä, siirtyikö Terpisin idea eri tyyllilajien synteisistä myös Jankelowin versioon.

Posetiivin tapahtumat sijoittuvat markkinoille, ja tarina kertoo kyttyräselkäisestä miehestä, joka kaunottaren hylkäämäksi jouduttuaan taikoo posetiivin, joka pakottaa jokaisen sen taikapiiiriin joutuvan tanssimaan. Tähän taikapiiiriin joutuvat muun muassa torivaimot, nuoripari, opettajatar oppilaineen, merimiehet, rakastunut pari sekä nuori tyttö, joiden sooloista, duetoista ja ryhmätansseista teos koostuu. Lopulta myös kyttyräselkä ajautuu tanssiin, eikä hänelle jää muuta keinoa kuin tuhota luomansa posetiivi, minkä jälkeen taika raukeaa ja hän katoaa. Jankelow tanssi teoksessa nuoren tytön roolin, ja kyttyräselän pantomiimitaitoja vaativan osan esitti teatterin näyttelijä Bruno Böning.

Debussyn *Lelulaatikko* esitettiin ensimmäisen kerran balettina Pariisissa säveltäjän kuoleman jälkeen 1910-luvun lopulla, mutta ensiesitystä tunnetumpi on Ballets Suédoisin versio vuodelta 1921. Teos pohjautuu André Hellén tarinaan lelulaatikossa tapahtuvasta kolmiodraamasta sotilaan, nukan ja Pulcinellan välillä. Jankelowin versiossa lelulaatikosta hyppäävät näyttämölle aikakaudella suosittujen commedia dell’artesta napattujen Harlekiinin ja Pierrot’n lisäksi merimies, paimen, poliisi sekä joukko sotilaita ja muita satuhahmoja, kaikki naisten esittäminä. Jankelow

tanssi miespääroolin, sotilaan osan ”hyvin elekielen halliten”.⁴⁰

Tanssipantomimeilla samoin kuin ryhmän muilla omilla esityksillä oli vähän esityskertoja. *Lelulaatikka* ja *Posetiivia* esitettiin vain kolmesti, *Hanhiemo* neljä kertaa. Määrää ei kuitenkaan voida pitää erityisen pienenä, kun sitä vertaa oopperoiden ja operettien esitysmääriin. Vuonna 1928 ensi-iltansa saanut Gounodin *Margareta*-oopperaa esitettiin vuoden aikana kahdeksan kertaa, samoin operettia *Eronnut vaimo* (*Die Geschiedene Frau*). Jälkimmäinen palasi ohjelmistoon vielä kerran seuraavana vuonna. Joskus tanssi-iltojen esityskertoja lisäsivät yksittäiset vierailut läheisiin kaupunkeihin kuten Jenaan, Altenburgiin ja Nordhauseniin.

Vaikka tanssiryhmällä oli vähän omia esityksiä, töitä riitti. Esimerkkinä voi mainita näytäntökauden 1928–29. Sen aikana balettiryhmä harjoitteli 253 kertaa, joista 9 kertaa näyttämöllä, balettikoulun harjoituksia oli 85 ja liikekuoron harjoituksia 70.⁴¹ Ohjelmistossa olivat yhdellä esityksellä *Lelulaatikka* ja *Posetiivi* sekä eri aikakausien tansseja esittelevistä numeroista koottu tanssi-ilta. Eniten Jankelowia työllistivät neljä oopperaa ja yksi operetti sekä näytelmä *Prinsessa Ruusunen*, jonka tanssinumeroissa olivat mukana baletin lisäksi tanssikoulun oppilaat.

Modernia ohjelmistoa

Tanssipantomimien lisäksi ryhmä toteutti vuosittain yhden tai kaksi ensi-iltaa. Esityksissä yhdistyi-

vät modernit tanssinumerot, humoreskit ja groteskit sekä teatteritanssin perinteiden mukaisesti eri maiden tanssikulttuureja esittelevät seura- ja karakteritanssit. Ryhmän omiin esityksiin tehdyissä tansseissa näkyvät selvimmin Gripenbergiltä välittyneet Dalcroze-vaikutteet ja myöhemmät Laban-opinnot.

”Miiminen, liiketutkielma ja hyppy”, kiteytti kriitikko E. Fr. Müller Jankelowin tanssien ytimen arviossaan kevätkaudella 1931.⁴² Hän huomautti, että perinteinen varvastanssi ja valssi monine variaatioineen olivat illan ohjelmistossa jääneet taka-alalle, ja Jankelowin työssä oli selvästi nähtävissä Labanin vaikutus. Luonnehdinta viittasi *Ernste und heitere Tänze* -nimisen kokonaisuuden ensimmäiseen, vakavaksi nimettyyn, puoliaikaan. Sen tansseista huomio kiinnittyy koneiden maailmaan viittaavaan liiketutkielmaan *Maschinell*, jossa tanssiryhmän lisäksi oli mukana myös balettikoulun oppilaita ja teatterin yhteydessä toimiva liikekuoro.⁴³ Kahdeksan tanssijan abstrakti *Auftakt* seurasi tiukasti musiikin rytmiä, ja tämän Müllerin luonnehdinnan voi tulkita viittaavan Dalcrozen vaikutukseen.

Myös teatterin vuosikirjoissa julkaistut valokuvat kertovat *Ausdruckstanzin* läsnäolosta ryhmän työskentelyssä. Tummissa, lyhytlahkeisissa voimisteluasuissa kuvattu (1928/1929) naisryhmä linkittyy vahvasti *Ausdruckstanzin* ja liikuntakulttuurin maailmaan. Voimisteluasuisesta ryhmästä on säilynyt hiukan toisin sommiteltu kuva myös Teatterimuseon kokoelmissa (kuva 2). Liiketutkielma-nimisessä kuvassa (1930/1931) pelkistet-



Kuva 2: Sari Jankelow ja balettiryhmä Weimarissa näytäntökaudella 1928/1929. Kuva: Teatterimuseon arkisto.

tyyn, vaaleaan ja pitkähelmaiseen hameeseen pukeutuneen Jankelowin vartalo kaartuu voimakkaasti taakse vasemman käden seuratessa vartalon muodostamaa kaarta.⁴⁴ Takana olevan Friedel Nimschofskyn ylävartalon ja käsien asennot myötäilevät ja jatkavat Jankelowin kehon linjoja, ja vaikutelma on harmoninen ja särötön. Näiden uutta tanssi-ilmaisua esittävien valokuvien valinta vuosikirjaan osoitti myös teatterin sidosryhmille ja yleisölle ryhmän toiminnan murtavan teatterissa toimivan tanssiryhmän esityskonventiona, ja kuvien avulla Jankelow saattoi luoda kuvaa itsestään myös modernistina.

Jankelow teki useita lyhyitä groteskiksi ja humoreskiksi kutsumiaan tansseja sekä ryhmälle että itselleen. Yksi suosituimpia lienee Edvard Griegin musiikkiin sommiteltu *Peikko-groteski*, jota hän esitti useiden vuosien ajan eri yhteyksissä. Tanssista ei ole säilynyt valokuvia tai suullisia kuvauksia, mutta Jankelowin työtä esittelevään vihkoseen on kerätty lyhyitä arviointikatkelmia, joihin sisältyy kriitikoiden mainintoja tästä ”peikosta” ja ”peikkotanssista”, ja ne viitannevat samaan, Peer Gynt -näytelmän Vuorenkuninkaan luolassa -kohtauksen musiikkiin tehtyyn tanssiin.⁴⁵ Weimarin kaudellaan Jankelow esitti tanssia myös lähikaupunkiin suuntautuneilla vierailuilla. Jankelowin groteskeihin kuuluivat myös ryhmän vuonna 1928 esittämä *Kiinalainen groteski* sekä neljälle tanssijalle tehty *Groteski*, jossa instrumenttina käytettiin ajanmukaisesti gongia.⁴⁶

Monien aikalaistanssijoiden tavoin Jankelow oli kiinnostunut Aasian ja idän tanssikulttuureista,

ja useiden tanssien nimet viittaavat aasialaisiin ja itämaisiin vaikutteisiin. Vuonna 1929 esitetys-*sä Tanz der Nationen* -kokonaisuudessa tanssijat esittivät *Intialaisen, Jaavalaisen, Japanilaisen ja Kiinalaisen* tanssin.⁴⁷ Vuonna 1926 Saint-Saënsin musiikkiin esitetyn *Itämaisen kuvaelman (Orientalisches Bild)* ensimmäinen osa oli kahdeksalle tanssijalle tehty *Haaremiorjattaret* ja toinen Jankelowin yhdessä kuuden tanssijan kanssa esittämä *Itämainen fantasia*. *Haaremi* (1927) kertoo sekin Jankelowin kiinnostuksesta orientalismiin. (Tanssitaiteilijoiden kiinnostuksesta idän tanssikulttuureihin ks. Jukka Miettisen artikkeli tässä julkaisussa.)

Olemassa olevan aineiston perusteella ei ole yksiselitteistä, mikä osa Jankelowin tuotannosta voidaan liittää modernismiin, mikä puolestaan edustaa perinteisempää ilmaisua. Yksityiskohtaista luokittelua oleellisempaa on kuitenkin ymmärtää teatteritanssin monialaisuus ja balettimestari tanssitaiteen moniottelijana, jonka oletettiin hallitsevan monia eri tyyliuuntia. Erillisistä tanssinumeroista koostuneet esitykset olivat eräänlaisia tanssin ”seisovia pöytiä”, joissa tarjolla oli jokaiselle jotakin ja eri tyyliuunnat elivät tanssi-illoissa rinnan. Karakteritanssinumerot olivat modernia ilmaisua edustavien tanssien ohella keskeinen osa kattausta, ja ne muodostivat usein oman ryhmänsä illan kokonaisuudessa. Puolalaiset, unkari-laiset, espanjanjalaiset ja venäläiset tanssit olivat ydinohjelmistoa, mutta mukaan mahtui myös vaikkapa naisten esittämä englantilainen *Meri-miestanssi* ja hollantilainen *Puukenkätanssi*. Osa näistä tansseista periytyi Jankelowin ooppera-

ohjelmistosta, jota hän aikakaudelle tyypilliseen tapaan esitti osana omia tanssi-iltojaan.

Liikekuorot Thüringenissa

Rudolf Labanin käynnistämät, tanssin harrastajille suunnatut liikekuorot levisivät nopeasti 1920-luvun Saksassa, ja toiminta oli käynnistynyt myös Thüringenin alueella jo ennen Jankelowin saapumista. Liikekuorojen alkuperäisenä tavoitteena oli lisätä osallistujien fyysistä ja henkistä hyvinvointia luovan tanssillisen toiminnan keinoin – muuttaa liikunta taiteeksi. Labania kiinnosti myös kuorojen ja ammattitanssijoiden välinen yhteistyö, ja hänestä oli tärkeää, että harrastajakuorot esiintyisivät myös yhdessä ammattitanssijoiden kanssa, jotka esittäisivät kuoroteosten solistiroolit. Tanssikuorojen integroimista ammattilaisten esitystoimintaan kuten oopperoihin kokeiltiin Saksan teattereissa.

Thüringenin alueen tiettävästi ensimmäisen liikekuoron perusti Martin Gleisner, joka oli perehtynyt Labanin kuorojen toimintaan ja käynnisti toiminnan Gerassa paikallisen, aatteellisesti sosialismiin sitoutuneen, kansanopiston (Volkshochschule) yhteydessä.⁴⁸ Labanin elämäkerran kirjoittaneen Valerie Preston-Dunlopin mukaan Geran teatterin tanssiryhmän johtajana toiminut Gleisner ymmärsi amatöörikuoron teatteritoiminnalle tarjoamat mahdollisuudet. Yhteisen ohjelmiston luominen oli koreografisesti haastavaa, mutta työ ammattilaisten kanssa oli amatööreille kehittävää ja inspiroivaa sekä teatterin näkökulmasta taloudellista.⁴⁹ Gleisner siirtyi kuitenkin pian Jenaan,

jossa hänen johtamansa kuorot tunnettiin nimellä *Die Thüringer Bewegungschöre Laban*.⁵⁰ Gleisnerin johtama liikekuoro yhdessä Dussia Bereskan johtaman Kammertanzbühne Labanin kanssa esiintyi Weimarissa Jankelowin saapumista edeltäneenä keväänä.⁵¹

Laban teki ahkerasti pr-työtä liikekuorotoiminnan puolesta, ja keväällä 1929 hän esitelmöi aiheesta myös Weimarissa. Teatterissa järjestettiin tilaisuus, jossa hän esitteli tanssijatteluunsa keskeisiä kohtia ja käsitteli myös liikekuoroja, havaintomateriaalina hän käytti diakuvia ja kolmea tanssijaa. Paikallisen sanomalehden mukaan tilaisuuden lopuksi teatterin yhteyteen perustettu liikekuoro esitti otteen Labanin omasta kuoroteoksesta *Die Lichtwende*.⁵² Kuoron toiminta oli alkanut Weimarissa oletettavasti syksyllä 1928, ja näytäntökauden loppuun mennessä kuorolla oli takanaan jo 70 harjoitusta.⁵³ Innostiko Gleisnerin, joka tavoitteli käynnistämänsä toiminnan laajentamista koko Thüringenin alueelle, esimerkki kuorotoiminnan aloittamiseen myös Weimarissa vai tekikö Jankelow aloitteen toiminnan käynnistämisestä? Hänen henkilöarkistonsa perusteella tiedetään ainoastaan, että kun hänen työsopimustaan jatkettiin näytäntökaudeksi 1929–1930, hän sitoutui aiempien töidensä lisäksi myös liikekuoron johtamiseen.⁵⁴ Teatterissa myös kokeiltiin kuoron integroimista teatteri- ja oopperaesityksiin heti sen perustamisen jälkeen. Kuoron myöhemmän toiminnan jäljittämistä vaikeuttaa, että teatterin toimintakertomus seuraavalta näytäntökaudelta on kadonnut. Jankelowin viimeisessä työsopimuksessa liikekuoroa ei enää mainita, ei myös-

kään ajalta säilyneessä toimintakertomuksessa. Seuraava maininta kuoron toiminnasta on vuodelta 1932.

Työsuhde päättyy

”Kuten jo edellisen sopimuksenne umpeutuesssa sovimme, ilmoitamme teille, että toivomuksestanne vielä kerran vuodeksi jatkettu sopimus päättyy lopullisesti elokuussa 1931.”⁵⁵ Mitään perusteluja irtisanomiselle Ulbrichin joulukuussa 1930 Jankelowille lähettämässä kirjeessä ei esitetty. Irtisanomiseen saattoivat vaikuttaa sekä taiteelliset että taloudelliset syyt, mutta ennen kaikkea Weimarin poliittinen tilanne, joka jo tuolloin vaikeutti juutalaisten ja ulkomaisten taiteilijoiden työsopimusten jatkamista. Vähitellen Jankelowille myös paljastui, että jos jääminen Weimariin oli mahdotonta, lähes yhtä mahdotonta oli kiinnityksen saaminen muualta Saksasta.

Taloudelliset syyt olivat ajaneet teatterin supistamaan henkilökuntaansa, ja baletti ja kuoro olivat johdon ensimmäisiä säästökohteita. Säästöt eivät kuitenkaan yksin selitä Jankelowin lähtöä. Hän oli jo suostunut merkittävään palkanalennukseen, ja hänen tilalleen palkattiin uudeksi balettimestariksi Helge Jürgensen, joten balettimestarista aiheutui teatterille kuluja myös Jankelowin lähdön jälkeen. Talousvaikeuksien seurauksena ryhmän koko supistui vuonna 1932 kuuteen tanssijaan, ja Jürgensen jätti talon ensimmäisen vuoden jälkeen.

Jankelowin kannalta oli todennäköisesti merkit-

tävämpää, että vuodesta 1930 lähtien kansallissosialisteilla oli edustus osavaltion hallituksessa, ja sen koulutuksesta ja sisäasioista vastaavat ministeri, kansallissosialisti Wilhelm Frick, pyrki paitsi vaikuttamaan teatterin ohjelmistoa koskeviin päätöksiin myös pääsemään eroon juutalaisesta taiteilijakunnasta.⁵⁶ 1960-luvun lopulla antamassaan haastattelussa Jankelow totesi Saksan tapahtumiin viitattaessaan, ettei ”koskaan ollut kiinnostunut politiikasta”.⁵⁷ Lausahdus viittaisi siihen, ettei hän ollut seurannut lehdistöä tai poliittisen tilanteen kehittymistä kovinkaan tarkoin. Hän näytti kuitenkin olleen selvillä erottamisensa perimmäisistä motiiveista ja kuvailee tilannetta: ”– – heräsin karuun todellisuuteen vasta natsien ryhtyessä ’puhdistuksiinsa’. Teatterimme kaikki ei-arjalaiset työntekijät sanottiin muitta mutkitta heti irti, mikä kuohutti mieltäni niin, että marssin suoraa päätä johtajan luo. ’Emmekö ole yhtä hyviä taiteilijoita kuin viikko sitten?’”⁵⁸ Päinvastoin kuin Jankelow muistaa, kaikkia juutalaistaiteilijoita ei irtisanottu ”muitta mutkitta heti”, vaan irtisanomiset ajoittuivat pidemmälle jaksolle.

Rodullisin ja poliittisin perustein tehdyistä erottamisista yksi varhaisimpia ja tunnetuimpia oli teatterin ylikapellimestari Ernst Praetoriuksen sopimuksen jatkon epääminen joulukuussa 1930 eli samaan aikaan kun Jankelowillekin ilmoitettiin asiasta.⁵⁹ Praetoriuksen työsuhteen päättymistä perusteltiin ammatillisilla syillä, mutta sekä aikalaiset että myöhempi tutkimus ovat pitäneet ensisijaisena syynä hänen juutalaista vaimoaan sekä kapellimestarin kiinnostusta moderniin musiikkiin, mikä ei tukenut kansallissosialistien kult-

tuuripoliittisia tavoitteita.⁶⁰ Jankelowin tapauksessa asiasta ei näytä nousseen samanlaista julkista keskustelua kuin Praetoriuksen kohdalla. Jo Jankelowin aikana talossa työskennellyt kapellimestari, aktiivinen kansallissosialisti Ernst Nobbe nimitettiin teatterin johtajaksi maaliskuussa 1933, mikä viimeistään merkitsi juutalaisten työsuhteiden päättymistä.

On myös mahdollista, että teatterin johto ei aluksi ollut tietoinen Jankelowin juutalaisuudesta. Tähän viittaisi ainakin teatterinjohtaja Ulbrichin kommentti, jossa hän kiisti teatterin suosivan juutalaistaiteilijoita. Irina Lucke-Kaminiarzin mukaan vuonna 1928 *Der Nationalsozialist* -lehden käynnistämä keskustelu Ernst Praetoriuksen juutalaisyhteyksistä levisi laajemmin saksalaiseen lehdistöön, minkä seurauksena teatterinjohtaja otti asiaan kantaa osavaltion teatteriasioista vastaavalle ministeriölle lähettämässään kirjeessä. Kirjeessä Ulbrich muun muassa kielsi teatterin suosineen juutalaisia ja totesi, että muutamia juutalaisia taiteilijoita oli korvattu arjalaisilla ja että uusiin tehtäviin oli palkattu melkein vain arjalaisia. Sanojen vakuudeksi Ulbrich luetteli listan nimiä, joista yksi oli Jankelow.⁶¹ Ulbrichin kommentti viittaisi siihen, että hän ei ollut tietoinen Jankelowin taustasta tai ei halunnut paljastaa sitä. Sanamuodoista saa myös vaikutelman, että kieltäessään teatterin filosemiittisen henkilöstöpolitiikan ja korostaessaan arjalaisten taiteilijoiden kiinnityksiä hän antoi hiljaisesti periksi kansallissosialistien julkisuudessa esittämille teatterin henkilöstön kansallisuutta ja rotua koskeville vaatimuksille.

Työpaikan menetys ajoi Jankelowin hankalaan tilanteeseen. Hänen ja Ulbrichin välisestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, että Jankelow matkusti Berliiniin, missä hän etsi työtä joko teatterista tai elokuva-alalta.⁶² Hän joutui kuitenkin palaamaan tyhjin käsin Suomeen. Hänen seuraava kirjeensä Weimariin on lähetetty toukokuussa 1932 Helsingistä, ja kirjeestä ilmenee, että paluu Suomeen ei ollut helppo:

Lyhyesti sanottuna – haluatteko auttaa minut takaisin Saksaan? En kestä, tunnen itseni sisäisesti niin ”saksalaiseksi”. – – Täällä ei myöskään ole niin paljon työtä kuin haluaisin. Olen toki oppinut täällä paljon hyvää kuten perehtynyt ”vanhaan balettiin”, harjoittanut paljon operetteja ja saanut siinä suurempaa rutiinia. Minulla on myös ollut menestystä tanssi-iltojeni kanssa ja nyt jopa ensi-ilta *Havaijin kukka*. Mutta tämä on valitettavasti kaikki mitä täällä on tehtävää. Taloudellisesti ei suju ollenkaan. – –

Antakaa minulle anteeksi, minun täytyy kirjoittaa tämä. Ettekö halua auttaa minua takaisin Saksaan, Weimariin?⁶³

Vastauksessaan Ulbrich totesi ykskantaan Saksan ja erityisesti Thüringenin alueen teatteriolojen huonontuneen eikä hän uskonut voivansa auttaa Jankelowia saamaan uudelleen jalansijaa Saksasta. Hän myös kertoi Jankelowin seuraajan eronneen tehtävästään ja epäili, että balettimestarin tointa ei enää voida täyttää, koska baletin tulevaisuus oli uhattuna. Ulbrich lupasi kuitenkin suositella Jankelowia, jos jotakin sopivaa ilmaantuisi.⁶⁴

Kuten Jankelowin kirje paljastaa, tilanne Suomessa ei ollut tanssin osalta muuttunut. Teattereissa ei ollut tilaa vakinaisille balettimestareille eikä työtä ollut tarjolla instituutioiden ulkopuolellakaan. Hän oli ehkä toivonut, että lähes vuosikymmen Saksassa ja siellä karttunut kokemus olisi tuonut parempia työmahdollisuuksia myös Suomessa. Täkäläinen teatterikenttä oli kuitenkin liian pieni ja tanssin asema teattereissa ja niiden ulkopuolella heiveröinen työllistymistä ajatellen. Myös hänen ikänsä, 36 vuotta vuonna 1931, saattoi vaikeuttaa solistiroolien saamista teattereissa. Monien muiden tanssitaiteilijoiden tavoin hän perusti oman tanssikoulun Helsinkiin ja teki palattuaan koreografioita ainakin Kansan Näyttämölle ja Kansanteatteriin.⁶⁵

Murrosvaiheen tanssija-koreografi

Sari Jankelow kuului sukupolveen, joka työskenteli baletin ja *Ausdruckstanzin*, uuden ja vanhan, hakiessa paikkaansa niin instituutioissa kuin niiden ulkopuolella. Balettimestarin ja solistitanssijan asema antoi hänelle tietyn statuksen, mutta balettiryhmä johtajaansa myöten oli ole-massa ennen kaikkea teatteria ja oopperaa varten. Hän oli balettikoulun johtaja, balettimestari, solistitanssija, karakteritanssija ja modernisti, joka ehti johtaa myös liikekuoroa. Alituisena riesana oli teatterin heikkenevä talous ja säästöt, jotka kohdistuivat ensimmäisenä tanssijakuntaan.

Jankelow aloitti solistitanssijana, ja hänestä kehittyi vähitellen balettimestari, joka solmi pisimpään jatkuneen työsuhteensa Weimarissa. Hänen solistisen työnsä ja teostensa vastaanoton tarkempi tutkimus pidemmältä ajanjaksolta auttaisi arvioimaan myös hänen taiteensa sisältöjä, sitä, millainen koreografi ja tanssija hän oikeastaan oli. Yhtä vähän kuin hänen varhaisista Suomen vuosistaan tiedetään siitä paluumuuttajan arjesta, joka häntä Suomessa odotti.

Weimarissa kansallissosialistien painostus ja puolueen näkyvä läsnäolo kaupungissa ja Thüringenin osavaltion hallinnossa näkyi teatterissa muun muassa pyrkimyksinä vaikuttaa ohjelmistosuunnitteluun ja henkilöstöpolitiikkaan jo 1920-luvulla. Marion Kant (1996) on todennut, että 1920-luvun lopulla *Ausdruckstanzin* kansallinen luonne alkoi korostua ja saksalaisuudesta ja abso-luuttisesta tanssista tehtiin keskeisiä esteettisiä kategorioita. Keskustelu oli erityisen vilkasta 1930-luvun ensimmäisinä vuosina, ja noustuaan valtaan kansallissosialistit onnistuivat pian nivo-maan sekä tanssin harrastaja- että ammattilais-toiminnan valtakunnallisen keskusorganisaation alaisuuteen. Se, mikä vielä 1920-luvulla saattoi näyttäytyä taidemuodon sisäisenä keskusteluna, nivoutui pian osaksi laajaa ja systemaattista poliittista liikettä, jonka seurauksia vielä vuonna 1932 paluuta Saksaan havitellut Jankelow ei tietenkään voinut aavistaa.

Viitteet

- 1 Hän esiintyi Suomessa myös nimellä Sarah, mutta Saksassa työskennellessään hän käytti nimeä Sari, jota käytän myös tässä artikkelissa.
- 2 Jaques-Dalcroze palasi ensimmäisen maailmasodan alkaessa Sveitsiin, mutta hänen menetelmäänsä opetettiin ja kehitettiin edelleen myös Saksassa.
- 3 Müller 1993, 33.
- 4 Vaikka teatteria nimitettiin Kansallisteatteriksi, sen julkisesta rahoituksesta vastasivat osavaltio ja kaupunki.
- 5 Tiedot Jankelowin koulutuksesta ovat Suomen Tanssitaiteilijain Liiton matrikelikaavakkeesta, TeaMA 1025, Suomen Tanssitaiteilijain Liitto. Hän kertoo varhaisista opinnoistaan Annikki Arnin kirjoittamassa *Monalisa*-lehdessä vuonna 1969 ilmestyneessä haastattelussa.
- 6 Sari Jankelow in Ihren Tänzen, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 2.
- 7 Suomen Kansallisoopperan arkisto, julistekokoelma.
- 8tto. Sarah Jankelow, *Uusi Suomi* 11.12.1917.
- 9 EK.–wi (Erkki Kivijärvi). Sarah Jankelow, *Helsingin Sanomat* 10.12.1917.
- 10 Oberzaucher-Schüller 2000. Teatteritanssista yleisesti myös esim. Müller 1993, 41–43; Toepfer 1997, 284–299.
- 11 Terpis 1926, 51.
- 12 Oberzaucher-Schüller 2000, 20.
- 13 Toepfer 1997, 284.
- 14 Emt., 287.
- 15 Ibid.
- 16 Teatterikoreografeista Saksassa ks. emt., 284–299. Eva Lundgren on kirjoittanut Julian Algon työstä tanssijana ja teatterikoreografina Saksan teattereissa 1924–1931, ks. Lundgren 2006, 50–82. Arthur Maria Rabenalt kirjoittaa *Ausdruckstanzista* teattereissa ja Klaus Kieser oopperataloissa teoksessa *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. G. Oberzaucher-Schüller

(1986). Aihetta käsittelee myös Müller 1993, 41–43.

17 Joossin puheenvuoro on julkaistu Hedwig Müllerin ja Patricia Stöckemannin teoksessa ”...*Jeder Mensch ist ein Tänzer.*”, 1993, 76–77. Joossin puheenvuorosta ks. myös ”Die Tagungen des Tänzerkongress. Nach stenographischen Aufzeichnungen.” *Der Tanz, Monatschrift für Tanzkultur*, Heft 10, August 1928, 3–4.

18 Jooss teoksessa ”...*Jeder Mensch ist ein Tänzer.*”, 77.

19 Ibid.

20 Wigmanin puheenvuorosta ks. ”...*Jeder Mensch ist ein Tänzer.*”, 77–82.

21 Der Tänzerkongress in Essen 1928, *Der Tanz, Monatschrift für Tanzkultur*, Heft 10, August 1928, 1.

22 Eva Lundgren (2006) käsittelee väitöskirjassaan baletin ja modernin tanssin suhteesta ja fuusiomahdollisuudesta käytyä keskustelua Julian Algon työtä Saksassa käsittelevän luvun yhteydessä. Eri tyylisuuntien yhdistämistä tai rinnakkaiseloa puolustivat monet teattereissa työskentelevät balettimestarit, ks. esim. Terpis ja Petz teoksessa *Tanz in dieser Zeit*, hrsg. Paul Stefan (1926).

23 Otto Mertensin kirje Franz Ulbrichille 20.5.1926, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 5.

24 Sari Jankelowin kirje Franz Ulbrichille 18.6.1926; Sari Jankelowin kirje Franz Ulbrichille 24.6.1926, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 8; Bl. 9.

25 Franz Ulbrich Sari Jankelowille, kirjetoiste 26.6.1926, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 11.

26 Colin 1999.

27 Emt., 42.

28 Emt., 161.

29 Colin käsittelee yksityiskohtaisesti Zieglerin artikkeleita ja niissä esitettyjä vaatimuksia, ks. s. 154–155.

30 Emt., 155–156.

31 Emt., 259–261; 273.

32 Emt., 273.

33 Dienstvertrag zwischen der Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Weimarischen Staatskapelle und Fräulein Sari Jankelow, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 47; vuoden 1930 sopimuksesta Bl. 72.

34 Lukumäärä ja tiedot Jankelowin solistisesta ja koreografisesta työstä pohjautuvat teatterin digitaalisesta teatterijulistekokoelmasta poimituihin ensi-iltajulisteisiin, joissa esiintyy Jankelowin nimi [http://www.urmel-dl.de/Projekt/TheaterzettelWeimar.html]. Julistekokoelmassa saattaa olla aukkoja.

35 *Maschinist Hopkins*, ohjelmistojuliste 20.10.1929. Viitattu 14.9.2012. http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_archivesource_00019347?jumpback=true&maximized=true&page=/028314.tif&derivate=ThHStAW_derivate_00038354.

36 Jooss teoksessa Müller & Stöckemann ”...*Jeder Mensch ist ein Tänzer.*”, 77.

37 Ibid.

38 H.J. Moderner Tanz in Weimar, *Thüringer Allgemeine Zeitung*, Erfurt 27.6.1928, ThHStAW Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, Nr. 1355.

39 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* -vuosikirjojen mukaan ryhmässä oli ainoastaan naistanssijoita koko Jankelowin balettimestarikauden ajan. *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*, vuodet 1926–1931.

40 H.J. Moderner Tanz in Weimar, *Thüringer Allgemeine Zeitung*, Erfurt 27.6.1928, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, Nr. 1355.

41 Deutsches Nationaltheater Weimar, Rückblick auf die Spielzeit 1928/1929, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, Nr. 2008.

42 E. Fr. Müller. Deutsches Nationaltheater, Ernste und heitere Tänze des Gesamten Balletts, *Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland* 27.1.1931.

43 *Ernste und heitere Tänze*, ohjelmistojuliste 26.1.1931. Viitattu 14.9.2012. http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_archivesource_00019894?jumpback=true&maximized=true&page=/027652.tif&derivate=ThHStAW_derivate_00040897.

44 Jahrbuch des Deutschen Nationaltheaters zu Weimar, Spielzeit 1930–1931, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, Nr. 2002, Bl. 125.

45 *Sari Jankelow in Ihren Tänzen*, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 2.

46 *Tänze*, ohjelmistojuliste 12.2.1928. Viitattu 14.9.2012. http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_archivesource_00018927?jumpback=true&maximized=true&page=/028708.tif&derivate=ThHStAW_derivate_00037383.

47 *Tanz der Nationen*, ohjelmistojuliste 9.10.1929. Viitattu 14.9.2012. http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_archivesource_00010672?jumpback=true&maximized=true&page=/026555.tif&derivate=ThHStAW_derivate_00046117.

48 Martin Gleisnerin yhteydestä labanilaisiin liikekuoroihin ks. Valerie Preston-Dunlop 2008, 108–109; 155.

49 Emt., 109.

50 Gleisnerin ajatuksia kuoroista ja niiden toiminnasta Thüringenissä ks. Stefan 1926, 93.

51 Gastspiel der Thüringer Bewegungschöre Rudolf von Laban: *Kammertänze, Don Juan*, ohjelmistojuliste 2.5.1926. Viitattu 14.9.2012. http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_archivesource_00019733?jumpback=true&maximized=true&page=/027906.tif&derivate=ThHStAW_derivate_00040220.

52 S. Die Probleme des Tanzes. Vortrag von Rudolf von Laban, *Weimarische Zeitung* 11.2.1929; Rudolf von Laban, Die Probleme des Tanzes, Vortrag mit Lichtbild-Tanzvorführungen, ohjelmistojuliste 10.2.1929. Viitattu 14.10.2012. http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_archivesource_00019733?jumpback=true&maximized=true&page=/027906.tif&derivate=ThHStAW_derivate_00040220.

53 Deutsches Nationaltheater Weimar, Rückblick auf die

Spielzeit 1928/1929, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, Nr. 2008.

54 Dienstvertrag zwischen der Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Weimarischen Staatskapelle und Fräulein Sari Jankelow, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 58.

55 Franz Ulbrich Sari Jankelowille, kirjetoiste 30.12.1930, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 73.

56 Colin 1999, 289. Colin käsittelee kansallissosialistien poliittikan vaikutusta teatterin toimintaan 1930-luvun alussa, ks. s. 288–347

57 Annikki Arni. Sen määräsi kohtalo. *Monalisa* 3.3.1969.

58 Emt.

59 Praetoriuksen tapauksesta kirjoittavat Colin, 1999, 314–316 sekä Lucke-Kaminiarz 2002, 44–49. Praetorius valitti asiasta menestyksellisesti välimiestuomistuimeen (Das Schiedsgericht des Deutschen Bühnenvereins) ja palasi teatteriin 1932 yhdeksi näytäntökaudeksi, minkä jälkeen hänen sopimustaan ei enää jatkettu (Lucke-Kaminiarz 2002, 49).

60 Lucke Kaminiarz 2002, 48–49; Colin 1999, 314.

61 Lucke-Kaminiarz 2002, 47. Jankelowin kohdalla kyse oli vanhan sopimuksen uusimisesta.

62 Sari Jankelowin kirje Franz Ulbrichille 14.7.1931, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 85.

63 Sari Jankelowin kirje Franz Ulbrichille 21.5.1932, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 89.

64 Franz Ulbrich Sari Jankelowille, kirjetoiste 28.5.1932, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar, Nr. 323, Bl. 90.

65 Korppi-Tommola 2010, 197; Koski 1986, 257; 261; 263–264.

Lähteet

ARKISTOT

Suomen Kansallisoopperan arkisto
Julistekokoelma

Teatterimuseon arkisto
Suomen Tanssitaiteilijain Liiton arkisto

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und Staatskapelle Weimar
Nr. 323 (Personalakte Jankelow)
Nr. 1355 (Auswärtige Kritiken 1927–1929)
Nr. 2002 (Drucksachen der Spielzeiten 1928/1929–1932/1933)
Nr. 2008 (Drucksachen 1920–1943)

PAINETUT

Arni, Annikki. Sen määräsi kohtalo. *Monalisa* 3.3.1969.

Der Tänzerkongress in Essen 1928. *Der Tanz, Monatschrift für Tanzkultur*, Heft 10, August 1928, 1–3.

Deutsches Bühnenjahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. Herausgeben von der Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen. Berlin: Verlag Genossenschaft der deutschen Bühenangehörigen. Vuodet 1926–1932.

Die Tagungen des Tänzerkongress. Nach stenographischen Aufzeichnungen. *Der Tanz, Monatschrift für Tanzkultur*, Heft 10, August 1928, 3–9.

H.J. Moderner Tanz in Weimar. *Thüringer Allgemeine Zeitung*, Erfurt 27.6.1928.

Kant, Marion & Karina, Lilian1996. *Tanz unterm Hakenkreutz. Eine Dokumentation*. Henschel Verlag: Berlin.

KOLME VIENTIPROJEKTIA MENNEISYYDESTÄ

Maggie Gripenberg, Suomen Kansallisoopperan baletti,
Tanssiteatteri Raatikko

Korppi-Tommola, Riikka 2010. Orvokki Siponen ja Klaus Salin – tanssijakiinnitykset kansanteatterissa 1930-luvulla. Teoksessa Mikko-Olavi-Seppälä & Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Like: Helsinki, 194–206.

Koski, Pirkko 1986. *Kansanteatteri I. Kansan näyttämö, Koiton näyttämö*. Helsingin teatterisäätiö: Helsinki.

Lucke-Kaminiarz, Irina 2002. Dr. Ernst Praetorius (1880–1946) Generalmusikdirektor. Teoksessa *Kulturverlust. Ausstellung im Deutschen Nationaltheater Weimar 11. Mai–7. Juli 2002*. Friedrich-Ebert-Stiftung, Landesbüro Thüringen: Erfurt.

Lundgren, Eva 2006. *Lek med lust. Balettuppsättningar på Stockholmsoperan 1931–1938: Theatertanz, genusaspekter och historieskrivning*. Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen vid Stockholms Universitet. Theatron-Serien, Universitet Stockholm: Stockholm.

Müller, E. Fr. Deutsches Nationaltheater. Ernste und heitere Tänze des Gesamten Balletts. *Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland*, 27.1.1931.

Müller, Hedwig 1993. Ausdruck. Teoksessa Müller Hedwig & Stöckemann Patricia *“...jeder Mensch ist ein Tänzer.” Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900–1945*. Anabas-Verlag: Giessen, 24–53.

Müller, Hedvig & Stöckemann Patricia 1993. *“...jeder Mensch ist ein Tänzer.” Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900–1945*. Anabas-Verlag: Giessen.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild. Theatralische Freie und freie Theatraliker. Aspekte der deutschsprachigen Tanzscene

1919–1939. *Tanzdrama* 5/2000, 19–54.

— (hrsg.) 1986. *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Florian Noetzel Verlag: Wilhelmshaven.

Preston-Dunlop, Valerie 2008 (1998). *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*. Dance Books: London.

Stefan, Paul (hrsg.) 1926. *Tanz in dieser Zeit*. Universal-Edition: Wien.

Terpis, Max 1926. Das Opernballett. Teoksessa *Tanz in dieser Zeit*. Hrsg. von Paul Stefan. Universal-Edition: Wien, 50–52.

Toepfer, Karl 1997. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture 1910–1935*. University of California Press: California.

PAINAMATTOMAT

Colin, James 1999. *Saving Deutsche Kultur in Weimar: The Political Struggle for the German National Theatre 1918–1933*. Ph.D. diss., University of Delaware, 1999. Viitattu 26.6.2012. Saatavilla ProQuest Dissertations & Theses database -tietokannasta.

Makkonen Anne 2007. One Past, Many Histories. *Loitsu* (1933) in the Context of Dance Art in Finland. Ph.D. diss., University of Surrey. Viitattu 12.9.2012. Makkonen <http://files.kotisivukone.com/wwwmakkonen.kotisivukone.com/appendices.pdf>.

Miten suomalaista tanssitaidetta vietiin ulkomaille viime vuosisadalla? Ketkä olivat ensimmäisiä taiteilijoita ja tanssiryhmiä, ja miksi he tähtäsivät kotimaisen esitystoiminnan lisäksi myös ulkomaille? Esittelen tässä artikkelissa kolme erilaista tanssin viejää eri vuosikymmenillä: Maggie Gripenbergin 1910-luvulla, Suomen Kansallisoopperan balettiryhmän 1940–50-luvuilla ja Tanssiteatteri Raatikon 1970–80-luvuilla. Puhun leikkimielillä vientiprojekteista, jollaiseksi ulkomailla esiintymistä ei tietenkään omana aikanaan nimitetty. Kohteet ovat valikoituneet kiinnostavuutensa ja tanssinhistoriallisen merkityksensä vuoksi, mutta myös siksi, että vierailuista on jo olemassa koottua tietoa. Vain Gripenbergin sekä oopperan baletin kohdalla olen jonkin verran perehtynyt sanomalehtiaineistoon. Yritän tulkita toimijoiden motiiveja ja valaista jossain määrin aikakauden tanssitaiteen kansainvälistä kontekstia.

Artikkelin pontimena on ollut meillä 2000-luvulla käyty keskustelu taiteen viennistä. Maan hallinnon ja poliittisen johdon tasolla ei ole ehkä koskaan aikaisemmin puhuttu niin paljon kulttuuriviennistä kuin viimeisten kymmenen vuoden aikana. Tehdyt ohjelmat ja raportit tähtäävät optimistisesti tulevaisuuteen. Niille on ominaista, että

aikaisempien toimenpiteiden kuvaaminen, siis suomalaisen kulttuuriviennin menneisyys, puuttuu kokonaan. Sen hahmottaminen ei sisältynyt tehtävänantoon, jonka yleiset tavoitteet ovat olleet taloudelliset, eli ”nostaa luovat ja kulttuurin toimialat tasavertaisiksi ja tunnustetuiksi vientialoiksi muiden vientialojen rinnalle”.¹

Kulttuurivientipuheen historiattomuus innosti kolmeen pienimuotoiseen tapaustutkimukseen. Voin tässä nostaa esiin vain joitakin piirteitä suomalaisen taidetanssin kansainvälisistä yhteyksistä. Tanssiesitysten vieminen ulkomaille ei ole ollut säännöllistä, se ei ole ollut tasaisesti kasvavaa, mutta sitä on aina ollut taidetanssin alkuvaiheista alkaen, eli 1900-luvun alkukymmeniltä. Motiivi ulkomailla esiintymiseen ei ole ollut yksinomaan elannon hankkiminen taidetuotteita myymällä, kuten ei varmasti tänäkään päivänä ole, vaan syitä ovat olleet esimerkiksi oman taiteilijanuran edistäminen, vertailuun pääseminen kansainvälisellä tanssin kentällä ja tätä kautta taiteellisen laadun laajempi arvioiminen, tai yksinkertaisesti kommunikaatio erilaisten yleisöjen kanssa. Tutkiessaan edellisen vuosisadanvaihteen tanssikulttuuria Ruotsissa Lena Hammergren toteaa, kuinka tanssiammatit ovat aina olleet maantieteelli-

sesti liikkuvia ja kuinka kiertuetoiminnan juuret kurottuvat pitkälle, aina 1700–1800-luvuille saakka. Hän sanoo myös, että on mahdotonta kuvata kansallista tanssin historiaa punomatta mukaan kansainvälisiä vaikutteita.²

MAGGIE GRIPENBERG RYHTYY TANSSIJAKSI

Uudet tanssinäkemykset pääsivät näkyville 1800–1900-lukujen taitteessa useimmiten tanssijoiden sooloesityksinä. Toisinaan heillä oli muita tanssijoita, esimerkiksi oppilaita, mukana esiintymässä, mutta ensisijaisesti tanssijat loivat nimensä itsenäisinä taiteilijoina, omilla teoksillaan ja tyylillään. Tunnetuimpia olivat amerikkalaiset Loie Fuller, Isadora Duncan ja Ruth St. Denis, sekä kanadalainen Maud Allan, mutta jo ennen ensimmäistä maailmansotaa heidän vanavedessään oli muita, kuten itävaltalaiset Wiesenthalin sisarukset, saksalaiset Olga Desmond ja Irene Sanden, latvialainen Sent M’ahesa (Elsa von Carlberg) ja englantilainen Margaret Morris. Tanssitaiteilijat järjestivät vierailuja ja kiertueita yleensä managerien tai konserttitoimistojen avulla, ja matkat suuntautuivat useimmiten Keski-Euroopan kaupunkeihin. Eräät heistä, kuten Isadora Duncan, ulottivat kiertueita Venäjälle, Skandinaviaan, Yhdysvaltoihin ja Etelä-Amerikkaan. Duncanille oli tärkeää esiintyä tunnetuissa teatteritaloissa ja näin erottua tanssiviihteestä, jota nähtiin ravintoloissa, variete- ja operettiteattereissa sekä elokuvateattereissa.

Maggie Gripenbergin (1881–1976)³ tanssitaiteilijan uran mutkikas alku vaikutti hänen asennoitumiseensa ulkomaan vierailuihin. Uranuurtajana Gripenberg joutui oikeasti testaamaan, miten Suomessa voi toimia tanssitaiteilijana. Hänen päätöksensä ryhtyä julkisesti esiintyväksi tanssijattareksi ja koreografiksi oli hyvin epätavallinen perhetytölle, vieläpä aatelisperheen jäsenelle. Se loi suuria onnistumisen paineita ja vaikutti varmasti monin tavoin hänen valintoihinsa taiteilijan uralla. Maggie Gripenberg halusi kaikissa tilanteissa osoittaa, että tanssi voi olla korkeatasoinen taidemuoto ja että hänen esiintymisellään ei ole mitään tekemistä viihteen kanssa.⁴ Toisaalta perhetausta ja sosiaaliset yhteydet helpottivat uran etenemistä, myös ulkomailla.

Maggie Gripenbergin taiteellisia taipumuksia oli lapsuudenkodissa tuettu, ja hän oli valinnut kuvataiteilijan uran. Suomessa keski- ja ylemmän luokan nainen saattoi valita esiintyjän uran musiikin, oopperan tai teatterin aloilla, näistä meillä on esimerkkejä. Aikakauden uudessa tanssitaiteessa ei kuitenkaan ollut monia kotimaisia edelläkävijöitä tai kanssakulkijoita. Tärkeä ero näyttelijöihin tai oopperalaulajiin oli siinä, ettei tanssijoilla ollut vielä pitkään aikaan omaa ”kotipesää”, taidelaitoksia tai tanssiryhmiä. Varhaisen modernin tanssin ammattilaisuus oli vapaan taiteilijan, siis tavallaan yksityisyrittäjän toimintaa. Se oli aivan muuta kuin tanssien esittäminen hyväntekeväisyystilaisuuksissa, jollaisen kyllä katsottiin soveltuvan seurapiirityöille.

Juuri hyväntekeväisyysesityksissä ja yksityisissä juhlissa esiintymällä Gripenberg oli saanut ensimmäiset näyttämökokemuksensa ja yleisönsuosionsa. Vuonna 1950 julkaistuissa muistelmissaan, *Rytmin lumoissa*, Gripenberg mainitsee ainoana kilpailijanaan Helga Saurénin, jonka perhe kuitenkin vastusti tanssitaiteilijan uraa.⁵ Hilma Liimanin nimi esiintyy kirjassa kerran, Bertha Coranderia tai Aina Niskaa ei mainita. Gripenberg tietenkin keskittyy muistelmissa omaan uraansa, jota hän myös kuvailee yli 30 vuoden etäisyydeltä. Voi kuitenkin ajatella, että edellä mainitut seuratanssinopettajat, jotka myös järjestivät omia tanssi-iltoja ja tekivät tansseja teatteriesityksiin ja operetteihin, eivät Gripenbergistä ehkä olleet taiteellisesti riittävän kiinnostavia tullakseen mainituiksi muistelmissa, ja joka tapauksessa heillä oli toisenlainen yhteiskunnallinen tausta.

Ensimmäiset julkiset esiintymiset

Kun Gripenberg syksyllä 1909 päätti vaihtaa kuvataiteesta tanssitaiteeseen, hän oli jo 28-vuotias. Kuvataiteilijaksi koulutettuna hän halusi opintoja myös tanssissa, se erottaisi hänet harrastajista. Gripenberg matkusti ensin Tukholmaan Anna Behlen luo, joka oli opiskellut sekä Isadora Duncanin että Émile Jaques-Dalcrozen kursseilla.⁶ Behlen kanssa hän osallistui Jaques-Dalcrozen kesäkurseille Genevessä 1910, sekä opiskeli lukuvuoden 1910–11 Jaques-Dalcrozen vastikään toimintansa aloittaneessa opistossa Dresdenissä.

Gripenberg antoi ensimmäisen julkisen tanssinäytöksensä Helsingissä marraskuussa 1911. Tätä ennen hän oli jo tanssinut kahdessa Suomen Kansallisteatterin tuotannossa.⁷ Lisäksi hän oli ehtinyt tehdä kaksi kiertuetta Ruotsissa. Jo syksyllä 1910 Gripenberg esiintyi Ruotsissa yhdessä Anna Behlen ja tämän oppilaan Toja Österin kanssa. Muistelmissa Gripenberg perustelee, että tavoitteena oli kerätä rahaa opintoihin Jaques-Dalcrozen koulussa, mutta ei voi välttyä ajatukselta, että hän halusi myös koetella taiteellista uskotavuuttaan ensin muun kuin kotiyleisön edessä. Kiertue suuntautui Karlstadiin, Kristianiaan (nykyinen Oslo) sekä Göteborgiin, esitykset kuitenkin toteutuivat vain Karlstadissa ja Göteborgissa. Norjalainen impressaari oli varannut Kristianiassa varieteehuoneiston ja markkinoinut heitä ”paljasjalkatanssijattarina”. Gripenbergin mukaan assosiaatiot ”tyypillisiin varieteesätkyttäjiin” olivat niin ilmeiset, että esitys peruutettiin, koska sopivaa tilaa ei löytynyt.⁸

Tapahtuma osoittaa, kuinka tärkeää varhaiselle modernille tanssille oli leimautua taiteeseen eikä populaariin viihteeseen valitsemalla esiintymiselle sopivat puitteet. Toisaalta se välillisesti viittaa siihen, kuinka yleistä ja suosittua tanssillinen populaariviihde oli 1900-luvun alussa, ja kuinka epätarkkoja rajat taiteen ja viihteen välillä olivat.⁹ Dalcroze-opintojen jälkeen kesällä 1911 Maggie Gripenberg esiintyi vielä yhdessä Anna Behlen kanssa Etelä-Ruotsissa. He kiersivät itä- ja länsirannikon kylpyläkaupungeissa. Kiertue oli taiteel-

lisesti, vaan ei taloudellisesti tyydyttävä pienten esitystilojen ja pitkien välimatkojen takia.¹⁰ 1900-luvun alussa sanomalehdissä julkaistiin varsin harvoin valokuvia taiteen yhteydessä. Kertoessaan Gripenbergin ja Behlen kylpyläkiertueesta monet ruotsalaiset paikallislehdet julkaisivat kuitenkin studiokuvan tanssijattarista esiintymisasuissa (kuva 1).

Gripenberg ulkomaille

Ei ole vaikea ymmärtää, miksi Maggie Gripenberg halusi esiintyä ulkomaille. Hän noudatti mallia, jota toteuttivat useimmat tuon aikakauden ulkomaiset tanssitaiteilijat. Esiintymismahdollisuudet kotimaassa eivät yksinkertaisesti riittäneet, joskin Gripenberg teki ahkerasti myös kotimaisia kiertueita ja esiintyi säännöllisesti mm. Turussa, Tampereella ja Viipurissa. Gripenbergin oli helppo saada Helsingissä Suomen Kansallisteatteri täyteen muutaman kerran vuodessa – arvostelut viittaavat usein loppuunmyytyihin saleihin – mutta pari esitystä vuodessa ei voinut tyydyttää esiintyvää taiteilijaa. Säännöllisiä tuloja Gripenberg sai opetustyöstä ja koreografioista oopperoihin ja näytelmiin, joten hän tuskin esiintyi lipputulojen takia. Olihan hänen perhetaustansa myös vakavarainen.¹¹ Pikemminkin häntä ajoi ulkomaille taiteellinen intohimo ja halu tulla hyväksytyksi. Maggie Gripenbergin sisarentytär on pohtinut sitä, että ulkomaille hakeutuminen saattoi johtua vanhempien ja muun suvun kielteisestä asennoitumisesta tanssitaiteeseen. ”Maggie koki raskautena sen, että tämä sivistynyt, humaani, valistunut ja taiteesta kiinnostunut perhe ei hyväksynyt

tanssitaideita muitten taiteiden rinnalle samanarvoiseksi. – – Hän oli henkisesti muukalainen. Hän ei saanut hyväksymistä täällä, niin jostain hänen täytyi sitä hakea.”¹²

Gripenbergin muistelmissa on melko paljon tietoja ulkomaankiertueista, hän lainaa myönteisiä arvioita mutta kertoo myös ongelmista. Muistelmat on tärkeä lähde, koska tanssijan henkilökohdataista kirjeenvaihtoa, sopimuksia ym. ei ole ollut käytettävissä. Täydennystä on löytynyt sanomalehdistä, jotka tuolloin aivan kuten tänäkin päivänä raportoivat taiteilijoiden ulkomaanmatkoista. Runsaan kymmenen vuoden aikana Gripenberg teki 13 ulkomaanmatkaa, näistä valtaosa suuntautui naapurimaihin. Gripenberg vieraili kuusi kertaa Ruotsissa, kolme kertaa Virossa, kerran Latviassa, Venäjällä, Englannissa ja Yhdysvalloissa.

Tarkasteltavaan ajanjaksoon osuvat toinen maailmansota, Suomen itsenäistyminen ja sisällissota, joilla oli vaikutuksensa matkustamiseen ja esiintymismahdollisuuksiin. Gripenberg oli syksystä 1915 alkaen tanssinut näyttelijä Onni Snellin (taiteilijanimeltään Onni Gabriel) kanssa. Näin hän poikkesi selvästi yksintanssijoiden naisvaltaisesta enemmistöstä.¹³ Maaliskuussa 1916 heidän piti tanssia Ruotsissa, mutta Gabriel ei saanutkaan matkustuslupaa sodan takia, ja edeltä käsin Tukholmaan matkustanut Gripenberg joutui hätäisesti muuttamaan ohjelmistoa.¹⁴ Syksyn 1917 ja kevään 1918 Gripenberg ja Gabriel viettivät yhtäjaksoisesti Ruotsissa, koska Gripenbergin vanhemmat vastustivat jyrkästi tyttären paluuta sisällissotaa käyvään Suomeen.¹⁵



Kuva 1: Maggie Gripenberg (vas.) ja Anna Behle kiertueella Ruotsissa vuonna 1911. Kuva: Atelier Florman, Tukholma, Teatterimuseon arkisto.

Menestystä ja epäonnea

Gripenberg ehti tehdä vain muutaman ulkomaan-vierailun ennen ensimmäistä maailmansotaa. Kesällä 1913 hän matkusti Lontooseen yhdessä sekakuoro Suomen Laulun kanssa.¹⁶ Ei ole selvinnyt, oliko Gripenbergin ja sekakuoron konserttimatkan välillä muuta yhteyttä kuin matkajärjestelyt. Matka oli tanssijalle mahdollisuus esittäytyä Lontoossa ja luoda kontakteja vastaisen varalle. Hän sai useita tilaisuuksia tanssia yksityistilaisuuksissa, tärkeimpänä varmaan kutsuvieraille annettu näytös His Majesty's Theatressa. Sen oli järjestänyt teatterikentällä tunnettu Frederick Whelen, uutta draamaa edistävän Stage Societyn sihteeri. Lehtitiedon mukaan Whelen oli kiinnostunut järjestämään Gripenbergille Lontoossa julkisia esiintymisiä¹⁷, mutta suunnitelmat ehkä jäivät ensimmäisen maailmansodan jalkoihin. Gripenberg esiintyi myös Women's Freedom Leaguen järjestämässä juhlassa tunnetun naisasianaisen Charlotte Despardin 70-vuotispäivän kunniaksi; voisi kuvitella tämän tilaisuuden järjestyneen täti Aleksandra Gripenbergin tai hänen aatesiskojensa kautta. Näyttävän seurapiiritapaus oli Lontoon pormestarin kunniaksi järjestetyt puutarhajuhat Chislehurstissa, Kaakkois-Lontoossa. Siellä Maggie tanssi Lontoon yläluokalle Sibeliuksen *Musetten* paljasjaloin nurmikolla pukeutuneena violetilla tyllillä päällystettyyn valkoiseen silkkimekkoon. ”Uusi Maud Allan!”, oli eräs rouva huudahtanut.¹⁸ Yksityistilaisuuksissa esiintyminen auttoi uuden tanssin ensimmäistä sukupolvea uran alkuun. Lynn Garafola toteaa Duncanin ja myös muiden tanssijoiden seurapiiriesityksistä, että ne edusti-

vat katsojille eräänlaista ”vaihtoehtoista valtavirtaa” yhteiskunnan tukeman taiteen ja kaupallisen viihteen välimaastossa. Se oli olemukseltaan uutta, mutta harvoin avantgardea.¹⁹

Gripenbergin ystävä- ja tuttavaverkosto vaikutti sekä Lontoon-matkaan että saman vuoden syksynä tehtyyn kahden viikon Baltian kiertueeseen. Kirjailija Aino Kallas kutsui hänet vierailemaan Viroon, ja Gripenberg esiintyi lokakuussa 1913 Virossa ja Latviassa. Soolotanssija tarvitsi matkalle mukaan vain pianistin, tällä kertaa Gerda Braxénin.²⁰ Englannissa käytettiin paronittaren arvonimeä Gripenbergin tiedotuksessa, seikka jonka hän koki kiusalliseksi, koska halusi vakuuttaa taiteellaan.²¹ Paronittaren arvonimi oli myös Baltian kiertueen käsiohjelmassa, ja lisäksi määre à la *Duncan*. Ravisuttavin ulkomainen esiintymiskokemus liittyi sekin Gripenbergin nimeen ja taustaan: kahdessa esityksessä Tartossa lokakuussa 1919 Gripenbergille ja Gabrielille vihellettiin ja näyttämölle heitettiin kananmunia. Mielenosoituksen syyksi Gripenberg esittää sen, että ”huligaanit” vastustivat runoilija Bertel Gripenbergiä, Maggien serkkua, ja hyökkäsivät näin samaa sukunimeä vastaan.²² Poliittiset näkemyksensä peittävä Gripenberg jättää kertomatta, että ”huligaanit”, kirjailija August Alle ja taiteilija Ado Vabbe, ilmeisesti vastustivat Bertel Gripenbergin äärioikeistolaisia mielipiteitä.²³

Monet suomalaiset taiteilijat matkustivat 1920-luvulla Yhdysvaltoihin esiintymään, työskentelemään tai opettamaan. Sibelius oli tehnyt Amerikan turneensa jo 1914, mutta 1920-luvulla

Yhdysvalloissa vierailivat, jotkut siellä pitkäänkin työskennellen, mm. Selim Palmgren, Akseli Gallen-Kallela, Eliel Saarinen, Elli Tompuri. Ei siis ole yllätys, että myös Gripenberg lähti Yhdysvaltoihin yhdessä Onni Gabrielin kanssa. Hän on omistanut muistelmissaan kokonaisen luvun kuvailemaan matkaa, joka kesti joulukuun 1919 lopusta vuoden 1921 kevääseen. Pitkä oleskelu ei tuottanut kovin suuria tuloksia, Gripenberg vaikuttaa olleen jollain tapaa hukassa näytösten järjestämisessä. On hämmästyttävää, kuinka epämääräisin valmisteluin tanssijat olivat lähteneet matkaan.

Suomalaisten taiteilijoiden esiintymismatkat suuntautuivat yleensä amerikansuomalaisten keskuuteen, eivät kaupalliseen amerikkalaiseen levitykseen. Gripenbergillä oli erittäin huono onni impressaareissa, yhtä ei tavoitettu, toinen sairastui, kolmas ei tehnyt mitään. Lisäksi amerikansuomalaiset olivat hajautuneet eri ryhmittymiin kielellisesti, poliittisesti ja maailmankatsomuksellisesti, eivätkä halunneet käydä yhteisissä tilaisuuksissa.²⁴ Yksi suoraan amerikkalaisyleisölle suunnattu esitys näyttää olleen toukokuussa 1920 Brooklyn Academy of Musicissa järjestetty ”musikaalis-plastillinen ilta”, joka toteutui konserttimatkalla olevien tenori Wäinö Solan ja pianisti Ernst Lingon kanssa. Solan mukaan esitys onnistui sekä taiteellisesti että taloudellisesti.²⁵

Gripenbergille matka Yhdysvaltoihin oli murroskohta, hän kirjoittaa kuinka ”esiintyvä taiteilija minussa vetäytyi yhä enemmän syrjään ja koreografi astui esiin”.²⁶ Gripenberg palasi Suomeen, mutta Onni Gabriel päätti jäädä Yhdysvaltoihin.

Gripenberg oli neljäkymmenen, hän esiintyi vielä harvakseltaan kymmenkunta vuotta, mutta toimeliain vaihe tanssijattarena oli ohi.

Toteutumattomat suunnitelmat

Omaelämäkerroissa jätetään aina paljon kertomatta, ja lukija voi vain arvailla mitä ja miksi. Mutta kun Gripenberg kuvaa toteutumattomia kiertuesuunnitelmia, on selvää, että sillä on merkitystä taiteilijakuvalle, jota hän kirjassa rakentaa. Mihail ja Vera Fokin vierailivat Helsingissä esiintymässä tammikuun lopulla 1917. Siinä yhteydessä Edvard Fazer halusi, että Fokinin impressaari näkisi Gripenbergin tanssivan. Kansallisteatteriin järjestettiin aamupäivällä yksityisnäytös herra Plaskoville, yleisönä olivat myös Fokinit ja Fazer. He näkivät raivotarten tanssin Gluckin *Orfeuksesta*, Gripenbergin ja Onni Gabrielin duettoja sekä Gripenbergin sooloja. Esitys miellytti Plaskovia, ja tämä oli valmis järjestämään Gripenbergille ja hänen ryhmälleen kiertueen Venäjälle.²⁷ Muistelmissa puhutaan jopa 2–3 vuoden kiertueesta! Mutta vähänpä ilmeisesti aavistettiin, mitä jo helmikuussa ja myöhemmin lokakuussa Venäjällä tuli tapahtumaan.

Toinen kariutunut suunnitelma oli kiertue Norjaan, Tanskaan ja Saksaan kesällä 1918. Kuten edellä on käynyt ilmi, Gripenberg ja Gabriel esiintyivät näytäntökauden 1917–18 Ruotsissa, jossa heidän kiertueitaan järjesti vastaperustettu Konsertbolaget (alkuaan Konsert- & Teater-Bureau ab). Konserttitoimistoa johti Charles Cahier, ja

Gripenbergin muistelmassakin esiintyvä madame Cahier oli tunnettu amerikkalainen laulajatar Sarah Layton-Walker. Järjestelyt oli tehty, ja kiertueen piti alkaa 15.8. Pohjois-Norjasta Narvikista, mutta viime hetkellä matka peruuntui Gripenbergin mukaan ylipääsemättömiin vaikeuksiin Norjassa ja Tanskassa.²⁸ Ei käy ilmi, mistä vaikeuksista siellä oli kysymys, mutta tuntuu hämmäntävältä ajatella, että kiertue olisi lopuksi suuntautunut vielä sotaa käyvään Saksaan.

Ehtikö Maggie Gripenberg saada 1910-luvulla kansainvälistä huomiota ja uutta yleisöä taiteelleen? Jos hakee mainintoja Gripenbergistä aikakauden ulkomaisista tanssijulkaisuista tai viime aikojen tanssin historian kirjoituksesta, vastaus on kielteinen.²⁹ Uskon, että Ruotsissa kuitenkin syntyi katsojakuntaa, joka oppi tuntemaan Gripenbergin taidetta. Hän vieraili siellä enemmän kuin muualla, ja yhteinen kieli helpotti lehtihaastattelujen tekoa. Jos Gripenbergin olisi onnistunut päästä esiintymään Saksaan, hänelle olisi saattanut aueta uusia mahdollisuuksia, olihan maa hänelle tuttu opintojen kautta.

Saksassa, Itävallassa ja Sveitsissä oli 1910–20-luvuilla suuri määrä uusia näkemyksiä edustavia tanssi- ja liikuntakouluja, modernista tanssista ja ruumiinkulttuurista kertovia julkaisuja ja tietysti taiteilijoita. Karl Toepfer on ansiokkaasti kirjoittanut germaanisen tanssikulttuurin runsaudesta. Hän on avartanut tanssin historian kirjoituksen kaanonia nostamalla esiin useita unhoon jääneitä taiteilijoita, tuoreessa artikkelissaan mm. virolaisen Ella Ilbakin, Gripenbergiä 14 vuotta nuorem-

man tanssitaiteilijan, joka esiintyi eri puolilla Eurooppaa ja Lähi-itää.³⁰

SUOMALAISEN BALETIN ULKOMAANVIERAILUISTA

Baletin 75-vuotisjuhlaesitteessä on lueteltu Suomen Kansallisbaletin sekä sen solistiryhmien ulkomaiset vierailut vuosina 1946–1997 matkavuoden ja kohteen tarkkuudella.³¹ Luettelosta voi päätellä, että baletti on tehnyt tuolla aikavälillä 53 erillistä matkaa kaikkiaan 31 maahan. Eniten vierailuja on tehty Saksaan (Saksan Liittotasavalta ja Saksan Demokraattinen Tasavalta), kaikkiaan 11 kertaa. Toiseksi tärkein vierailukohde on ollut Ruotsi seitsemällä vierailulla. Lista ei erittele solisti- ja ensemble-vierailuja. Kansallisbaletin 50-vuotishistoriikin lopussa on yksityiskohtaisemmin koottu luettelo baletin ulkomaisista vierailuista 1946–1971.³² Luetteloon sisältyy 31 vierailumatkaa, joista suurin osa on ensemblen tekemiä. Keskeisimmät kiertueet tehtiin 1959 Yhdysvaltoihin, 1961 Espanjaan ja Espanjan Marokkoon sekä 1968 Latinalaiseen Amerikkaan.

Käsittelen tässä yhteydessä lähinnä kahta vierailua, vuoden 1946 Tukholman-matkaa sekä laajaa Yhdysvaltojen kiertuetta 1959, jolloin ryhmä esiintyi myös Kanadassa ja Kuubassa. Kerron näiden vierailujen lähtökohdista, toteutuksesta, ohjelmistosta ja hieman vastaanotosta. Suomen Kansallisoopperan arkiston leikekirjat ovat olleet tärkeä lähde. Niiden sivuilta aukeaa 1940–50-lukujen vilkas lehdistökeskustelu suomalaisen ba-

letin tasosta ja ulkomaanvierailujen merkityksestä. Sanomalehtien ja niihin tanssista kirjoittavien määrä oli suuri nykypäivään verrattuna, jo se luo vaikutelman, että baletti oli tärkeä kulttuuripoliittinen aihe. Valotan aluksi hieman kiertueiden yleistä merkitystä baletin historiassa sekä toisen maailmansodan jälkeistä kiinnostusta balettiin taidemuotona, kuin myös poliittisena tekijänä kylmän sodan ilmapiiressä.

Yritteliäisyyttä ja ideologista taistelua

Yksittäiset taiteilijat ja pienet balettiryhmät kiersivät Eurooppaa jo 1800-luvulla. 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla, toiseen maailmansotaan saakka, perinteisen ja varsinkin modernin baletin ideat levisivät kiertävien balettiryhmien kautta uudelle yleisölle ympäri Eurooppaa ja lähes kaikkiin maanosiin. Anna Pavlovan, Sergei Djagilevin ja Rolf de Marén ryhmät ovat tanssin historian kirjoituksessa tunnetuimpia 1900-luvun alkukymmenillä, eversti de Basilin ja René Blumin ryhmät 1930–40-luvuilla. Uusi tutkimus voi nostaa esiin muita, vähän tunnettuja hankkeita, kuten Edvard Fazerin 1908–1910 Keski-Eurooppaan järjestämät kiertueet Venäjän Keisarillisen baletin tanssiryhmälle³³, ja näin monipuolistaa kuvaa siitä, mitä on ollut baletin *enterprise*.

Lynn Garafola avasi ensimmäisenä taloudellista näkökulmaa tanssiryhmien historiaan Ballets Russes -tutkimuksessaan. Hän viittaa Ballets Russesin vaihtuviin identiteetteihin milloin kiertueyhmä-

nä, milloin residenssiryhmänä Monte Carllossa, milloin uusien ideoiden koelaboratoriona. Hän tuo myös esille kuinka ryhmä tuotti lähes parikymmentä oopperaa.³⁴ Toiminnan monitasoisuuden osoittaminen on tärkeää myös kansallisten instituutioiden kohdalla. Kun Suomen Kansallisbaletin, silloisen Suomalaisen Oopperan balettiryhmän, ulkomaanvierailut alkoivat keväällä 1946, ryhmän tie alkoi avautua sodanjälkeisen Euroopan musiikkijuhlille ja kulttuuriviikoille sekä kansainvälisten managerien tietoon. Garafola toteaa Ballets Russesista, että jo 1920-luvulle tultaessa karu totuus oli, ettei iso balettiryhmä pystynyt enää toimimaan vain kaupallisin perustein, vaan tarvitsi jonkinlaista julkista tukea.³⁵ Toisen maailmansodan jälkeen useimmilla klassisen baletin ryhmillä oli kansallinen kotipesä, oopperatalo tai jokin muu perusrakenne, jonka osittaisella tuella ulkomaanvierailuja tehtiin.

Kylmän sodan aikana baletista tuli niin lännen kuin idän vientiartikkeli. Marion Kant kirjoittaa kuinka liittoutuneiden tanssikulttuuri – baletti – tuotiin Saksaan sekä Yhdysvalloista että Neuvostoliitosta, ja natsismin tahraaman modernin tanssin oli joksikin aikaa väistyttävä. Länsi-Saksassa baletti alkoi kukoistaa jälleenrakennusajan talouskasvun ja ulkomaisten koreografien myötä. Kant toteaa, että Länsi-Euroopassa tanssin kansainvälistyminen tarkoitti amerikkalaistumista: se merkitsi taiteellisen kokeilun ja yksilöllisen tyylin suosimista, abstraktion ihailua sekä yhteiskunnallisesti ja poliittisesti sitoutumatonta *l'art pour l'art* -ajattelua. Idässä kansainvälistyminen tarkoitti neuvostoliittolaisen taidekäsitteiden – sosialisti-

sen realismin – sekä neuvostoliittolaisen baletin koulutuksen, ennen kaikkea Vaganovan metodin, leviämistä Itä-Euroopan valtiollisiin oopperataloihin ja balettikouluihin. Sodan jälkeen neuvostoliittolaiset balettiryhmät alkoivat suurella menestyksellä vieraillla Länsi-Euroopassa ja Yhdysvalloissa, mutta kylmän sodan ilmapiirissä idän ja lännen balettien välille ei syntynyt rakentavaa dialogia. Neuvostoliitosta 1960–70-luvuilla loikanneet baletin tähdet kärjistikivät kiistelyä yhteiskuntamuotojen paremmuudesta. Kant huomauttaa, ettei neuvostobaletin poliittinen sanoma voinut tavoittaa länsimaista yleisöä, jonka ajattelua hallitsi epäpoliittinen taidetta taiteen vuoksi- näkemys. Länsimaiselle katsojalle ”suuret venäläiset ballerinat olivat puhtaan taiteen, eivät työläisten ja talonpoikien valtion symboleja.”³⁶

Suomessa tilanne oli jossain määrin toinen kuin Keski-Euroopassa. Venäläinen baletti oli jo monin tavoin vaikuttanut suomalaisen baletin kehitykseen kauan ennen kylmän sodan ideologista kamppailua. Suomalaiseen Oopperaan tuskin olisi muotoutunut omaa balettiryhmää 1921, jollemmme olisi olleet pietarilaisen baletin vaikutuspiirissä jo vuosisadan alussa.³⁷ Vastaava kehitys tapahtui myös Virossa ja Latviassa. Suomalainen baletinopetus kasvoi venäläisestä traditiosta niin vallankumousta pakenevien emigranttitaiteilijoiden kuin Venäjällä tanssia opiskelleiden suomalaisten ansiosta. Vanhat koulutusyhteydet saivat 1920–30-lukujen hiljaiselon jälkeen uusia muotoja, kun Kirovin ja Bolshoin taiteilijat alkoivat sodan jälkeen vieraillla Suomessa. Pian suomalaisille jär-

jestyi myös mahdollisuus opiskella balettia Neuvostoliitossa ja hankkia näin länsimaissa kysyttyä taiteellista ja taidollista pääomaa. Ensimmäiset tanssijat Leningradissa olivat Leo Ahonen ja Sonja Tammela vuonna 1957.³⁸ Baletin venäläistä tietotaitoa jouduttiin tietenkin soveltamaan meidän oloihimme. 1990-luvulta lähtien venäläinen traditio alkoi hämärtyä ja sekoittua baletin muihin kansainvälisiin virtauksiin.

Baletin ensimmäinen ulkomaanvierailu

Miksi suomalaisen baletin ”vientä” virisi heti sodan jälkeen? Kaikissa sodan kärsineissä maissa heräsi suuri innostus esittävään taiteeseen. Baletti antoi katsojille toivoa ja loi kauneutta, ehkä myös auttoi unohtamaan karun arjen. Marion Kant kirjoittaa kuinka tanssijat olivat joutuneet osallisiksi sotaan rintamalla, viihdytyskiertueilla, pakolaisina tai leireillä. Nyt he paneutuivat kaikin voimin rauhanajan esitystoimintaan.³⁹ Ooppera oli ollut useita kertoja lakkauttamassa balettiryhmää 1920–30-luvuilla, mutta sodan jälkeen sen olemassaoloa ei enää kyseenalaistettu. Baletilla oli Helsingissä oma yleisönsä, sillä oli myös akateemisia tukijoita talon ulkopuolelta, kuten Magnus Björkenheim ja Raoul af Hällström, joiden panos baletin ensimmäisessä ulkomaanvierailussa oli merkittävä.

Jo maaliskuussa 1945, ajankohtana jolloin sotaa vielä käytiin monissa maissa, suomalaisia tans-

sitaiteilijoita osallistui taidemesenaatti Rolf de Marén järjestämiin Tukholman kansainvälisiin koreografiakilpailuihin.⁴⁰ Alexander Saxelin edusti klassista balettia, Maggie Gripenberg ja Ester Naparstok vapaata tanssia. Kilpailun voitti Tukholmassa toimiva saksalaissyntyinen Julian Algo, mutta Gripenberg sai 3. palkinnon ja Saxelinin koreografiassa tanssinut Lucia Nifontova palkittiin parhaana tanssijattarena. Suomalaisten matkanjohtaja oli kirjallisuudentutkija, filosofian tohtori Magnus Björkenheim. Björkenheim oli baletin ystävä, hän oli ennen sotaa julkaissut balettikirjallisuutta ja baletin estetiikkaa esittelevän teoksen, jonka kaltaista ei ole sen koommin kummallakaan kotimaisella kielellä kirjoitettu.⁴¹

Magnus Björkenheim ja Raoul af Hällström toimivat aktiivisesti Suomen Tanssitaiteilijain Liitossa, viimeainittu liiton ensimmäisenä puheenjohtajana vuosina 1937–45. Af Hällström oli filosofian maisteri, teatterinjohtaja ja pitkän linjan tanssikirjoittaja ja kriitikko. Hän julkaisi toukokuussa 1945 artikkelin ”Kansallinen balettimme kunniaan!”. Se oli eräänlainen vastateksti vapaan tanssin edustajien lehtikirjoituksille, joiden mukaan Tukholman koreografiakilpailut osoittivat, kuinka tanssin suunta oli kääntynyt modernismiin ja pois perinteisestä baletista. Af Hällström hehkuttaa artikkelissa täysin rinnoin suomalaisen balettitaiteen puolesta. Sen suosio Tukholmassa oli hänen mukaansa kiistaton, ja oopperan baletti oli nyt valmis ulkomaan vierailuihin. Af Hällström viittaa jopa keskusteluun oopperanjohtaja Harald Andrén kanssa. Tekstissä korostuu voimakkaasti

kansallisen baletin merkitys kulttuuripääomana ja diplomatian välineenä. Af Hällström mainitsee esimerkkeinä Varsovan ja Riian baletit, jotka ennen sotaa kiersivät Eurooppaa valtioittensa tuella, ja viittaa myös hiljattain Suomessa vierailleisiin neuvostoliittolaisiin tanssiryhmiin.⁴² Af Hällströmin tekstin voi nähdä sekä kulttuuripoliittisena kannanottona valtiovallan suuntaan oopperan balettiryhmän aseman parantamiseksi, että tanssipoliittisena kannanottona Tanssitaiteilijain Liiton vapaan tanssin edustajille. Kirjoittajan ajatukset päättyivät myös hänen kirjansa *Siivekkäät jalat* (1945) toiseen ja uusittuun painokseen, sen viimeiseen lukuun.

Baletin ensimmäinen virallinen ulkomaanvierailu tehtiin Tukholmaan toukokuussa 1946, se tapahtui Suomalaisen Oopperan ja Suomen Tanssitaiteilijain Liiton balettijaoksen yhteisellä ponnistuksella. Magnus Björkenheim oli mukana myös tällä matkalla ja jatkoi Tukholman esitysten jälkeen pienemmän solistiryhmän kanssa Norjaan ja Tanskaan. Teatterimuseosta löytyvästä matkasuunnitelmasta selviää Tukholman järjestelyjen pääkohtia. Matkan johtajana oli oopperanjohtaja Oiva Soini, yleisjärjestelyistä huolehtivat Björkenheim ja oopperan talouspäällikkö Sulo Räikkönen. Raha-asioista vastasi Magnuksen veli, tilanomistaja Lars Björkenheim, ja majoituksesta käly Helén. Tiedotusta hoiti Raoul af Hällström, pianistina oli George de Godzinsky. Ryhmässä oli 20 naistanssijaa ja 13 miestä. Laivassa matkustettiin III luokassa, päivärahaa maksettiin 15–25 kruunua. Matka-avustusta haettiin opetusministeriöl-

tä ja kerättiin yksityisiltä tukijoilta.⁴³ Lisäksi Rolf de Maré oli taannut koko vierailun talouden.⁴⁴ Tukholman matkasuunnitelmasta käy ilmi hankkeen kokoluokka ja sen myötä riskit, matkasta kuitenkin selvittiin tappiota. Ensivierailun rituaaleihin kuuluivat kuninkaalliset katsojat aitiossaan ja se, että professori Soinille myönnettiin Pohjantähden 2. luokan komentajamerkki.⁴⁵

Vierailun ensimmäisenä iltana nähtiin kuninkaallisessa oopperassa *Joutsenlampi* Saxelinin vuoden 1945 versiona. Tukholmassa jätettiin ensimmäinen näytös pois, ja siihen sisältyvä *pas de trois* sijoitettiin juhlanäytökseen. Ruotsalaiset olivat kuitenkin innoissaan vajaanmittaisestakin baletista, sillä tämä oli ensimmäinen kerta, kun Joutsenlampea esitettiin lähes kokonaisuudessaan Ruotsissa. 1800-luvun baleteilla ei suinkaan ole ollut katkeamatonta esityserinnettä, eikä pietarilainen baletin traditio ollut ulottunut Ruotsiin saakka. Odetten osan tanssi Lucia Nifontova, Odilen Irja Koskinen, ja prinssin osan Klaus Salin. Nifontovan vakiopartneri Arvo Martikainen tanssi vasta toisena vierailuiltana Konserttitalossa, kun ohjelmistossa oli *Joutsenlammen* toinen näytös, Saxelinin *Soirée de Bal* ja Julian Algon *Näkyjä*. 32-vuotias Nifontova oli nyt uransa huipulla tanssijana, nelikymppinen sodan käynyt Martikainen taas uransa loppuvaiheessa, hänen elämänsä oli päättävä ennenaikaisesti sydäninfarktiin samana vuonna. Molemmat olivat olleet kiinnitettyinä René Blumin Ballet Russe de Monte Carloon vuosina 1935–38, ja olivat epäilemättä suomalaisen baletin kokeneimpia tanssijoita.⁴⁶

Tukholmalaislehtien arviot olivat pääosin hyvin myönteiset. *Joutsenlampi* ja klassiset perinteet saivat eniten huomiota, samoin Algon *Näkyjä*. Nifontovaa ylistettiin koko Pohjolan prima ballerina. Hänen liikkeensä ovat puhtaat ja sielukkaat, ja Odetten ja prinssin adagio oli niin kaunis, että kurkkua kuristi, kirjoitti Robin Hood, teräväsanainen ja balettia tunteva kriitikko. Suomalaisten vaikeudet oopperan kaltevalla näyttämöllä noteerattiin, samoin kommellukset Konserttitalon näyttämöä peittävällä matolla, myös miesten naisia heikompi taso mainittiin.⁴⁷ Vierailun jälkipuintiin liittyy Robin Hoodin, alias filosofian tohtori Bengt Idestam-Almquistin, raju arvio ruotsalaisen baletin rappiosta. Kööpenhaminalla oli ollut jo 14 vuotta Harald Landerinsa, Helsingillä 14 vuotta Saxelininsa, mutta mitä oli ruotsalaisilla – vain George Gé, jota Robin Hood piti täydellisenä dilettanttina. Asetelma on kiinnostava: suomalainen baletti vierailee Tukholman kuninkaallisessa oopperassa, jossa balettimestarina on suomalainen Gé. Robin Hood korosti artikkelissa oikeaoppisen balettikoulutuksen välttämättömyyttä ja satti oopperan johtoa siitä, ettei se piitannut baletin kehittämisestä. Hän ehdotti, että balettiin kiinnitettäisiin perusteellisen venäläisen balettikoulutuksen saaneita opettajia.⁴⁸ Gén ristiriitaisen taiteilijanuran lähempi tarkastelu on jätettävä toiseen yhteyteen. Robin Hoodin purkauksen voi kuitenkin tulkita myös henkilökysymyksiä ja taidepolitiikkaa laajemmaksi: sotaa edeltävän, tyylejä sekoittavan modernin baletin aika oli väistymässä, tai ainakin sen rinnalle haluttiin puhdasta koulua ja klassikkoteoksia.

Amerikkaa valloittamaan

Baletin 50-luku sisälsi vierailumatkoja Espanjaan, Ruotsiin, Belgiaan, Saksan Liittotasavaltaan, Neuvostoliittoon, Viroon ja Englantiin. Myös kotikentällä tapahtui paljon: oopperan asema vahvistui 1956, kun siitä tuli säätiöpohjainen Suomen Kansallisooppera. Vanhan oopperatalon kylkeen nousi uudisrakennus, ja baletti sai vihdoinkin asialliset harjoitustilat. Vuonna 1957 alkoivat jokakeväiset balettijuhlat, jotka toivat Helsinkiin loistavia esiintyjiä niin idästä kuin lännestä. Dynaamisen Alfons Almin panos uudistusten toteuttamisessa oli ratkaiseva, hän toimi erilaisissa johtotehtävissä vuosikymmenen alusta alkaen, vuodesta 1955 oopperanjohtajana. Vuosikymmen huipentui 15 solistitanssijan kiertueeseen Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Kuubassa.

Ulkomaankiertueiden valmisteluprosessista on joskus vaikea saada kuvaa, mutta ensimmäiset suunnitelmat Yhdysvaltojen matkasta tulivat julki jo syksyllä 1957. Amerikkalainen manageri Albert Morini oli tuolloin ehdottanut oopperalle kiertuetta syksyksi 1958. Matkaravoja ei kuitenkaan saatu kokoon. *Uuden Suomen* musiikkitoimittaja Seppo Nummi kirjoitti aiheesta seikkaperäisen selvityksen, jossa hän toteaa, kuinka 3,5 milj. markan tuen epäämisessä on kyse ”vertojaan hakevasta tolkkuttomuudesta ulkomaanmainontamme hoidossa”. Baletin sijasta opetusministeriö oli myöntänyt 4 milj. markkaa kahdelle amatööriryhmälle, Ylioppilaskunnan Laulajille ja Hilma Jalkasen voimisteluryhmälle, osallistumiseen Brysselin

maailmannäyttelyyn. Nummi piti käsittämättömänä, että vajaan tunnin esitykselle Brysselissä tulee avustus, kun baletilla olisi ollut peräti 70–90 kokonaista iltaa Yhdysvalloissa! Morinin ehdotamassa sopimuksessa baletin piti kustantaa itse matkat New Yorkiin ja takaisin, mutta perillä Morini olisi vastannut kuluista.⁴⁹ Aiheesta kirjoitettiin paljon lehdistössä, mutta matka kuitenkin siirtyi syksyyn 1959. Ruotsalainen tanssin monitoimimies Bengt Häger kirjoitti keväällä 1959 *Vecko-Journalenissa*, kuinka suomalaisesta baletista ”tuli vientiartikkeli oltuaan köyhän maan ylellisyystavaraa. Viime vuosina suomalainen baletti on samoillut ristiin rastiin Eurooppaa rautaesiripun molemmin puolin. Nyt se on napannut itselleen jotain tällä alalla halutuinta – dollarisopimuksen monen kuukauden päivittäisiä esiintymisiä varten kautta koko USA:n”.⁵⁰

Juuri ennen Yhdysvaltojen matkaa baletti vieraili Edinburghin musiikkijuhlilla. Sinne vietiin Leonid Lavrovskin *Giselle*, Irja Koskisen *Scaramouche*, Fokinin *Lemmenkoe* Gén versiona, Gén mukaelma *Don Quijotesta*, sekä Elsa Sylvestersonin *Ruusosolmu*, jossa yhdistyi baletin ja suomalaisen kansantanssin aineksia. Brittien arviot olivat enimmäkseen tyrmäviä, näin tapahtui oikeastaan ensi kertaa suomalaisen baletin kiertuehistoriassa. Englanti oli sodan jälkeen noussut baletin ykkösmaaksi Euroopassa, siellä oli hyviä koreografeja ja runsaasti tanssikirjoittajia, joilla oli sana ja auktoriteetti hallussaan. *Sunday Timesin* Richard Buckle totesi suomalaisten olevan nyt siinä vaiheessa missä Sadler’s Wells oli ennen sotaa,

eikä ihan siinäkään. Hänestä oli epäkypsää lähteä tällaisella ryhmällä ulkomaille. *Daily Telegraphin* A.V. Cotton kutsui *Scaramouchea* ”todennäköisesti heikoimmaksi baletiksi, jota koskaan on tuotu näyttämölle taiteen historiassa”, ja *The Stagen* kirjoittajan mielestä sympaattisinkaan katsoja ei voinut tuntea mitään innostusta yhteenkään ohjelmanumeroista. Hänen mukaansa ”Helsinki on kulturellisesti eurooppalainen takamaa, jota eivät ole koskettaneet ne nykyiset ideat, jotka ranskalaisen, englantilaisen, saksalaisen ja italialaisen teatterin läpi virtaavat”.⁵¹ Kritiikki osui erityisesti koreografioihin, ei niinkään tanssijoihin.

Edinburghin palautetta analysoitiin suomalaislehdissä, ja tanssikriitikko Elisabet Valto huomauttaa osuvasti, kuinka maata esittelevissä, ”propagandaluonteisissa” yhteyksissä maininnat suomalaisesta baletista ovat olleet yleensä myönteisiä, mutta Edinburghissa jouduttiin ensimmäistä kertaa ”varsinaisen ulkomaisen ammattituomariston” arvosteltavaksi. Valto epäilee, ettei ole viisasta viedä näin ”taiteellisesti hiomatonta olemusta” ulkomaille. Hän kelpuuttaa tulevasta Amerikan-ohjelmistosta *Ruusosolmun*, mutta pitää Gén versiota *Harlekiinin miljoonista* teoksena, johon ei voi suhtautua vakavasti. Hän myös paheksuu sitä, ettei matkaa varten tilattua uutuutta, Birgit Cullbergin ja Einar Englundin *Odyseus*-balettia,⁵² ollut esitetty kotimaassa ennen kiertuetta. Valto pitää välttämättömänä, että baletille saadaan vastuullinen taiteellinen johto, ja näin kohdistaa epäsuorasti sanansa sekä oopperanjohtajalle että silloiselle balettimestarille George Gélle.⁵³

Yhdysvalloissa 15 hengen solistiryhmä kiersi kolmen kuukauden ajan rannikolta toiselle käväisten myös Kanadan puolella ja Kuubassa (kuva 2). Kiertueella annettiin 63 näytöstä, jotka esitettiin varsin askeettisesti ilman lavasteita ja orkesteria, vain pianon säestyksellä. Matkan taiteellisena johtajana toimi George de Godzinsky⁵⁴, joka raportoi kiertueen aikana keräämiään tietoja: katsojamäärä oli 155 000, katsojien keski-ikä oli noin 50 vuotta, 70 % näytännöistä oli loppuunmyytyjä seisomapaikkoja myöten, useimmat esitykset kuuluivat kunnallisten konserttiesityksien sarjaan, joka oli amerikkalainen käytäntö.⁵⁵ Suomessa kirjoitettiin ”syrjäteiden sylfideistä” vähätellen pieniä kiertuekohteita, Yhdysvalloissa oli kuitenkin jo pitkään luotu maan kattavaa kiertueverkostoa. Esimerkiksi modernit tanssijat kiersivät 1930-luvun puolivälistä alkaen yliopistokaupunkia, mikä auttoi merkittävästi modernin tanssin tunnetuksi tekemisessä.

Suomalaisten lehtien referoimat amerikkalaiskritiikit vaihtelivat myönteisestä välinpitämättömyyteen. Tanssijoista huomiota saivat Doris Laine, Margaretha von Bahr, Maj-Lis Rajala, Klaus Salin ja Leo Ahonen. Aina ei baletti ollut kirjoittajille tuttu taidemuoto, siksi on kiinnostavaa lukea tanssikriitikoiden käsityksiä. Kiertueen viimeinen näytös oli Brooklyn Collegessa. *New York Timesin* John Martin, tunnettu modernin tanssin esitaistelija, kirjoittaa, ettei seuruetta, saati ketään sen jäsenistä tunnettu etukäteen. Newyorkilaisia houkutti paikalle Birgit Cullbergin uusi teos. ”Hän ei pettänyt odotuksiamme”, Martin kirjoittaa, ”ja myöskin tanssiryhmä piti mielenkiintoamme vireillä. Tans-



Kuva 2: Suomen Kansallisoopperan balettiryhmä lähdössä Pohjois-Amerikan kiertueelle vuonna 1959. Kuva: Teatterimuseon arkisto.

sijat olivat viehättäviä, erinomaisesti treenattuja, esiintymisessä oli kuria, vahvaa taiteellisuutta – ”.*Ruususolmu* oli Martinista pitkä ja lattea, *Harlekiini* show’ta, mutta *Odyseus* ”nykyaikainen, draamallinen, esityksellisesti vaativa – kuin kokonaan toinen seurue olisi ollut lavalla”. Lopuksi Martin sanoo vielä, että kaikilla tytöillä oli kauniit jalat, vaikka he käyttivät eurooppalaisia balettiosuusia, jotka saavat jalat näyttämään lusikoilta!⁵⁶

Helsingin Sanomissa Anitra Karto arvioi matkan tulosta, plussaa hän antaa tanssijoille ja *Odyseukselle*, miinusta esitysten vaatimattomille teknisille puitteille. Karto referoi *Herald-Tribuneen* kirjoittaneen Walter Terryn arviota, joka teila *Ruususolmun*, ohittaa *Harlekiinin* ja pitää *Odyseusta* huomattavimpana. Terryn mukaan ”todellinen asiantuntija on se, että tämä ei ollut kovinkaan antoisa baletti-ilta”. Samaan tapaan kuin Valto aiemmin, myös Karto pitää baletin suurimpana ongelmana omaperäisen ja vakinaisen koreografian puuttumista. ”Meillä on liiaksi totuttu korostamaan tanssijaa, ja kuitenkin koreografista lähtee baletin synty ja elämä.” Lopuksi Karto lainaa Clive Barnesin *Dance and Dancers* -lehdessä julkaistua juttua Edinburghista. Barnes myöntää että ryhmällä on elinvoimaa, tanssiniloa ja kosketus yleisöön, mutta ”surkeata oli ilmeisen huono koulutus – kurjat pliet, sisäänpäin taivutetut jalat ja huolimattomat asennot – provinsiaalinen yhtye – kohtuuden nimessä on sanottava: näyttää venäläiseltä provinssiaaliselta yhtyeeltä.”⁵⁷

Baletin ulkomaanvierailuja ei voi tarkastella vain esityksistä saadun kritiikin perusteella, näkökul-

ma kapenee liikaa. Tanssijoille nämä matkat olivat aina tärkeä kokemus, joita käsitellään muistelmissa ja haastatteluissa. ”Baletti oli ’ilmainen’ pääsylippumme ulkomaille, muuten monet, kauaksikin suuntautuneet matkat olisivat olleet tanssijan palkalla mahdottomia”, korostaa Heikki Värtsi.⁵⁸ Erilaisiin esitystiloihin sopeutuminen ja erilaisten yleisöjen kohtaaminen kasvatti ammattitaitoa, ja matkan rasitukset kestävyyskuntoa. Joskus jää miettimään millä tavoin tanssijat kokivat ajan-

TANSSITEATTERI RAATIKKO ULKOMAILLA

Kolmas esimerkkinä ”vientiprojekteista” on Tanssiteatteri Raatikko, jota käsittelen yleisemmin kuin edellisiä. Esitysten vastaanottoon ja teatterin asemaan tanssin kansainvälisessä kontekstissa en tässä yhteydessä voi syventyä. Tarkastelen

Raatikon ulkomaisia vierailuja lähinnä teatterin omien esitteiden ja kannatusyhdistyksen vuosikertomusten kautta. Aineistovalinnat ovat aina henkilökohtaisia päätöksiä, mutta joskus ne liittyvät suoraan tutkijan elämään. Olin Tanssiteatteri Raatikon kannatusyhdistyksen hallituksen jäsen vuosina 1979–87, ja hallussani sattuu olemaan Raatikon dokumentteja.⁶¹ Ehkä luottamustoimen kytköstä kiinnostavampi on tässä yhteydessä asennoitumiseni, jonka mukaan Tanssiteatteri Raatikko oli alkuaikoinaan olemukseltaan niin vahvasti suomalaista tanssin kenttää rakentava ja kotimaiselle yleisölle suuntautuva teatteri, että sen ulkomaanvierailut tuntuivat toiminnan sivujuonteelta. Näin ajattelin pitkään, mutta nykyhetken perspektiivistä Raatikon ulkomaanvierailut tuntuvatkin merkittävältä avaukselta suomalaisen modernin tanssin kansainvälisyydessä. En ole kotimaata korostaneessa Raatikko-käsityksessäni ollut yksin, esimerkiksi teatterin 25-vuotisjuhla-kirjassa ei ole kuin satunnaisia mainintoja Raatikon ulkomaanvierailuista.⁶² Vierailuista ei ole liioin koottu kirjaan luetteloa, vaikka niitä löytyy jo 1980-luvulta teatterin esitteissä.

Marjo Kuusela ja Maria Wolska perustivat Tanssiteatteri Raatikon vuonna 1972.⁶³ Tavoitteena oli ammattimaisesti toimiva teatteri, joka työllistää tanssijoita. Teatteri oli kiertueryhmä, jolla ei ollut omaa esitystilaa. Haluttiin viedä esityksiä syrjäseuduille ja katsojille, jotka eivät olleet voineet aiemmin nähdä tanssitaideita. Näissä tavoitteissa Raatikko oli samassa rintamassa 1960–70-lukujen taitteessa syntyneiden teatteriryhmien kans-

sa, tietenkin sillä erotuksella, että tanssitaide oli maanlaajuisesti monin verroin tuntemattomampaa kuin teatteri. Marjo Kuuselan ensimmäinen tanssinäytelmä *Työläisvaimo* valmistui keväällä 1973, *Väki ilman valtaa* tuli ensi-iltaan Kuopio tanssii ja soi -festivaaleilla kesäkuussa 1974. Puoli vuotta sen jälkeen teos esitettiin Södra Teaternissa Tukholmassa.

Raatikon ensimmäisen ulkomaanvierailun ajoittamisessa oli ongelma. Vierailuista on yhteenvedo teatterin englanninkielisessä esitteessä, jonka voi päätellä valmistuneen joko loppuvuodesta 1981 tai seuraavana keväänä. Ensimmäinen Tukholman-vierailu ajoitetaan siinä vuoteen 1974, mutta vierailu tapahtui vasta tammikuun alussa 1975. Vuosi 1974 kuitenkin toistuu kaikissa myöhemmissäkin yhteenvedoissa. Tarkistamattoman tiedon jääminen esitteisiin ei ole outoa, kun ajattelee, että Raatikolla ei ollut alkuvuosina omaa toimistoa puhumattakaan arkistoinnista vastaavasta työntekijästä.⁶⁴ Ensimmäinen Ruotsin-vierailu liittyi ruotsalaisen Danscentrumin järjestämiin vapaista ryhmiä esitteleviin tanssipäiviin. Raatikko esiintyi Södertäljessä Folkets husissa ja Tukholmassa Riksteaternin hallinnoiman Södra Teaternin suurella näyttämöllä. Esitykset olivat loppunumyytyjä ja saivat kehuja arvioita kritikoilta.⁶⁵

Marjo Kuusela toimi Raatikon taiteellisena johtajana ja pääkoreografina vuosina 1972–1987. Tällä aikavälillä Raatikko teki ulkomaille 38 matkaa. Tieto perustuu teatterin esitteisiin, koska artikkelia varten oli mahdotonta tehdä vertailevaa

perustutkimusta koko ajanjaksolta. Puolet matkoista tehtiin Pohjoismaihin: Ruotsiin yksitoista matkaa, Tanskaan neljä, Färsaarille kaksi, Norjaan ja Islantiin yhden kerran. Muita kohdemaita olivat Länsi-Euroopassa Saksan Liittotasavalta, Sveitsi, Espanja, Ranska ja Englanti (Skotlanti), sekä Itä-Euroopassa Neuvostoliitto, Saksan Demokraattinen Tasavalta, Jugoslavia ja Bulgaria. Yhdysvalloissa Raatikko vieraili vuonna 1983.

Vuosina 1975–87 Raatikko vieraili ulkomailla vuosittain, joinakin vuosina jopa neljällä eri matkalla. Ohjelmisto vaihteli kohteen ja esityspaikan mukaan ja noudatteli sitä, mikä oli uutta tai parhaassa esityskunnossa. Alkuvaiheessa kiertueilla esitettiin useimmiten tanssinäytelmää *Väki ilman valtaa* ja vuosina 1978–83 *Salka Valkaa*. Marja Korholan *Varvastanssia* vietiin ulkomaille vuodesta 1982 alkaen, duettona se oli kätevä vierailuteos. Sveitsiläisen Jürg Burthin koreografia *Lutanainen* vieraili 1984–85 Ruotsissa, molemmissa Saksoissa ja Sveitsissä. Vierailuohjelmistoihin kuului myös useita muita Kuuselan koreografioita, sekä teoksia Marja Korholalta, Tommi Kitiltä ja Marita Strömbergiltä. Raatikon näytösten määrä ulkomailla oli yleensä yhdestä kolmeen, mutta ruotsalainen Riksteatern järjesti teatterille laajat maakohtaiset kiertueet.⁶⁶ Vuonna 1977 annettiin teoksista *Väki ilman valtaa* ja *Kukkaistytty* yhteensä 17 näytöstä Ruotsissa. Ja vuonna 1981 Raatikko teki seitsemän viikon kiertueen käyden 24 paikkakunnalla eri puolilla Ruotsia. Rankalla matkalla *Salka Valkaa* esitettiin peräti 31 kertaa.

Oopperayhteistyö lisää ulkomaanmatkoja

Tanssiteatteri Raatikon yhteistyö Suomen Kansallisoopperan oopperatuotannoissa Juhani Raiskisen ensimmäisellä johtajakaudella oli teatterille merkittävää sekä taloudellisesti että tunnettisuuden lisäämisessä. Marjo Kuusela toimi koreografina Joonas Kokkosen säveltämässä ja Sakari Puurunen ohjaamassa oopperassa *Viimeiset kiusaukset*, ja Raatikon tanssijat toimivat tanssijoina. Teos sai ensi-iltansa 1975, ja sitä esitettiin kuuden vuoden ajan. Esitys niitti mainetta myös ulkomailla.

Viimeiset kiusaukset vietiin Tukholmaan ja Osloon jo alkuvuodesta 1976. Sitten seurasi Lontoon-vierailu Sadler’s Wells-teatterissa kesällä 1979. Raatikko yritti saada oman tanssiesityksen samanlaisesti Lontooseen, mutta sopivaa tilaa ja aikaa ei järjestynyt. Seuraavaksi *Viimeiset kiusaukset* vieraili Wiesbadenissa, missä Raatikolla oli oma *Salka Valkan* esitys, ja Zürichissä toukokuussa 1981. New Yorkissa ooppera vieraili toukokuussa 1983, sekä Itä-Berlinissä saman vuoden syyskuussa.⁶⁷

New Yorkissa Raatikolle onnistui se, mikä Lontoossa ei ollut toteutunut. Kun *Viimeisten kiusausten* historiallinen vierailu Metropolitan-oopperassa oli ohi, Raatikko jäi esiintymään Riverside Dance-festivaaleille esittäen kahdesti Kuuselan *Salka Valkan* ja kerran Marja Korholan *Varvastanssin*. Jack Anderson piti ryhmää ”kiinnostavana ja ymmälleen saattavana” ja toivoi ryhmän vierailevan

uudelleen New Yorkissa.⁶⁸ Riverside Dance Festival toimi vuosina 1964–84 Riversiden kirkon yhteyteen rakennetussa teatterissa Manhattanin luoteisosassa lähellä Harleミア. Festivaali tunnettiin korkeatasoisena modernin tanssin esilletuojana.

Suomi-viikkoja ja musiikkijuhlia

Kun tarkastelee sitä, miten Raatikon matkat oikein järjestyivät, on malli samantapainen kuin Kansallisoopperan baletilla 1950-luvulla. Vastaanottavana tahona saattoi olla yksittäinen teatteri, kuten Klara Teatern Tukholmassa 1980, tai festivaali, kuten Bergenin musiikkijuhlat Norjassa 1978 tai Ljubljanan kesäfestivaalit Jugoslaviassa 1980. Molemmat Neuvostoliiton-matkansa, vuosina 1978 ja 1980, teatteri teki Työvään kulttuuripäiville osana suomalaista taiteilijadelegaatiota. *Varvastanssi* vieraili Sitgesin kansainvälisillä teatterifestivaaleilla Espanjassa 1982, sekä Nancyssa Kansojen Teatterit-festivaalilla 1984. Monen matkan taustalla oli kulttuuria esittelevä ja kaupankäyntiä edistävä taho, kuten erilaiset Suomi-viikot tai konsulaattien järjestämät tilaisuudet. Matkat liittyivät usein myös maiden välisiin kulttuurivaihtosopimuksiin tai ystävyyskaupunkitoimintaan. Vaikka Raatikolla oli aina tiukkaa taloudellisesti, oli noina vuosina mahdollista saada tukea ulkomaanmatkoihin esimerkiksi opetusministeriöltä tai Vantaan kaupungilta.

Mansikka vai mustikka?

Tanssiteatteri Raatikolle eivät kiertueet kotimaassa tai ulkomailla olleet 1970–80-luvuilla millään tavoin vaihtoehtoisia strategioita. Suomessa oli ennen 1990-luvun lamaa mahdollista järjestää pitkiäkin kiertueita, koska kunnista ja kouluista löytyi tilaajia. Ulkomaanmatkat näyttävät olleen alusta alkaen ikään kuin luonnostaan tullut lisä teatterin toimintoihin. Raatikon jäsenyys Teatterikeskuksessa syksystä 1974 alkaen lisäsi teatterin yhteyksiä, ja Ruotsin Riksteatern -organisaation avaamat vierailu- ja kiertuenäkymät olivat tärkeitä. Vihjeen siitä, että ulkomaankiertueet nähtiin aiempaa merkityksellisempinä, antaa Marjo Kuuselan haastattelu vuonna 1985:

Tärkeäksi asiaksi on noussut kansainvälisessä tanssin kentässä toimiminen hyvin selkeästi omalta pohjaltamme. Emme ole pyrkineet esittämään ulkomailla kansainvälisten suuntausten mukaisia produktioita. Olemme vieneet suomalaista, yhteiskunnallisesti painottunutta tanssia, ja se on ollut meidän voimamme. – – Olemme jännittävässä tienhaarassa. Meillä on mahdollisuus lähteä yrittämään kansainvälisille kentille ja pyrkiä pääkaupunkiseudulla vaikuttavaksi huippuryhmäksi.”⁶⁹

Raatikko oli rakenteellisesti ja toiminnallisesti huippuvaiheessa 1980-luvun puolivälissä. Samalla sen toiminta oli kuitenkin herkästi haavoittuvaa ja taloudellisesti epävarmaa. Ryhmä toimi harkinanvaraisten tukien varassa, teattereiden valtion-

osuuslakia vasta valmisteltiin. Raatikko haki aktiivisesti ratkaisua toimintansa lujittamiseen esitämällä vuoden 1986 alussa opetusministeriölle suunnitelman, jossa Raatikosta muodostettaisiin tanssin alueteatteri, jonka toiminta-alueena olisi koko maa. Esitys ei toteutunut, mutta sitä varten laaditusta selvityksestä käy ilmi ryhmän silloinen volyymi ja toiminta. Henkilökuntaan kuuluivat koreografi ja kymmenen tanssijaa, kaksi teatteritekniikkaa, myynti- ja tiedotussihteeri sekä taloudenhoitaja. Teatterilla oli vuosittain 120–170 esitystä kiertueolosuhteissa. Perustamisestaan lähtien vuoteen 1986 Raatikolla oli ollut lähes 200 näytöstä ulkomailla. Selvityksen mukaan se oli tänä aikana vierailut enemmän ulkomailla kuin yksikään muu suomalainen teatteri.⁷⁰

Raatikon kuva

Käsiohjelmat ja esitteet ovat tanssin historiaa penkovalle perusaineistoa. Niissä on paljon tietoa, mutta lisäksi ne johdattavat visuaalisuudellaan ja tekstivalinnoillaan tanssiryhmän itseyttä ja kuvaan, jonka ryhmä haluaa itsestään antaa julkisuudessa. Susan Leigh Foster on kirjoittanut käsitteistä, joiden avulla voi analysoida koreografian merkityksiä; yksi näistä on *frame*, teoksen kehykset tai puitteet. Tanssiteoksen puitteisiin kuuluvat mm. lehti-ilmoitukset, tiedotteet, käsiohjelmat ja esitystila. Fosterin mukaan teoksen puitteet vaikuttavat katsojan odotuksiin ja siihen miten hän näkee ja kokee esityksen.⁷¹ Samalla tavoin voi ajatella, että teatterin yleisesitteet parhaimmillaan johdattavat teatterin tyyliin ja taidekäsitteeseen.

Marjo Kuusela kertoo, että varhaisten esitteiden visuaalinen ilme syntyi yhteistyönä ja lähipiirin tuella. Tommi Kitin mainosalalla työskentelevät vanhemmat olivat siinä suureksi avuksi, esimerkiksi teatterin nimilogon suunnitteli Vappu Kitti.⁷² Pienaakkosin kirjoitettu *tanssiteatteri raatikko* on arkinen, mutta tyylikäs ratkaisu, joka assosioituu 1920–30-lukuihin ja Bauhaus-taidekoulun typografisiin malleihin. Varhainen englanninkielinen esite, ehkä keväältä 1976, oli vielä kahden sivun moniste. Vuonna 1980 painetussa valkokantisessa esitteessä on jo 22 teksti- ja kuvasivua, pienoisarikkeleita ja vaihtelevasti käytettynä suomen, ruotsin, englannin ja saksan kieltä. Vaakatasoisessa A4-kannessa on rohkeasti vain teatterin nimi (kuva 3).

Ensimmäisissä esitteissä Tanssiteatteri Raatikko toi pienoisarikkeleissa esille perustajajäsenilleen merkittäviä tanssin historian esikuvia: Isadora Duncanin, Maggie Gripenbergin, Kurt Joossin. Vaikka artikkelit voivat nyt vaikuttaa irrallisilta, niiden voi nähdä kertovan, minkälaiseen taidekäsitteeseen ja tanssin traditioon teatteri halusi sijoittua. Tekstit myös valistivat yleisöä, koska yleinen tietämys tanssitaiteesta oli tuona aikana vähäistä, eikä tanssitiedolle ollut omia kanavia, esimerkiksi *Tanssi*-lehteä ei ollut vielä olemassa. Vuoden 1985 esite on jo toisenlainen: sen laajuus on 23 sivua sekä 11-sivuinen haitariliite ohjelmistosta, ulkomaanvierailuista ja kotikaupunki Vantaasta (kuva 4). Esitteessä on Marjo Kuuselan haastattelu ja tanssijoiden lyhyitä kommentteja. Kielinä ovat suomi, englanti ja saksa. Hyviä mustavalkoisia valokuvia on runsaasti, myös koko sivun mitalla.



Kuva 3: Tanssiteatteri Raatikon esite vuodelta 1980.



Kuva 4: Tanssiteatteri Raatikon esite vuodelta 1985. Kannessa Aarne Mäntylä Jürg Burthin teoksessa Luutanainen. Kuva: Panu Itkonen.

Mustavalkoisuus oli ennen kaikkea taloudellinen, mutta myös ajalle ominainen valinta, se nosti esiin liikkeen draaman. Huimia värikuvia tuli kuitenkin julki jo samana keväänä Sveitsissä: muoti- ja rockaiheista tunnettu sveitsiläinen valokuvaaja Hannes Schmid kävi Helsingissä helmikuussa ku-

vaamassa Jürg Burthin koreografoimaa *Luutanaista*. Ainutlaatuinen kuvareportaasi julkaistiin sveitsiläisen MAGMA-lehden ensimmäisessä numerossa, ja ne poikivat Raatikolle kaksi *Luutanaisen* esitystä Sveitsiin.

Viitteet

¹ Kulttuurivienti näkyy, uudistaa ja vaikuttaa. Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelman 2007–2011 loppuraportti. Kulttuuriviennin valmisteluryhmä. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2011:20, 5.

² Hammergren 2002, 10–11.

³ Gripenbergin elämänvaiheista katso Ambegaokar 1998 ja Suhonen 2004.

⁴ Gripenberg 1950, 59–63.

⁵ Emt., 22. Arkkitehti H.E.Saurénin tytär Helga avioitui 1913 P.O.Holstin kanssa. He muuttivat Ruotsiin 1915. Wilskman 1916, 675–676.

⁶ Anna Behlen (1876–1966) elämästä katso Wide-Unterkircher, Dagmar. Anna Behle in memoriam, *Svenska Dagbladet* 10.10.1966, sekä Hammergren 2002, 109–114.

⁷ Gripenberg esiintyi keväällä 1910 ”soolotanssijattarena” Arvid Järnefeltin *Titus*-näytelmässä, sekä Johannes Linnankosken näytelmässä *Ikuinen taistelu*. Gripenberg 1950, 53, sekä Laakkonen 2010, 147–149.

⁸ Gripenberg 1950, 65–66.

⁹ Hammergren (2002) käsittelee 1900-luvun alun taidetanssin ja tanssiviihteen eriytymistä sekä limittymistä mm. luvussa 3.

¹⁰ Gripenberg 1950, 75.

¹¹ Bergholm, Kari. Haastattelu 30.3.1978, Suomen Kulttuurirahaston arkisto (SKR): lahjoittajamapit.

¹² Bergholm, Aune. Haastattelu 26.5.1978, SKR.

¹³ Varhaisessa modernissa tanssissa on vain muutamia esimerkkejä tanssipareista tai yhteisiltoja pitäneistä solistitanssijoista, kuten Ruth St. Denis ja Ted Shawn, sekä Clotilde von Derp ja Alexander Sacharoff. Onni Snell tanssi Gripenbergin partnerina vuoteen 1921 saakka eikä tietävästi tehnyt koskaan omia koreografioita. Gripenbergin muita tanssipartnereita olivat Toivo Niskanen, Elo Kuosmanen, Kaarlo Eronen ja Veikko Nikkinen.

¹⁴ Gripenberg 1950, 108–111.

¹⁵ Emt., 123–125.

¹⁶ Emt., 87–91.

¹⁷ Glen. Maggie Gripenberg i London, *Dagens Tidning* 10.7.1913; P.N. Maggie Gripenberg i London, *Hufvudstadsbladet* 20.7.1913, Brages Pressarkiv (Brage).

¹⁸ Ibid.; Glen. Maggie Gripenberg i London, *Dagens Tidning* 18.7.1913, Brage.

¹⁹ Garafola 1989, 281–282.

²⁰ Esityksiä oli ainakin Tallinnassa, Tartossa, Pärnussa, Viljandissa, Valgassa ja Riiassa. Gripenberg 1950, 91–92. Braxén (myöh. Veneskoski) oli Gripenbergin vakiopianisteja.

²¹ Emt., 88. Briteillä oli oma aatelistanssijattarensa Lady Constance Stewart-Richardson (1883–1936), joka juuri 1913 julkaisi kirjan *Dancing, Beauty, and Games*.

²² Gripenberg 1950, 140–144.

²³ Tapahtumasta raportoi karikatyyrien kera mm. *Suomen Kuvalehti* 50/1919, 1091. Gripenbergin indifferentistä suhtautumisesta politiikkaan ja sotiin kertoo Kari Bergholm Suomen Kulttuurirahaston haastattelussa 30.3.1978.

²⁴ Gripenberg 1950, 146–166.

²⁵ Sola 1952, 24.

²⁶ Gripenberg 1950, 165–166.

²⁷ Emt., 102–103. On epäselvää, mitä ryhmällä tässä tarkoitetaan. Varmaankin Gripenbergiä, Snelliä ja muutamaa edistynyttä oppilasta.

²⁸ Gripenberg 1950, 130.

²⁹ Edes Hammergren (2002) ei tule kirjassaan maininneeksi Gripenbergiä kertoessaan Behlen urasta ja oppilaista.

³⁰ Katso Toepfer 1997 ja 2012, Ilbakista erityisesti 112–116.

³¹ Almi & Pitkänen 1997.

³² Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 215.

³³ Laakkonen 2009.

³⁴ Garafola 1989, xi-xii sekä luvut 5–9.

³⁵ Emt., 269.

³⁶ Kant 2007, 285–286.

³⁷ Katso Laakkonen 2009, mm. 95–111, 259–262.

38 Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 111, 113.

39 Kant 2007,284.

40 Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 68. De Maré oli organisaationsa Les Archives Internationales de la Danse kautta järjestänyt ensimmäisen koreografiakilpailun Pariisissa 1932. Sitä seurasivat muiden järjestäjien toimesta Varsova 1933, Wien 1934, Berliini 1936, ja uudelleen de Marén järjestäminä Tukholma 1945 ja Kööpenhamina 1947. Veroli 2008, 60–61. Jostain syystä Veroli ei mainitse Brysselin kilpailua 1939, jossa mm. Maggie Gripenberg oli juryssä ja myös palkinnonsaajana.

41 Björkenheim 1938. *Den klassiska konstdansen* esittelee mm. André Levinsonin, John Rayner Heppenstallin ja Paul Valéryn tanssinäkemyksiä.

42 af Hällström 1945. Kansallinen balettimme kunniaan! *Kuva*, toukokuu 1945. Suomen Kansallisoopperan arkisto (SKO): leikekirjat.

43 Suomalaisen Oopperan baletin vierailu Tukholmassa 11., 12. ja 13. toukok. 1946, TeaMA 1209, Magnus Björkenheimin henkilöarkisto. Dokumentissa esityspäivät poikkeavat toteutuneesta.

44 Ma-a. ”Tervetuloa takaisin!” toivottivat ruotsalaiset balettillemme, *Helsingin Sanomat* 22.5.1946, SKO

45 Ibid.

46 Tukholman vierailusta mm. Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 71–73.

47 Ibid.

48 Robin Hood. Svenska balettens förfall, *Stockholms-Tidningen*, No 137, 21.5.1946, SKO. Bengt Idestam-Almquist (1895–1983), suomenruotsalainen tutkija ja kriitikko, joka oli nuoruudessaan asunut Pietarissa. Saattaa hyvin olla, että hän tunsi Gén jo sieltä. Idestam-Almquistista tuli Ruotsissa merkittävä elokuva-arvostelija.

49 Nummi, Seppo. Baletille annettava tilaisuus lähteä Amerikan-kiertueelleen, *Uusi Suomi* 21.11.1957, SKO.

50 Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 119.

51 ”Epäkypsää lähteä ulkomaille” Balettimme palasi Edinburghista, *Helsingin Sanomat* 7.9.1959, SKO. Samasta aiheesta myös Kukkonen 2011, 123–124.

52 Koreografian tilaaminen Birgit Cullbergilta oli manageri Morinin ehto, Cullbergin *Medea* oli jo menestynyt Yhdysvalloissa. *Odysseus* sai Suomen ensi-iltansa vasta helmikuussa 1960.

53 Valto, Elisabet. Liian ”vanhaako” vietäväksi? *Ilta-Sanomat* 25.9.1959, SKO.

54 Godzinsky ja amerikkalainen pianisti Robert Phillips vastasivat esitysten pianosäestyksestä.

55 Halonen, Antti. Suomalaisen baletin näki 155 000 amerikkalaista, *Uusi Suomi* 29.12.1959, SKO.

56 ”Vahvaa taiteellisuutta ja omaperäistä tyyliä” New York Timesin arvostelu Suomen baletin vierailusta, *Helsingin Sanomat* 3.1.1960, SKO.

57 Karto, Anitra. Balettimatkan oppi, *Helsingin Sanomat* 10.1.1960, SKO.

58 Kukkonen 2011, 122.

59 Parhaan yleisön kohtasi balettimme Havannassa, *Ilta-Sanomat* 28.12.1959, SKO.

60 Kukkonen 2011, 128.

61 Ellei toisin mainita, sisältyvät kaikki jatkossa olevat tiedot Raatikon toiminnasta Raatikon kannatusyhdistyksen toimintasuunnitelmiin ja toimintakertomuksiin vuosina 1978–87, sekä teatterin esitteisiin.

62 Pauniahö 1999.

63 Marjo Kuuselan puheenvuoro toisaalla tässä julkaisussa kertoo Raatikon perustamisesta ja taiteellisesta kehityksestä.

64 Esitteissä on usein pieniä virheitä, esim. päiväämättömässä esitteessä vuodelta 1989 tai 1990 puuttuvat ulkomaanvierailujen listalta kokonaan vuoden 1980 matkat.

65 Teatterissa tapahtuu, *Kansan Uutiset* 28.1.1975; Raatikko menestyi Ruotsissa, *Helsingin Sanomat* 29.1.1975; Marjo Kuuselan puhelinhaastattelu 21.10.2012.

66 Riksteatern perustettiin 1933 organisoimaan teatteriesitysten maanlaajuista saavutettavuutta. Cramér- ja Cullberg-baletit tulivat 1960-luvulla mukaan kiertueohjelmaan ja avasivat tietä modernille tanssille Ruotsissa.

67 *Viimeisten kiusausten* ulkomaanmatkoista katso Lampila 1997, 639–643.

68 Lainaus Andersonin arviosta Rauhamaa 1999, 34.

69 Suhonen 1985, 4, 9.

70 Suunnitelma Tanssiteatteri Raatikon aseman kehittämiseksi. Dokumentista voi päätellä, että se on laadittu loppukeväällä 1986.

71 Foster 1986, 58–98. Foster soveltaa frame-ajatuksessa sosiologi Erwing Goffmanin teoriaa.

72 Marjo Kuuselan puhelinhaastattelu 21.10.2012.

Lähteet

ARKISTOT

Brages Pressarkiv (Brage)
Biografinen kokoelma

Suomen Kansallisoopperan arkisto (SKO)
Leikekirjat

Suomen Kulttuurirahaston arkisto (SKR)
Lahjoittajamapit

Teatterimuseon arkisto
Magnus Björkenheimin henkilöarkisto
Maggie Gripenbergin henkilöarkisto
Suomen Tanssitaiteiljain Liiton arkisto

PAINETUT

Almi, Heidi & Pitkänen, Minna (toim.) 1997. *Suomen Kansallisbaletti 75 vuotta. 75 years of Finnish National Ballet*. Suomen Kansallisbaletti.

Ambegaokar, Saga 1998. Maggie Gripenberg. Teoksessa *International Encyclopedia of Dance*, 3 (F-K), 311–313. Oxford University Press: New York.

Björkenheim, Magnus 1938. *Den klassiska konstdansen*. Söderström & C:o: Helsingfors.

Foster, Susan Leigh 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press: Berkeley.

Garafola, Lynn 1989. *Diaghilev’s Ballets Russes*. Oxford University Press: New York.

Gripenberg, Maggie 1950. *Rytmin lumoissa. Muistelmia*. Käsikirjoituksesta suomentanut Sirkka Rapola. Otava: Helsinki.

Hammergren, Lena 2002. *Ballerinor och barfotadansöser. Svensk och internationell danskultur runt 1900*. Carlsons: Stockholm.

Kant, Marion 2007. European ballet in the age of ideologies. Teoksessa Kant, Marion (ed.) *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge University Press: New York, 272–290.

Kukkonen, Aino. 2011. *Heikki Värtsi laidasta laitaan*. Like: Helsinki.

Laakkonen, Johanna 2009. *Canon and Beyond: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908–1910*. Suomalaisen tiedakatemian toimituksia, Humaniora 354. Suomalainen tiedakatemia: Helsinki.

— 2010. Tanssia Kansallisteatterin näyttämöllä. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen (toim.). *Suomen teatteri ja draama*. Like: Helsinki, 139–152.

Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. WSOY: Helsinki.

Pauniahö, Paula (toim.) 1999. *Raatikko tanssii... Näkökulmia Tanssiteatteri Raatikon historiaan ja nykypäivään 1972–1997*. Kustannus Pohjoinen: Oulu.

Rauhamaa, Raisa 1999. Raatikon 1980-luvun monenkirjavat kuosit – Ruutuhameista sudennahkoihin ja paljaaseen pintaan. Teoksessa Pauniahö, Paula (toim.) *Raatikko tanssii... Näkökulmia Tanssiteatteri Raatikon historiaan ja nykypäivään 1972–1997*. Kustannus Pohjoinen: Oulu, 25–36.

Sola, Wäinö 1952. *Wäinö Sola kertoo II*. WSOY: Helsinki.

Stewart-Richardson, Constance 1913. *Dancing, Beauty, and Games*. Arthur L. Humphreys: London.

Suhonen, Tiina 2004. Maggie Gripenberg, Teoksessa *Suomen Kansallisbiografia* 3. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, 298–300.

Toepfer, Karl 1997. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. University of California Press: California.

VIRTAUKSIA VALLOISTA

Sukelluksia suomalaisen modernin tanssin amerikkalaistamiseen 1960-luvulla

— 2012. Aesthetics of Early Modernist Solo Dance in Central Europe. Teoksessa Claudia Gitelman & Barbara Palfy (eds.) *On Stage Alone: Soloists and the Modern Dance Canon*. University Press of Florida: Florida, 73–118.

Veroli, Patrizia 2008. Die Choreographiewettbewerbe der Archives Internationales de la Danse von 1932, 1945 und 1947 im Zeichen der Völkerverständigung. Teoksessa Baxmann, Inge (hrsg.) *Körperwissen als Kulturgeschichte. Die Archives Internationales de la Danse (1931–1952)*. Wissenskulturen im Umbruch, Band II. Eine Publikation des Tanzarchivs Leipzig e.V. K.Kieser Verlag: München, 48–62.

Vienola-Lindfors, Irma & af Hällström, Raoul 1981. *Suomen Kansallisbaletti 1922–1972*. Musiikki Fazer: Helsinki.

Wilskman, Atle 1916. *Släktbok I*. Svenska Litteratursällskapet i Finland: Helsingfors.

Lehtiartikkelit

”Epäkypsää lähteä ulkomaille” Balettimme palasi Edinburghista. *Helsingin Sanomat* 7.9.1959.

Glen 1913 (Nimim. Göran Wallen). Maggie Gripenberg i London. *Dagens Tidning* 10.7.1913.

— 1913. Maggie Gripenberg i London. *Dagens Tidning* 18.7.1913.

Halonen, Antti 1959. Suomalaisen baletin näki 155 000 amerikkalaista. *Uusi Suomi* 29.12.1959.

af Hällström, Raoul 1945. Kansallinen balettimme kunniaan! *Kuva*, toukokuu 1945.

Karto, Anita 1960. Balettimatkan oppi. *Helsingin Sanomat* 10.1.1960.

Ma-a 1946. ”Tervetuloa takaisin!” toivottivat ruotsalaiset baletillemme. *Helsingin Sanomat* 22.5.1946.

Nummi, Seppo 1957. Baletille annettava tilaisuus lähteä Amerikan-kiertueelleen. *Uusi Suomi* 21.11.1957.

Parhaan yleisön kohtasi balettimme Havannassa. *Ilta-Sanomat* 28.12.1959.

P.N. Maggie Gripenberg i London. *Hufvudstadsbladet* 17.6.1913.

Raatikko menestyi Ruotsissa. *Helsingin Sanomat* 29.1.1975.

Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist) 1946. Svenska balettens förfall. *Stockholms-Tidningen* No 137, 21.5.1946.

Suhonen, Tiina 1985. Arkiteatteria karhunasussa – koreografi Marjo Kuuselaa haastattelee Tiina Suhonen heinäkuussa 1985. Ohjelmistoesite, *Raatikko Tanssiteatteri Dance Theater Tanztheater* 1985.

Tanssijattarellemme vihelletty Virossa. *Suomen Kuvalehti* 50/1919, 1091.

Teatterissa tapahtuu. *Kansan Uutiset*. 28.1.1975.

”Vahvaa taiteellisuutta ja omaperäistä tyyliä” New York Timesin arvostelu Suomen baletin vierailusta. *Helsingin Sanomat* 3.1.1960.

Valto, Elisabet 1959. Liian ”vanhaako” vietäväksi? *Ilta-Sanomat* 25.9.1959.

Wide-Unterkircher, Dagmar 1966. Anna Behle in memoriam. *Svenska Dagbladet* 10.10.1966.

PAINAMATTOMAT

*Kulttuurivienti näkyy, uudistaa ja vaikuttaa. Suomen kulttuuri-
viennin kehittämisohjelman 2007–2011 loppuraportti.* Kulttuurivien-
nin valmisteluryhmä. Opetus- ja kulttuuriministeriön
julkaisuja 2011:20. Viitattu 20.8.2012. <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2011/liitteet/OKM20.pdf?lang=fi>.

Tanssiteatteri Raatikon esitteitä, kannatusyhdistyksen toimintakertomuksia ja muita dokumentteja vuosilta 1978–1987 (kirjoittajan hallussa).

HAASTATTELUT

Maggie Gripenberg/rouva Aune Bergholm. Haastateltu 26.5.1978. Haastattelijaa ei mainittu. Suomen Kulttuurirahaston arkisto: lahjoittajamapit.

Maggie Gripenberg/dipl.ins.Kari Bergholm. Haastateltu 30.3.1978. Haastattelijaa ei mainittu. Suomen Kulttuurirahaston arkisto: lahjoittajamapit.

Marjo Kuuselan puhelinhaastattelu 21.10.2012. Haastattelija Tiina Suhonen.

Suomalaisen modernin tanssin kansainväliset vaikutteet 1960-luvulla tulivat pääosin Yhdysvalloista. Uudet virtaukset jättivät jälkensä suomalaisen modernin tanssin 1960-luvun muutosprosessiin. Muutokset olivat läsnä tanssin arjessa, esimerkiksi uusissa tanssitekniikoissa, jotka kiinnostivat sekä ammattilaisia että harrastajia. Modernin tanssin uusia amerikkalaisia tyyliuuntauksia esiteltiin lehdistössä, ja yleisöt saivat ensikosketuksen yhdysvaltalaisiin tanssiryhmiin.¹ Tarkastelen artikkelissani, mitä uusia vaikutteita tanssikentälle ilmaantui, miten niitä esiteltiin suomalaisessa lehdistössä, ja miten Yhdysvalloista saapuneet tanssiryhmät otettiin vastaan. Suomalaisen modernin tanssin 1960-luvun muutosvaiheet ovat osa yhdysvaltalaisen kulttuurivaikutteiden leviämistä koskevaa keskustelua.

Sotien jälkeen Eurooppaan nopeasti levinnyt yhdysvaltalainen kulttuuri ja elämänmuoto ulotuivat myös Suomeen. Amerikanisaatio vaikutti myös suomalaisessa yhteiskunnassa.² Yleisesti Euroopan ”amerikkalaistumisella” tarkoitettiin vaikutteiden kulkeutumista Yhdysvalloista Eurooppaan nimenomaan materiaalisena kulttuurina, kulutustavaroina ja suuren yleisön viihteenä.³ Laajasti ymmärrettynä ”amerikanismi” (*Americanism*) tarkoittaa ensinnäkin niitä piirteitä ja

ilmiöitä, jotka ovat erityisiä Yhdysvalloille, sekä toisaalta lojaalisuutta maata ja sen poliittisia ideaaleja kohtaan. Vaikka termin lähtökohdat ovat poliittisia, käsitteen käyttö on liitetty myös kulttuuriin.⁴ Elokuvateollisuudessa amerikanismi näyttäytyi esimerkiksi siten, että yhdysvaltalaisen elokuvien leviämisen myötä elokuvatahtiin kohdistunut ihailu ja erityinen markkinointi johtivat elokuvakulttuurin kaupallistumiseen.⁵ Jaakko Seppälä on todennut näin tapahtuneen myös Suomessa Hollywood-elokuvien saapumisen myötä 1920-luvulla.⁶ Myös ”antiamerikanismi”, eli amerikanvastaisuus, on yksi yhdysvaltalaisen kulttuurin leviämisen ilmiöistä ja yhtä pitkään vaikuttanut kuin amerikkalaistuminenkin. Leimallista 1960-luvun radikaaleille virtauksille oli Yhdysvalloista liikkeelle lähteneet impulssit.⁷ ”Amerikkalaisuus” ei korostunut kaikissa uusissa Suomeen virranneissa tanssivaikutteissa, mutta niiden mukana kulkeutui myös ilmiöitä, joiden piirteet näyttäytyivät ilmeisen amerikkalaisilta.⁸

Tutkimusaineistona käytän lehtitietoja sekä muuta aikalaisaineistoa, kuten esitysten käsiohjelmiä. Olen haastatellut henkilöitä (Kirsi Arajärvi, Sinikka Gripenberg, Liisa Priha, Riitta Vainio ja Pirjo Viitanen), jotka toimivat aktiivisesti tanssikentällä 1960-luvulla.⁹ Olen koonnut luettelon 1960-lu-



Alvin Ailey American Dance Theater vieraili Helsingissä huhtikuussa 1965. Ohjelmistossa oli mm. *Blues Suite* (1958), kor. Alvin Ailey. Kuva: Ove Alström, Teatterimuseon arkisto.

vun ulkomaisista tanssinopettajista ja heidän opettamistaan metodeista sekä Suomen Tanssitaiteilijain Liiton (STTL)¹⁰ vuosikertomusten että Riitta Vainion (s. 1936)¹¹ tanssikoulujen kirjallisen esittelytiedon pohjalta ja täydentänyt listaa haastattelujen ja lehtitietojen avulla (liite 1).

Amerikkalaiset tanssitekniikat – tanssin ”tekniilliset innovaatiot”

Yhdysvalloista amerikkalaisten opettajien mukana saapuneet tanssitekniikat olivat yksittäisten kehittäjiensä, yleensä koreografien ja opettajien muokkaamia metodeja, joille yhteistä oli kehon liikkeiden systemaattiset harjoitteet. Aiemmin tanssikentälle virranneet vaikutteet olivat lähtöisin pääosin Keski-Euroopasta, erityisesti Saksasta. 1960-luvulla monet Yhdysvalloista saapuneista tanssinopettajista jäivät Eurooppaan työskentelemään pidemmäksi aikaa. Useat heistä olivat afrikkalaisamerikkalaisia, jotka tulivat Eurooppaan Yhdysvalloissa vallinneen syrjinnän sekä huonon työllisyystilanteen takia.¹² Yhteyksiä opettajiin luotiin muun muassa Kölnin kansainvälisillä tanssikursseilla, ja samat opettajat kiersivät Pohjoismaiden pääkaupungeissa antamassa tunteja.¹³ Tanssitekniikat olivat pääasiassa modernin tanssin tekniikoita ja jazztanssityylejä.

Suomessa kansainvälinen opetustoiminta vilkastui 1960-luvun vaihteesta lähtien STTL:n sekä Yhdysvalloista opintomatkalta palanneen Vainion luomien kontaktien ansiosta. STTL:n tarjoamien tanssikurssien määrät lisääntyivät asteittain

1960-luvulla.¹⁴ Muutaman viikon mittaisten kesäkurssien lisäksi järjestettiin syys- ja kevätkausien kursseja, jopa säännöllisiä useamman kuukauden kestäneitä opetusjaksoja. Vainio oli aktiivinen hankkiessaan yhdysvaltalaisia opettajia Modernin tanssin kouluunsa vuodesta 1962 lähtien sekä vuonna 1966 perustamaansa Suomen Modernin Tanssitaiteen Opistoon. Hän oli luonut oman koulunsa monipuolisen koulutusohjelman käymänsä yhdysvaltalaisen Philadelphian tanssiakatemian toimintamallin kaltaiseksi.¹⁵

Tanssitekniikka voidaan ymmärtää sarjaksi harjoitteita, joita tanssijat suorittavat säännöllisesti saavuttaakseen tietyn kehollisen ja mielellisen valmiuden voidakseen toteuttaa tiettyjä koreografisia tyylejä. Joshua Legg tarkastelee pääosin yhdysvaltalaisia varhaisempia modernin tanssin tekniikoita ja määrittelee tekniikan sekä tekniikan suhteen tyyliin:

A technique is a system or method that trains the body-mind-spirit toward a series of ideas that may or may not have a performative end in sight. It is a path or developmental course designed for exploration, and ultimately, for mastery of the system’s central ideas. – – *Style influences how choreographic or performance choices motivate (or activate) the technical foundation.*¹⁶

Tanssiteosten koreografinen tyyli vaikuttaa siihen, miten kehollisia teknisiä perusteita käytetään liikekielessä.¹⁷ Koreografinen liikekieli ei kuitenkaan aina ole sidoksissa tanssitekniikkaan, jota tanssijat harjoittavat, mutta tekniikka voi vai-

kuttaa tapaan, jolla tanssijat liikkuvat ja toteuttavat tiettyjä liikkeitä. Tarkastelen tanssitekniikoita eri opettajien välittämänä, ja erottelen tanssitekniikkaan liittyvän tyylin osaksi yksittäisen opettajan välittämää metodiin liittyvää tyyliä. Keskeistä 1960-luvulle oli, että modernin tanssin toimijoiden keskuudessa tunnistettiin tarve harjoittaa systemaattisia liikemetodeja aiempien vapaampien, enemmän improvisatoristen harjoitteiden jälkeen.¹⁸

Yhdysvalloissa kehittyneet varhaisemmat modernin tanssin tekniikat yhdistetään nimensä mukaan kehittäjiinsä, kuten Martha Graham - tai Merce Cunningham -tekniikat. Ne ovat sidoksissa aikakausiinsa sekä kulttuuriseen kontekstiinsa, vaikkakin tunnetuimpia tekniikoita, kuten edellä mainittuja, on opetettu eri puolilla maailmaa vuosikymmeniä. Harvemmin kiinnitetään huomiota siihen, että tekniikoita on kehitetty edelleen, ja ne on nimetty uudestaan uuden kehittäjänsä mukaan. Samoin tunnetutkin yksittäiset tekniikat voivat eri opettajien opettamina olla hyvin erilaisia. Yhdysvalloista Suomeen tulleet ensimmäiset tekniikat olivat vähemmän tunnettuja tai edelleen kehitettyjä tekniikoita, ja ne polveutuivat muun muassa Doris Humphreyn (1895–1958) ja Martha Grahamin (1894–1991) luomista metodeista.¹⁹

Koska tanssitekniikat välittyivät ensisijaisesti opettajiensa kautta, määrittelen yksittäisen opettajan opettaman tekniikan hybridiseksi muodoksi. Yleisenä käsitteenä hybridisessä muodossa koostetaan erilaisista aineksista uudenlainen

lopputulos. Erilaiset muodot (forms) ja sisällöt (entities) yhdistyvät uudeksi hybridiseksi yhdistelmäksi, jota vastaavasti on mahdollon toisintaa tai toteuttaa edelleen ilman osittaisia muutoksia. Yhdistyessään muodot erottuvat vallitsevista käytännöistään ja kulkeutuvat uusiin käytäntöihin.²⁰ Tanssitekniikka on yksittäisen henkilön kehittämä liikkumisen muoto. Se on syntynyt niistä vaikutelmista ja opeista, joita kehittäjä itse on saanut. Vastaavasti tekniikassa tapahtuu muutosta, kun vastaanottava keho – tanssimetodin opiskelija – suorittaa toisen kehon muokkaamia, tiettyyn muotoon määriteltyjä liikeharjoitteita ja sisäistää niitä oman kehon ominaisuuksien ja omien aiempien vaikutteidensa pohjalta. Tällaista yhden opettajan opettamaa tekniikkaa opetetaan eteenpäin mahdollisesti myös uudessa kulttuurisessa kontekstissa. Näin tapahtui Suomessa, mihin tuotiin Yhdysvalloissa jo kehittyneitä metodeja, joita opetettiin ensin hyvinkin lyhyinä jaksoina.

Tanssitekniikoiden kirjo

Keskityn Suomeen saapuneiden opettajien kohdalla esittelemään heidän taustoistaan ja opettamistaan tekniikoista lähinnä aikanaan esille nousseita keskeisiä näkökulmia, kuten mitä tanssiopintoja opettajilla itsellään oli ja mitä he painottivat opettamastaan metodista. Ensimmäisenä amerikkalaisen modernin tanssin tyyliuunnan opettajana Suomessa voidaan pitää Laura Sheleenä (s. 1926), joka opetti STTL:ssä kymmenpäiväisen kurssin kesällä 1959. Hän oli opiskellut Martha Graham -koulussa ja saanut vaikutteita

myös Hanya Holmilta sekä Doris Humphrey–Charles Weidman -työparilta. Hän nimesi Suomessa opettamansa tanssitekniikan aikanaan Graham-metodiksi, vaikka hän oli saanut vaikutteita useilta keskeisiltä varhaisten tekniikoiden kehittelijöiltä. Hänen opettamassaan Graham-metodissa kehon teknisiä valmiuksia kehitettiin niin sanottujen lattiasarja- sekä tankoharjoitteiden avulla. Huomiota kiinnitettiin kehon linjauksiin päälaelta kantapäihin. Päämääränä esimerkiksi hypyissä ja jalannostoissa ei ollut korkeus vaan pituuden ajatus. Tanssiessa teknisyy ei saanut korostua, ei myöskään tanssijan henkilökohtainen persoona, vaan Sheleen painotti esitettävän sisällön esiintuomista.²¹

Varsinainen Humphreyn koulukunnan kasvatiti, Joseph Gifford (s. 1929) opetti STTL:n kesäkursseilla vuonna 1961. Hän oli ollut tanssijana Humphrey–Weidmanin -tanssiryhmässä New Yorkissa sekä toiminut Humphreyn assistenttiopettajana.²² Gifford korosti omassa opetuksessaan tanssin teknisiä harjoitteita, joiden avulla pyrittiin irtaantumaan tanssin ”vapaudesta”. Oleellista hänen mukaansa oli, että kehoa harjoitettiin säännöllisesti systemaattisella metodilla koreografien intentioiden instrumentiksi.²³ Sheleenin ja Giffordin pitämät opetusjaksot olivat lyhyitä ja perustuivat yhdelle keskeiselle ajatukselle: tiettyjen teknisten harjoitteiden suorittamiseen kehon hallinnan kehittämiseksi.

Sheleenin ja Giffordin edustamien metodien lähtökohdat olivat erilaisia. Grahamin tekniikan

keskiössä oli liikkeiden *contraction-release* -dynamiikka ja pitkälle kehitelty tarkka opetusohjelma. Humphreylle keskeistä oli liikkeiden *fall-recovery* -periaate sekä vapaammat kehoharjoitteet, jotka tähtäsivät lähinnä kunkin osallistujan oman henkilökohtaisen liikekielen kehittelyyn harjoittelutunnin aikana, ei ainoastaan tarkkojen kehollisten harjoitteiden suorittamiseen.²⁴ Näin ollen jo näiden kahden lyhyen kurssin aikana suomalaiset tanssijat saivat vaikutteita kahdesta erilaisesta amerikkalaisesta liikemetodista.

Ensimmäinen yhtäjaksoisesti pidempään opetettu yhdysvaltalainen tanssimetodi oli Nadia Chilkovsky -tekniikka, jonka Vainio toi Suomeen ja jota hän opetti tanssinopiskelijoille ja harrastajille syksystä 1961 lähtien. Nadia Chilkovsky (1908–2006) on toimijana jäänyt angloamerikkalaisen modernin tanssin historiankirjoituksen ulkopuolelle.²⁵ Chilkovsky sai vaikutteita monista eri tanssityyleistä. Hän aloitti opintonsa duncanilaista suuntausta edustaneessa koulussa, minkä jälkeen hän opiskeli Mary Wigman -studiolla Hanya Holmin johdolla sekä Martha Graham -koulussa. Chilkovskyn kehittelemää metodologiaa opetettiin hänen vuonna 1944 perustamassaan tanssikoulussa Philadelphiassa monipuolisen opetusohjelman ohella.²⁶ Vainio opiskeli tanssiakatemiassa vuosina 1959–1961, ja hän kutsui entisen opettajan- ja saman tanssiakatemian käyneen Dyane Grayn Suomeen opettamaan kesällä 1963. Kurssi järjestettiin yhteistyössä STTL:n kanssa.²⁷ Gray jäi Vainion kouluun opettamaan puoleksitoista vuodeksi.

Chilkovskyn pitämällä kurssilla tehtiin sekä tarkkoja keho- että improvisaatioharjoitteita. Aikalaislehdessä esitettiin tunnin sisältöä seuraavasti: ”Tunnin alkuosa omistettiin hyvin tehokkaan tuntuksille raajojen avaus- ja lihasten pehmenysharjoituksille, jotka suoritettiin keskilattialla. Nämä olivat kaikkein perusteellisimmat, ja niitä seurasivat tankoliikkeet, rytmiharjoitukset ja improvisaatio.”²⁸ Lattialla suoritettavat harjoitteet eri asentoineen ja liikesarjoineen olivat saaneet paljon vaikutteita Graham-tekniikasta.²⁹ Vainion mukaan Chilkovsky-tekniikassa esimerkiksi lattialla istuen suoritettavissa harjoitteissa lantion kiertoliikkeitä ei ollut niin paljon kuin Graham-metodissa.³⁰ Pirjo Viitasen mukaan Chilkovsky-tekniikassa ei ollut liikkeiden virtavuutta ja siihen yhdistettyä hengitystekniikkaa samoin kuin Graham-metodissa.³¹

Sen lisäksi, että yksittäiset tekniikat olivat jo kehitettyjä versioita, toivat eri opettajat niihin oman henkilökohtaisen tyykinsä. Oppilaiden näkökulmasta samakin tekniikka vaikutti erilaiselta eri opettajan välittämänä. Tanssijat, jotka 1960-luvulla harjoittelivat pidempään sekä Vainion että Grayn opettamaa Chilkovsky-tekniikkaa, kuten Kirsi Arajärvi, Sinikka Gripenberg, Liisa Priha ja Viitanen, kokivat tuntien opit hyvinkin erilaisina. Grayn Chilkovsky-tekniikka oli ”pehmeämpää ja hengittävämpää kuin Vainion, koska hän oli tanssijanakin ominaislaadultaan pehmeämpi kuin Vainio, joka taas oli fyysisesti kovempi ja tiukempi”.³² Prihan mukaan Gray toi olemuksellaan mukaan ”amerikkalaisuutta, huumorintajua, joka rentoutti”.³³ Myös Viitanen nosti esiin rentouden liikkeessä ja liikesarjoissa.³⁴ Opettajien henkilö-

kohtaiseen liikekieleen liittyvät ominaisuudet vaikuttivat suoraan harjoitettavan tekniikan liikesarjoihin.

Dyane Gray opetti Vainion koulussa myös yhdysvaltalaista Lester Horton -tekniikkaa, joka eroaa keskeisesti aiemmin mainituista metodeista. Lester Horton (1906–1953) oli tanssiurallaan oman tiensä kulkija, joka työsti myös tekniikkaansa itsenäisesti.³⁵ Fyysisesti vaativassa metodissa tehdään kehoharjoitteet seisten, ja niissä kiinnitetään erityistä huomiota koordinaatioon:

Horton’s system began with a synthesis of what he knew about movement in “primitive” cultures, retaining the energy of various activities and rituals rather than particular dance steps. Pelvic movements with African origins were important, as were deep second and fourth positions, and a great deal of time was spent on exercises developed from swinging patterns. There were exercises to mobilize every joint in the body; rib articulations were sharp, clear, and exact. – The focus was often on hands, head, or arms, while undulation of the torso and simplified leg gestures carried the dancer through space.³⁶

Viitanen kirjoitti muistiinpanoja Vainion koulussa harjoittamistaan Grayn opettamista metodeista, ja edellä lainattu kuvailu Hortonin tekniikasta kuvastaa myös hänen saamiaan oppeja 1960-luvulla.³⁷

Kolmas keskeinen tanssitekniikka, joka rantautui Yhdysvalloista Suomeen, oli May O’Donnell -tek-

niikka. Amerikkalainen tanssija Cora Cahan (s. 1940) opetti sitä Vainion koulussa syksystä 1965. Cahan oli opiskellut tekniikkaa New Yorkissa muun muassa May O’Donnellin (1906–2004) johdolla.³⁸ O’Donnell opiskeli sekä Grahamin koulussa että Mary Wigman -studiolla ja tanssi Grahamin ryhmässä.³⁹ Myös O’Donnell-tekniikka kehitettiin Graham-tekniikan pohjalta pehmeämpiä, rauhallisempia ja sulavampia liikeratoja hakien.⁴⁰ Tätä metodia opiskeltiin Vainion koulussa, ja hänen koulunsa ensimmäisen sukupolven tanssijat opettivat sitä oppilaille.⁴¹

1960-luvulla varsinainen Graham-tekniikka tuli Suomeen vähitellen eri opettajien lyhyiden opetusjaksojen yhteydessä. Ensimmäinen opettaja oli Sinikka Gripenbergin mukaan Joel Schnee, joka piti noin kuukauden mittaisen kurssin Vainion koulussa kesällä 1964, ja seuraavaksi tekniikkaa opiskeltiin Morris Lee Donaldsonin modernin tanssin tunneilla 1966.⁴² Keskeinen Graham-metodin opettaja oli vuonna 1967 Suomessa vierailut Mary Barnett.⁴³ Gripenbergistä ja Viitasesta tuli ensimmäiset Graham-metodin suomalaisopettajat.

Yhdysvalloista Suomeen rantautuneiden tanssitekniikoiden joukossa oli myös erilaisia jazztanssitekniikoita, joita useat eri opettajat opettivat. Jazztanssi oli suosittua tanssinopiskelijoiden keskuudessa vuosikymmenen alkupuolelta lähtien. Varhaisia keskeisiä jazztanssitekniikan opettajia olivat Ted Shorter sekä *West Side Story* -musikaalissa suomalaisyleisöä ihastuttanut ”Bernardo”, Rikki Septimus (1931–2007). Hän vieraili Suo-

nessa säännöllisesti ja teki tiivistä yhteistyötä jazztanssinopettaja Leena Ortolan kanssa.⁴⁴ Kesällä 1964 Walter Nicksin (1925–2007) pitämälle STTL:n kurssille osallistui jo noin 70 tanssijaa.⁴⁵ Yhtenä tanssitekniikkatyylinä oli myös primitiivinen tanssi, jota opetti muun muassa senegalilais-taustainen Raymond Bellmondo Vainion koulussa vuonna 1966.

Kaikille opetetuille modernin tanssin tekniikoille oli luonteenomaista niiden hybridisyys ja se, että ne oli nimetty oman – amerikkalaisen – kehittäjänsä mukaan. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta metodit ja niiden opettajat tulivat Yhdysvalloista. Erityisesti 1960-luvun vaihteessa ja alkupuolella rantautuneet tanssitekniikat näyttäytyivät lyhyidenkin kuvailujen mukaan opettajiensa muunnoksina modernin tanssin tekniikoista sekä jazztanssitekniikoista. Jazztanssitekniikoiden tarkempi analyysi jää kuitenkin tämän artikkelin ulkopuolelle.⁴⁶ Samakin opetettu tanssitekniikka, kuten Chilkovsky-tekniikka, välittyi erilaisena eri opettajien opettamana.

Keskeinen piirre näille opetusmetodeille oli tietyt tanssitekniset harjoitteet. Keho-mieltä harjoittavan systeemin – useista liikesarjoista koostuvan kokonaisuuden, eli tekniikan – avulla kehoa pyritään kehittämään esimerkiksi erilaisia liiketyylejä varten. 1960-luvun suomalaisen tanssin amerikkalaistamisessa yhtenä keskeisenä piirteenä oli juuri modernin tanssin tekniikoiden saapuminen, liikkeeseen liitetty keholliset harjoittelusysteemit ja tekniikan korostuminen harjoitteissa. Pyrkimys noudattaa tiettyjä, Yhdysvaltojen modernille

tanssille luonteenomaisia, kehollisia lainalaisuuksia ja erilaisia kehoa muokkaavia toimintamalleja näyttäytyy 1960-luvulla tanssin amerikanismina.

Tekstillisiä amerikkalaistamisen representaatioita ja Louis Horstin vaikutus

Osana 1960-luvun monisäikeistä pioneerityötään Riitta Vainio manifestoi uuden modernin tanssin suuntausta ja sen ominaispiirteitä. Hän kiersi tanssiryhmänsä kanssa ympäri Suomea esiintymässä ja pitämässä tanssikursseja sekä luennoimassa koulutustilaisuuksissa ja kulttuuripäivillä. Tilaisuuksien yhteydessä järjestettiin lehdistötilaisuuksia. Vainio myös itse kirjoitti artikkeleita sekä lyhyen aikaa tanssikritiikkejä. Hänen esitelmänsä modernin tanssin tyylin perusperiaatteissa näkyi suoria yhtäläisyyksiä yhdysvaltalaisiin tanssiajattelijoihin – erityisesti Louis Horstiin (1884–1964). Horstin näkemykset välittyvät myös Vainion omista kirjoituksista.

Horst vaikutti merkittävällä tavalla yhdysvaltalaisiin modernin tanssin koreografeihin, etenkin Martha Grahamiin, mutta myös muihin kehittäessään ja opettaessaan tanssin koreografisia opintoja (dance composition). 1930-luvulta lähtien Horst julkaisi opetusmetodeistaan artikkeleita. Niistä koostettiin oppikirjoja, joita käytettiin amerikkalaisissa yliopistoissa tanssinhistorian ja koreografian opetuksessa. Tällainen oli *Modern Dance*

Forms in relation to the other modern arts (1961). Keskeistä Horstin modernia tanssia koskevissa näkemyksissä oli liikkeen muotoon kohdistuva huomio ja muiden modernien taiteiden vaikutus liikkeelliseen ajatteluun ja koreografiseen prosessiin. Muodon lisäksi tärkeitä kysymyksiä olivat liikkeen suhde aikaan, energiaan (force) ja tilaan.⁴⁷

Ainakin vuosina 1965–1968 Vainio jakoi lehdistölle haastattelujensa ohella myös kirjallista materiaalia. Useissa lehtiteksteissä on samankaltaista informaatiota modernin tanssin varhaisista kehitysvaiheista Yhdysvalloissa ja Euroopassa sekä esittelyä modernin tanssin uudesta tyyliuunnasta.⁴⁸ Keskeisenä lähdetekstinä on toiminut ilmeisesti Vainion laatima teksti otsikolla ”Modernista tanssista”.⁴⁹ Tekstin mukaan modernin tanssin varhaisvaiheiden, ”improvisoitujen liikkeiden” jälkeen, taidemuodon säilyttämisen edellytyksenä oli ”oman muodon ja muotokielen” luominen harjoitusmetodien, muoto-opin ja terminologian avulla. Yhtenä keskeisenä tämän suuntauksen kehittäjänä tekstissä mainitaan Graham sekä Horst. Horst kehotti tanssijoita käyttämään mielikuviusta, ja hän perusti myös ”tanssin suunnittelumenetelmän tähdentäen epäsymmetristä tasapainoa, kansankulttuurin käyttöä aihemateriaalina, modernin musiikin käyttöä säestyksessä, sentimentaalisuuden ja romanttisuuden hylkäämistä sekä kolmiulotteisen liikkeen luomista”.⁵⁰ Tekstin sisältö toistuu useissa lehtiartikkeleissa.

Vainion vuonna 2005 ilmestyneestä analyysistä löytyy suoria yhteyksiä edellä mainittuihin

Horstin näkökulmiin. Vainion mukaan 1960-luvun modernista tanssista karsittiin muun muassa liikkeen romanttisuus.⁵¹ Liikkeiden ”kolmiulotteisuus” ilmeni taas esimerkiksi hänen Liisa Prihalle koreografoimassaan teoksessa *Tyttö kalliolla* (1964).⁵² Vainion teoksissa kautta 1960-luvun käytettiin modernia musiikkia, ja harjoitustuntien säestyksenä käytettiin uutta musiikkia, lähinnä lyömäsoittimin soitettuna.

Horstin vaikutus näkyy erityisesti identtisten tekstiesimerkkien avulla. Horstin artikkeli ”Definition of the Modern Dance” toimi monen suomalais-tekstin lähdemateriaalina.⁵³ Myös Horstin artikkelin alkupuolella oli katsaus tanssin historiaan eurooppalaisen ja amerikkalaisen modernin tanssin lähtökohdista sekä yhteyksistä. Sen jälkeen Horst etenee modernin tanssin substanssin, esteettisen ja terminologisen käsityksensä esittelyyn:

The realistic gesture or posture is taken as a point of departure on which to construct a poetic metaphor. The movement then becomes a symbol and arouses emotion in the audience through recollection – an echo of emotion without the limitation and particular directions that that emotion had in experience. The response to a dance greatly conceived and greatly performed is in that inner primitive, intuitive region where lies the whole man. – – the modern dancers talk of movement based on the principles of ”tension and relaxation,” ”fall and recovery,” ”contraction and release.” The flexibility and shift of movement to various parts of the body give it a range of expression as wide as life experience.⁵⁴

Kyseinen Horstin artikkeli ilmestyi sanasta sanaan suomeksi käännettynä ainakin *Etelä Suomen Sanomissa* joulukuussa 1965 otsikolla ”Modernin tanssin määrittelyä”. Tekstin kirjoittajaa tai lähdetietoa ei mainita, mutta teksti on julkaistu Vainion vierailun yhteydessä tarkoituksena esitellä uutta modernin tanssin suuntausta. Tekstin ohessa on Vainiosta kasvokuva, lyhyt esittely hänen aiemmista opinnoistaan Yhdysvalloissa ja toiminnasta Suomessa. Vastaava kohta Horstin tekstistä on suomennoksena seuraavanlainen:

Realistinen ele tai asento otetaan lähtökohdaksi, jolle konstruoidaan runollinen muunnos. Liikkeestä tulee silloin vertauskuva, joka mieleenpalauttamisen kautta herättää tunnetta yleisössä – kaiku tunteesta ilman sitä rajoittuneisuutta ja niitä määriteltyjä suuntauksia, jota tunteella on todellisuudessa. Hienosti oivallettu ja mestarillisesti esiintuotu tanssi saa vastakaikua siitä sisäisestä ja primitiivisestä piiristä, missä on koko inhimillisyys. Tämä on kaiken taiteen omaksumisen ydin ja tanssijan on niin täydellistytävä ruumiinsa ja sielunsa herkkyyttä, että hän eläytymiskyvyllään tavoittaa sen. – – [M]odernit tanssijat puhuvat liikkeestä, joka pohjautuu sellaisille periaatteille kuin ”jännitys ja rentoutuminen”, ”putous ja nousu”, ”koonto ja ojennus”. Taipuvuus ja liikkeen siirto vartalon eri osiin antavat sille elämäkokemuksen laajuutta ilmeikkyydessään.⁵⁵

Suora yhteys tähän Horstin tekstiin löytyy edelleen Vainion vuonna 2005 kirjoittamasta analyysistä. Vainio kuvaili omia 1960-luvun näkemyksiään seuraavasti:

Modernin tanssin lähtökohtana korostettiin 1960-luvulta alkaen realistista elettä, josta rakennetaan runollinen muunnos. Liikkeestä tuli vertauskuva, joka mieleen palauttamisen kautta herättää katselijan. Tanssi sai vastakaikua ihmisen sisäisestä alkukantaisuudesta, jossa koko ihmisen sisin on. – – Tarkoitus oli, että tanssija harjoittaa ruumistaan ja mielensä herkkyyttä tavoittaakseen sisäisen aitouden. Koreografiset liikkeet pohjautuivat periaatteille jännitysrentoutuminen, putous-nousu ja koontojennus. Notkeus ja liikkeen siirto vartalon eri osiin lisäsivät modernin tanssin ilmeikkyyttä.⁵⁶

Ainoastaan tunneilmaisuun liittyvää kohtaa (Horstin kolmannella rivillä) Vainio ei ole sisällyttänyt omaan tekstiinsä 2005. Toisaalta vuoden 1968 seinäjokelaisessa *Ilkassa* Vainion nimellä kirjoitetussa artikkelissa ”Jäsenten luova ajattelu” hän tähdentää:

Todellisen tanssijan temperamentti johdat-
taa hänet ilmaisemaan tunteita ja ideoita
liikehtimällä tilassa. Tätä vaistoa hänen on
lisättävä voimakkaasti harjoituksella, niin
ettei hänellä ole ainoastaan koordinoitu
instrumentti, vaan välitön impulssi kääntää
reaktionsa rytmeihin lihas dynamiikkaan ja
tilasommitelmiin.⁵⁷

Horst totesi vastaavasti omassa artikkelissaan:

A true dancer has a temperament which
directs him to express feelings and ideas
through moving the body in space. This inst-
inct must be greatly enhanced by training
so that he not only has a strong co-ordi-

nated instrument, but an immediate impul-
se to translate his comments and reactions
into rhythms, muscular dynamics and spa-
tial arrangements.⁵⁸

Vastaavia Horst–Vainio yhtäläisyyksiä oli aika-
laisteksteissä useita, ja ne liittyivät muun muassa
modernien taiteiden välisiin yhteyksiin ja rytmin
merkityksiin sekä liikkeessä että suhteessa mu-
siikkiin.⁵⁹ Horstilta lainattujen tekstiosuuksien
ohessa on myös Vainion henkilökohtaisia näke-
myksiä ja erityisesti pohdintaa uuden modernin
tanssin ”soveltuvuudesta suomalaiseen mentali-
teettiin”.⁶⁰ Vainio korosti suomalaista kulttuurista
elinympäristöä uuden tanssin kehityksessä:

Modernissa tanssissa on tietenkin erin-
omaiset mahdollisuudet erilaisuuteen...
(jos otetaan vertailukohteeksi esim. ame-
rikkalainen tanssi). Erilaisuus on tulos kult-
tuuriympäristön erilaisuudesta. Uusi tanssi
on juuri siitä arvokasta, että se tutkii jokai-
sen ihmisen alkuperää juuri hänen omassa
ympäristössään ja elämässä. Sen juuret
ovat meissä itsessämme. Meidän on turha
lähteä merta edemmäksi kalaan silloin kun
pyrimme ilmaisemaan sitä mikä *meille* on
ominaista. – Sitä mikä meille on ominaista,
sitä meidän on kasvatettava ja sen hyväk-
si tulisi jokaisen heittää kortensa kehoon...
tämä myös uuden tanssin kohdalla.⁶¹

Tanssin analyttinen ja verbaalinen tarkastelu
näytti olleen ominaista Vainiolle aktiivisen esiin-
tymistoinnin rinnalla. Hän halusi tuoda Suo-
meen amerikkalaisen suuntauksen – kirjaimel-
lisesti yhdysvaltalaisia, tarkemmin *horstilaisia*
näkemyksiä seuraten – ja soveltaa niitä suoma-

laiseen kontekstiin. Merkityksellistä oli Vainion
henkilökohtainen panos: hänen oma toimintansa
modernin tanssin suomalaisessa kulttuurisessa
viitekehityksessä. Vuoden 2012 haastattelussa hän
mainitsi, että hän ”tuli ja toi sen [yhdysvaltalaisen]
opetuksen ja sen [yhdysvaltalaisen] koreografisen
tiedon”. Vainio toi suoria yhdysvaltalaisia, moder-
nin tanssin tekstillisiä representaatioita manifes-
tiinsa, mutta kuten 1960-luvun teksti ”Modernista
tanssista” esittelee, vaikutteet olivat moninaisem-
pia: ”Riitta Vainio perustaa metodinsa lähinnä
amerikkalaisen modernin tanssin periaatteille.
Mutta voimisteluopettajakoulutuksensa yhtey-
dessä hän on perehtynyt Euroopan ja Suomen
vapaan tanssin ja liikuntakasvatuksen ohjelmaan
sekä saanut näiltä vaikutteita.”⁶² Suomalaisen
modernin tanssin muutosprosessissa vaikuttivat
1960-luvulla eri kulttuurien virtaukset.

Amerikkalaisten tanssivierailijoiden vuosikymmen

Vuonna 1962 Martha Graham tanssiryhmineen
avasi 1960-luvun yhdysvaltalaisen modernin
tanssin vierailuesitysten sarjan: Merce Cunning-
ham Dance Company 1964, Alvin Ailey American
Dance Theater 1965, Anna Halprin ja Dancers’
Workshop Company 1965 sekä Donald McKayle
ja Black New World -ryhmä 1967. Ryhmät edus-
tavat kattavaa läpileikkausta ajankohdan yhdys-
valtalaisesta tanssitaiteesta. Vastaavaa tiivistä
amerikkalaisten tanssiryhmien vierailukautta ei
Suomessa ollut nähty siihen mennessä, eikä ole
nähty myöhemminkään. Yksittäisiä vierailijoi-

ta kävi aika ajoin, kuten jo vuonna 1908 Isadora
Duncan, joka herätti suomalaisyleisössä ”kohteli-
asta kiinnostusta ja innostusta”.⁶³ Hän oli Suomes-
sa tuolloin tunnetumpi kuin amerikkalaiset maa-
laustaiteen tai säveltaiteen edustajat.⁶⁴ Vuonna
1958 American Ballet Theatre – joskin klassisen
baletin edustajana – aloitti 1960-luvun yhdysval-
talaisten tanssivierailujen sarjan.⁶⁵

Martha Grahamin suuren tanssiryhmän ja eng-
lantilaisen orkesterin sekä kahden Suomen Kan-
sallisteatterissa järjestetyn näytännön volyyymi
arvovaltaisine yleisöineen oli osa kylmän sodan
aikaista kansainvälistä vierailutoimintaa, jonka
seurauksena moderni tanssi nousi esiin uudella
tavalla. Suomalaislehdistön vastaanotto oli ihas-
tunutta, ja kritiikit kiittivät sekä teosten visuaali-
suutta ja symboliikkaa että mytologiaan perustu-
via koreografioita. Grahamia pidettiin legendana,
ja ”paljasjalkatanssijoiden” teknistä osaamista ja
voimakasta ilmaisua arvostettiin.⁶⁶

Merce Cunningham, muusikko John Cage ja
tanssiryhmä esiintyivät Ruotsalaisessa teatteris-
sa syyskuussa 1964. Esitys nauhoitettiin ja lähe-
tettiin televisiossa myöhemmin syksyllä.⁶⁷ Cage
oli odotettu vierailija suomalaisten muusikoiden
keskuudessa, ja musiikkikritikot seurasivatkin
vierailua mielenkiinnolla. Tanssikritikoissa Cun-
ninghamin teosten ominaispiirteet, kuten eri
tanssigenrejen sekoittuminen liikekielessä, esiin-
tyjien erityinen, cunninghamilainen näyttämöil-
maisu sekä avantgardistiset lavasteet ja puvut
herättivät hämmennystä. Elisabet Valto kirjoitti
Ilta-Sanomissa: ”[E]dessä vallitsi ilmeinen ristiriita

kurinalaisuuteen alistetun liikuntainstrumentin ja tapahtumien välillä, missä käytettiin hyväksi klassillisen ja modernin koulun voimisteluliikkeitä sekä kaikista näyttämönlajeista piittaamatonta – yleensä vain naturalistista olemista paukkulavastuksessa ja äänihälyssä.”⁶⁸ Cunninghamin ja Cagen tuotanto 1960-luvulla sai aikaan ristiriitaisia reaktioita myös muualla kuin Suomessa.

Alvin Aileyn tanssiteatteri – ”täydellisyyttä hipovaa ruumiinkulttuuria”

Suomen Kuvalehti kuvaili Alvin Aileyn (1931–1989) seurueen näytöstä: ”Tulivat, tanssivat ja voittivat. Ruotsalaisen Teatterin sali oli loppuunmyyty ja samoin oli yleisö. Riemukkaan raivokkaita aplodeja, huutoja ja tömistyksiä sateli näille tanssitaiteen valioille.”⁶⁹ Samainen kriitikko, joka hämmentyi Cunninghamin esityksestä, kirjoitti puolen vuoden kuluttua Aileyn ryhmästä: ”[H]e parhaimmillaan edustavat täydellisyyttä hipovaa ruumiinkulttuuria – ovat varmaan myös parhaita näkemiämme modernin tanssin edustajia.”⁷⁰

Alvin Ailey American Dance Theater esitti ”modernia tanssia, bluesia, spirituaaleja ja jazzia”.⁷¹ Aileyn tanssiryhmän edustama tanssigenre luokiteltiin moderniksi tanssiksi Aileyn omaa määritelmää seuraten, joskin ryhmän edustama tyyli on määritelty hybridiseksi muodoksi sen monien tyyllillisten elementtien takia (moderni tanssi, jazztanssi, klassisen baletin tekniikka sekä liikekieltä afrikka-

laisamerikkalaisesta tanssin perinteestä).⁷² Ailey oli ennen ryhmänsä perustamista työskennellyt Lester Hortonin tanssiryhmässä, ja hän oli vaikuttunut sekä Hortonin tanssitekniikasta että teatterillisestä esitystyylistä.⁷³

Afrikkalaisamerikkalaiset piirteet olivat läsnä Aileyn ryhmän toiminnassa. Jo ryhmää perustaessaan Ailey halusi korostaa afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria.⁷⁴ Ryhmä teki afrikkalaisamerikkalaisten arjen kokemuksia ja perinteitä tunnetuksi laajoille yleisöille sekä kansallisesti että maailmanlaajuisesti.⁷⁵ Kun syksyllä 1964 Aileyn ryhmä aloitti laajan Euroopan kiertueen, etuliitteeksi lisättiin ”American”. Thomas F. DeFrantzin mukaan Aileyn ryhmästä tuli ”virallinen” afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin edustaja, jolla oli myös poliittista painoarvoa. Ohjelmiston, taitavien tummaihoisten tanssijoiden sekä laajojen, Yhdysvaltojen tukemien, suurta suosiota saavuttaneiden kiertueiden avulla tuotiin esiin amerikkalaisia poliittisia ideaaleja. 1960-luvulla niihin liittyi afrikkalaisamerikkalaisten kansalaisoikeustaistelu ja lopulta niiden tunnustaminen.⁷⁶ Vastaavasti Aileyn ryhmän toimintaa on kritisoitu modernin tanssin popularisoimisesta. Sillä viitattiin Aileyn päämäärään tehdä vaikeasti ymmärrettävästä pienestä yleisön marginaalisesta genrestä suurten yleisöjen ohjelmistoa.⁷⁷ Kansainvälisten yleisöjen suosioon noussut, erityisesti afrikkalaisamerikkalaisista lähtökohdista syntynyt ryhmä ja sen ohjelmisto nähtiin Aileyn strategiana tehdä suositun massaviihdettä. Aileyn ryhmä toimi Yhdysvaltojen 1960-luvun yhteiskunnallisten epäkohtien peilikuvana, ja maailmankiertueilla – myös



Alvin Ailey ja Hope Clarke.
Kuva: Ove Alström, Teatterimuseon arkisto.

Suomessa – ryhmää jopa markkinoitiin näistä lähtökohdista.

Ryhmä oli esitelty kaikkialla Euroopassa samalla tavalla. Sen voi havaita täysin samoista esittelyteksteistä ja Aileyn lehdistötilaisuuksissa esittämistä näkemyksistä. Ryhmän etnistä taustaa korostettiin, ja sekä tanssijoiden että ryhmän sanottiin edustavan modernin tanssin genreä omalla erityisellä tyyllillään sekä ohjelmistollaan.⁷⁸ Suomalaistekstit esittelivät ryhmää ”aitona amerikkalaisena tanssiteatterina, mustan rodun välittämänä”.⁷⁹ Ohjelmiston koostetta pidettiin ”vaukuttavana dokumenttina” historian tapahtumista Yhdysvalloissa.⁸⁰ Etninen tausta nosti ryhmän ”aidoksi amerikkalaiseksi” modernin tanssin ryhmäksi, ja myös Suomessa ryhmää arvioitiin tästä näkökulmasta käsin.

Kritiikit olivat kauttaaltaan ylistäviä. Esityksen tanssiteatterillisuutta, koreografioiden draamallisuutta ja näyttämökuvan visuaalisuutta valoefekteineen kuvailtiin tarkasti ja ihasteltiin. Aileyn koreografioiden lisäksi ryhmä esitti Talley Beattyn (1918–1995) teoksia.⁸¹ Aileyn ryhmän tanssijoiden virtuoosimaista esiintymistä pidettiin ainutlaatuisena, ja tunnelmaa yleisön ja esiintyjien välillä kuvailtiin koskettavaksi ja inhimilliseksi.⁸² Kokeneen tanssialan edustajan Irja Hagforsin sanoin ryhmä ”valloitti vaivatta helsinkiläisen yleisönsä – ilmeisesti jopa skeptisimpiä amerikkalaisen Modern Dance -tyylin vastustajia myöten”.⁸³ Uutta tanssin tyyliä oli Suomessa pidetty niin amerikkalaisena, että siitä oli usein käytetty myös englanninkielis-

tä ”modern dance” nimitystä. Aileyn tanssiryhmä voitti ohjelmistollaan, esiintymisellään ja tanssilaan aiemmat ennakkoluulot.

Esitystä arvioitiin teksteissä dikotomioiden kautta. Mustavalkoisella asetelmalla viitattiin sekä etnisyyteen että valkoiseksi luonnehditun baletin ja modernin tanssin vastakkainasetteluun. Vastakkaisina nähtiin länsimainen ”jäykkyys” ja luontainen liikunnallisuus sekä teosten uskonnollis-rituaalinen lähtökohta ja länsimainen viihteellisyys sekä pinnallisuus. Todettiin, että erityisesti afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien

vahva ja sytyttävä taide sekä näyttämöllisesti täysin turmeltumaton välittömyys inspiroivat minkälaisen ja miten jäykän katsomon hyvänsä. Sen jälkeen todetaan taas yhteishurmio näyttämön ja katsomon välillä ilman että ramppi on aitana erottamassa. Meidän valkoihoisten taiteesta joudumme usein toteamaan että ”taide ei kannu yli rampin”. Kysymme ehkä: miksi? Vastaus on selviö: me itse osaamme ja viitsimme mitättömän vähän, siksi me turvaudumme temppuihin ja maneeriin ja jäykistykseen. Mutta esiintyminen on meille välttämätöntä, millä hinnalla hyvänsä. Se kuuluu pinnallisten tapojemme teatteriin.⁸⁴

Tanssijoiden etnistä taustaa pidettiin jopa modernin tanssitaidon onnistumisen edellytyksenä. Antti Halonen tähdensi, että Aileyn tanssijat näyttivät olevan ”modernin tanssin” ainoat ehdottomat edustajat. Heidän jokainen liikkeensä irtoaa kuin vaiston varassa anatomisista syvyyksistä.

Ei teoreettisesti ja joitakin väkinäisiä kuvioita tietoisesti tähdentäen, vaan syntyperäistä veistoksellista ajatusta tulkiten.”⁸⁵ Hänen mukaansa esiintyjille ominaista ”plastista elementtiä muu tanssiva maailma ei tunne. Valkoisten maailma, yrittäessään samaa, jää kalpeaksi jäljittelyksi ja pysyy elottomana”.⁸⁶ On huomioitava, että suomalaisessa 1960-luvun kulttuurisessa viitekehyydessä afrikkalaisamerikkalainen esiintyjä tulkittiin usein ”eksoottisena ilmiönä”, mikä korostui erityisesti pitkään tanssia arvioineen Raoul af Hällströmin tekstissä *Helsingin Sanomissa*.⁸⁷ Voidaankin kysyä, oliko moderni tanssi, jota nämä kriitikot usein vastustivat, Aileyn vierailun yhteydessä helpommin hyväksyttävää, jopa ihailtavaa, kun se tuli täysin toisesta kulttuurista. Toisaalta kaikkien kirjoittajien arviot tästä ryhmästä olivat myönteisimmät tuon vuosikymmenen yhdysvaltalaisen ryhmien arvioista.

Anna Halprin ja Dancers’ Workshopin kokeellinen esitys

Anna Halprin ja Dancers’ Workshop Companyn kokeellinen teos *Apartment 6* (1965) esitettiin Ylioppilasteatterin studionäyttämöllä pienelle yleisöjoukolle. Sanfransicolainen postmodernia tanssia edustanut seurue toimii esimerkkinä anti-amerikkalaisesta ilmiöstä, kulttuurista valtavirtaa vasten toimineesta marginaalisesta avantgarderyhmästä. Ryhmä oli juuri herättänyt huomiota Tukholman ensi-illallaan, *Parades and Changes* (1965–67), muun muassa esiintyjien riisuuntumiskohtauksen takia.⁸⁸

Yhdysvalloissa 1960-luvun taiteiden kuohunta tarkoitti myös tanssintekijöiden uudelleen suuntautumista. Halprin oli aikansa radikaali kokeilija, joka on nostettu kansallisessa tarkastelussa yhdeksi keskeiseksi 1960-luvun avantgardetaiteilijaksi. Nykyään hänet nähdään merkittävänä vaikuttajana, ”kättilönä” uusille 1960-luvun kulttuurisille käänteille sekä niin sanotulle yhdysvaltalaisen tanssin uuden sukupolven postmoderneille edustajille.⁸⁹ Halprin luopui työskentelyssään tanssillisesta liikeajattelusta ja keskittyi myöhemmin urallaan liike- ja kehoterapeuttisiin lähestymistapoihin (*body alignment work* ja *Gestalt*- eli hahmoterapia).⁹⁰ Niin sanottujen tanssitekniikka-harjoitteiden sijaan Halprinin työskentelyssä keskityttiin luonnollisuuteen ja keholle ominaiseen liikkumistapaan. Halprin esiintyi ryhmineen eri tiloissa tai omalla ulkoilmanäyttämöllään, ja esitykset toimivat lähinnä taiteen, filosofian ja terapian välimaastossa.⁹¹ Janice Rossin mukaan Halprin suuntautui 1960-luvulla liikkeelliseen teatteriin vasten vallitsevia ja aiempia koreografisia peruspilareita, kuten emotionaalisia tai narratiivisia lähestymistapoja.⁹²

Saapuessaan Suomeen 1965 Halprin korosti lehdistötilaisuudessa ryhmänsä, nimestään huolimatta, edustavan kokonaisvaltaista teatterillista näkemystä. Esittelytekstien perusteella vierailijoiden odotettiin kuitenkin edustavan yhdysvaltalaisista modernia tanssia.⁹³ Vain harva tanssikriitikko päätyi lopulta arvioimaan esitystä. Samaan aikaan tanssikriitikot kirjoittivat Suomen Kansallisbaletissa uusintaensi-iltansa saaneesta Leonid Lavroskin baletista *Kivinen kukka* (1961), kuten

Antti Halonen (*Uusi Suomi*), Elisabet Valto (*Ilta-Sanomat*) sekä *Kansan Uutisten* nimimerkillä kirjoittanut tanssiarvostelija. Esimerkiksi *Kansan Uutisissa* Halprinin esityksen arvioi teatterikriitikko, ohjaaja Taisto-Bertil Orsmaa.

Ylioppilasteatterin ja television tuottamana vieraana näyttämöllä nähtiin Halprinin lisäksi näyttelijä John Graham, entinen opettaja, tanssija A. A. Leath sekä valaistuksesta vastannut Patrick Hickey, joka valaisi näyttämöllä esiintyjiä esityksen edetessä.⁹⁴ Halprin esitteli lehdistölle ryhmää sekä esityksen kokeilevia lähestymistapoja:

Työskentelyllä ei ole formalistisia tavoitteita ja se lähtee täysin asenteettomalta pohjalta. Alkuperäinen tanssiryhmä, joka tutki liikkeen mahdollisuuksia, on laajentunut, ja nykyään Dancers’ Workshopissa työskentelee kaikkien taiteenalojen edustajia, maalareita, kuvanveistäjiä, arkkitehtejä, säveltäjiä, muusikoita, kirjailijoita, tanssijoita, näyttelijöitä ja psykologeja. Kehitetyt menetelmät on löydetty täysin orgaanisesti vuosien jatkuvan tutkimus- ja kokeilutyön kautta ja Dancers’ Workshop on päätenyt totaalisen teatterin ilmaisuun.⁹⁵

Halprin kuvaili *Apartment 6* esitystä todellisuuden kaltaiseksi tilanteeksi, realistiseksi esitystilanteeksi, avoimeksi prosessiksi, jossa tavoiteltiin pienimuotoisuutta ja ihmisen reagointia arkielämän tapahtumiin.⁹⁶ Näyttämöllä luettiin paikallista sanomalehteä ja kuunneltiin paikallisradiota, paistettiin räiskäleitä, rikottiin lautasia ja heitettiin tikoilla kohti toista esiintyjää. Esitys sisälsi improvisaatiota, mutta Halprin tähdensi, että kaikki oli

huolella harkittua.⁹⁷ Tällä hän halusi irtisanoutua happening-käsitteestä, johon hän sanoi tulleen sidotuksi vasten tahtoaan Skandinaviassa, missä happening-esitykset nähtiin yleisön ja esiintyjien välisinä vuorovaikutuksellisinä tapahtumina. Yhdysvalloissa happening-termi liitettiin tuolloin lähinnä kuvataiteilijoiden työskentelyyn.⁹⁸

Yleisö ei välttämättä suhtaudu myönteisesti valtavirtaa vastaan toteutettuihin ”uusiin kulttuurisiin käännteisiin”. Näin tapahtui myös Suomessa Halprinin esitykselle. Yhtä tanssikriitikkoa lukuun ottamatta arvioijat eivät kuitenkaan täysin tyrmänneet teosta. Kriitikot osoittavat, että kirjoittajat arvioivat esitystä omasta kulttuurisesta kontekstistaan käsin siitä huolimatta, että Halprin oli esitellyt näkemyksiään ja kokeellisen esityksen lähestymistapojaan etukäteen. Kaksi kriitikkoa piti näyttämötapahtumia yksinkertaisesti pantomiminomaisina.⁹⁹ Raoul af Hällströmin lyhyt kritiikki osoitti hänen asenteensa uutta kohtaan, mikä paljastui muun muassa siten, ettei hän kyennyt nimeämään kolmesta esiintyjästä yhtäkään oikein – joskin Anna Halprin oli vuoteen 1972 asti Ann Halprin:

Punapaitapoika yritti pitkän tovin tehdä strip teasea (ehkä pahempaakin?) lattialla ryömivälle, voihkivalle ja apua huutavalle Ann Halpernille. Mutta tytön kudotut villapöksyt ja kudotut punaiset sukat pitivät kutinsa. Sitten punainen partaniekka kantoi hänet pois ja pitkä heppu palasi kattotelinematkaltaan. Kun esiintyjät saapuivat kätteleeseen yleisöä, niin yleisö ymmärsi, että seikkailu oli loppunut. Kotoista absurdia arkielämää à la Ionesco? Julmaa leikkiä, joka

joskus nauratti, mutta enemmän haukotutti. Lopuksi on todettava, että nämä ”Tanssijain työpajan” niin sanotut ”tanssijat” eivät illan mittaan suorittaneet ainoatakaan tanssiaskelta.¹⁰⁰

Jukka Kajavan arvio *Ylioppilaslehdessä* allekirjoitti ryhmän toiminnan periaatteet, mutta hän näki esityksen jääneen keskeneräiseksi. Improvisoidut tilanteet eivät muodostaneet mielenkiintoista kokonaisuutta vaan väljähtyivät mitäänsanomatomiksi ja ikäviksi, mikä johtui hänen mukaansa siitä, ettei kokeiluja ollut kehitelty pidemmälle.¹⁰¹ Toinen teatterikriitikko piti esitystä myös keskeneräisenä sekä toteutukseltaan epäonnistuneena: teennäisiltä tuntuvat dialogi-, liike- ääni-, ja valo-assosiaatiot eivät hänen mukaansa toimineet. Esityksen tyyli laji aiheutti myös hämmennystä:

Dancers’ Workshopin piti olla tanssiryhmä, niin kerrottiin. Mitähän sekin mahtaa tarkoittaa? Miksi laittaa ryhmälleen tiettyä taiteen lajia osoittavaa nimeä, jos ei kerran hyväksy sitä, että tanssijat tanssisivat, näyttelijät näyttelisivät. Yhtään tanssillista liikettä ei esityksen aikana näkynyt ja ainoa osoitus akrobaattisista kyvyistä oli Leathsin kävely YT:n studion ympäri katonrajassa.¹⁰²

Kriitikot viestivät siitä, että vielä ei tunnistettu taiteiden välisiä produktioita, tai niin sanottua *yhdistettyjen keinojen teatteri* -lähestymistapaa, jossa esimerkiksi liikkeen ja niin sanotun arkiliikkeen tai valaistuksen käyttö toimivat myös teatterillisina esittämisen tapoina.¹⁰³ Tämän yhdysvaltalaisen esiintyjän tarjoaman pettymyksen jälkeen odotukset kohdistettiin myöhemmin talvella saa-

puvaan Living Theatren vierailuesitykseen. Suomalaisen teatterin kokeiluesitykset oli Orsmaan mukaan viety huomattavasti pidemmälle kuin tämä ”Keisarin uudet vaatteet” -esitys.¹⁰⁴

Halprinin esitystä pyrittiin tulkitsemaan myös amerikkalaisesta kontekstista käsin, mikä saattoi johtaa myös harhaanjohtaviin päätelmiin esityksen tavoitteista. Väkivaltaisiakin kohtauksia tulkittiin amerikkalaisen ”slapstick-huumorin” kautta: ”Huumori oli monessa suhteessa tyypillisen amerikkalaista, tyyliä Red Skel[e]ton ja Bob Hope. Lautasten rikkomista, roskien kadulle heittämistä olisi voinut käyttää kerran, mutta jatkuvasti toistettuna ja niin kovin tavallisilla lauseilla höystettynä se ei pysytellyt hyvän maun suomalla pohjalla, vaan vaikutti halvalta.”¹⁰⁵ *Hufvudstadsbladetin* kriitikon hieman sarkastisessa tekstissä esitys – ”absurdi tanssi” – koettiin lähinnä eriskummallisena ja huomiota herättävänä, joskaan ei aivan mielenkiinnottomana. Esitys ei kuitenkaan täyttänyt odotuksia: ”Men vem blir väl i dessa dagar chockerad av en välväxt karls nakna överkropp?”¹⁰⁶

Selvästi lähes kaikkien kriitikoiden kommentissa esitystyylillä herätti ristiriitaisia huomioita. Arjen toimintoihin perustuvan liikkeellisen ajattelun ei katsottu kuuluvan tanssiin 1960-luvulla – se edusti tuolloin myös Yhdysvalloissa marginaalista suuntausta. Myös teatterialan kirjoittajat ihmettelivät tanssiliikkeiden puuttumista. Odotettiin joko ”oikeita tanssiaskelia” tai radikaalimpia toimintoja. Taiteidenvälinen, prosessinomainen esitystyylillä koettiin keskeneräiseksi. *Apartment 6* ei myöskään vastannut tanssikriitikoiden odotuk-

sia suhteessa aiemmin nähtyyn amerikkalaiseen tanssiin. Tanssialan kirjoittajat loistivat kritiikkien-
sä poissaololla.

Mielenkiintoista on, että Halprinin esitykset 1960-luvun Yhdysvalloissa olivat länsirannikon uusvasemmistolaisten kiinnostuksen kohteena,¹⁰⁷ mutta Suomessa Ylioppilasteatterin näyttämöllä ne eivät innostaneet. Suomalaisen teatterin omat kokeiluesitykset ja happening-tapahtumat koettiin kiinnostavammiksi. Halprinin työt ovat myöhemmin herättäneet kiinnostusta myös Suomessa.

Black New World tanssijoiden innoittajana

Vuosikymmenen viimeinen vierailijaryhmä Yhdysvalloista vuonna 1967 teki tanssialan toimijoihin lähtemättömän vaikutuksen. Koreografi Donald McKaylen kokoama Black New World -ryhmä koostui sekä tanssijoista että laulajista. Heillä oli viisi näytöstä Ruotsalaisessa teatterissa 25.–28. syyskuuta. Ohjelmistossa oli McKaylen koreografioimia tansseja yhdistettynä lauluihin, ja illan teemana oli vapaus: afrikkalaisamerikkalaisten siirtyminen Afrikasta Yhdysvaltoihin sekä liittyminen kansalaisoikeusliikkeeseen. Tanssijoina olivat muun muassa William Louter, Sally Neal, Clay Taliaferro, Mary Barnett ja Jerry Grimes.¹⁰⁸ Tuolloin tanssikentällä vaikuttaneet aktiivitanssijat, Arja Järvi, Gripenberg, Priha ja Viitanen, kuten myös Vainio, olivat vaikuttuneita ryhmän tanssijoiden esiintymisestä.¹⁰⁹ *Viikkosanomat*-aikakauslehti kir-

joitti vierailuesitysten jälkeen:

‘Black New World’ – oli syyskauden huipputapauksia, loistava amerikkalainen tanssi- ja lauluryhmän vierailu. – Jälleen kerran Ruotsalainen Teatteri teki kulttuurityön, otti riskin ja tuotti kiertueen Suomeen. – Ryhmän tähtitanssijat Sally Neal ja William Louter, jälkimmäinen kuuluu epäilemättä aikamme suurimpiin tanssijoihin.¹¹⁰

Louter jäi myös tanssijoiden mieleen niin ilmaisullaan kuin tanssiteknisillä taidoillaan. Louter, joka oli myös Martha Graham -ryhmän tanssija, piti vierailun aikana tanssitunteja Vainion tanssikoulussa.¹¹¹

Mary Barnett ja Jerry Grimes työskentelivät tanssijoiden kanssa Helsingissä myöhemmin syksyllä 1967. He opettivat ja järjestivät esityksen Vainion tanssiryhmän ja STTL:n tanssijoiden yhteisnäytöksenä esiintyen myös itse. Myöhemmin Black New World -ryhmän tanssijoista esimerkiksi Clay Taliaferro vieraili usein Suomessa opettamassa amerikkalaista José Limon -tekniikkaa.

Vielä toukokuussa 1968 Helsingin juhlatiikkojen vieraina esiintyneet tanssiryhmät välittivät yhdysvaltalaisia tanssivaikutteita. Israelilaisen Bat-sheva Dance Companyn Helsingin ohjelmisto koostui amerikkalaisten koreografien teoksista (Martha Graham, Donald McKayle, Glen Tetley ja Pearl Lang). Graham toimi myös ryhmän taiteellisena neuvonantajana, ja tanssijat opiskelivat Grahamin ja hänen ryhmänsä tanssijoiden johdolla. Myös samoilla juhlatiikoilla vierailleella

ruotsalaisella Cullbergbaletten-ryhmällä oli ohjelmistossaan Merce Cunninghamin koreografia *Summerspace* (1958).¹¹²

Amerikkalaistamista vai amerikkalaistumista?

Yhdysvaltalaiset vaikutteet ilmaantuivat suomalaiseseen moderniin tanssiin muiden amerikkalaisten kulttuuristen vaikutteiden ja kulutustavaroiden vanavedessä. Voidaan kiistatta todeta, että varsinainen modernin tanssin amerikkalaistamisen aalto vyöryi meille 1960-luvulla. Vaikutteiden fuusiossa oli niin amerikanismin piirteitä kuin anti-amerikkalaisia ilmiöitä. Vierailijoiden, tanssiryhmien ja tanssinopettajien, kirjo oli laaja ja antoi kattavan kuvan yhdysvaltalaisesta tanssista.

Myös eri teattereiden sekä televisiotoiminnan aktiivisuudella ja kansainvälisyydellä oli merkittävä osuutensa tanssiryhmien saapumisessa Suomeen. Helsingin teattereista erityisesti Svenska Teatern toimi useammankin tanssivierailijan isäntänä, ja vastaavasti Yleisradion televisiotuotanto oli mukana sekä Cunninghamin että Halprinin vierailuissa. Suomen Tanssitaiteilijain Liitto oli puolestaan keskeinen tanssialan järjestö uusien virtausten edistäjänä.

Yksittäisten henkilöiden aktiivisuus voi merkittävällä tavalla vaikuttaa ylijärjestöjen vaikutteiden leviämiseen.¹¹³ Näin kävi suomalaisellakin tanssikentällä. Riitta Vainion henkilökohtainen opintomatka Yhdysvaltoihin, kiinnostus moder-

nin tanssin amerikkalaisiin tyyliasuuntiin sekä hänen monitahoinen toimintansa avasi useille suomalaistanssijoille mahdollisuuden tutustua uusiin liikesuuntauksiin.

Tiina Suhosen mukaan amerikkalaiset tanssitekniikat vaikuttivat Suomessa näkyvimmin 1960–80-luvuilla, jolloin suomalaisen tanssikentän koulutusjärjestelmä kehittyi.¹¹⁴ Kulkeutessaan maasta toiseen tekniikat useimmiten menettivät yhteytensä tanssiteoksiin, joita varten ne oli kehitetty.¹¹⁵ Suomalaisessa tanssissa 1960-luvulla tekniikoita käytettiin tanssijoiden kehollisten valmiuksien kehittämiseen, ei tekniikoiden kehittäjien omien koreografioiden toteuttamiseen. Tekniikoista tuli näin ollen suhteellisen itsenäisiä, kansainvälisiä metodeja, joita eri opettajat välittivät omalla tyyllillään. Ne toimivat amerikkalaisina ”tuontiartikkeleina” – amerikanismin hengessä.

Vainio oli perusteellinen esitellessään amerikkalaisen tanssin substanssia ja esteettisiä lähtökoh-
tia, ja hän välitti muun muassa Horstin näkemyksiä teksteissään. Aika ajoin suomalaislehdissä esiteltiin kansainvälisiä tanssitapahtumia ja -ilmiöitä myös suorina suomenkielisinä käännöksinä kansainvälisistä tanssialan julkaisuista. Vainion toiminnan avulla amerikkalaiset modernin tanssin opit välittyivät suoraan suomalaislukijoille. Mutta miellettiinkö tekstien sisällöt amerikkalaisina vai suomalaisina? Tekstien lähteitä ei mainittu, mutta ne liitettiin kiinteästi Vainion toimintaan.

Vierailuesitysten vaikutusten tarkastelu artikkelissani perustuu lähinnä kriitikoiden välittömiin

reaktioihin. Kuinka kauaskantoisia vaikutuksia esityksistä saaduilla impulsseilla oli, vaatisi laajemman tutkimuksen. Sinikka Gripenberg sanoi olleensa vaikuttunut vuoden 1962 Grahamin ryhmän vierailuista. Pirjo Viitanen piti näkemäänsä Cunninghamin esitystä ”tärkeänä kohtaamisena” aloittaessaan tanssijan uraansa Helsingissä vuonna 1964. Black New World -ryhmä teki unohtumattoman vaikutuksen kaikkiin haastattelemiini henkilöihin, jotka toimivat aktiivisesti 1960-luvulla.

Haluan kuitenkin tähdentää yhdysvaltaisten tanssikulttuurivaikutteiden kulkeutumisen hetkeä, jonka näen ”amerikkalaistamisena” ja sen välittöminä seurauksina. En tässä yhteydessä ota tarkemmin kantaa suomalaisen modernin tanssin ”amerikkalaistumiseen” pidemmällä aikajänteellä. Jaakko Seppälä toteaa, että amerikkalaistumi-

nen käsitteenä ”viittaa prosessiin, jonka myötä ’amerikanismi’ on levinnyt ja muiden maiden on voitu ajatella muuttuvan ainakin jossain määrin Yhdysvaltojen kaltaisiksi”.¹¹⁶ Näen konkreettisen eron muuntumisella jonkin kaltaiseksi ja sillä, kuinka yllirajaiset vaikutteet kulkeutuvat ja aiheuttavat yksittäisiä impulsseja ja muutoksia jonkin genren käytännöissä, tyyleissä tai piirteissä. Kuten jo aiemmin todettiin, esimerkiksi yksittäinen tekniikka muuntautui opettajiensa välittämänä ja tanssinopiskelijoiden vastaanottamina hybridiluonteiseksi. Viitanen totesi myöhemmin, että tietyn tekniikan oppi vasta oman kehollisen sisäistämisen kautta. Näin ollen erillisistä tanssitekniikoihin liittyvästä liikemateriaalista tuli lopulta henkilökohtaista liikettä. Voidaanko yllirajaisia kulttuurivaikutteita ylipäättään nähdä muina kuin prosessinomaisina kulttuuriensekoittumisen tiloina?

Viitteet

1 Tekstissä Amerikka tarkoittaa Pohjois-Amerikan Yhdysvaltoja.

2 Alaketola-Tuominen 1989, 6–7. Yhdysvaltalaisen kulttuurin leviämisestä Eurooppaan ks. myös Virtanen 1988; Virtanen ja Heikkonen 1985.

3 Virtanen 1988, 508–509. Kulttuurivaikutteiden ohella sotien jälkeen levittäytyivät myös Yhdysvaltojen taloudelliset ja poliittiset intressit, missä kylmän sodan aikaisilla valta-aseteleillä oli oma roolinsa. Alaketola-Tuominen 1989, 9–14.

4 Kazin & McCartin 2006, 1–2. Amerikanismi-käsitteen historiallisesta kehityksestä ks. emt., 2–13.

5 Seppälä 2012, 5–6.

6 Emt., 373.

7 Alaketola-Tuominen 1989, 7; 76–118.

8 Lainausmerkeillä haluan tähdentää, että ei ole olemassa yhtä hegemonista näkemystä amerikkalaisuudesta. Myöhemmin artikkelissani en käytä lainausmerkkejä vastaavassa yhteydessä.

9 Haastattelut Kirsi Arajärvi 1.2.2012, Sinikka Gripenberg 17.2.2012, Liisa Priha 22.2.2012, Riitta Vainio 8.8.2012, Pirjo Viitanen 15.2.2012. Haastattelijana Korppi-Tommola. Käytössäni on ollut myös Sinikka Gripenbergin ja Pirjo Viitasen leikekirjat, Gripenbergin ja Viitasen kotiarkistot.

10 Suomen Tanssitaiteilijaliiton nimi muuttui Suomen Tanssitaiteilijain Liitoksi erillisten vapaan tanssin ja baletin jaoston yhdistymisen jälkeen. Jaostot lakkautettiin vuonna 1963. Käytän tekstissäni jälkimmäistä nimeä.

11 Vainion tanssitoiminnasta ks. mm. Suhonen 1992; 1997; Strandberg 2004; Vainio 2005; Korppi-Tommola 2006. Käytössäni on ollut Riitta Vainion leikekirjoista tehtyjä kopioita, Tiina Suhosen kotiarkisto.

12 Mm. Hammergren 2004, 172–174; Solomons jr., 2003, 105–112; Dunning 1998 (1996), 87–90.

13 Mm. Vainio 08/2012; leikekokoelmat.

14 Suomen Tanssitaiteilijain Liiton vuosikertomukset 1950- ja 1960-luvuilta, STTL:n arkisto, TeaMA 1025, Teatterimuseon arkisto.

15 Vainio 08/2012; asiakirja ”Göran Löfström”. Löfströmin kirjelmä on osoitettu Suomen Tanssitaiteilijain Liitolle, Suhosen kotiarkisto.

16 Legg 2011, xvi–xvii. Legg tarkastelee pääosin Merce Cunninghamin, Katherine Dunhamin, Martha Grahamin, Erick Hawkinsin, Lester Hortonin, Doris Humphreyn, José Limónin, Alwin Nikolais/Murray Louisin ja Paul Taylorin kehittämiä tekniikoita.

17 Legg 2011, xvii. Esimerkiksi Alwin Nikolais ja Murray Louis kehittivät yhdessä tanssitekniikkaansa, mutta heidän teostensa koreografinen liikekieli oli erilainen. Samalla tekniikalla harjoitelleet tanssijat toteuttivat heidän koreografioitaan. Legg 2011, xvii.

18 Arajärvi 02/2012; Gripenberg 02/2012; Priha 02/2012; Vainio 08/2012; Koljonen & Mäki 1970.

19 Kyseisistä metodeista ks. mm. Legg 2011, 18–49.

20 Taylor 2003, 93–94; 100–102. Taylor määrittelee hybridin kulttuurisessa viitekehyksessä.

21 Puomies, Maila 1959. Laura Sheleen oli täällä, *Tanssitaide – Danskonst* nro 3, Teatterimuseo.

22 Joe Giffordista ks. *New Pathways in Musical Performance with Joe Gifford – About Joe*. Viitattu 7.2.2012. <http://www.josephgifford.com/about.htm>; *Chamber Dance Company – Joseph Gifford, Choreographer*. Viitattu 7.2.2012. <http://depts.washington.edu/uwdance/cdc/archive/repertoire.php?t=chor&id=48>

23 Vapaa tanssi, *Ilta-Sanomat* 31.8.1961; Ben. Fridanserskorerna i trägen träning, *Hufvudstadsbladet* 3.9.1961. Kurssista myös Gripenberg 02/2012; Arajärvi 02/2012.

24 Legg 2011, 20–21. Humphreyn oppilaan José Limónin kehrittelemää liikemetodia opiskeltiin Suomessa myöhemmin muun muassa Clay Taliaferron johdolla.

25 Dils & Albright 2001, 237.

26 Chilkovskysta ks. Graff 2001, 317–320; *Nadia Chilkovsky Nahumck 8 January 1908 – 23 April 2006*. Viitattu 12.1.2012. <http://library.uarts.edu/archives/nadiachilkovskynahumck.html>.

27 Vainio ehdotti STTL:n hallitukselle yhteistyötä kurssin järjestämiseksi. STTL:n hallituksen pöytäkirja 24.2.1963, STTL:n arkisto, TeaMA 1025:C2.

28 Pas de Chat. Nadia Chilkovsky opettaa tanssimaan kirjasta, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.7.1963; Det går bra att dansa efter bok, *Nya Pressen* 18.7.1963.

29 Vainio 08/2012; Viitanen 02/2012; Viitasen muistiinpanot tuntisarjoista, Viitasen kotiarkisto; kirjoittaja osallistui Vainion näytetuntiin Chilkovsky-tekniikasta kansainvälisessä tanssintutkimuksen seminaarissa, Dance on Baltic Shores (DOBS) vuonna 2003.

30 Vainio 08/2012.

31 Viitanen 02/2012.

32 Arajärvi 02/2012.

33 Priha 02/2012.

34 Viitanen 02/2012.

35 Reynolds & McCormick 2003, mm. 336–337; Legg 2011, 50–97.

36 Reynolds & McCormick 2003, 336–337.

37 Viitasen muistiinpanot tuntisarjoista.

38 Tiedot Cora Cahanista käsiohjelmasta ”Modernin tanssin koulu, Riitta Vainio ja ryhmä, vierailijoina Norman Walker, Cora Cahan, New York”, Viitasen kotiarkisto; J. H. Cora Cahan Amerikasta kohentamassa modernin tanssin tasoa Helsingissä, *Suomen Sosialidemokraatti* 25.9.1965; Valto, Elisabet. Cora Cahan opettaa, *Ilta-Sanomat* 26.11.1965.

39 May O’Donnellista ks. Horosko 2005.

40 Horosko 2005, 91–118. O’Donnell kehitti tekniikkaa Gert-rude Shurrin kanssa, joka oli myös Graham ryhmän tanssija; tekniikasta on myös käytetty nimeä Shurr–O’Donnell -tekniikka.

41 Asiakirja ”Leila Sillantaka, Opinnot tanssitaiteen alalla”, STTL:n jäsentiedot, STTL:n arkisto, TeaMA 1025. Kyseisen tekniikan opettajina Sillantaka mainitsi Vainion lisäksi mm. Viitasen ja Arajärven.

42 Gripenberg 02/2012.

43 Viitanen 02/2012.

44 Olli, Kaisa. Kolme Bernardoa, *Uusi Viuhka* nro 9, 6.5.1964. Koreografi Marjo Kuuselan mukaan erityisesti Septimus oli tärkeä innoittaja tanssijoille (henkilökohtainen tiedonanto).

45 STTL:n vuoden 1964 toimintakertomus. Kursseille sai osallistua sekä STTL:n jäseniä että ulkopuolisia tanssinharrastajia. Emt.

46 Jazztanssin yhdysvaltalaisesta kehityksestä ks. DeFrantz 2004, 101–103.

47 Horst & Russell 1987 (1961); Soares Mansfield 1987, 8–10; Soares 1987, 144–145. Janet Mansfield Soares ja Janet Soares kirjoittivat kaksi esittelyartikkelia Horstista Horst & Russellin vuoden 1987 painokseen. Teoksessa on Horstin artikkeleita 1930-luvulta lähtien. Tekstit ja litteroinnit Horstin opetustilanteiden nauhoituksista on koottu yhteistyössä Horstin oppilaan, Carroll Russellin kanssa. Toinen Horstin teos on *Pre-Classic Dance Forms* 1972 (1937).

48 Mm. Moderni tanssitaide syntyi jo tämän vuosisadan alussa, *Kouvolan Sanomat* 28.9.1966; Moderni tanssi – mitä se on, *Etelä Suomen Sanomat* 2.10.1966; Vainio, Riitta. Modernista tanssista, *Vaasa* 21.5.1967; Vainio, Riitta. Mihin moderni tanssi pyrkii, *Uusi Suomi* 20.11.1966.

49 Asiakirja ”Suomen Modernin Tanssitaiteen Opisto, Modernista tanssista”, Gripenbergin, Viitasen ja Suhosen kotiarkistot.

50 Asiakirja ”Suomen Modernin Tanssitaiteen Opisto, Modernista tanssista”.

51 Vainio 2005, 214.

52 Emt., 216.

53 Artikkeliteoksessa Horst & Russell 1987 (1961), 16–22.

54 Horst & Russell 1987 (1961), 18.

55 Modernin tanssin määrittelyä, *Etelä-Suomen Sanomat* 12.12.1965.

56 Vainio 2005, 214.

57 Vainio, Riitta. Jäsenten luova ajattelu, *Ilkka* 17.7.1968; muutamin sanamuutoksin sama teksti esiintyy myös mm. Vainio, Riitta. Tanssiteatteri ja sen tavoitteet, *Suomenmaa* 3.7.1968.

58 Horst & Russell 1987 (1961), 20.

59 Mm. Vainio, Riitta. Jäsenten luova ajattelu, *Ilkka* 17.7.1968; Seminaareilla jo totuttu työtahti, Tanssi ja dokumenttifilmi uutuuksia Itämeren kesässä, *Vaasa* 28.6.1968; Vainio, Riitta.

Tanssiteatteri ja sen tavoitteet, *Suomenmaa* 3.7.1968; Itämeren Kesä: Poliittinen näytelmä punnittiin – tilapäisluontoiseksi havaittiin, *Ilkka* 28.6.1968; Uutta koreografiaa, *Helsingin Sanomat* 29.6.1968; Ruotsi, Tapio. Uutta tanssia, *Elanto-lehti* nro 3, 1966.

60 Lampivuo, Raija. Tanssin vastakohtia, *Viikkosanomat* 20.5.1966.

61 Ruotsi, Tapio. Uutta tanssia, *Elanto-lehti* nro 3, 1966. Lainaus on kirjoitettu Vainion kommenttina.

62 Asiakirja ”Suomen Modernin Tanssitaiteen Opisto, Modernista tanssista”.

63 Suhonen 1999, 26. Duncanin vierailusta emt., 14–31; Virtanen 1988, 463–465.

64 Virtanen 1988, 463.

65 Ks. American Ballet Theatren vierailusta Scholl 2006.

66 Ks. vierailusta tarkemmin Korppi-Tommola 2010.

67 Ks. vierailusta tarkemmin, Korppi-Tommola (ilmestyy 2012–2013). Ryhmä oli mm. Yleisradion vieraana.

68 Valto, Elisabet. Cunninghamin valssiyhtye, *Ilta-Sanomat* 21.9.1964.

69 Mustaa ja valkoista tanssia, *Suomen Kuvalehti* nro 19, 8.5.1965, 22–23.

70 Valto, Elisabet. Pyhiä ja maallisia tansseja, *Ilta-Sanomat* 28.4.1965.

71 Käsiohjelma ”The Alvin Ailey American Dance Theatre in a programme of modern dance, blues, spirituals and jazz, Svenska Teatern i Helsingfors 27.4.–28.4. 1965”, Käsiohjelmat, TeaMA 1318:1. Ohjelmisto: *Congo Tango Palace* (from *Come and Get the Beauty of it Hot*) (1960) kor. Tally Beatty, mus. Miles Davis; *Reflections in D* (1963) kor. Ailey, mus. Duke Ellington; *Blues Suite* (1958) kor. Ailey, mus. trad. blues; *The Road ofThe Phoebe Snow* (1959) kor. Beatty, mus. Ellington, Strayhorn Bill; *Revelations* (1960) kor. Ailey, mus. Traditional.

72 Au 2002 (1988), 180.

73 Ks. Aileysta mm. Dunning 1998 (1996); Reynolds & McCormick 2003, 346–353; DeFrantz 2004.

74 DeFrantz 2004, 26.

75 Reynolds & McCormick 2003, 346–353.

76 DeFrantz 2004, 66–72. Aileyn tanssiryhmä oli U.S. State Departmentin vaihto-ohjelman ensimmäinen afrikkalais-amerikkalainen edustaja. Prevots 1998, 93–110; DeFrantz 2004, 60–68.

77 Reynolds & McCormick 2003, 348.

78 Mm. Williams, Peter. Blues and All That Jazz, First View, *Dance and Dancers*, November 1964, 20–23; Barnes, Clive. Blues and All That Jazz, Second View, *Dance and Dancers*, November 1964, 23–29; Dunning 1996, 186; Halonen, Antti. Alvin Aileyn tanssiteatteri Suomessa, *Uusi Suomi* 28.4.1965; Af Hällström, Raoul. Alvin Aileyn musta balettiryhmä tulossa, *Helsingin Sanomat* 23.4.1965.

79 Valto, Elisabet. Alvin Aileyn mustat tanssijat, *Ilta-Sanomat* 26.4.1965.

80 Toivola, Marja-Leena. Tanssin juhla, The Alvin Ailey American Dance Theatre, Svenska Teatern, 1965, *Ylioppilaslehti* 14.5.1965.

81 Beatty vieraili Suomessa kaksi vuotta myöhemmin Vainion tanssiryhmän vieraana ks. liite 1.

82 Mm. Halonen, Antti. Alvin Ailey ja hänen tummat tanssijansa, *Uusi Suomi* 29.4.1965; Valto, Elisabet. Pyhiä ja maallisia tansseja, *Ilta-Sanomat* 28.4.1965; Fiss [Arvelo, Ritva]. Alvin Aileyn tumma tanssiteatteri, *Kansan Uutiset* 30.4.1965; H. K. Fantastisk balett, *Hufvudstadsbladet* 28. ja 29.4.1965, sama arvio esiintyi perättäisinä päivinä; Hagfors, Irja. Alvin Aileyn voitokas tanssiteatteri, *Suomen Sosialidemokraatti* 29.4.1965; Toivola, Marja-Leena. Tanssin juhla, The Alvin Ailey American Dance Theatre, Svenska Teatern 1965, *Ylioppilaslehti* 14.5.1965.

83 Hagfors, Irja. Alvin Aileyn voitokas tanssiteatteri, *Suomen Sosialidemokraatti* 29.4.1965.

84 Fiss [Arvelo, Ritva]. Alvin Aileyn tumma tanssiteatteri, *Kansan Uutiset* 30.4.1965.

85 Halonen, Antti. Alvin Ailey ja hänen tummat tanssijansa, *Uusi Suomi* 29.4.1965.

86 Emt.

87 Af Hällström, Raoul. Alvin Aileyn tanssiteatterin riemuvoitto, *Helsingin Sanomat* 29.4.1965.

88 Esityksestä Tukholmassa ks. Ross 1992; 2003; 2007; Hammergren 2004, 174. Suomalaiset kirjoittajat näyttivät olleen tietoisia Tukholman esityksestä.

89 Ross 2003, 24–34; Banes 2003, xiii–xiv.

90 Banes 1987 (1977), 8–9; Reynolds & McCormick 2003, 396. Ks. myös Ross 2007; 2009.

91 Reynolds & McCormick 2003, 395–396.

92 Ross 2009, 64.

93 Mm. J. H. Modernia tanssia valtameren takaa, *Suomen Sosialidemokraatti* 17.9.1965.

94 YT:n riesana huoneisto-ongelma. Silti oivallisia suunnitelmia, *Kansan Uutiset* 9.9.1965; L. Dancers’ Workshop tekee teatteria todellisuudesta, *Helsingin Sanomat* 16.9.1965; J. H. Improvisoituja kohtauksia, *Suomen Sosialidemokraatti* 18.9.1965. Yleisradion arkiston mukaan Halprinin esityksestä tehty taltiointi ei ole säilynyt. Taltioinnin teki TV 2, Helsingin toimitus, toimittaja Jukka Sipilä, ja se lähetettiin televisioista 4.11.1965. Pösö, Raija, henkilökohtainen tiedonanto 26.7.2011.

95 Dancers’ Workshop Company tulee, *Kansan Uutiset* 12.9.1965; vastaava esittely oli myös muissa teksteissä mm. Amerikansk dansteater planerad lek, *Huvudstadsbladet* 16.9.1965.

96 Mm. J. H. Modernia tanssia valtameren takaa, *Suomen Sosialidemokraatti* 17.9.1965; AP. Dancers’ Workshopilla ei ole salaisuuksia yleisöltä, *Uusi Suomi* 16.9.1965; L. Dancers’ Workshop tekee teatteria todellisuudesta, *Helsingin Sanomat* 16.9.1965; Amerikansk dansteater planerad lek, *Huvudstadsbladet* 16.9.1965. Helsingin esityksessä käytettiin myös ääni-levyjä.

97 L. Dancers’ Workshop tekee teatteria todellisuudesta, *Helsingin Sanomat* 16.9.1965.

98 Happening-esityksistä suomalaisessa viitekehyses-sä 1960-luvulla ks. Elovirta 1995; Erkkilä 2008. Halprinin näkemyksistä mm. AP. Dancers’ Workshopilla ei ole salaisuuksia yleisöltä, *Uusi Suomi* 16.9.1965; Amerikansk dansteater planerad lek, *Huvudstadsbladet* 16.9.1965.

99 J. H. Improvisoituja kohtauksia, *Suomen Sosialidemokraatti* 18.9.1965; Ra. H. [Raoul af Hällström]. Tanssijain työpaja räiskäleiden käryssä, *Helsingin Sanomat* 17.9.1965.

100 Ra. H. [Raoul af Hällström]. Tanssijain työpaja räiskäleiden käryssä, *Helsingin Sanomat* 17.9.1965.

101 Kajava, Jukka. Vierailut, *Ylioppilaslehti* 24.9.1965.

102 T-B. O. [Taisto-Bertil Orsmaa]. Keisarin uudet vaatteet eli Dancers’ Workshop vieraili, *Kansan Uutiset* 19.9.1965.

103 Käsitteestä “theatre of mixed means” ks. Kostelanetz 1968; Carlson 2004 (1996), 153–155.

104 T-B. O. [Taisto-Bertil Orsmaa]. Keisarin uudet vaatteet eli Dancers’ Workshop vieraili, *Kansan Uutiset* 19.9.1965.

105 J. H. Improvisoituja kohtauksia, *Suomen Sosialidemokraatti* 18.9.1965.

106 -er. Absurd dans, *Hufvudstadsbladet* 18.9.1965.

107 Ross 2003, 27.

108 Käsiohjelma “Black New World, Svenska Teatern,” TeaMA 1318:4.

109 Arajärvi 02/2012; Gripenberg 02/2012; Priha 02/2012; Vainio 08/2012; Viitanen 02/2012.

110 Järnefelt, Veikko. Musta Uusi Maailma, *Viikkosanomat* nro 40, 6.10.1967.

111 Kaikkein tärkeintä on rehellisyys, sanoo amerikkalainen tähtitanssija, *Ilta-Sanomat* 29.9.1967.

112 Käsiohjelmat Cullbergbaletten, Suomen Kansallisteatteri, toukokuu 1968 ja Batsheva Dance Company, Svenska Teatern, toukokuu 1968. TeaMA 1318:1; Kolme korkean luokan balettivierailua nähtiin Helsingissä 16. – 30. toukokuuta järjestettyjen juhlatiukkojen aikana, *Yhteishyvä* nro 22, 29.5.1968.

113 Jordan 1992, 263. Jordan tarkastelee Yhdysvalloista Englantiin virranneita vaikutteita.

114 Suhonen 2011, 17.

115 Suhonen 2008, 23.

116 Seppälä 2012, 5. Seppälä viittaa käsitteen selvityksensä elokuvatutkija Mats Björkiniin 1998.

Lähteet

ARKISTOT

Kansalliskirjaston arkisto

Aikakausilehtien mikrofilmitallenteet

Kotiarkistot

Sinikka Gripenberg, Anne Makkonen, Tiina Suhonen, Pirjo Viitanen

Teatterimuseon arkisto

Suomen Tanssitaiteilijain Liiton arkisto
Käsiohjelmakokoelma

PAINETUT

Alaketola-Tuominen, Marja 1989. *Jokapojan amerikanperintö. Yhdysvaltalaisia kulttuurivaikutteita Suomessa toisen maailmansodan jälkeen*. Helsinki: Gaudeamus.

Au, Susan 2002 (1988). *Ballet and Modern Dance*. London: Thames & Hudson.

Banes, Sally 1987 (1977). *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance, with a new introduction*. Middletown: Wesleyan University Press.

— 2003. Introduction. Teoksessa Sally Banes (ed.) *Reinventing Dance in the 1960s. Everything was Possible*. Madison: University of Wisconsin Press, xiii–xvi.

Björkin, Mats 1998. *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess public i Sverige under 1920-talet*. Stockholm: Aura.

Carlson, Marvin 2004 (1996). *Esitys ja performanssi, kriittinen johdatus*. Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like.

Dils, Ann & Albright, Ann Cooper 2001. Historical Moments: Rethinking the Past. Teoksessa Ann Dils & Ann Cooper Albright (eds.) *Moving Histories / Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 232–237.

DeFrantz, Thomas F. 2004. *Dancing Revelations. Alvin Ailey’s Embodiment of African American Culture*. New York: Oxford University Press.

Dunning, Jennifer 1998 (1996). *Alvin Ailey. A Life in Dance*. New York: Da Capo Press.

Elovirta, Arja 1995. Happening – Fragmentteja eräistä tapauksista. Teoksessa Erkki Anttonen (toim.) *Performance, aktio, happening: Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsinki: Helsingin Yliopiston taidehistorian laitos, 11–90.

Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvuilla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto.

Graff, Ellen 2001. The Dance is a Weapon. Teoksessa Ann Dils & Ann Cooper Albright (eds.) *Moving Histories / Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 315–322.

Hammergren, Lena 2004. Modernitet – ett dansande 1900-tal. Teoksessa Lena Hammergren, Karin Helander, Tiina Rosenberg & Willmar Sauter *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlunds, 161–182.

Horosko, Marian 2005. *May O’Donnell, Modern Dance Pioneer*. Gainesville: University Press of Florida.

Horst, Louis 1972 (1937). *Pre-Classic Dance Forms*. Foreword by Henry Gilfond. 2. painos. New York: Dance Horizons.

Horst, Louis & Russell Carroll 1987 (1961). *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. Princeton: Princeton Book Company.

Jordan, Stephanie 1992. American Dance: Invasion or Inspiration. Teoksessa *Proceedings of the Society of Dance History Scholars: American Dance Abroad: Influence of the United States Experience*. Fifteenth Annual Conference. California: SDHS, 263–273.

Kazin, Michael & McCartin, Joseph A. 2006. Introduction. Teoksessa Kazin, Michael & McCartin, Joseph A. (eds.) *Americanism: New Perspectives on the History of an Ideal*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1–21.

Korppi-Tommola, Riikka 2006. Suomalaisen modernin tanssin historian ahdas narraatio: Kotkamyytti. Teoksessa Pia Houni, Johanna Laakkonen, Heta Reitala & Leena Rouhiainen (toim.) *Liikkeitä näyttämöllä. Näyttämö & Tutkimus* 2. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura, 170–193.

— 2010. Politics Promote Dance: Martha Graham in Finland

1962. Special Issue of *Dance Chronicle*, 33:82–112. Taylor & Francis Group, Routledge.

— (painossa). The Cultural Context of Reception: Merce Cunningham and John Cage in Helsinki in 1964. *Nordic Journal of Dance - Practice, Education and Research* Vol. 4.

Kostelanetz, Richard 1968. *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*. New York: The Dial Press.

Legg, Joshua 2011. *Introduction to Modern Dance Techniques, Cunningham, Dunham, Graham, Hawkins, Horton, Humphrey, Limón, Nikolais/Louis, Taylor*. Hightstown: Princeton Book Company.

Prevots, Naima 1998. *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. Hanover: Wesleyan University Press.

Reynolds, Nancy & McCormick, Malcolm 2003. *Dance in the Twentieth Century: No Fixed Points*. New Haven and London: Yale University Press.

Ross, Janice 1992. Innocence Abroad: The 1965 Stockholm Premiere of Anna Halprin’s “Parades and Changes.” Teoksessa *Proceedings of the Society of Dance History Scholars: American Dance Abroad: Influence of the United States Experience*. Fifteenth Annual Conference. California: SDHS, 159–168.

— 2003. Anna Halprin and the 1960s: Acting in the Gap between Personal, the Public, and the Political. Teoksessa Sally Banes (ed.) *Reinventing Dance in the 1960s. Everything was Possible*. Madison: University of Wisconsin Press, 24–50.

— 2007. *Anna Halprin: Experience as Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

— 2009. Atomizing Cause and Effect: Ann Halprin’s 1960’s Summer Dance Workshops. *Art Journal* June 01, Vol. 68, No. 2, 62–75. Viitattu 1.8.2012. <http://artjournal.collegeart.org/?p=434>

Scholl, Tim 2006. “Dansdiplomati Genom Kalla Kriget,” *Dans-tidningen* 2/2006, 18–24.

Soares, Janet 1987. Louis Horst – A Brief Biography. Teoksessa Louis Horst & Carroll Russell (eds.) 1987 (1961) *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. Princeton: Princeton Book Company, 144–145.

Soares Mansfield, Janet 1987. Preface. Teoksessa Louis Horst

& Carroll Russell (eds.) *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. Princeton: Princeton Book Company, 8–10.

Solomons jr., Gus 2003. Dancing in New York. The 1960s. Teoksessa Sally Banes (ed.) *Reinventing Dance in the 1960s. Everything was Possible*. Madison: University of Wisconsin Press, 105–112.

Suhonen, Tiina 1992. Kotkanainen tanssii – Riitta Vainio ja suomalainen moderni tanssi 1960-luvulla. Teoksessa *Kirjoituksia – Texter – Writings 1990–1992*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 172–182.

— 1997. Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin. Suomalaisen tanssin historiaa. Teoksessa Hanna-Leena Helavuori, Jukka Kukkonen, Riitta Raatikainen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.) *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 11–34.

— 1999. Duncan tanssii Helsingissä. Teoksessa Päivi K. Pakkanen, Jaana Parviainen, Leena Rouhiainen & Annika Tudeer (toim.) *Askelmerkkejä, tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 14–30.

— 2008. Reijo Kela – tanssia silmästä silmään. Teoksessa Hannele Jyrkkä (toim.) *Hetken kannattelija: Ainutkertaisia tanssihetkiä Reijo Kelan kanssa*. Helsinki: Maahenki, 16–45.

— 2011. Koreografisen työn tukikaaret – kehityksestä viime vuosikymmeninä. Teoksessa Hannele Jyrkkä (toim.) *Nykykoreografien jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia*. Helsinki: Like, 15–21.

Taylor, Diana 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Vainio, Riitta 2005. Haluan herättää ihmisen sisäisen kaipuun. Teoksessa Hannele Jyrkkä (toim.) *Tanssintekijät – 35 Näkökulmaa koreografin työhön*. Helsinki: Like, 212–221.

Virtanen, Keijo & Heikkonen, Esko 1985. *Amerikkalaisen kulttuurin leviäminen Suomeen. Tutkimusraportti Suomen akatemian tukemasta projektista*. Turku: Turun yliopisto.

Virtanen, Keijo 1988. *Atlantin yhteys: Tutkimus amerikkalaisesta kulttuurista, sen suhteesta ja välittymisestä Eurooppaan vuosina 1776–1917*. Jyväskylä: Gummerus.

Lehtikritiikit ja -artikkelit

Amerikansk dansteater planerad lek. *Huvudstadsbladet* 16.9.1965.

AP. Dancers’ Workshopilla ei ole salaisuuksia yleisöltä. *Uusi Suomi* 16.9.1965.

Barnes, Clive. Blues and All That Jazz, Second View. *Dance and Dancers*, November 1964, 23–29.

Ben. Fridanserskorna i trägen träning. *Hufvudstadsbladet* 3.9.1961.

Dancers’ Workshop Company tulee. *Kansan Uutiset* 12.9.1965.

Det går bra att dansa efter bok. *Nya Pressen* 18.7.1963.

Do-Re. Kivisen kukan syyspaluu. *Kansan Uutiset* 19.9.1965.

Ekholm, Kerttu. Manja Chmiel. *Tanssitaide, Danskonst* nro 2, 1960.

-er. Absurd dans. *Hufvudstadsbladet* 18.9.1965.

Fiss [Ritva Arvelo]. Alvin Aileyn tumma tanssiteatteri. *Kansan Uutiset* 30.4.1965.

Hagfors, Irja. Alvin Aileyn voitokas tanssiteatteri. *Suomen Sosialidemokraatti* 29.4.1965.

H. K. Fantastisk balett. *Hufvudstadsbladet* 28. ja 29.4.1965.

Halonen, Antti. Alvin Aileyn tanssiteatteri Suomessa. *Uusi Suomi* 28.4.1965.

—. Alvin Ailey ja hänen tummat tanssijansa. *Uusi Suomi* 29.4.1965.

—. Kivinen kukka palasi viiden vuoden jälkeen. *Uusi Suomi* 18.9.1965.

af Hällström, Raoul. Alvin Aileyn musta balettiryhmä tulossa. *Helsingin Sanomat* 23.4.1965.

af Hällström, Raoul. Alvin Aileyn tanssiteatterin riemuvoitto. *Helsingin Sanomat* 29.4.1965.

Itämeren Kesä: Poliittinen näytelmä punnittiin – tilapäisluontoiseksi havaittiin. *Ilkka* 28.6.1968.

J. H. Modernia tanssia valtameren takaa. *Suomen Sosialidemokraatti* 17.9.1965.

—. Improvisoituja kohtauksia. *Suomen Sosialidemokraatti* 18.9.1965.

—. Cora Cahan Amerikasta kohentamassa modernin tanssin tasoa Helsingissä. *Suomen sosialidemokraatti* 25.9.1965.

Järnefelt, Veikko. Musta Uusi Maailma. *Viikkosanomat* nro 40, 6.10.1967.

Kaikkein tärkeintä on rehellisyys, sanoo amerikkalainen tähtitanssija. *Ilta-Sanomat* 29.9.1967.

Kajava, Jukka. Vierailut. *Ylioppilaslehti* 24.9.1965.

Kolme korkean luokan balettivierailua nähtiin Helsingissä 16. – 30. toukokuuta järjestettyjen juhlatiukkojen aikana. *Yhteishyvä* nro 22, 29.5.1968.

L. Dancers’ Workshop tekee teatteria todellisuudesta. *Helsingin Sanomat* 16.9.1965.

Lampivuo, Raija. Tanssin vastakohtia. *Viikkosanomat* 20.5.1966.

Moderni tanssi – mitä se on. *Etelä Suomen Sanomat* 2.10.1966.

Modernia tanssia valtameren takaa. *Suomen Sosialidemokraatti* 16.9.1965.

Modernin tanssin määrittelyä. *Etelä-Suomen Sanomat* 12.12.1965.

Moderni tanssitaide syntyi jo tämän vuosisadan alussa. *Kouvolan Sanomat* 28.9.1966.

Mustaa ja valkoista tanssia. *Suomen Kuvalehti* nro 19, 8.5.1965, 22–23.

Olli, Kaisa. Kolme Bernardoa. *Uusi Viuhka* nro 9, 6.5.1964.

Pas de Chat. Nadia Chilkovsky opettaa tanssimaan kirjasta. *Suomen Sosialidemokraatti* 19.7.1963.

Puromies, Maila. Laura Sheleen oli täällä. *Tanssitaide – Danskonst* nro 3, 1959.

Ra. H. [Raoul af Hällström]. Alvin Ailey – tumma valloittaja. *Helsingin Sanomat* 28.4.1965.

Ra. H. [Raoul af Hällström]. Tanssijain työpaja räiskäleiden käryssä. *Helsingin Sanomat* 17.9.1965.

Ruotsi, Tapio. Uutta tanssia. *Elanto-lehti* nro 3, 1966.

Seminaareilla jo totuttu työtahti, Tanssi ja dokumenttifilmi uutuuksia Itämeren kesässä. *Vaasa* 28.6.1968.

T-B. O. [Taisto-Bertil Orsmaa]. Keisarin uudet vaatteet eli Dancers’ Workshop vieraili. *Kansan Uutiset* 19.9.1965.

Toivola, Marja-Leena. Tanssin juhla. The Alvin Ailey American Dance Theater, Svenska Teatern, 1965. *Ylioppilaslehti* 14.5.1965.

Uutta koreografiaa. *Helsingin Sanomat* 29.6.1968.

Vainio, Riitta. Mihin moderni tanssi pyrkii. *Uusi Suomi* 20.11.1966.

—. Modernista tanssista. *Vaasa* 21.5.1967.

—. Tanssiteatteri ja sen tavoitteet. *Suomenmaa* 3.7.1968.

—. Jäsenten luova ajattelu. *Ilkka* 17.7.1968.

Valto, Elisabet. Cunninghamin valssiyhtye. *Ilta-Sanomat* 21.9.1964.

—. Alvin Aileyn mustat tanssijat. *Ilta-Sanomat* 26.4.1965.

—. Pyhiä ja maallisia tansseja. *Ilta-Sanomat* 28.4.1965.

—. Kivisen kukan uusinta. *Ilta-Sanomat* 17.9.1965.

—. Cora Cahan opettaa. *Ilta-Sanomat* 26.11.1965.

Vapaa tanssi. *Ilta-Sanomat* 31.8.1961.

Williams, Peter. Blues and All That Jazz, First View. *Dance and Dancers*, November 1964, 20–23.

YT:n riesana huoneisto-ongelma. Silti oivallisia suunnitelmia. *Kansan Uutiset* 9.9.1965.

PAINAMATTOMAT

Koljonen, Maija & Mäki, Hannele 1970. *Viisi suomalaista liikuntakoulua*. Jyväskylän yliopisto. Voimistelun jatkokurssityö. Kopio Anne Makkosen kotiarkisto.

Seppälä, Jaakko 2012. *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmenluvun Suomessa*. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Väitöskirja.

Strandberg, Jonna 2004. *Tanssin paikat: Riitta Vainion modernin tanssin esitystilat 1960-luvun Suomessa*. Turun yliopisto. Kulttuurihistoria. Pro gradu -tutkielma.

ELEKTRONISET LÄHTEET

Chamber Dance Company – Joseph Gifford, Choreographer. Viitattu 7.2.2012. <http://depts.washington.edu/uwdance/cdc/archive/repertoire.php?t=chor&id=48>.

Nadia Chilkovsky Nahumck 8 January 1908 – 23 April 2006. Viitattu 12.1.2012. <http://library.uarts.edu/archives/nadiachilkovskynahumck.html>.

New Pathways in Musical Performance with Joe Gifford – About Joe. Viitattu 7.2.2012. <http://www.josephgifford.com/about.htm>.

Henkilökohtainen tiedonanto, Pösö, Raija 2011. Anna Halprin tutkimusmateriaalia vuodelta 1965. Sähköposti riikka.korppi-tommola@helsinki.fi 26.7.2011. Tulostettu 9.11.2012.

HAASTATTELUT

Arajärvi, Kirsi 1.2.2012. Haastattelija Korppi-Tommola. Tallenne haastattelijalla.

Gripenberg, Sinikka 17.2.2012. Haastattelija Korppi-Tommola. Tallenne haastattelijalla.

Priha, Liisa 22.2.2012. Haastattelija Korppi-Tommola. Tallenne haastattelijalla.

Vainio, Riitta 8.8.2012. Haastattelija Korppi-Tommola. Tallenne haastattelijalla.

Viitanen, Pirjo 15.2.2012. Haastattelija Korppi-Tommola. Tallenne haastattelijalla.

LIITE 1 Ulkomaiset tanssinopettajat Suomessa 1960-luvulla

Suomen Tanssitaiteilijain Liiton (STTL) järjestämien kurssien ja Riitta Vainion Modernin Tanssin koulun sekä Suomen Modernin Tanssitaiteen Opiston vierailevat modernin tanssin tekniikan, jazztanssitekniikan sekä primitiivisen tanssin opettajat.¹

Suomen Tanssitaiteilijain Liitto

1959 (kesä) Laura Sheleen, Martha Graham -metodi, Yhdysvallat

1960 (kesä) Manja Chmiël, saksalaisen modernin tanssin traditio, Tšekkoslovakia-Belgia²

1961 (kesä) Joseph Gifford, Doris Humphrey -tekniikka, Yhdysvallat

1963 (kesä) Nadia Chilkovsky, yhteistyössä Riitta Vainion Modernin tanssin koulun kanssa, ks. Vainion koulun luettelo alla

1964 (kesä) Walter Nicks, jazztanssi, Yhdysvallat

1965 (kesä) Jeanna Belkin, Frank Waegnerin assistentti, jazztanssi, Yhdysvallat

1966 (kesä) Jeanna Belkin, jazztanssi

1966 (joulu) Morris Lee Donaldson, jazz- ja nykytanssi, Yhdysvallat

1967 (tammikuu ja touko-kesäkuu) Morris Lee Donaldson, moderni tanssi

1967 (kesä) Rikki Septimus, jazztanssi, Etelä-Afrikan-Englanti

1967 (lokakuu) Jerry Grimes, jazztanssi ja moderni tanssi, Yhdysvallat

1968 (kesä) Juan Bellini, moderni tanssi, Yhdysvallat

1969 (kesä) Karin Waehner, moderni tanssi, Ranska

Riitta Vainion Modernin Tanssin koulu (1961) ja Suomen Modernin Tanssitaiteen Opisto (1966)

1962 (9 kk) Ted Shorter, jazztanssi ja primitiivinen tanssi, Yhdysvallat

1963 (kesä) Nadia Chilkovsky, Labanotaatio ja Nadia Chilkovsky -tekniikka, assistentti Dyane Gray, Yhdysvallat

1963–64 (18 kk) Dyane Gray, Nadia Chilkovsky -tekniikka ja Lester Horton -tekniikka, Yhdysvallat

1964 (1 kk) Joel Schnee, Martha Graham -tekniikka, Yhdysvallat

1965–1966 (4 kk) Cora Cahan, May O’Donnell -tekniikka, Yhdysvallat

1965–1966 (2 kk) Norman Walker, moderni tanssi, Yhdysvallat

1966 (4 kk) Marion Andersen, May O’Donnell -tekniikka, Yhdysvallat

1966 (4 kk) Morris Lee Donaldson, moderni tanssi, Yhdysvallat

ULKOMAISTEN TANSSIVAIKUTTEIDEN JA OMAN KÄSIALAN PARADOKSI

- 1966 (3 kk) Raymond Bellmondo, afrikkalainen tanssi, Senegal
- 1967 (3 kk) Brenda Dixon, moderni tanssi, Yhdysvallat
- 1967 (2 vko, kesä) Talley Beatty, Yhdysvallat
- 1967 (3 kk) Mary Barnett, Martha Graham -tekniikka, Yhdysvallat
- 1968 (1 kk) Franca Telesio, Martha Graham -tekniikka, Italia-Englanti
- 1968 (3 kk) Ronni Stewart, primitiivinen jazztanssi, Yhdysvallat
- 1968 (3 kk) Ronald Platts, primitiivinen jazztanssi, Yhdysvallat
- 1969 (4 kk) Hannele Jansson

Viitteet

¹ Tiedot opettajista STTL:n kursseilla perustuvat STTL:n vuosikertomuksiin, STTL:n arkisto, TeaMA 1025. Tiedot opettajista Riitta Vainion kouluissa perustuvat asiakirjaan, joka esittelee Modernin Tanssin koulun ja Suomen Modernin Tanssitaiteen Opiston toimintaa, Suhosen kotiarkisto. Poikkeuksina STTL:n kurssien kohdalla ovat vuodet 1960 ja 1962. Vuosien 1960 ja 1962 vuosikertomuksissa ei ole mainintaa kursseista. Vuoden 1962 vapaan tanssin jaoston erillisessä tilikirjassa on merkintä kesäkurssituloista vuodelta 1962, mutta opettaja ei ole tiedossa, STTL:n Vapaantanssin jaoston tilikirja, TeaMA 1025:Hb1. Luettelossa on mainittu opetettu tanssitekniikka sekä opettajan kotimaa, mikäli ne ovat tiedossa. Luettelon ulkopuolelle jää esimerkiksi Rikki Septimus, joka opetti vuonna 1964 Helsingissä Leena Ortolan jazztanssikoulussa. Ks. Olli, Kaisa. Kolme Bernardoa, *Uusi Viuhka* nro 9, 6.5.1964.

² Ekholm, Kerttu. Manja Chmiel, *Tanssitaide, Danskonst* nro 2, 1960.

Tämä oli hauska tehtävä, koska rakastan historiaa, pääsi tarkkailemaan mitä ihmettä on tapahtunut, ja mistä syystä, se teki tosi hyvää minulle. Kerron vähän ensin mistä aion puhua, eli ajatuksena on kertoa Raatikon synnystä ja siihen vaikuttavista tekijöistä, jotka eivät suinkaan olleet pelkästään ”sisäsyntyisiä”, vaan kyllä vaikutteet tulivat ympäri maailmaa. Eilen Riikka Korppi-Tommola sanoi alustuksessaan, että suurin osa 1960-luvun vaikutteista tuli suoraan Yhdysvalloista, mutta Raatikon suhteenhan se ei ollut ihan noin 70-luvulla, se lähti vähän muualtakin. Jotta pystyisin puhumaan, pitää kertoa ensin vähän Raatikon taustoista, ja toisaalta myös omista liikemaailmoistani ja mistä ne ovat syntyneet. Minulla on mukana joitakin videonäytteitä, joista itse näen mitä kansainvälisiä vaikutteita siellä on mukana. Yritän puhua tietysti sekä Grahamista, että myös jollakin lailla siitä, jota olen ennen kutsunut Horton-tekniikaksi, mutta kun olen nyt jälkeenpäin vähän enemmän tutustunut Horton-tekniikkaan, niin lähinnä kysymys on Alvin Aileyn tanssikäsityksistä. Puhun myös muista 70-luvun kansainvälisistä vaikutteista Suomessa ja miten ne ovat näkyneet Raatikon töissä. 70-luku on hyvä sikäli, että siitä on olemassa vielä hyviä tallenteita, koska työt suurimmaksi osaksi televisioitiin silloin.

Marjo Kuusela (s. 1946) on toiminut koreografina, taiteellisena johtajana, opettajana ja kulttuurivaikuttajana 1970-luvun alusta lähtien. Hän perusti Tanssiteatteri Raatikon yhdessä Maria Wolskan kanssa vuonna 1972 ja toimi teatterin taiteellisena johtajana vuoteen 1987. Vuosina 1992–96 hän toimi Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmän taiteellisena johtajana ja työskenteli Teatterikorkeakoulussa koreografian professorina 1996–2008. Kuusela nimitettiin taiteen akateemikoksi vuonna 2011.

Teksti on litteroitu Marjo Kuuselan alustuksesta, jossa hän käsittelee ulkomaisia vaikutteita omassa koreografian työssään.

Tekstiä on toimitettu yhdessä Kuuselan kanssa ja siihen on lisätty loppuviitteitä. Alustusta seuranneesta keskustelusta on valittu mukaan muutamia kysymyksiä ja kommentteja. Alkuperäinen videotallenne on Teatterimuseon arkistossa.

Toimittaja: Tiina Suhonen.

Tanssiteatteri Raatikon lähtökohdista

Silloin kun Raatikko perustettiin, meidän lähtökohtana oli, että tehdään jotain aivan omaa. Mitä se oma sitten oli? Meillä oli sellainen käsitys – tämä on sellaista hybristä, aina kun ryhtyy tekemään jotain uutta, pitää olla aikamoinen hybris, että uskaltautuu lähtemään ja saa voimaa tekemiseen – meillä oli semmoinen kumma käsitys, että nyt me löydettiin tapa tehdä oikein tanssia. Ja että nyt me löydetään todelliset tanssin mahdollisuudet. Että ei ollut esikuvia, ja että vain me ymmärretään tanssin liikettä ja muotoa, sekä sen sosiaalista ulottuvuutta näyttämötanssin lähtökohtana.

Kun sitä nyt jälkeenpäin katsoo, niin oli se aika ”hauskaa”. Mutta silti täytyy sanoa, että jotain semmoista totta siinä oli, että yhä, kun näen hyviä tanssijuttuja, ajattelen että voi että, mihinkähän tuota voisi käyttää. Ikään kuin sitä ei olisi käytetty, kun se oli siinä esityksessä! Se kertoo aika paljon siitä Raatikon lähtökohdasta, joka oli se että tanssi oli myös väline, kertomisen väline, eikä ikään kuin itseisarvo. Toisaalta se kuitenkin alitajuisesti oli aina myös itseisarvo. Pääasiana Raatikon synnyssä ei ollut tanssin taiteenlajin uudistaminen liikekielen avulla, vaan ikään kuin uudistaa sen näyttämöhahmo, ja ennen kaikkea senaikainen yleisökommunikaatio. Se oli se pääasia.

Miksi tämä? Koska halusimme silloin Maria Wolskan kanssa kertoa tärkeistä asioista maailmassa, asioista jotka olivat meille tärkeitä. Halusimme

löytää muodon, jossa niistä voisi kertoa, ja tavan, miten se pitäisi kertoa. Samalla halusimme näiden asioiden kautta lisätä tanssin mahdollisuuksia kertovana elementtinä. Halusimme löytää uusia katsojia tanssille. Halusimme viedä tanssia sinne, missä sitä ei ennen ollut saatavilla. Ei ollut saatavilla sosiaalisesti, maantieteellisesti, taloudellisesti tai ajatuksellisesti. Täytyy vielä lukea tästä ensimmäisestä käsiohjelmasta, jossa on näistä tavoitteista sanottu: ”Raatikon taiteellisena päämääränä on monipuolistaa tanssillista ilmaisuasetien, etteivät esteettiset keinot sinällään ole pääasia, vaan välittävät erilaisia asioita puheteatteri-ilmaisun tapaan”. Tämä oli siis se alkulähtökohta, mutta kyllä tämä ”puheteatteri-ilmaisun tapaan” hävisi aika nopeasti *Työläisvaimon* jälkeen. Sitten täällä on iso lause, jonka haluan lukea: ”Raatikon ammatillisena pyrkimyksenä on välttää ilmaisen työn tekemistä”. Se on aivan yhtä isolla kuin nämä kaikki muutkin! Tämä oli siis *Työläisvaimo* 1973.

Maria Wolska ja minä tapasimme toukokuussa 1971, kun olin muuttanut Helsinkiin, ja Wolska oli juuri liittynyt Praesens-ryhmään. Tavattiin Tanssiteatiteilijain Liiton kursseilla, ja siellä alettiin keskustella. Huomattiin että oltiin samanmielisiä. Meillä ei ollut samanlaista liikkeellistä taustaa, mutta meillä oli konkreettisesti teatteritaustaa. Maria oli näyttelijäkoulutuksen aloittanut, ja minä olin ollut ohjaajakoulutuksessa Tampereen Dramastudiossa. Meillä kummallakin oli sellainen käsitys, että tanssilla voitaisiin tehdä jotain ihan muuta, kuin mitä siihen asti oli nähty. Meillä oli yksi yhteinen innostus, ja se oli Kurt Jooss. Kurt Jooss ja *Vihreä pöytä*¹. Minä olin nähnyt *Vihreän*

pöydän ehkä 1968 tai -69 Kölnin tanssikursseilla ja lukenut myös Joossin periaatteista. Ja Marialla oli tämä sama asia, mutta en ole varma oliko Maria silloin nähnyt jo *Vihreää pöytää*. Ja toinen iso juttu oli sitten Ritva Arvelon Bernarda Alban talo². Minulle tärkeä oli Black New World, Donald McKaylen työ, jonka hän toi Helsinkiin 1967³, Maria ei ollut sitä nähnyt. – Myöhemmin taas ilmeni, että Tommi Kitille se oli ensimmäinen suuri työ, jonka hän näki äitinsä kanssa silloin. Hän oli kyllä aika nuori sitä katsoessaan, muistanee kuitenkin jotain.

Kun lähdimme tähän työhön, meillä ei ollut mitään Raatikon varsinaista yhteistä liikekieltä, koska Wolskan tausta oli vähän jazzissa, pääosin baletissa. Minulla taas oli taustana vapaa tanssi ja jazztanssi. Mutta meillä oli yhteinen tajunta tanssin mahdollisuuksista, se oli se tärkeä. Ja tärkeää oli myös käsitys siitä, että tanssi voisi olla ei-elitististä taidetta, jollaista Suomessa siihen aikaan ei ollut. Oli klassisia esityksiä tarinoineen, joissa ihminen oli pudonnut pois kauan sitten baletin hahmojen ja tanssitaidon alta. Oli moderni tanssi joko abstraktein liikekielin, tai absurdiuteen ja älyllisyyteen vetoavine kuvineen. Me halusimme tehdä tanssia, jossa tavallisen ihmisen tajunta ja ajatusmaailma avautuisi iloineen ja suruineen. Että miehillä olisi sepalus ja naiset olisivat pääosassa. Sepalus oli tärkeä koska siihen aikaan aina kun miehet tanssivat, niin tämä kohta oli suora, ei koskaan tanssivaatteeseen pantu sepalusta! Ja tämä, että naiset olisivat pääosissa, se kyllä vähitellen hävisi, mutta kyllä se siellä alla oli pitkään koko 70-luvun. Kaikki tämä oli meistä uutta koko

tanssiteatiteelle, kutsuimme tätä tanssirealismiksi. Se ei ollut minusta lähellä naturalistista teatterikäsitystä, vaan sana realismi liittyi tunnemaailman totuudellisuuteen ja uskottavuuteen. Ja nyt katsottuna, se mikä ehkä muutti sen muuhun tanssiin nähden, oli myös, että siitä puuttui tyylin ylivalta. Me ei oltu nähty silloin tätä Anna Halprinia⁴, tai mitään New Yorkin uutta tanssia, joka lähetti muodon murtamisen kautta, vaan me lähdettiin teeman ja aiheen totuudellisuudesta liikkeelle. Emme halveksineet perinteisiä tanssimuotoja, halusimme vain käyttää niitä eri lailla kuin ennen.

Brechtin merkitys

Suuri vaikuttaja ensimmäisiin töihini oli teatteriväki. Voisi sanoa, että ulkoiset kansainväliset vai-
kutteet tulivat minulle oikeastaan sitä kautta, että kuvat juuri näistä Rudolf Labanin liikekuoroista, tai kuvat Ernst Tollerin *Koneittenmurskaajasta* 1920- tai 30-luvulla, kuvat Max Reinhardtin töistä, ne olivat hyvin tärkeitä asioita. Mutta sitten myös Kom-teatterin *Tervahanhi*, tai Kalle Holmbergin joukkoliikkumiset, joissa hänkin mielestäni käytti tätä 1920- ja 30-luvun yhteiskunnallista teatteria näyttämökuvan hahmottamiseen. Mutta ennen kaikkea Brecht on ollut suuri vaikuttaja minun tanssityylissäni. Ne jotka muistavat miten hienoa oli juosta *Väki ilman valtaa* -teoksen lopussa näyttämölle, ja tehdä se pään kääntö, katse sinne yleisöön – ”huomasitteko mitä tapahtui?” – siihen tuli aina hirveän hyvä tunne! Ne olivat semmoisia ikään kuin brechtiläisen teatterin keinoja. Jo *Työläisvaimossa* oli väliajalla kaksi tarinaan suoraan

kuulumatonta laulua, jotka olivat vähän kansanlaulun omaisia. Yksi pääosan esittäjä ja yksi, joka esitti niin sanotusti kansaa, he lauloivat ja soittivat kitaraa. Myönnän, että siinä oli pikkuisen myös sitä, että saatiin vähän pidemmäksi se esitys, kun ei uskottu että 40 minuuttia riittäisi. Mutta kyllä se oli myös tällainen brechtiläinen vieraannuttamiskeino. Toisaalta *Väki ilman vallassa* meillä oli autenttisia diakuvia, pari vuoden 1918 vankileirikuvaa ja yhtäkkiä jotain koivumetsää. *Salka Val-kassa* oli suorat tekstit, jotka olivat sekä kertovia, mutta myös tilanteet katkaisevia. Tekstit esitti Salkaa esittänyt tanssija suoraan yleisölle, puhuen Salkasta kolmannessa persoonassa. Brecht on ollut minulle kansainvälinen vaikuttaja.

Koreografin työn alkuvaiheista

Entäs sitten tämä varsinainen liike? Koko ajanhan siinä käytettiin kaikkea sitä mitä oli nähty, mitä oli koettu, mitä oli opittu. Tanssijakunta siihen aikaan kuvitteli, että esimerkiksi minä teen kaiken kotona valmiiksi, mutta minähän en niin kauheasti tehnyt. Minulla oli kyllä rakenne suunniteltuna, oli haju tanssikohtauksen luonteesta ja teemasta, ja ehkä toiminnallisuudesta. Mutta itse tein vain joitakin, ikään kuin askelsarjoja alkuun, ja sitten katsoin, miten se tanssijoille toimii. Ja mitkä asiat toimivat suhteessa ja kontekstissa tehtävään kohtaukseen, ja sitten lähdin siitä jatkamaan. Kun minulla on ollut aina erittäin hyvä muisti, niin syntyi sellainen vaikutelma, että olin liikkeet etukäteen suunnitellut. Mutta minä improvisoin ne siinä tilanteessa. Pystyin muistamaan pitkätkin impro-

visoimani tanssiosuudet aika tarkasti, ja pystyin näin ne heti opettamaan eteenpäin.

Liike syntyi siis tavasta, jolla tanssija oli toteuttanut aikaisemmin tekemääni materiaalia, kohtauksen aiheesta ja siitä liikkeellisestä laadusta, mikä itseäni juuri silloin kiinnosti. Näin Aarne Mäntylän tanssit on kumman täynnä attitudeja, ja taas Marita Strömbergin tanssi on täynnä isoja jalan kaaria. Saattoi myös olla niin, että kun oli jokin aggressiivinen kohtaus, niin se, ettei joku tanssija saanut jotain asiaa toimimaan vaan esimerkiksi hermostui, sitä tapahtumaa voi taas jollain lailla käyttää hyväksi. Sillä lailla tämä tyylien sekamelska alkoi vähitellen muodostua jonkinlaiseksi yhtenäisyydeksi. Siis, ei tyyliä, mutta kyllä sellaista liikettä, josta itse pidin. Eikä se suinkaan ollut mitään sisäsyntyistä, tai alkuliikettä, vaan se oli sitä mikä sillä hetkellä nousi ja avautui, mitä oli itse tehnyt tunnilla.

Ja kun koreografiaa teki, niin siihen aikaan oli jotenkin tärkeää, että pystyi aina välillä tekemään sellaista liikettä, jota tanssijat olivat treenaustuneilla harjoitelleet. Nyt tuntuu oudolta, että hyvänä koreografina pidettiin henkilöä, joka osasi luovasti ja jännittävästi yhdistää tanssijoiden osaamat liikeaihiot ja laadut. Kun tein *Seitsemää veljestä*⁵, niin Kalle Hedman, jonka liikkeessä oli paljon klassista jalkatyötä, sanoi että ”kyllä sun jalkakoreografia on kiva, mutta kun kädet on niin sotkuiset”. Ne olivat jotain muuta kuin mitä olisi kuulunut perinteisesti liittyä sen jalkakoreografian kaltaiseen laatuun. Toisaalta sitten oli se vahva käsitys, että koreografin pitää tehdä koreografin



Marjo Kuusela. Kuva: Taiteen keskustoimikunta / Lehtikuva.

työ, että tanssijalta ei siis ”oteta” liikkeitä. Joskus kun tarkkailin miten jätkät hyppeli ennen harjoituksia ja nappasin sieltä juttuja, niin sanottiin että hei älkää näyttäkö, Marjo nappaa ne kaikki.

Oma tanssitausta

Mistä minun tanssimiseni tyyli ja tapa lähtivät? Opettajani on ollut Lahja Salviander, vapaan tanssin ihminen Turussa. Hän oli 1930-luvulla oppinut Maggie Gripenbergin ja Telma Tuuloksen oppilaana vapaata tanssia. Telma Tuulos siirtyi sitten myöhemmin klassisen baletin opettamiseen, mutta Lahja Salviander oli 12 vuotta kiinnitettynä Turun Kaupunginteatteriin tanssijana, hän teki sinne koreografiaakin. Hänellä teatterin maailma sekoittui hyvin vahvasti vapaan tanssin maailmaan. Harrastuksenaan hän ohjasi Turun Urheiluliiton voimistelijoita. Myöhemmin tanssi ja voimistelu alkoivat sekoittua, ja kun terveysinto voitti taiteellisen innon, se meni enemmän voimisteluksi. Mutta silloin kun minä kävin hänen kouluaan, hän oli hyvin sellainen vapaan tanssin ihminen. Hän on antanut minulle sellaiset ideat, kuin että tilaa pitää käyttää ja liikkumiseen pitää olla ahne. Pitää olla vähän niin kuin tuuli. Samalla siinä oli myös tämä Maggie Gripenbergin, ja häneltä vaikutteita saaneen voimistelunopettaja Hilma Jalkasen pystyrentous. Siksi tuntui yhtäkkiä kauhean tutulta tämä uuden tanssin release, kun se oli aivan samanlaista kuin Lahjan harjoitukset 50-luvulla.

Salviander kutsui Leena Ortolan Turkuun opettamaan klassista balettia 1954, mutta 60-luvun

alussa Leena siirtyi jazztanssiin. Rikki Septimus oli jazztanssin opettaja, joka tuli tänne kuulemma *West Side Storyn* myötä ensimmäistä kertaa. Olen ollut 1962 hänen kurssillaan Tukholmassa Balettakademiassa. Sieltä tavallaan löytyi jazz, joka vei pois vapaan tanssin tilankäytön. Tila siirtyi tavallaan omaan kroppaan, tuli isolaatio. Vauhdin hurma muuttui enemmän musiikin kuunteluksi ja sitä kautta se keskitti myös katseen, se antoi kohteen liikkeelle, katsojan, jolle voitiin suunnata energia millä vartalon osalla tahansa. Myöhemmin Tampereella Dmitry Cheremeteff opetti Luigin tekniikkaa. Ja Lontoon tuliaisina, olin neljä kuukautta Lontoossa vuonna 1971, tuli Matt Mattoxin tekniikka, josta olin hyvin innostunut. Tällainen oli minun pohjani. Myös balettia olin tehnyt sieltä vuodesta 1954 kerran viikossa.

Graham-tekniikan merkityksestä

Sitten tuli tämä Raatikon ensimmäinen varsinainen mitä kutsuisin isoksi tyyliksi, eli Graham-tekniikka. Olin sitä opiskellut Lontoossa jonkin verran, mutta en ollut kauhean innostunut silloin 1971, Kölnin kurssilla oli opettajina Mary Hinkson ja Anna Price, sitten 70-luvun alussa Suomessa Anca Frankenhaeuser⁶. Siv Malmberg oli ruotsalainen opettaja, joka opetti Praesensissa koko sen syksyn, minkä Praesens toimi 1971, en tiedä onko hänestä missään mitään mainintojaakaan. Me esimerkiksi Tanssiteatteri 72:n (Raatikon työnimi perustettaessa) yhteydessä tanssittiin tämä *Concerto Grosso*, jonka nyt kuulin olevan Jerry Grimesin. Me kirjoitettiin aina koreografiksi Mary Barnett, koska Barnett opetti meitä Suo-

messa melkeinpä vuoden. Teos siirtyi Tanssiteatteri 72:n ohjelmistoon, kun kukaan ei tiennyt kenelle se kuuluu. Meillä oli valtavat riidat Praesensryhmän kanssa ja me omimme Praesensryhmän ohjelmistoa osittain siinä alussa. Tämä on selviytyksen arvoinen asia! Olen kyllä sitä mieltä, että olimme siinä oikeassa.

Mary Barnett edusti Grahamin tanssia, joka ei ollut niinkään tyyliä kiinni, vaan oli enemmän kiinni tekniikan perusteissa, keskustan ja kylkien käytössä, ja unohti nämä tyylin vaatimukset. Hän korosti myös tilankäyttöä tanssissa. Mary Barnett myös sai minut ja Tommin (Kitti) lähtemään 1975 Graham-kouluun New Yorkiin opiskelemaan.

Siellä oli silloin menossa pieni vallankumousyritys. Koulun johtajaksi oli tullut Kazuko Hirabayashi, ja Mary Barnett oli yksi opettajista. He yrittivät säilyttää Grahamin omat ideat, mutta eivät niinkään sitä tyyliä. Kämmenten koonnot eivät automaattisesti kuuluneet kaikkiin koontoihin. Toisen asennon lattialiikkeissä ei tarvinnut pitäytyä tiukkaan paralleeliin, vaan pyrittiin avaamaan jalkoja niin paljon kuin Graham-tekniikkaan kuuluva ristiveto vaati. Me olimme heidän innokkaita oppilaitaan, mutta heidän tunneillaan meitä oppilaita ei ollut kuin pari kolme. Yleensä heitä kovasti halveksittiin ja heidät savustettiin sitten seuraavana vuonna sieltä ulos, ja Mary Barnett meni Alvin Aileyn kouluun.

Martha Graham kävi vielä siellä siinä pitkässä kaa-vussaan ja pani Tommin ja minut pretzel-kurssille, kun me ei kyseistä liikettä osattu – pretzel-kurs-

sia piti käydä maanantai-iltaisina koko kuukausi! Aloimme vähän vierastaa sitä koulun henkeä, varsinkin sinä eräänä aamuna kuulkaa, kun oli ollut opettajien kokous, ja yksi ammattiryhmän jäsenistä piti aamutunnin. Hän tuli aivan huohottaen ja sanoi ”she made it again, she made it again!” Edellisen illan opettajien kokouksessa Martha oli saanut idean, että miksi, kun täältä lähdetään tähän vanhaan tuttuun koontoon (Kuusela demonstroi liikettä), niin miksi me jätämme sen kesken – kun se voitaisiin jatkaa tänne! Se voitaisiin jatkaa niin että se menee aivan loppuun asti. Ne olivat hirveän innoissaan siitä, suunnilleen niin kuin jumala olisi laskeutunut hetkeksi maan päälle ja näyttänyt taas voimansa. Tommi ja minä alettiin ottaa vähän etäisyyttä siinä vaiheessa. Täytyy myöntää, etten ole sen jälkeen koskaan nähnyt, että olisi opetettu niitä koontoja sillä lailla, että liike olisi jatkunut sisäkiertoon loputtomiin, mutta tällaista tapahtui 1975.

Graham-tekniikan tanssi näytti aluksi juuri siltä kuin mitä tanssissa kaipasin: tunteilta ja hurjilta liikeaihioilta. Mutta täytyy myöntää, että kun sitä alettiin tehdä tanssiesityksiksi, jokin sellainen lihasjännitys ja raskaus alkoivat siinä tulla niin vahvoiksi, että se alkoi ahdistaa. Esitys tuntui pa-teettiselta. Mutta Graham-tekniikkaa kyllä käytin ja käytän yhä usein hyväkseni, ja koko loppuelämäkseni keskustan käyttö on sieltä jäänyt, keskustan ja kylkien.

Nyt näytän kohtauksen, joka on tehty Graham-tekniikan innoittamana. Se on 1973 valmistuneen *Työläisvaimon* rakkauskohtauksen osa. (Vi-

deonäyte alkaa.) Tässä ovat Maria Wolska ja Lauri Lehto. Mutta huomatakseni myös liikekielen laatu, että se on ehkä kuitenkin vielä enemmän muodossa, kuin sisäsyntyisesti tanssijoiden liikkeessä. Graham-tekniikka sopi myös yksintansseihin, tässä on Wolskan yksintanssi samasta esityksestä, huomatakseni silmämeikki! Graham-tekniikan takia esimerkiksi aivan hirveän tärkeää oli, että lantion piti olla näkyvillä tanssissa. Kaikessa puvustuksessa oli iso asia, että lantio näkyy. (Videonäyte loppuu.)

Kansantanssi ja musikaalit

Mutta esimerkiksi *Työläisvaimossakaan* en pystynyt pysymään Grahamissa, eikä se jotenkin tuntunut oikealta joukkokohtauksissa tällainen Graham. Silloin minuun vaikutti kansantanssi. Se oli 70-luvun iso asia, että kansanperinteeseen kiinnitettiin huomiota, arkielämässäkään päässä oli kukkahuivi ja päällä mamman lammasturkki ja lantsarisaappaat, ja kansantanssia oli esityksissä. Ne kaikki kuuluivat 70-lukuun. Myös kansantanssin yhteys musikaalitanssiin oli minulle tärkeä. Se, että olin tanssinut viisi vuotta Tampereen Työvänteatterissa erilaisissa musikaaleissa, ja että opettajani Birgitta Kiviniemi ja Dmitry Cheremeteff olivat nimenomaan teatteritanssin ihmisiä, Kanadassa opiskelleet kumpikin. Birgitta lähtöisin Tampereelta, Dmitry Kanadasta, Calgarysta ja baletinopettajaäitinsä luomus. Kuitenkin molemmat opettivat jazzia, ja Birgitta Kiviniemi oli minusta erittäin taitava teatteri-ihminen. Ja *Seitsemän veljeksien morsiamet* ja *West Side Story* kaikki olivat tärkeä lähde⁷. Näytän vielä toisen

esimerkin *Työläisvaimosta*, jossa näkyy musikaaliperinne. (Videonäyte alkaa.) Pojat (Lauri Lehto ja Reijo Tuomi) on lähdössä Amerikkaan. Ja myös jos mietitte mykkäfilmejä, me ollaan aika lähellä. Tässä on ihan perusjazzin musikaalitanssia. Jos joku teistä on nähnyt musikaalin *Seitsemän veljeksien morsiamet*, niin sitä tämä on lähellä.

Palomares ja Rick

Sitten siellä 70-luvun alussa oli myös muita kansainvälisiä henkilöitä Suomessa, oli Guillermo Palomares.⁸ Hän opetti Limón-tekniikkaa ja oli erittäin innostava. Yritimme pitkään löytää silloin New Yorkissa jotain samankaltaista, mutta ei löydetty koskaan.

Outo ja kiinnostava näyttämöpersoonana, en tiedä mistä tulee mutta muistan hänet, oli Cary Rick. Oliko hän amerikkalainen? Irja Hagfors hänet tänne Suomeen toi, ja hän piti tunteja ja loi esityksiinsä voimakasta läsnäoloa.⁹ Hän käytti paljon vain piiriä ja kävelyä, ja kuitenkin tuntui aivan loisteliaalta se esitys. Ja sitten kun mentiin hänen treenaustunnilleen, oltiin aivan ymmällä, että ei hän tämä ole mitään tekniikkaa. Mutta se vaikutti kuitenkin jollain toisenlaisella tavalla. Tavallisuuden ja arkisuuden olemassaolo näyttämöteoksessa oli Raatikolle tärkeää, ja se oli taas erilaista kuin mystinen olemus, mikä useimmille tanssijoille oli se, miten oli harjoiteltu olemaan ikään kuin omassa tilassa. Me yritettiin päästä siitä tilasta pois. Siinä oli koko ajan tämä paradoksi, että tuo on hienoa, mutta en halua, että nuo ihmiset ovat jossain tuolla ”ylhällä” ja muualla. Tavallaan pa-

radoksaalista oli, että läsnäolonsa intensiteetillä ja liiketarkkuudellaan Cary Rick loi salaperäisen ja mystisen tapahtumamaailman, josta en kuitenkaan oikein ajatuksena pitänyt.

Kaikuja kiinalaisesta baletista

Seuraava esitys, jonka tein, oli *Väki ilman valtaa* (1974), eikä voinut ajatellakaan että olisin käyttänyt siinä Graham-tekniikkaa. Sen yhteiskunnallisuus oli jotenkin niin toisen kaltaista, suoraviivaista, ja yhtäkkiä sieltä alkoi nousta klassinen baletti. Ja varsinkin kiinalaisen baletin kuvat. Eli, jos joku on nähnyt elokuvan *Punainen naiskomppania*¹⁰. (Videonäyte alkaa.) Tämä tanssi on huhu siitä, että Pietarissa on alkanut vallankumous, ja tämä oli sellainen vähän abstrakti kohta. *Punainen naiskomppania* on ihan selvästi näkyvissä siellä. Hurjaa oli, kun Ruotsissa 70-luvun puolivälissä aika voimakkaasti vaikuttavat maolaiset hurrasivat Södra Teaternissa ensimmäisen Ruotsin vierailumme esityksessä. Paitsi että kyllä muutkin hurrasivat. (Videonäyte päättyy.)

Toisaalta tässä teoksessa vahvana lähtökohtana myös oli se, mikä ehkä on minun tansseissani tärkeintä: teatterillisuus, tilanteen teko. (Videonäyte alkaa.) Mistä tällaisia vaikutteita tuli? Yritin miettiä, mutta en oikeastaan osaa sanoa muuta kuin että se oli teatterin tilannetta, teatterin ihmishahmojen käyttötapa. Tässä on vallitustyöt Pentinkulmalla ennen ensimmäistä maailmansotaa, ja Koskelan Aku ja Laurilan Elma tapaavat toisensa. En löytänyt tälle oikeastaan tanssillista esikuvaa. (Videonäyte päättyy.)

Uusi liikkeellinen maailmasuhde

Sitten tuli iso vaikutus. Tommi ja minä lähdimme silloin 1975 opiskelemaan Grahamia New Yorkiin, ja siellä törmättiin sellaiseen kuin Alvin Aileyn kouluun. Menimme Milton Myersin, josta myöhemmin tuli Aileyn ryhmän taiteellinen johtaja, tunnille, ja sitä pidettiin Horton-tekniikkana. Selvästikin Black New World, esitys jonka olimme nähneet 60-luvulla, avautui sitä kautta, että tässä on se laatu mitä etsitään. Tuntui että tämä on sitä, mitä haluan tehdä. Sieltä löytyi jotenkin uusi liikkeellinen maailmasuhde. Tajusin sen itse vasta muutama vuosi sitten. Innostuin siitä avaruuden ja samalla hallinnan tunteesta, mitä Myersin Horton leveine, ulos suuntautuvine liikkeineen sai aikaan. Lapaluut olivat ulkona ja kaukana, liike jatkui aina käsivarsien kautta ulos ja ylös maailmaan. Kaiken keskellä oli ihminen pitkänä ja hallitsevana, mutta vapaana. Keskustan grahamilaisuus oli yhä vahva, ja koonnot jatkuivat, mutta ne saattoivat jatkua myös Cunninghamin kurvilla (curve). Se ei jotenkin ollut sidoksissa vain yhteen tyyliin. He antoivat käsien vapaasti seurata liikettä, ei ollut yhtä tyyliä. Jalat olivat tässä tekniikassa liikkumista ja vahvaa tekniikkaa varten. Irtonaisina niitä kyllä heitettiin, mutta kaikki piiperrys niistä puuttui.

Ihmiset tanssivat minusta niin kuin ihmisten kuuluu tanssia, vahvasti maan pinnalla, pää pystyssä, käsien kautta jatkui yhteys muuhun maailmaan. Ja ihmisen hallinta yli luonnon, tämä oli aika erikoinen ajatus, mutta näin se oli. 1970-luvun suuri usko maailman muuttumiseen ja ihmiseen. Pois-

sa oli 60-luvun jatkuva kauhu, oli unelmat, mutta oli myös strategia ja taktiikka unelmien mahdollistamiseen. Voi toimia ja olla aktiivinen. Lattialla käytiin, mutta pyrkimys oli ylöspäin. Ihokosketus oli aistillinen ja kokonaisvaltainen, ei Grahamin tavoin omaan sisäiseen tunnemaailmaan keskittyvä. Limón-tekniikan hajua oli siellä. Milton Myersin Hortonissa hyväksyttiin epäsymmetria ja siitä taas tasapainoon pyrkiminen. Balanssi ja harmonia otettiin piruetteihin barokin baleteista, mutta vain hetkeksi. Eläimen olemus, sen vaistot, ja ihmisen aivot olivat minulle silloin uusi ja ihana yhdistelmä. Siihen liittyi tasa-arvo, se on mustien tanssitapa, ja kun siihen liittyy vielä mustan musiikin elämänvoima ja rytminen olemus, eikä pakolla tehty tanssia musiikin rytmiin. Se oli minulle suuri mullistus: maailmankuva ja liikekieli jotenkin löysivät toisensa. En minä sitä näin silloin ajatellut. Ajattelin vain että onpa ihanaa, musiikin käyttö ja kokonaisvaltainen liike.

Salka Valkan uusi liike

No tätä yritin sitten Suomessakin saada aikaiseksi, mutta ei se heti ihan onnistunut. Kun tehtiin *Salka Valkaa* (1977), niin siinä lähdin ikään kuin teatterillisuuden kautta aluksi liikkeelle. *Salka Valkan* kesto on puolitoista tuntia. Ensimmäisen tunnin ikään kuin virkkasin kokoon kohta kohdalta, enkä ollut tyytyväinen. Kun olin tehnyt kokonaisen tunnin koreografiaa, 1. ja 2. näytöksen, niin yhtäkkiä magnetofoni hajosi ja sain tehdä ilman musiikkia. Yhtäkkiä tämä Hortonin liike tuli luokse, ja viimeinen puoli tuntia syntyi sitten, muistaakseni Savonlinnassa, neljässä päivässä.

Kun me ei osattu opettaa sitä, se ei ollut vielä tanssijuudessa läsnä, mutta se oli liikekielessä läsnä. Voin näyttää ihan pienen pätkän *Salkan* toisesta näytöksestä. (Videonäyte alkaa.) Tämä televisioversio oli tungettu 5 x 4 metriä olevalle näyttämölle. Se oli aivan hirveää, koska tämä oli ison näyttämön teos, ja sitten televisiossa ahdettiin karmean pienelle lavalle. Tässä on se Hortonin vaikutus, mutta huomaatte, että liike ei vielä jatku minnekään. Liike on siellä, mutta siinä ei ole vielä mitään jatkumista; tässä sitä Tommilla näkyy... (Videonäyte loppuu.) Mutta sitten kun sama tapahtuu *Turun palossa* 1981, sama liikekieli, niin nyt se on tanssijoilla jo sisällä. (Videonäyte alkaa.) Tämä liikekieli on mielestäni hyvin lähellä sitä *Revelationin*¹¹ maailmaa. Tässä on jo ilmaa ja hengittävyyttä. Saila Korhonen muuten on tässä, yksi kansainvälinen tanssijamme. (Videonäyte loppuu.)

Sitten minuun todella vaikutti tässä 70-luvun lopulla roolihahmo tanssin liikkeen ideana, ja se näkyy tuossa, kun Tommi tekee kauppias Bogesenin hahmoa. Mutta se ei ollut mitään sellaista, mikä olisi vahvasti ollut mistään kansainvälisestä vaikutteesta lähtöisin. Ehkäpä *Vihreän pöydän* äijät siinä alussa sen pöydän ympärillä, niin siitä ehkä jotain löytyy.

Visiot kontra esitys jumppasalin reunalla

Mutta 70-luvulla alkoi kuitenkin jo Suomessa näkyä muita ulkomaisia vaikuttajia, eli Carolyn

Carlsonhan tuli Suomeen jo. Meidän raatikkolaisvaikutteisten tanssijoiden, ehkä eniten Tommin ja minun, aavistuksen verran negatiivinen suhteemme Carolyn Carlsoniin 70-luvun alussa johtui hänen tanssinsa liittymisestä näihin moderneihin abstrakteihin virtauksiin, joita luotiin oopperanäyttämöille, baletin vastapainoksi, niin sanotusti *l'art pour l'art*, taidetta vain taiteen vuoksi, ymmärsi yleisö sitä sitten tai ei. Sitä edustivat Carolynin kuuluisat ensimmäiset arabesque-kuvat, ja Jorman foliopuku. Meille ne edustivat sitä taidetanssia, jota me klassisessa baletissakin vastustettiin. Vasta kun Jorman töissä alkoi näkyä tämä teatterillisuus, ja ne hahmot, niin silloin aloin innostua siitä. Ja kun Carolyn Carlson teki *Blue Lady*n, syntyi tämä tanssin surrealismi, se jotenkin – en tiedä millä lailla voisi sanoa, että se korkeakulttuurinomaisuus hävisi siitä.

Jotain tekemistä tässä ajattelussa oli myös silloisella Teatterikeskuksen linjalla, jossa esitys oli pyhä, eikä niinkään itse taideteos. Nämä uudet modernin tanssin virtaukset olivat sellaisia, että siihen aikaan ei voinut ajatellakaan, että niitä olisi näkynyt jossain jumppasalin reunalla. Ja me oltiin taas sitä mieltä, että jumppasalin reunalle pitää tehdä sama esitys kuin teatteriin, mutta vähän eri lailla. Kun tanssittiin *Väki ilman valtaa* teoksessa vallankumouskohtausta *à la Punainen naiskomppania*, niin kun mentiin johonkin Espoon Siikarannan opiston pieneen tilaan, kyseltiin että tehdäänkö yhden parin vallankumous. Kolmen parin tanssia ei olisi mahtunut tekemään. Kyllä se vallankumous yhdellä parillakin syntyi. Toisin sanoen uskottiin siihen, että tehdään paras mah-

dollinen esitys niille ihmisille, jotka ovat tulleet katsomaan. Itse asiassa se on aika moderni ajatus. Tehtiin myös esityksiä ilman näyttämövaloja. Jos ei jotain kohtaa voitu tehdä, niin minä sitten nousin ja sanoin, että tässä kohtaa tulee sitten pimeys ja valot sitten tuolta sivusta... Tärkeää oli katsoja, eikä se, että esitys pysyi semmoisena, kuin sen tekijän mielestä pitäisi olla.

Luulen, että sitten 1981, kun tehtiin *Cay Da -puu*, josta itse pidin aika paljon, sellainen vietnamilaisaiheinen tanssiteos, niin se oli esitys jota ei enää voinut tehdä ilman visiota ja valoja. Silloin koin jotenkin, että tämä Carolynin ja Jorman vaikutus oli ensimmäistä kertaa vahvasti läsnä. Ja silloin se liittyi nimenomaan siihen visioon. Ajatukseen, että kun esirippu aukeaa, niin me olemme jossain maailmassa, jossa ei teeskennellä olevamme illusorisesti esimerkiksi rannalla, vaan että se maailma on jotakin aivan uutta, esityksen maailma.

Cunninghamista, modernista baletista, uudesta tanssista

Merce Cunninghamin vaikutus minuun ja Raatikoon oli pieni. Näin Cunninghamin esityksen 1964 silloin Turussa, ja olin ymmälläni ja ikävystynyt. Se oli vaan niin modernia sen aikaisessa tanssikäsityksessäni. Mutta sitten mentiin kyllä Cunninghamin tunneille silloin 1975, ja ne tunnit olivat aivan ihania, mutta meitä kohdeltiin aika ilkeästi. Ei osattu mitään, mitäs kun mentiin niille vähän vaikeammille tunneille, ja jotenkin me ei kerta kaikkiaan viihdytty siinä. No meidät vähän

pantiin ulos sieltä ja me mentiin takaisin sinne Milton Myersin tunneille, missä osa oppilaista salin reunoilla taputti rytmissä kun osa teki tanssisarjaa poikki lattian. Nelihenkinen bändi soitti ja oli kauhea meno!

Näin paljon Cunninghamin esityksiä sitten myöhemmin, mutta koska en ollut cunninghamilaisittain älyllisesti suuntautunut, en osannut niistä suoraan niin nauttia. Mutta sen sijaan Ulla Koiviston työt Suomessa, jotka kai olivat cunninghamilaisia, niihin olin hyvin ihastunut. Ja samaten Ervin (Sirén) ensimmäiset työt. En tiedä kuinka cunninghamilaisina niitä pidetään, tai ei pidetä, mutta liikkeellisestä lähestymistavasta, sen yllätyksellisyydestä nautin.

Se mikä vaikutti 1970-luvun lopulla isoissa teattereissa, olivat nämä uudet, klassisille tanssijoille suunnatut koreografiat. Olin ehkä tekemisissä aika paljon baletin kanssa silloin *Seitsemän veljeksien* aikoina, ja siellä alkoi silloin syntyä uutta muotoa. Oli Mats Ekin työt, jotka aiheiltaan ja dramaturgialtaan, ja ennen kaikkea energialtaan vaikuttivat ihan valtavasti. Oli *Bernarda Alban talo* taas kerran, ja *Soweto*, joissa tuntui, että tässä on tanssia, joka ei yritä olla illuusiota, vaan joka käyttää tanssia ja visiota sillä lailla, että se ikään kuin luo uuden taiteellisen tavan kertoa. Sitten oli Rudi van Dantzigin työt, esimerkiksi Toer van Schaykin tanssima esitys, *Monument for a Dead Boy*, oli aika mykistävä – Christopher Bruce, Jiří Kylián ja *Stoolgame* – ne vaikuttivat kovasti sekä minuun, että varsinkin Tommiin, joka itse tanssi *Stoolgamedessa* ja Matsin töissä. Ja se, että kun meillä oli Tukhol-

massa *Salkan* esitys, ja Jiří Kylian tuli kiittämään ja sanoi, ettei ole pitkään aikaan nähnyt näin virkistävää erilaista tanssia – mitä hän sitten tarkoittikaan – niin olin kyllä kauhean innostunut siitä.

Sen sijaan uuden tanssin tulo Suomeen oli kovin hidasta, minun näkökulmastani. Hurjaruuthin perustajat olivat Amsterdamista tultuaan melko pian sitoutuneet lujasti lastenesitysten tekoon, siis meidän vinkkelistä katsoen. En ehtinyt seurata ajatusten kulkua siellä, ja se oli minusta hirveän sääli näin jälkeenpäin, koska olisin varmaan löytänyt paljon nopeammin sitä, mitä sitten taas 1980-luvulla aloin etsiä.

En muista oliko 1980 tai 81, kun ensimmäistä kertaa näin Pina Bauschin esityksen. Olin muistaakseni *Walzer*-nimistä esitystä katsomassa Wuppertalissa. Ja samalla matkalla olin sitten kaksi viikkoa Sara Sugiharana¹² tunneilla Pariisissa, ja se oli jotenkin taas sellainen seuraava iso asia. Mutta silloin siinä oli kysymyksessä enemmänkin, ei että minä olisin ajatellut uudenlaista muotoa, vaan tärkeää oli uudenlainen läsnäolo. Tapa olla näyttämöllä ilman yritystä esittää. Se alkoi minulle luoda mahdollisuutta, että voisi tehdä tanssin tarinaa ikään kuin toisella tasolla, ei tarinana vaan ikään kuin tanssillisena konkreettisena tapahtumana, joka sitten sisältää tarinan, jos sen haluaa sieltä ottaa. Minulle oli tärkeää, että silloin itse ymmärsin sen, miksi jotkut *Salka Valkan* kohtaukset harmittivat niin kauheasti, ettei niitä kehdannut katsella toisella silmälläkään. Se oli joku semmoinen, että se Raatikon tapa oli alkanut ikään kuin tunkea esitystä liian lähelle yleisöä. Ilmaisuihin tuli tunkemalla

sen sijaan että se olisi ollut olemassa vaan. Se samensi sekä liikkeen että ihmisen liikkeen takana. Ja kun näin niitä Pina Bauschin juttuja, ymmärsin myös mikä on hienoa klovnerian demonstratiivisuudessa, ja toisaalta taas siinä, että vain olet. Ne ovat ikään kuin samaa perustaa, ja siitä puuttuu kaikki ähellys ja tunteen ilmaisu naaman kautta. Se oli minulle valtavan iso juttu, että kiitoksia vaan Pina siitä!

Samaten Sara Sugihara, joka piti kai jotain release-tyyppistä treenausta. Hän vihelsi aina ne tunnit, ja siitä tuli itselle hauska olo, vihellettiin itsekin mukana. Muuta musiikkia ei ollut kuin se vihellys. Hän lähti päästämisen kautta liikkeelle, mutta siinä oli kuitenkin asentoja ja muotoja, mutta niistä vaihdettiin toiseen päästämisen kautta. Se oli minulle iso juttu. Kun sitten tulin Suomeen, ajattelin että nyt täytyy muuttaa kaikki, täytyy alkaa alusta. Olin yhden kevään ilman koreografian tekemisiä ja valmistauduin tekemään uudenlaista tanssia, ja opettamaan. Suunnittelin treenaustunteja, en Sara Sugiharana, vaan yhdistin niitä asioita mitkä olivat minusta tärkeitä. Tein treenaustuntirakenteen, sain järjestettyä tanssijoille kuukauden mittaisen täydennyskoulutuskurssin Teatterikorkeakoulussa. Koko Raatikko määrättiin mukaan, ja muitakin sai tulla. Siinä meni Raatikon kesäloma. Meillä oli erilaisia workshoppeja siellä, ja minun oli tarkoitus pitää aamutunnit. Sitten pidin ensimmäisen aamutunnin hirveän hermostuneena, koko kevään valmistelun jälkeen olin aika herkillä. Niin sitten melko läheisestä ystäväpiiristä tultiin sanomaan, että kuule, kun nämä työpajat on niin hienoja, niin me ei vain tulla yhtään lämpi-

miksi, jos aamutunnit ovat tuollaisia. Ei noita voi kukaan tehdä, sinä sotket kaikki asiat! Koontoa tehtiin kurvin päälle ja sitten päästettiin. Ne tunnit loppuivat siihen. Mirja Tukiainen aloitti seuraavana aamuna. Minä säilyin kurssin johtajana. Miten voin antaa periksi siinä? Sanoin vaan, että ai jassoo, epäonnistuin. Ei mennyt tämä treenaus läpi silloin.

Lopuksi

Aloin sitten tehdä koreografiaa, *Valtsua* (1982). *Valtsussa* oli aika huono käsikirjoitus, Hannu Salama ei ymmärtänyt tanssista pätkääkään. Mutta minun mielestäni siinä oli hieno lavastus, hieno kuljetus, minusta siinä oli hyvä koreografia. Raatikkolaiset ei oikein olleet sen myötä, niiden mielestä minä olin huono ja löysä. Minun mielestäni raatikkolaiset pelastivat sen esityksen tekemällä siitä taas vanhalla tavalla hyvän. Mutta ei se sen näköinen ollut, kuin mitä olin etsinyt. Valtsun ensi-illan jälkeen sulkeuduin Svenskanin vessaan ja minulla oli siellä yksi votkapullokini. Kun siivoojat tulivat, ne saivat minut ulos sieltä. Mutta 80-luku meni sitten vähän toista kautta tanssia lähestyen, tuli kaikkea muuta. Ja vasta sitten 90-luvulla palasin uudelleen etsimään tanssinteossa uutta liikettä. 80-luvulla kyllä kokeilin filmiä ja tekstiä, uusia rakenteita ja esityspaikkoja, eri lajien tanssijoita ym., mutta liikkeen ajattelemiseen palasin vasta *Pelureissa* (1991).

No niin, oliko tässä nyt kaikki? Saitteko jonkinlaisen kuvan siitä millaisia vaikutteita minulla oli silloin 70-luvulla? Kiitoksia.

Keskustelua

Johanna Laakkonen: Olemme Riikka Korppi-Tommolan kanssa miettineet opiskelijaa, joka ei tule tekemisen kautta asioihin vaan lukemisen, ja lukee esimerkiksi tanssin historiaa, jossa kaikki on aina niin niputettua. Jos luetaan vaikka yhdysvaltalaisen tanssin historiaa, niin meillä on Graham ja sitten meillä on Cunningham ja sitten Alvin Ailey, ne kaikki asiat tulevat ikään kuin ne olisivat puhtaita muotoja. Ja kun kuuntelee sinua, huomaa miten ne eri asiat kuitenkin sekoittuvat omassa työssä. Alkaa miettiä sitä, miten ajattelen nämä uusiksi omassa työssäni, miten kirjoitan siitä, mitä on tapahtunut. Kuinka paljon meillä itse asiassa on jotakin puhdasta?

Riikka Korppi-Tommola: Erityisesti mitä puhut noista tekniikoista, ne ovat sekoittuneita ja vaikuttavat huomattavasti koreografiseen työhön. Se menee kaarissa, vaihtelee aikakausittain. Impulssit tulevat niin moninaisista lähteistä.

Soile Lahdenperä: Kommentoin tuota cunninghamilaisuutta Suomessa. Koen itse, että nimenomaan Ulla Koiviston ja Ervi Sirénin töissä, juuri kuten Riikka sanoo, vaikka liikekieli on tullut

Cunninghamilta, niin heidän suomalainen mielenmaisemansa tulee esityksessä esille. Se on eri kuin Mercen tekemä teos, jossa on jotenkin abstraktimmin se liikekieli tilallisena ja ajallisena sommitelmana.

Johanna Laakkonen: Mistä se Brecht tuli sinulle? Voitko enää muistaa, vai oliko se jotenkin niin ilmassa tuolloin?

Marjo: En tiedä, mutta olen *Aikamme teatterista* lukenut jo kouluaikoina lukiossa. Ja se oli Tampereen Työväenteatterin henki, vaikka se oli kuinka viihteellinen, niin Salmelaisen Brecht-perintö oli siellä ihan vahva. Ei mitenkään tämän uuden teatterin myötä, vaan nimenomaan 20–30-luvulta. Salmelaisen kirjat luettiin tietysti, Eino Salmelainen oli minun opettajani koulussa (Draamastudiossa). Olen tanssinut hänen jutuissaan ja ollut hänen assistenttinsa. – *Arturo Uita* esitettiin. Koko Dario Fo -perintö, joka oli Työväenteatterissa, siis Vili Auvinen oli minulle hirveän tärkeä. Olen itse tehnyt koreografiaa niihin vanhoihin Dario Fon näytelmiin, *Maalareita*, ja *Rouva joutaa pellolle* oli minulle oikein iso työ siellä aikanaan. Sitä kautta Fo ja Brecht tulevat töihini.

Viitteet

1 Saksalainen koreografi Kurt Jooss (1901–1979) tuli tunnetuksi, kun hänen sodanvastainen balettinsa *Vihreä pöytä* voitti 1932 Pariisissa kansainvälisen koreografiakilpailun. Kurt Joossin taiteellinen credo on julkaistu Raoul af Hällströmin kirjassa *Siivekkäät jalat* (1945). Suomen Kansallisbaletti esitti *Vihreää pöytää* vuonna 1982. Samassa illassa esitettiin Kuuselan *Sali no 6*.

2 Teatteriohjaaja ja koreografi Ritva Arvelon (s. 1921) tanssinäytelmä *Musta talo* (1968) perustui Federico García Lorcan näytelmään *Bernarda Alban talo*.

3 Amerikkalaisen modernin tanssijan Donald McKaylen johdama kiertueryhmä Black New World vieraili Helsingissä Svenska Teaternissa 25.–29.9.1967. 16 tanssijan ryhmään kuuluivat mm. Mary Barnett, Bill Louther, Jerry Grimes ja Clay Taliaferro. Käsiohjelmassa todetaan, että ”Black New World kuvaa tanssin ja musiikin muodossa amerikkalaisen neekerin matkaa Uuteen maailmaan ja Freedom Rockiin eli siirtymistä Afrikasta Amerikkaan ja liittymistä taiteilijana Kansalaisoikeuksien liikkeeseen”. Yhdysvaltalaisista tanssivierailuista 1960-luvulla ks. Riikka Korppi-Tommolan artikkeli tässä julkaisussa.

4 Viittaa Ann Halprin Dancers’ Workshopin vierailuun Helsingin Ylioppilasteatterissa syksyllä 1965.

5 Kuusela koreografioi *Seitsemän veljestä* Suomen Kansallisbaletille vuonna 1980 ja uusintana 1992.

6 Agneta (Anca) Frankenhaeuser opiskeli modernia tanssia Riitta Vainion oppilaana ja lähti 1960-luvun lopulla London Contemporary Dance Schooliin. Hän loi pitkän uran tanssijana London Contemporary Dance Theatressa.

7 *Seitsemän veljeksen morsiamet* (*Seven Brides for Seven Brothers*) on Stanley Donenin ohjaama musikaalielokuva vuodelta 1954, koreografina Michael Kidd. *West Side Storyn* (1957) elokuvaversio valmistui 1961 Robert Wisen ja Jerome Robbinsin ohjauksena. Robbins oli myös musikaalin näyttämökantesityksen ohjaaja ja koreografi.

8 Meksikolainen Guillermo Palomares vieraili Suomessa opettajana ja koreografina 1970-luvun alussa. Hän valmisti Tanssistudion ryhmälle (myöh. Tanssiteatteri Rollo) teokset *Hommage à Vietnam* sekä *Messu Latinalaiselle Amerikalle* ja Helsingin Kaupunginteatterin tanssijoille 1973 *Kirkkobaletin*, joka herätti kohua Kuopio tanssii ja soi -festivaaleilla.

9 Amerikkalainen Cary Rick opiskeli eurooppalaista modernia tanssia Itävallassa ja Saksan Liittotasavallassa mm. Rosalia Chladekin, Mary Wigmanin ja Dore Hoyerin johdolla. Hän toimi Suomessa vuosina 1968–71 opettaen mm. Suomen Tanssitaiteilijain Liitossa sekä eri tanssi- ja teatterikouluissa. Hänellä oli kaksi sooloiltaa: 25.9.1969 Helsingin Suomenkielisessä Työväenopistossa ja 13.2.1970 Svenska Teaternissa. Hän esiintyi 1970 myös Kuopio tanssii ja soi -festivaaleilla.

10 Baletti *Punainen naiskomppania* (engl. *Red Detachment of Women*) kantaesitettiin Kiinassa 1964. Se perustui vuonna 1961 tehtyyn elokuvaan. Myös balettiesityksestä tehtiin 1970 elokuva, joka sai laajan levityksen lännessä.

11 Viittaus Alvin Aileyn tanssiteokseen *Revelations* (1960), jota Aileyn ryhmä esitti Suomessa mm. 1965 ja 1979.

12 Sara Sugihara (s. 1953) amerikkalainen postmoderni tanssija, koreografi ja muusikko. Tanssiopintoja mm. Jennifer Mullerin, Merce Cunninghamin ja Dan Wagonerin ohjauksessa. Säveltänyt musiikkia sekä omiin että muiden koreografiensa teoksiin. Toimii nykyään New Yorkissa kääntäjänä ja tulkkina.

HUOMIOITA SUOMALAISESTA 1980-LUVUN UUDESTA TANSSISTA KANSAINVÄLISESSÄ KONTEKSTISSA

Joitakin vuosia sitten kirjoitin Zodiakin 20-vuotis-juhlakirjaan artikkelin uuden tanssin vastaanotosta Suomessa eli siitä, kuinka tanssikritiikki kohtasi tai oikeammin yritti kohdata uutta tanssia.

Zodiakin teosten vastaanottoa pohtiessani huomasin, kuinka tietyt asiat, kuten esimerkiksi niin sanottu ajatteleva keho tai työskentely kollektiiveissa, olivat tulleet usein esiin muiden maiden tanssin historiaan perehtyessä.

Käsittelen artikkelissani suomalaisen 1980-luvun uuden tanssin piirteitä kansainvälisessä kehityksessä ja keskityn erityisesti Zodiak Presentsin toimintaan.¹ Suomalaisen uuden tanssin juuret levittäytyvät laajalle; siinä voi havaita useita paralleelleja tanssin kansainvälisiin ilmiöihin niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin. Alussa esittelen lyhyesti Judson Dance Theatren toimintaa, sillä sen tunteminen luo pohjaa uuden tanssin kehityksen ymmärtämiselle.

Mitä mikäkin on?

Niin sanotun uuden tanssin ilmaantumista Suomeen 1980-luvun alussa on mahdotonta ja tar-

peetontakin ajoittaa tarkasti. Kirjallisten lähteiden perusteella voidaan kuitenkin havaita, että alan ainoassa julkaisussa, *Tanssi*-lehdessä, ensimmäinen maininta löytyy vuodelta 1982, kun Sanna Kekäläinen kirjoitti opiskelustaan Englannissa ja mainitsi sikäläisen, kokeilevan uuden tanssin liikkeen, joka tarjosi vaihtoehtoja perinteiselle tanssitaiteelle.² Suomalaisten koreografien yhteydessä uusi tanssi -nimitystä käytettiin lehdessä ensimmäisen kerran vuonna 1985.³ Samoihin aikoihin termi alkoi näkyä myös tanssia koskevissa sanomalehtikirjoituksissa.

Lehtiartikkeleista käy ilmi, että tekijöiden itsensä mielestä uusi tanssi oli ristiriitainen nimitys, sillä he vierastivat kaikenlaista kategorisointia. Nimitystä kuitenkin käytettiin, ja se oli eräänlainen erottautumisen strategia: oli halu olla osa tanssitaiteen kenttää, mutta erottautua perinteisen modernin tanssin viitekehyksestä.⁴

1980-luvun tanssikritiikkejä lukiessa kohtaa varsin värikästä tekstiä, mutta seuraava katkelma kiinnitti erityisesti huomioni. Kyseessä on *Helsingin Sanomissa* vuonna 1985 ilmestynyt arvio (lihavointi A.K.):

Tanssitermien sekavuus aiheuttaa hankaluuksia. Siksi eri maissa käytössä oleva tanssisanasto pyritään nyt kokoamaan yhteen ja sen pohjalta yritetään luoda suosituksia yhteisistä nimityksistä. Näin kansainvälinen keskustelu tanssitaiteesta tulee kaikille samansisältöiseksi.

— Asia tuli mieleeni kun katselin Liisa Pentin, Sanna Kekäläisen ja Soile Lahdenperän **tanssiksi** nimettyä ohjelmaa, joka saksalaisen [DDR] jaon mukaan olisi lähinnä **liike-teatteria**. Rajaa on vaikea vetää, mutta karkeasti voi sanoa, että **tanssin tekniset vaatimukset** ovat paljon suuremmat ja monimutkaisemmat, kun taas liikkeestä käy mikä tahansa, kaikkein **arkipäiväisinkin**.⁵

Katkelma tuo esiin, kuinka alun perin klassisen baletin piiristä tuleva tanssikritiikko oli uuden edessä ja kaipasi selkeitä yhteisiä nimityksiä. Samalla teksti herätti useita kysymyksiä, kuten mitä on tanssi kriitikon mielestä ja mitkä ovat sen tekniset vaatimukset? Kuka tämän yhteisen kansainvälisen tanssisanaston kokoaa ja määrittelee, kun eri maissa on oma tanssihistoriansa ja kontekstinsa? Tanssin termejä ei voi aina siirtää ongelmitta, sillä niillä saattaa olla eri aikoina hyvinkin erilaisia merkityksiä. Ja ennen kaikkea: miksei arkipäiväinen liike ole tanssia?

Jo ensimmäistä kertaa tekstiä lukiessani tuli väistämättä mieleen Judson Dance Theatren niin sanottu arkipäivän estetiikka. Tällä amerikkalaisen postmodernin tanssin keskeisellä toimijalla oli merkittävä vaikutus tanssin historiassa ja siitä on myös kirjoitettu paljon. Kyseessä oli epämuodol-

linen avantgarde-ryhmä, joka toimi New Yorkissa vuosina 1962–64 Judson Memorial Churchissa. Siinä vaikuttivat muun muassa Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay ja David Gordon. Judsonin toiminnalla on ollut suuri vaikutus seuraaviin sukupolviin niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin.

Sally Banegin mukaan postmoderni tanssi alkoi reaktiona vallineisiin koreografiakonventioihin. Moderni tanssi oli sidottu kirjallisten ja musiikillisten elementtien muotoihin, tanssiteokset olivat täynnä emotionaalista latausta ja tanssiryhmät toimivat hierarkkisesti.⁶ Judsonin tekijöitä kiinnosti toisenalainen tekotapa, myös prosessi, ja se, mitä kaikkea tanssi voi olla. Liikekielen kannalta tämä merkitsi, että virtuoosiset ja konventionaaliset tanssitekniikat nähtiin keinotekoisina. Tanssiteoksissa saatettiin nähdä tavallisia liikkeitä ja toimintoja, kuten seisominen, käveleminen, syöminen tai tarinan kertominen, ja ne suoritettiin ilman, että olisi korostettu emotionaalista intensiötä, visuaalisuutta tai teknistä taitoa.⁷ 1960-luvun avantgarden hengen mukaisesti taiteen ja arkielämän välisiä rajoja tutkittiin tekemällä arkinen näkyväksi ja riisumalla tanssiesityksestä sen teatterilliset elementit. Banes on myös kuvaillut, kuinka 1960-luvun postmodernissa tanssissa oli läsnä vapaus, demokratia ja feminismi ja teoksissa saatettiin käyttää esimerkiksi improvisatorisia ja kollektiivisia metodeja.⁸

Banes tuo kuitenkin esiin, että postmoderni tanssi ei ollut tyylillisesti yhtenäistä ja sen päämäärät ja metodit vaihtelivat paljon. Tanssi eli tiiviissä

vuorovaikutuksessa muiden ajan ilmiöiden, kuten happeningin ja fluxuksen kanssa, joista lainattiin rakenteita (esim. pelimäinen rakenne), esitystapoja ja myös esiintyjiä. 1960-luvun lopulla teoksiin tuli mukaan myös poliittisia teemoja, ja 1970-luvulla kontakti-improvisaatioliike alkoi merkittäväällä tavalla muuttaa tanssin tekemistä ja yleisösuhdetta.⁹

Myöhemmin kun postmodernin käsite tuli laajempaan kulttuuriseen käyttöön ja samalla tanssitaide ja sen sisällöt muuttuivat, myös itse termi postmoderni tanssi tuli uudelleen tarkastelun kohteeksi.¹⁰ Olennaista kuitenkin on tunnistaa postmodernin tanssin 1960-luvulta alkaen tuoma muutos tanssin tekemiseen – amerikkalainen postmoderni tanssi on osoittautunut tärkeäksi osaksi tanssin historiaa, ja sen vaikutus ulottuu seuraaville vuosikymmenille, myös Suomeen.

Suomalainen 1980-luvun kenttä

Suomessa tapahtui 1980-luvulla tanssin kentällä paljon. Vuosikymmenen alussa modernin tanssin suuri nimi Jorma Uotinen palasi työskentelemään Suomeen ja aloitti kautensa Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmässä – ensin koreografina ja sitten johtajana.

Vuosikymmen toi tanssin kentälle monia uusia kiinnostavia tekijöitä, niin tanssijoita kuin koreografejakin. 1980-luvulla STTL:n jäsenmäärä kasvoi huomattavasti ja miltei kaksinkertaistui.¹¹ Tanssin vapaan kentän esitystoiminnan aktivoituminen näkyi esimerkiksi Helsingin yliopiston

ylioppilaskunnan kulttuurikeskuksen järjestämänä tanssi-iltoina Vanhalla Ylioppilastalolla sekä Studio Juliuksen lyhytaikaiseksi jääneessä toiminnassa. Myös performanssitaidetta tehtiin aktiivisesti, ja tanssijoita oli siinäkin mukana.

Zodiak Presents ry:n perustivat Leena Porri, Sanna Kekäläinen, Ulla Mirsch, Kirsi Monni ja Taina Nyström vuonna 1986. Kyseessä oli Suomessa uusi toimintatapa: itsenäisten freelancer-koreografien sateenvarjo, joka tuotti esityksiä. Koreografit kokosivat itse teoskohtaiset työryhmänsä ja saattoivat tanssia myös toistensa teoksissa. Toimintatapa erosi aiemmista käytännöistä. Edellisellä vuosikymmenellä, jolloin Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmä ja Tanssiteatteri Raatikko kamppailivat vakansseista, ne pyrkivät kiinteiksi kuukausipalkkaisiksi ryhmiksi, jotka toimivat kuten teattereissa oli tapana.

1980-luvulla tanssitaide alkoi vähitellen itsenäistyä kulttuuripoliittisessa mielessä, mikä näkyi muun muassa institutionaalisina uudistuksina: Suomen Tanssialan Neuvosto (nyk. Tanssin Tiedotuskeskus) perustettiin 1980, *Tanssi*-lehti 1981, valtion tanssitaidetoimikunta 1983. Myös tanssin koulutukseen panostettiin vihdoin: Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitos aloitti toimintansa 1983, tanssin keskiasteen koulutus alkoi Kuopion konservatoriossa 1987.

Koulutuksesta ja kentän laajentumisesta sekä moninaistumisesta huolimatta sisäisten vastakkainasettelujen aika ei ollut kuitenkaan ohi. 1980-luvulla lehdistössä keskusteltiin edelleen ai-

heesta ”klassikot-modernistit”. Lehtien tanssikirjoituksissa oli usein läsnä kolme kategoriaa, jotka olivat baletti, moderni ja jazz. Jotkut kokivat jopa ajan ilmiöt kuten diskon ja musiikkivideot ”uhkina” tanssitaiteelle – matala / korkea taide -ajattelu oli vielä voimissaan.¹²

Zodiak Presents – uuden tanssin alkuja Suomessa

Suomalaisen uuden tanssin pioneeritoimijan, Zodiak Presents ry:n, peruslähtökohtana oli uudenlainen tanssintekemisen ideologia, joka perustui niin sanottuihin pehmeisiin tekniikoihin.¹³

1980-luvulla Zodiakin taiteilijoita yhdisti kriittinen suhtautuminen klassisen baletin ja modernin tanssin perinteisiin tekniikoihin.¹⁴ Melkein kaikilla alkuvaiheessa mukana olleilla oli omakohtaisia kokemuksia ruumiille haitallisina koetuista, perinteisistä tanssitekniikoista. Niiden sijaan monet käyttivät työskentelyssään release- ja Alexander-tekniikkaa, joiden lisäksi tärkeitä olivat muun muassa alignment, kontakti-improvisaatio, jooga, buto, tai-chi, autenttinen liike ja shiatsu. Nämä erilaiset kehotekniikat vaikuttivat käytännössä esimerkiksi tanssijan painovoiman ja energian käyttöön, mutta ennen kaikkea ne kyseenalaistivat mielen ja ruumiin dualismin. Dualismin sijaan haettiin mielen ja ruumiin vuorovaikutusta ja vaihtoehtoja ulkokohtaiseksi koetulle tanssin tekemiselle. Uuteen tanssiin vaikuttivat myös muut nykytaiteet, erityisesti performanssi, ja esimerkiksi Sanna Kekäläinen ja Kirsi Monni työskentelivät

poikkitaiteellisissa performanssiryhmissä. Raija Ojala on kuvannut kuinka Zodiakin varhaisissa teoksissa tutkittiin naisen kehoa ja sen esittämistä; niissä oli läsnä myös feminististä kritiikkiä ja identiteetin kysymyksiä.¹⁵

Zodiakilaista tanssikäsitystä, sen keskeisiä arvoja ja lähtökohtia voi hahmottaa vuonna 1988 Suomen Kulttuurirahastolle tehdystä apurahahakemuksesta, jota Kimmo Takala on nimittänyt jopa eräänlaiseksi ”uuden tanssin runolliseksi manifestiksi”.¹⁶ Hakemuksessa kirjoitetaan, kuinka perinteisen länsimaisen tanssitaiteen tilaa hallitsevaan ja ylös-, ja eteenpäin pyrkivän liikkeen sijaan haluttiin kulkea yksilöllisen kokemuksen kautta kohti sisäistä tilaa. Traditionaaliset tanssitaiteen säännöt ja estetiikka koettiin rajoittaviksi ja valmiin ohjeiston sijaan haluttiin ”kuunnella kehon muistia” ja ”havainnoida mielen liikettä”. Pyrkimys oli uudenlaiseen fyysisen ilmaisun kieleen. Esityksiä ei kuitenkaan nähty vain tanssitaiteen sisäisiksi kommenteiksi. Tanssikritiikin koettiin vaikuttavan tanssin kehitykseen ja arvostukseen, ja hakemuksessa todettiin myös tarve omalle esitystilalle.¹⁷

Alkuaikoina Zodiakin toiminnan ongelmia oli harjoitus- ja esitystilan puute. Joulukuussa 1989 Zodiak sai vuokrattua suurjännitelaboratorion kolmeksi kuukaudeksi Nokian Kaapelitehtaasta, jonne oli alkanut kerääntyä eri alojen taiteilijoita. Tilakysymykseen liittyy tärkeä etappi, 10.12.1989–28.2.1990 Kaapelitehtaalla järjestetty Uuden tanssin festivaali. Festivaali keräsi paljon katsojia, ja sen järjestäminen sekä siihen liittyvä julkaisu toivat esiin uuden tanssin esityshistoriaa



Suomalaisen uuden tanssin tekijät hakivat uudenlaista ilmaisua, jossa toteutuisi mielen ja ruumiin vuorovaikutus. Kuvassa Sanna Kekäläinen ja Tiina Helisten teoksessa *Studien über Hysterie* (Zodiak Presents 1991, kor. Sanna Kekäläinen). Kuva: Sami Väättänen, Teatterimuseon arkisto.

sekä taiteilijoiden näkemyksiä ja tanssin tekemisen filosofiaa.¹⁸

Festivaalin nimi ja sen laajuus ilmensivät, että uusi tanssi oli konkreettisesti läsnä suomalaisen tanssin kentällä. 1980-luvulla kentän moninaistuminen ei vielä heijastunut tanssikritiikkiin; uusi tanssi oli pitkään varsin vieras ilmiö, ja alussa lainattu *Helsingin Sanomien* pääkriitikko esitti usein omat arvonsa ja esteettiset asenteensa luonnollisina, vaihtoehtottomina totuuksina. Uuden tanssin tekijöillä oli erilaiset lähtökohdat: arvottamisen tilalle tuli vapaus; liikkeen taidon ja tiukan muodon sijaan liikkeen virta; valmis teos ei ollut itseisarvo vaan myös prosessi oli tärkeä; pysyvyyden sijaan tuli muutos.¹⁹ Tanssiteoksissa olivat läsnä myös tanssin ontologiset kysymykset, kuten mitä tanssi on, miten se on olemassa?

1980-luvulla suomalainen uusi tanssi sai vaikutteita myös Euroopasta. Amerikkalaisen postmodernin tanssin yhtenä tärkeänä välittäjänä toimi hollantilainen tanssikoulutus. Amsterdamissa opiskeli pidempiä ja lyhyempiä aikoja monia suomalaisia, joista monet toimivat Zodiakissa. Heitä olivat muun muassa Soile Lahdenperä, Jaana Turunen, Liisa Pentti, Riitta Pasanen ja Sanna Kekäläinen.

Tärkeä paikka suomalaisille oli Amsterdamin Teatterikoulun modernin tanssin osasto (School for New Dance Development). 1980-luvun alussa siellä käytiin keskustelua koulun linjasta: Graham-tekniikka jäi pois, ja tilalle tulivat ns. pehmeät tekniikat kuten release, alignment, Alexander-tek-

niikka ja Body Mind Centering yhdistettyinä esimerkiksi Cunninghamin ja Limonin tekniikoihin.²⁰

Amerikkalainen postmoderni tanssi vaikutti siellä opetukseen: 1960–70-lukujen filosofia ja tekijöitä oli läsnä: esimerkiksi Deborah Hay ja Steve Paxton vierailivat opettamassa ja esiintymässä.

Voidaankin sanoa, että laajempi kiinnostus amerikkalaiseen postmoderniin tanssiin ja sen muuntuvat vaikutteet saapuivat suomalaiseen tanssiin aikaviiveellä ja eurooppalaisen twistin kautta uuden tanssin myötä 1980-luvulla.

Iso-Britannia, new dance ja X6

Uuden tanssin liike sai kiinnostavia muotoja myös Iso-Britanniassa. Stephanie Jordan on kuvaillut, kuinka 1960-luvulla brittiläisessä tanssissa oli käynnissä suuria mullistuksia: Ballet Rambert muuttui klassisesta modernin tanssin ryhmäksi vuonna 1966. Samana vuonna Robin Howard perusti London School of Contemporary Dancen, ja seuraavana vuonna aloitti toimintansa London Contemporary Dance Theatre. Brittiläinen moderni tanssi oli tuolloin kallellaan ekspressionistiseen ilmaisuun ja pohjasi amerikkalaiseen Graham-tekniikkaan. London School of Contemporary Dancen ja Contemporary Dance Theatren kotina toimi The Place. Tämä oli alkua klassisen baletin ulkopuoliselle ammattitoiminnalle, mutta jo samaan aikaan sille nousi pieni vastaliike. 1970-luvulla The Placen kokeellisessa ilmapiirissä oli tilaa myös toisenlaiselle tanssille, johon vaikut-

tivat perfomanssi, radikaali teatteri, kokeellinen elokuva ja kuvataide ja eurooppalaiset teoreetikot kuten Roland Barthes, Michel Foucault ja Jacques Lacan. Jordan pitääkin varsin yllättävänä, että jo tuolloin oli kokeellista tanssia, vaikka brittiläisen modernin tanssin muodostuminen oli vasta hiljattain alkanut, ja se oli saanut paljon vaikutteita Yhdysvalloista.²¹ Myöhemmin The Placen linja ja imago muuttuivat traditionalisemmaksi. Tässä on Suomen ja Iso-Britannian tilanteen välillä selkeä ero: täällä ei ollut 1960- ja 70-luvulla The Placen kaltaista koulutusta ja paikkaa, jossa olisi ollut mahdollisuus kokeiluihin.

Brittiläisen uuden tanssin keskeinen toimija oli X6 Collective (1976–80), joka sai alkunsa The Placessa. Kollektiivi järjesti tanssitunteja, esityksiä ja tuotti kirjoituksia tanssista. X6 löysi oman paikkansa vanhasta varastorakennuksesta hylätyllä alueella Docklandsissa. Tila sopi pienimuotoiseen työskentelyyn, ja siellä sai välittömän kontaktin yleisön kanssa. Uuden tanssin teoksissa saatettiin käyttää erilaisia medioita, ja yleisön rooli oli tärkeä. Tekijät olivat enimmäkseen naisia kuten Emilyn Claid, Mary Prestidge, Jacky Lansley ja Rosemary Butcher, ja osassa teoksia oli vahvasti feministinen ote. Ominaista kollektiivin toiminnalle oli demokraattisuus, kokeellisuus ja epämuodollisuus, mikä erosi hierarkkisuudesta, jossa teos on (mies)koreografin visio. Monet tanssijoista olivat aiemmin olleet isoissa tanssiryhmissä ja treenanneet perinteisiä tekniikoita. Myös brittiläisessä uudessa tanssissa työskentelyyn vaikutti tietoisuus ajattelevasta kehosta (ns. thinking body), jonka vastakohtana oli vartalo objektina, ja tek-

niikoina olivat muun muassa tai-chi, Alexander-teknikka ja kontakti-improvisaatio²²

Jordan tuo esiin kuinka uusi tanssi ei ollut taidetta taiteen vuoksi, vaan ”uutta” siinä oli tietoinen yhteys ajan sosiaaliseen, taloudelliseen ja poliittiseen kontekstiin. Sosiaalinen aspekti toteutui erityisesti, kun esiinnyttiin pienissä tiloissa suorassa kontaktissa yleisöön, joka saattoi osallistua workshopeihin, keskusteluun tai itse esitykseen, ja samalla haettiin vaihtoehtoja perinteisille valtamalleille. Uudessa tanssissa oli juuret seuraavalla vuosikymmenellä alkaneeseen yhteisötanssiin (community dance). Jordanin mukaan uusi tanssi ei ollut sama asia kuin postmoderni tanssi, sillä jo termi new dance tekee eroa tuoden esiin sen brittiläistä identiteettiä. Alue, jossa puolestaan haettiin tietoisesti amerikkalaisia yhteyksiä oli release-teknikka ja kontakti-improvisaation käyttö.²³

Myös brittiläinen uusi tanssi kohtasi ongelmia kritiikin kanssa, kuten kävi Zodiak Presentsin teoksille hieman myöhemmin. Perinteisillä tanssikriitikoilla oli vaikeuksia katsoa uutta tanssia.²⁴ Jordanin mukaan he hakivat siitä esimerkiksi tietynlaisia liikevaliteetteja, tarkkuutta ja virtuoosisia suorituksia ennemmin kuin merkityksiä.²⁵ Tästäkin johtuen X6:ssa tanssijat usein keskustelivat toistensa töistä ja kirjoittivat itse *New Dance Magazine* -lehteen, (1977–86), joka itse asiassa antoi nimen koko liikkeelle.²⁶ Myös Zodiakin tanssiteokset haastoivat 1980-luvulla yleisöään uudenlaiseen ajatteluun, mutta suurimpana erona brittiläiseen uuteen tanssiin on jälkimmäisen tietoinen suuntautuminen yhteisöön, mikä näkyi

yleisön aktiivisena mukaanottamisena esityksiin sekä työpajoihin.

Lopuksi

Tämän artikkelin tarkoituksena on ollut havainnoida joitakin samankaltaisuuksia eri maiden tanssissa eri aikoina. Niin tanssissa kuin muissakin taiteissa erilaiset vaikutteet eivät kuitenkaan kulje suoraan, ”puhtaina” ja muuttumattomina maasta toiseen, eikä liike ole aina yksisuuntaista. Vaikutteet muuntuvat matkalla: niiden vastaanottoon vaikuttaa kyseisen maan tanssin kentän tilanne ja historia. Tanssitaiteilijat muokkaavat työtapoja, liikkeitä ja ideoita ja soveltavat niitä omasta näkökulmastaan ja omien mahdollisuuksiensa mukaan. Vaikutteet ilmenevät monella eri tasolla ja jokin ilmiö voi toteutua samaan aikaan eri maissa. Samaan aikaan tanssissa voi olla monia eri ilmiöitä, kuten esimerkiksi Suomessa 1980-luvulla oli uusi tanssi ja break dancen ensimmäinen aalto.

Lopuksi olen koonnut yhteen jonkinlaisia pääpiirteitä, jotka yhdistävät edellä käsiteltujen eli Judsonin, Zodiak Presentsin ja X6:n toimintaa. Täytyy kuitenkin muistaa, että amerikkalainen postmoderni tanssi, uusi tanssi ja new dance ovat yläkäsitteitä ja sisältävät laajan skaalan keskenään hyvin erilaisia taiteilijoita ja teoksia. Kuitenkin voi sanoa, että edellä mainittujen tanssikollektiivien toiminnalle oli keskeistä kokemus siitä, että konventionaaliset tanssitekniikat eivät enää vastanneet aikaa ja samalla ne hakivat uudenlaista ilmaisua perinteisen teatterillisuuden sijaan. Koreografi ja tanssiryhmä -malli korvautui kollektiiv-

visilla työtavoilla ja mukana kulki ajatus itsenäisestä, omia ratkaisujaan hakevasta tanssijasta.

Kaikissa kolmessa ryhmässä oli läsnä yhteisöllisyys: toimittiin löyhissä taiteilijakollektiiveissa ja tehtiin työtä samanhenkisten taiteilijoiden kanssa. Niin Yhdysvalloissa 1960-luvulla, Isossa-Britanniassa seuraavalla vuosikymmenellä kuin Suomessa 1980-luvullakin taiteilijat kokivat tarvetta tanssin stereotyyppien kyseenalaistamiseen. He etsivät vaihtoehtoisia tanssintekemisen tapoja perinteisten modernin tanssin tekniikoiden kuten Grahamin sijaan, sillä ne koettiin vanhanaikaisina ja ulkokohtaisina. Toisenlaista lähestymistapaa haettiin esimerkiksi arkiliikkeestä tai pehmeistä tekniikoista. Tekijöitä yhdisti kiinnostus siihen, mitä tanssi ja esiintyminen on tai voisi olla.

Kollektiivit syntyivät käytännön pakottamina ja olivat tanssijoiden omia projekteja. Ne eivät olleet ylhäältäpäin annettuja, vaan taiteilijat toimivat olemassa olevien rakenteiden ja instituutioiden ulkopuolella. Suomessa tämä tarkoitti käytännössä freelancerina toimimista, ja toisin kuin Englannissa, ei modernin tanssin instituutioita juurikaan ollut Teatterikorkeakoulua lukuunottamatta. Naiset olivat usein perustajina; feminismi oli läsnä erilaisissa muodoissaan niin Judsonin, X6:n kuin Zodiakinkin teoksissa. Välillä se näkyi hyvinkin eksplisiittisesti, kuten esimerkiksi tietyissä X6:n teoksissa, joissa kyseenalaistettiin klassisen baletin naiskuvia.

Uudenlaiseen tanssintekemisen tapaan liittyi myös prosessin merkityksen ja arvon tunnistami-

nen. Monia teoksia voisi luonnehtia kokeellisiksi. Pyrkimys oli perinteisen tanssitaiteeksi katsotun rajojen laajentaminen. Kollektiiveissa oli vahvat yhteydet muiden taiteiden kanssa – poikkitaiteellisuus oli läsnä. Jordan on kuvaillut X6:n olleen vapaan kentän radikaali pää ja samaa voisi sanoa 1980-luvun Zodiakistakin.

Löydetyt omat tilat olivat olemassaolon yksi ehto. Taustalla vaikutti se, että valmiita teatteritiloja ei ollut tanssille saatavilla ja toisaalta niitä haluttiin myös välttää. Judson löysi kotinsa kirkosta, mutta esityksiä oli myös esimerkiksi rullaluisteluradalla ja kadulla. X6 toimi entisessä teollisuuskiinteistössä samoin kuin Zodiak. Nämä tilat mahdollistivat erilaisia kohtaamisia yleisön kanssa. Jo 1960-luvulta alkaen yleisön roolia oli ryhdytty ajattelemaan uudella tavalla. Tanssiesityksissäkään yleisö ei ollut välttämättä enää pimeässä istuvaa massaa vaan saatettiin osallistaa esitykseen. X6 toimi myös paikkana uusille teoksille toisista maista, siellä pidettiin konferensseja, ja siellä kävi vierailevia opettajia, mikä kuulostaa kovasti Zodiakin toiminnalta 1990-luvulta alkaen.

Liisa Pentti on kuvannut Amsterdamissa saamansa opetuksen yhdeksi perusajatuksesi, kuinka tanssijankoulutuksessa autoritäärisyyden ja kopiointiin perustuvan tekniikan oppimisen tilalle tuli itsenäinen tanssitaiteilija, joka ei ollut vain ko-reografin väline.²⁷ Tämä sama ajatus oli läsnä myös brittiläisessä uuden tanssin liikkeessä. Fergus Early on kuvaillut uutta tanssia prosessiksi fyysiseen ja henkiseen kasvuun; itsensä toteuttamisen ajatukset eivät sopineet enää yhteen vanhan, hänen orjamaiseksi kuvaamansa tanssijamentaliteetin kanssa – hänen mukaansa tanssijan täytyi työskennellä riippumatta valmiista malleista tai yrittämättä murtautua eliittiin.²⁸

Amerikkalaisen postmodernin tanssin keskeisiä teemoja, toimintatapoja ja tekijöitä vaikutti eurooppalaisessa ja sitä myöten suomalaisessa tanssissa, ja sillä oli yhtäläisyyksiä myös Iso-Britannian uuden tanssin liikkeeseen. Jo tämä lyhyt tarkastelu osoittaa, kuinka suomalainen uusi tanssi oli osa laajempaa alati muuntautuvaa kansainvälistä ilmiötä. Laajempi ja mielenkiintoinen jatkokysymys on erilaisten tanssikollektiivien suhde ajan yhteiskunnallisiin tilanteisiin ja liikehdintään.

Viitteet

¹ Käytän jatkossa myös lyhyttä muotoa Zodiak viittaamaan vuonna 1986 perustettuun Zodiak Presentsiin. Vuonna 1997 toiminta laajeni ja nimi vaihtui Zodiak – Uuden tanssin keskukseksi. Se toimii nykyään myös Tanssin aluekeskuksena Helsingissä.

² Kekäläinen, Sanna. Tanssin opiskelua Lontoossa, *Tanssi* 3/1982, 26–27,

³ Rouhiainen Anne & Rauhamaa Raisa.Uuden tanssin vuoro, *Tanssi* 4/1985, 8–13.

⁴ Kukkonen 2007, 44–45.

⁵ Vienola-Lindfors, Irma. Liikeharjoitelmia, *Helsingin Sanomat* 4.9.1985; Kukkonen 2007, 43.

⁶ Banes 1987, xvi.

⁷ Emt., 17.

⁸ Banes 1994, 306.

⁹ Banes 1987, 1–19.

¹⁰ Ks. esim. Banes 1987 esipuhe ja Banes 1994 sekä Carlson 2006.

¹¹ Vuonna 1980 jäseniä oli 269; 1981: 317; 1983: 403; 1985: 460, 1987: 487; 1989: 502; 1990: 507. Sami Hiltunen, henkilökohtainen tiedonanto 10.11.2010.

¹² Kukkonen 2007, 43–44.

¹³ Myöhemmin on alettu käyttää nimitystä somaattiset tekniikat. Soile Lahdenperän puheenvuoro seminaarissa Weimarista Valtoihin 29.4.2012.

¹⁴ Ojala 2007, 35–36; Takala 2007, 21–23; Kaiku & Sutinen 1997, 207.

¹⁵ Ojala 2007, 38–40.

¹⁶ Takala 2007, 21.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Emt., 24–26.

¹⁹ Kukkonen 2007, 55.

²⁰ Pentti 2007, 103–104.

²¹ Jordan 1992, 267–268; Jordan 2003, 151–162.

²² Adair 1994, 182–198.

²³ Jordan 1992, 268–269.

²⁴ Adair 1994, 197–198; Jordan 1992, 270.

²⁵ Jordan 1992, 270.

²⁶ Adair 1994, 191; Jordan 1992, 268.

²⁷ Pentti 2007, 103.

²⁸ Jordan 1992, 269.

Lähteet

PAINETUT

Adair, Christy 1994. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. Basingstoke: Macmillan.

Banes, Sally 1987. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.

Banes, Sally 1994. *Writing dancing in the age of postmodernism*. Hanover: Wesleyan University Press.

Carlson, Marvin 2005 (1996). *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like.

Jordan, Stephanie 1992. American dance. Invasion or inspiration? Teoksessa *American Dance Abroad Influence of the United States Experience*. Proceedings of the Society of Dance History Scholars, Fifteenth Annual Conference University of California Riverside, 14–15 February 1992, 263–273.

Jordan, Stephanie 2003. Radical Discoveries: Pioneering Post-modern Dance in Britain. Teoksessa Sally Banes (ed.) *Reinventing Dance in the 1960s: Everything was Possible*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 151–164.

Kaiku, Jan-Peter & Sutinen Virve 1997. Murtumia ja moninaisuutta. Teoksessa Hanna Helavuori et. al. (toim.) *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*. Oulu: Pohjoinen, Teatterimuseo, 191–204.

CAROLYN CARLSONIN VAIKUTUS SUOMALASEEN TANSSIIN

Kohtaaminen ja muutos

Jyri Pulkkinen: Millaisia uusia näkökulmia työskentely Carolynin kanssa toi omaan tanssijuu-teenne ja elämäntilanteeseen?

Leena Gustavson: Kaikki muuttui. Olen jälkeenpäin miettinyt, olinko silloin vuonna 1976 pää-
tynyt siihen pisteeseen, että jotain oli tapahdut-
tava. Ja se, mitä tapahtui, kun hän tuli pitämään
Kansallisbalettiin kolmen kuukauden opetusjak-
son ennen *Kaiku*-teosta, on valtavan suuri veden-
jakaja elämässäni. Sen jälkeen en ollut enää sama.

Jorma Uotinen: Mehän kuulumme siihen sa-
maan aikakauteen. Täytyy sanoa, että heti se
ensimmäinen kohtaaminen oli kyllä tajunnan
räjäyttävä kokemus. Oma historiani hänen kans-
saan alkoi 1975. Kävin ensiksi hänen luonaan Pa-
riisissa kurssilla, ja sitten hän tuli tekemään *Kaikua*
ja *Cipheriä*. Ensinnäkin se, että käytettiin impro-
visaatiota työskentelytapana, mikä oli silloin Kan-
sallisbaletissa täysin tuntematonta, muutti aja-
tuksen ja ne kaikki periaatteet, jotka hän toi liikkeen
tuottamiseen. Se, millä asioilla ja millä keinoin
improvisoitiin, oli selkeää, johdonmukaista ete-
nemistä määrättyjen periaatteiden ja annettujen
aiheiden kautta. On selvää, että kun semmoinen
tulee uutena kokemuksena, se synnyttää oival-

Kekäläinen, Sanna. Tanssin opiskelua Lontoossa, *Tanssi* 3/1982.

Kukkonen, Aino 2007. Zodiak ja kritiikin suodatin. Aikalais-
tanssi päivälehtikritiikeissä. Teoksessa Raija Ojala ja Kimmo
Takala (toim.) *Zodiak. Uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like,
42–59.

Ojala, Raija. Vanhan Zodiakin uusi estetiikka. Teoksessa Raija
Ojala ja Kimmo Takala (toim.) *Zodiak. Uuden tanssin tähden*.
Helsinki: Like, 31–41.

Pentti, Liisa. Helsinki-Amsterdam-Helsinki. Tanssintekijänä
1980-luvulla. Teoksessa Ojala ja Takala (toim.) *Zodiak. Uuden*
tanssin tähden. Helsinki: Like, 102–111.

Rouhiainen Anne & Rauhamaa Raisa. Uuden tanssin vuoro,
Tanssi 4/1985, 8–13.

Takala, Kimmo. Zodiakin aikaan. Tanssikollektiivin synty.
Teoksessa Raija Ojala ja Kimmo Takala (toim.) *Zodiak. Uuden*
tanssin tähden. Helsinki: Like, 10–30.

Vienola-Lindfors, Irma. Liikeharjoitelmia, *Helsingin Sanomat*
4.9.1985.

ELEKTRONISET LÄHTEET

Henkilökohtainen tiedonanto, Hiltunen Sami 2010. STTL jä-
senmäärät. 10.11.2010. Sähköposti aino.kukkonen@helsin-
ki.fi 10.11.2010. Tulostettu 10.11.2010.

Pääosin Ranskassa ja Italiassa työskennellyt Carolyn
Carlson on vieraillut Suomessa 1970-luvulta alkaen,
ja hänen vaikutuksensa suomalaiseen tanssitaitee-
seen on ollut merkittävä esiintyjänä, koreografina ja
opettajana.

Leena Gustavson, Jyrki Karttunen, Tero Saarinen ja
Jorma Uotinen ovat työskennelleet Carlsonin kans-
sa uransa eri vaiheissa. Jyri Pulkkinen johtamassa
paneelikeskustelussa he kertovat työstään tanssijoina
Carlsonin teoksissa, häneltä saamistaan vaikutteista ja
pohtivat suhdettaan carlsonilaiseen perintöön.

Teksti on toimitettu ja lyhennetty versio seminaarissa
käydystä keskustelusta, ja mukaan on liitetty myös
yleisökysymyksiä. Alkuperäinen videotallenne on
sijoitettu Teatterimuseon arkistoon.

Toimitus:
Johanna Laakkonen ja Riikka Korppi-Tommola

luksen uudenaikaisesta jäsentämisestä. Kuten Leena sanoit, sen jälkeen ei ollut enää sama. Carolyn muutti koko ajatuksen, koko lähestymisen ja ymmärtämisen liikkeestä ylipäänsä. Jos lähtökohdat olivat aiemmin narratiivisia, Carolynin kanssa oli tiin abstraktein elementein liikkeellä.

Leena: Mutta kuitenkin kehollisesti.

Jorma: Totta kai, siis ruumiilla. Mielellä ja ruumiilla.

Jyrki Karttunen: Olen tullut tanssialalle Jorman kautta, ja symbolistinen tanssiteatteri on minulle jollain tavalla sellainen aloitusasetus. Olin silloin tosi nuori tanssija, ja Carolynin saapuminen Kaupunginteatterin tanssiryhmän johtajaksi oli minulle pikkuisen sellainen kaaos. En ehkä osannut oikein toimia hänen kanssaan. Myöhemmin ymmärsin, että siinä ei pelkästään tanssitaidolla tehty oikeastaan mitään vaan vaadittiin aika kokonaisvaltaista esiintyjyyttä. Jouduinkin tietynlaiseen kriisiin, minkä seurauksena jatkoin myöhemmin vähän toisaalle.

Tero Saarinen: Minulla tajunnanräjäyttäjinä toimivat jo Jorma, Marjo ja Tommi. He avasivat ovia siihen, mihin kaikkeen tanssi taittuu ja mitä kaikkea voi yleensäkin kutsua tanssiksi. Se kun oli ensin ollut minulle ainoastaan balettia tai jazztanssia. Aloin ymmärtää kaikkia tanssin sisällä olevia ismejä ja sitä, että kaikki onkin mahdollista tai että voin itse valita haluamani intonaatiot. Sen, ovatko ne teatterillisia, pelkästään abstraktia liikettä vai jotain muuta. Koin myös saavani sem-

moisen syväluotauksen ”runolliseen tanssiin”.

Työskentelyn peruselementit

Jorma: Ne elementit, jotka hän toi, ovat fundamentaalisia ja kantavat ainakin omalla kohdallani tähän päivään asti ja pätevät kaikkeen teatterin tekemiseen.

Leena: Mitkä neljä elementtiä, onko meillä samat?

Jorma: Aika, tila, muoto ja motion, ei ole muuta.

Leena: Kyllä. Minä koin, että baletin muotokieli on tehty katsottavaksi ja koettavaksi jotenkin ulkokautta. Oma muistikuvani on, että Carolynin kanssa liikkeitä tarkasteltiin joka puolelta. Olin liikkeen sisällä havaiten sitä joka puolelta, kuin 360 astetta toiminnassa. Havaitsin koko ajan tilan, ajan ja oman liikkumisen niiden harjoitusten kautta. Ne eivät olleet hirveän monimutkaisia, mutta tapa, jolla hän pedagogisesti käytti niitä, auttoi ymmärtämään, että ei ole enää pelkästään tämä ulkonainen vaan kokonaisuus. Hänen työtapansa oli *patchwork*, eli oli paloja, joita hän ilmeisesti sijoitteli mielessään, ja palat hakivat lopussa oman paikkansa. Mutta *patchwork* – palastelu – palojen kokoaminen yhteen lopullista muotoa varten alkoi hahmottua myös minun sisälläni.

Hän käytti ilmausta ”vie kilometrit ulos ja vie kilometrit sisään”. Muistan kun me harjoiteltiin, että ahaa, tila, tuolla. Tietyllä tavalla ensimmäiset vaiheet olivat aivan puun takaa ja outoja, mutta vuo-

Carolyn Carlson *Blue Lady* (1992).
Kuva: Sakari Viika.



sien ja kymmenien vuosien kuluttua on alkanut hyvin hitaasti tulla tietoisuus siitä, mitä hän haki.

Jorma: Niissä harjoituksissa tulet tietoiseksi ajankäytöstä. Jos kävelet pisteestä A pisteeseen B, niin olet eri tavalla tietoinen ajasta, jonka käytät, kuin jos lähdet musiikin kautta, jota ryhdyt jakamaan rytmiin ja kuvittamaan. Ilman musiikkia tulet toisella tavalla tietoiseksi ajankäytöstä ja siitä, miten suuntaat energiaasi ja jäsennät sitä kautta tilaa yhtäkaaa eteenpäin tai mihin vaan 360 astetta. Tulet tietoiseksi näistä nimenomaan sisäkautta etkä vain esimerkiksi kuuntelemalla jotain annettua rytmiä. Kuuntelet sisäistä rytmiä, ja jokaisen valitun liikkeen – esimerkiksi käden noston, kulkemisen paikasta toiseen – voi ajoittaa ja jakaa osiksi tuhansin eri tavoin, suunnata tietoisesti haluamaansa suuntaan, mistä seuraa tilan jäsennys. Tulet tietoiseksi jokaisesta sekunnista ja jokaisesta millimetristä. Aika ja tila ovat sisältö ja määrittävät fyysisen suorituksen.

Tero: Carolynin työskentelytapa auttaa ymmärtämään, että voit olla ajan mestari ja tavallaan ajan jakaja. Tietyllä tavalla ei ole olemassa mitään oikeita sääntöjä. Voit ohjata ja masteroida tiettyä tilannetta ja hetkeä. Aika on iso väline käytettäväksi, ja minusta on iso lahja ymmärtää, että minulla ja meillä kaikilla esiintyjillä on mahdollisuus käyttää aikaa omalla tavallamme.

Carlsonin koreografisen työn lähtökohdista

Jyri: Carolynilla treenituntien ja harjoitusten väli oli liukuva. Koreografinen prosessi lähti selvästi syntymään hänen omassa päässään jo treenitunnin aikana. Miten ne koreografiset prosessit käynnistyivät, joissa te olitte tanssijoina mukana? Mistä Carolyn lähti liikkeelle?

Leena: Me improvisoimme aika paljon.

Jorma: Kyllä. Työskentelin viisi vuotta vain hänen kanssaan ja teoksia oli useita. Niiden lähtökohdat olivat hyvin erilaisia. Joskus se saattoi olla joku poeettinen lähtökohta. Hän toi runon, tai japanilaiseen teokseen *The Year of the Horse* hän toi japanilaisen kalligrafiataiteilijan, joka teki kalligrafioita, joista saatiin innoitusta aiheen ja liikkeen käsittelyyn. Jossakin toisessa teoksessa saattoi olla lähtökohtana ”this is the clockwork”, eli vain joku kellon sisäinen rakenne tai sellainen. Ihmiset pantiin yhteen kasaan, sieltä tuli pieniä liikkeitä, ja sitten sovittiin, kuka tekee mitäkin. Hän näki, että nyt tuo toimii ja tuo ei, ja pisti palaset paikalleen. Ensimmäinen impulssi saattoi olla myös ihan puhtaasti liikelähtöinen. Treenaustunnilla haettiin aiheita ja liikelaadullista materiaalia, jotka siirtyivät varsinaiseen koreografiseen työskentelyyn.

Tero: Karoliina on usein kiinnostunut ihmisestä, tanssijasta. Hän voi lähteä rakentamaan sinulle sooloa, kun hän on kiinnostunut sinusta. Muis-

tan, että esimerkiksi *Travelling*-soolo syntyi siitä, että olin ollut Carolynin *Dall’Interno* -teoksessa, jossa oli ennakkoon tehty tiukka koreografia ja unisono-ryhmä, joka liikkui koko ajan. *Travelling* syntyi niin, että Karoliina halusi tehdä minulle soolon mutta hän sanoi, etten saa liikkua siinä. Ajattelin, että okei, tämän kuulostaa loistavalta haasteelta.

Jorma: Liikkumattomuudesta minulle tulee mieleen mainitsemani *The Year of the Horse*. Teos alkoi sillä tavalla, että Carolynilla itsellään oli teoksen alussa pitkä soolo ja minun piti seisoa paikallani yhdellä jalalla 6 minuuttia 24 sekuntia.

Leena: Sinun jaloillasi – pystyit ehdottomasti.

Jorma: No pystyin, mutta se on eri problematiikka. Hän luotti siihen, että kykenet – ja myös antoi haasteen.

Jyri: Muistan *Elokuun* harjoituksista, että pelelimme Sami Saikkosen kanssa harjoitussalin takaosassa olevilla, siirrettävillä balettitangoilla ylös- alas -liikettä ja kun Carolyn näki minun tekevän sitä, hän kysyi, pystyisinkö tekemään saman näytämöllä hitaasti ja pitkään. Vastasin, että jos harjoittelen joka päivä niin kyllähän sitä sitten. Siinä teoksessa tein lavastukseen kuuluvalla portilla hitaasti ylös ja alas käsien varassa ikään kuin nojapuupunnerruksia vaikka kuinka monta kertaa.

Jyrki: Minullakin on semmoinen käsitys, että silloin Kaupunginteatterin aikana hänen työtapan-

sa oli sellainen, että siellä tehtiin muodollisesti jotain tanssikohtausta, mutta aina jos taustalla tapahtui jotain kiinnostavaa, hän yleensä nappasi sen.

Tero: Hän on niin intuitiivinen siinä luomistilanteessa. Hänelle on ominaista herkkyyys ja koko tilan havainnoiminen ja tapa yhtäkkiä lähteä viemään asioita ihan muuhun suuntaan kuin mitä on valmisteltu tai suunniteltu.

Jyri: Usein tanssijana ei nähnyt, miten hän näki kokonaisuuden. Mielessään hän sijoittaa koko ajan asioita myös näyttämölle simultaaniseen tapaan.

Jorma: Ja oli hyvin tarkka siitä, mitä hän lopulta poimi.

Jyrki: Se mitä sieltä opin, oli, miten tehdään vaihtoja. Carolyn teki vaihtoja ihan älyttömän hienosti. Hänellä oli monta hyvin erilaista kohtausta, jotka piti vain jollain tavalla saada juotettua yhteen ja sitten niistä vaihdoista tuli välillä pääkohtauksia.

Jyri: Kun tehtiin *Syyskuuta*, sohvasta ja siitä, miten se vietiin uuteen paikkaan näyttämöllä, tuli keskeinen koreografinen asia. ”Let’s move the sofa.”

Jyrki: Se oli myös sellaisen häröilevän työtavan hauskuus.

Persoonan ja yksilön merkitys

Tero: Carolyn sanoi usein, että Alwin (yhdysvaltalainen tanssija ja koreografi Alwin Nikolais [1910–1993]) on hänen mestarinsa. Minullahan on ollut myös mahdollisuus tutustua Alwiniin 80-luvun lopussa, kun olin siellä opiskelemassa Murray Louisin sooloa *Déjà vu*. Alwin oli mieleltään tosi luova, sävelsi ja kokeili kaikkea, ja teki muun muassa ensimmäisiä musiikkivideoita ja kaikenlaisia kokeiluja kankailla. Mutta mielestäni hän kadotti jotenkin tanssijan persoonan, tanssijat olivat välineitä, jotka olivat kankaiden ja muiden kokeilujen sisällä. Minulle Carolyn on tuonut persoonaan uskomisen ja Jorma on ensimmäisenä avannut sen, että minullakin voi olla jotakin annettavaa esiintyjänä. Oman identiteetin terve pönkitys ja ymmärrys on tullut jännää tietä, ikään kuin sieltä ihan muunlaisen kokeilemisen kautta.

Leena: *Kaiku*-projektissa meitä oli alle kymmenen. Koin voimakkaasti, että hän näki ihmisen – kuten Tero sanoi – persoonan ja antoi persoonalle sen, mikä siihen hänen osaansa sopi. Hän antoi myös vapautta hahmon luomiseen ja elämään synnyttämiseen. Kokonaisuudessa joillakin persoonallisuuksilla oli enemmän kuin toisilla, mutta jokaisella oli jotakin, jonka kanssa pystyi navigoimaan.

Jorma: Meitä oli kuusi tanssijaa Pariisin oopperan Groupe de Recherches Théâtrales de l’Opéra-ryhmässä. Me kuusi pysyimme vuosia, mutta joihinkin produktioihin tuotiin lisää tanssijoita. *The Architects* oli iso produktio, jossa oli toistakym-

mentä tanssijaa. Kyllä yksilölähtöisyys oli mielestäni hyvin olennaista. Meikin olimme jo fyysiseltä olemukseltamme hyvin erityyppisiä tanssijoita. Peter Morin, joka oli 156 cm ja Larrio Ekson, joka oli vielä minua pidempi, ja sitten saattoi olla mukana todella volyyimikas laulajatar kuten Michelle Collison tai Arja Saijonmaa.

Törmäyksiä

Jyri: Onko jotakin, mikä ei toiminut teille tanssijana, mikä tuntui vaikealta?

Tero: Kun tuli ensimmäinen mahdollisuus tehdä töitä Carolynin kanssa baletissa 1980-luvun lopussa, improvisatoriset harjoitukset olivat vaikeita. Silloin ei oikeastaan ollut vielä välineitä ymmärtää eikä edes uskallusta ja luottamusta siihen uteliaisuuteen, mihin improvisaatio voisi viedä. Tavallaan improvisoinnin mahdollisuus tuntui liian isolta ja laajalta asialta, eikä sitä osannut käyttää ainakaan alussa. Ne ihan ensimmäiset tapaukset olivat minusta vaikeita, ehkä liian vapaita. Annettiin liikaa vapautta, jota en osannut silloin käsitellä.

Jorma: Minulle on tullut monta törmäystilannetta. Työskentelin hänen kanssaan monta vuotta aikana, jolloin Carolynin paikka eurooppalaisessa tanssikentässä oli todella *crème de la crème*. Ei niin, etteikö hän edelleenkin olisi sitä, mutta juuri niinä vuosina koko maailma seurasi, mitä hän teki. Siinä oli myös runsaasti ulkoisia paineita. Piti tuottaa kaiken aikaa uutta, uusi ryhmäteos, uusi soolo, uusi ryhmäteos, uusi soolo, ja Carolyn joutui

välillä puristukseen siinä. Saattoi tulla esimerkiksi semmoinen tilanne, että jos tein improvisaatiossa minkä tahansa liikkeen, niin hän sanoi ”it’s too dramatic, it’s too magnificent, it’s too brilliant”. Se oli aina jotakin ”too much”, jolloin sanoin että ”I cannot do anything”. Hänen vastauksensa oli, että ”I don’t see anything any more”. Kun paineita tuli joka puolelta, hän joutui tavallaan tunnustamaan omat rajansa. Mutta oli hienoa, että hän pystyi tunnustamaan ja näkemään ne. Törmäystilanteita totta kai tulee, jokaisella ja kaiken aikaa, itsensä kanssa ja ryhmän kanssa.

Tero: Muistan *Blue Lady*n aikana, kuinka Carolyn oli hirveän tarkka kaikesta, mitä tein, ajoituksista ja detaljeista. Yhden näytöksen jälkeen hän sanoi minulle että ”it was too important”. Minun oli tosi vaikea ymmärtää, mitä hän tarkoitti sillä asialla. Oliko se joku tietty kohta vai tietty hetki, vai koko teoksen käsittely, se miten olin ikään kuin asuttanut annetun tehtävän. Hän on kuitenkin niin intuitiivinen ja ehdoton – ja tarkoitti sitä tosissaan. Hänen kommenttinsa jäi pohdituttamaan minua pitkään.

Jorma: Meillä oli yksi hyvin erikoislaatuinen tilanne teoksessa *The Architects*. Siihen oli Rolf Liebermannin toivomuksesta valittu Bachin musiikki, joka ei ollut lainkaan tyypillistä Carolynin käyttämää musiikkia. Liebermann oli Pariisin oopperan johtaja, joka mahdollisti sen, että sen instituution sisällä saattoi toimia kokeellisen tanssin ryhmä. Bachin teos kesti yhtäjaksoisesti toista tuntia, ja ennen ensi-iltaa kenraalissa meillä oli niin sanottua valmista materiaalia kaksikymmentä minuut-

tia. Sitten ensi-illassa tuli vaan sellaisia tilanteita, että Carolyn työnsi minut lavalle ja sanoi ”do something”. Koska siinä instituutiossa ei ollut mahdollisuutta peruuttaa esitystä, täytyi vaan mennä. Tämä kertoo uskalluksesta ottaa riski – mutta myös siitä, että oli poikkeuksellisia tilanteita, joista oli selviydyttävä.

Jyri: Jossakin *Elokuun* kiertue-esityksessä Carolyn paikkasi jotakuta tanssijoista, mikä oli meille ihan paniikin paikka. Hän ei pitänyt kiinni mistään, mitä me olimme sopineet. Vaikka se oli improvisaatiolla tehty teos, olimme tanssijoina alkaneet tehdä toistuvia asioita ja improvisoida tiettyjen raamien sisällä. Hän vähät välitti niistä ja saattoi esimerkiksi tulla jonkun kahvipannun kanssa yhtäkkiä poikki näyttämön ja tehdä jotain kaatoliikettä. Siihen piti reagoida, vaikka meillä oli siinä omakin koreografia tehtävänä. Mutta ei siinä mitään, piti vaan ottaa kontaktia siinä yleisön edessä, vaikka ei ollut aavistustakaan, mihin lähdetään.

Leena: Toisin sanoen näyttämöllinen painetehtävä.

Jorma: Hänellä oli trilogia *This, That and The Other*, jossa esityspäivänä vaihdettiin jotakin kohtausjärjestystä tai liikemateriaalia. Se on myös keino pitää esitys tuoreena, esiintyjä pysyy jollakin tavalla valppaana. Jos toistat jotakin 25 iltaa peräkkäin, siihen voi tulla rutiininomaista toistoa. Välttääkseen sen hän muutti jonkun paikan.

Oli myös hänen taiteilijakuvaansa liittyviä dimensioita, jotka olivat joskus mahdottomia mutta

eivät liity suoraan tanssijan työhön. Venetsiassa työskennellessään hän näki teatterin lähellä sillan, joka meni pienen kanavan yli. Hän sanoi teatterin tekniikoille että ”I want that bridge” eli hän halusi sillan *Undici Onde* -teokseen. He menivät mittaamaan sen sillan ja tekivät siitä kopion. Se tuotiin näyttämölle, mutta hän sanoikin, että ”it’s too big” eikä siltaa voitu käyttää. Oli myös tilaus Giacomettilta. Meidän piti tanssia kuin Giacomettin hahmoina metallisissa puvuissa. Yksi valmistettiin, mutta hän totesi vain että ”it’s too heavy, we can not dance” ja sitten ideasta luovuttiin. Se spirituaalinen lento törmäsi välillä tällaisiin käytännön realiteetteihin.

Jyrki: En ollut ehkä tarpeeksi kypsä harjoitusten kaoottisuuteen. Nykyään koreografina huomaan kyllä käyttäytyväni aika samalla tavalla kuin Carolyn, mutta silloin se tuntui jotenkin siltä, että herra jumala, millä ja mitä täällä tehdään! Carolyn ei myöskään avannut omaa prosessiaan, hänen ei ehkä tarvinnut. Hän oli siinä vaiheessa jo iso maailmantähti, ja oletusarvona oli, että minä tiedän, kuka hän on ja miten hän toimii. Näin ei ollut, minulla ei ollut hajuakaan, kuka on Carolyn Carlson tai millaisia teoksia hän tekee. Siellä oli erittäin kaoottista ja minä koin sen pikkuisen hierarkkisena, tavallaan sen miten hän suhtautui ryhmään. Ehkä juuri siksi, että olin pihalla, sain olla aika rauhasa pihalla. Minun piti keksiä, miten tämän tähden kanssa tehdään töitä. Mutta kuten sanoin, se oli hyvä kaaos. Koin, että olen kuitenkin oppinut tosi paljon siitä semmoisesta tuskallisuudesta, mitä se työskentely siinä sillä hetkellä oli.

Leena: Hän kyllä kiinnitti huomiota meidän fyysisiinkin ominaisuuksiimme. Minulle tuli sellainen down-momentti siinä vaiheessa, kun hän sanoi minulle, että jos pudotat viisi kiloa, olet täydellinen. Se oli minulle kauhea pudotus siksi, että olin arvostanut nimenomaan hänen henkisiä kykyjään ohjata ja olla, ja sitten hän kiinnittää huomiota tällaiseen minusta triviaaliin seikkaan. Kyllähän minä sen kestin, ja se viisi kiloa pysyi jonkin aikaa, kunnes aloin pudottaa sitä, tietysin seurauksin. Tällaiset jännät seikat ovat niitä inhimillisiä asioita, joihin törmää näissä prosesseissa, ja ne on vaan tanssijoidenkin kestävä, tehtävä sitä omaa työtä ja käsiteltävä se asia. Nyt olen toki siirtänyt tämän hänen näkökulmansa ihan takalalle.

Tero: Muistan aivan alkuajoilta sen, että jos et ole luonteeltasi sellainen, että hirveästi ehdotat ja hyppäät ensimmäiseen sukellukseen, kun mietitään ”missä on lapsuus” ja ”metsä on takana”, tai mitä niitä kaikkia tehtäviä olikaan silloin, jäät ikään kuin automaattisesti altavastaajaksi. Hän odottaa paljon impulsseja sekä eräänlaista ”jatkuva hulluutta” tanssijoilta.

Jyrki: Ehkä tuohon liittyy se, kun *Syyskuuta* tehdessä minulla oli pitkä tukka, jonka tupeerasin kerran harjoituksiin ja sitten yhtäkkiä hän niin kuin näki minut.

Jyri: Me käytimme Kaupunginteatterin tanssiryhmässä sellaista vähän arvoväritteistä termiä kuin tarjota. Se tarkoittaa, että jos olet aktiivinen, sinut huomataan. Jos on näitä puolesta ja vastaan asi-

oita, niin tarjoaminen kuuluu sinne vastaan-puolelle. Jos on nuori tanssija tai arka tai kokee, että improvisatorinen työmetodi ei ole omanlainen, niin jää paitsioon ellei tarjota. Se on sellainen pelin sääntö.

Tero: Muistan kyllä myös sellaisia tanssijoita, jotka koko ajan ehdottivat jotakin. Jossain vaiheessa Carolyn laittoi heidät taakse mikä tarkoitti ”voisitko mennä pois, olen jo nähnyt ehdotuksesi”.

Carlsonin vaikutus koreografiseen työhön

Jyri: Mitä oma koreografinen työnnä on saanut Carolynin kanssa työskentelystä? Miten se on vaikuttanut esimerkiksi kompositioon ja siihen, miten ajattelette näyttämölle sijoitettavaa tanssiteosta?

Leena: En välittänyt kompositiosta enkä välitä liiemmin tänä päivänäkään, vaan pyrin spontaaniin olemiseen liikkeessä. Mutta samastuin häneen, ja hän oli minulle vahva idoli. Kuulin hänen ohjeensa päässäni. Sitten kun olin lähtenyt baletista (1979), koko ajan se sisäinen ohjaaja tuli hänen kauttaan vaikuttaen siihen, miten liikuin. Minähän tein periaatteessa Karoliinaa aika pitkään. Voimakkaan rakkauden, idolin, samastumisen kautta syntyi ikään kuin uusi minä, joka eli voimakkaasti niissä tiloissa. Puhun Carolynin tilasta. Se tarkoittaa minulle psyyken tilaa, jonka saavuttaminen oli silloin helppoa, nyt se tunnetila tulee hetkittäin.

Jyrki: Minulle on jäänyt mieleen teosten luomisvaiheeseen kuulunut tietynlainen leikkivyyt ja sellainen aiheesta eksymisen arvo. Tosin sitä oli jo Jormallakin paljon. Sitä, että on hetkessä siinä harjoituksessa.

Tero: Myös minun mielestäni sivupolut ovat tärkeitä, ja se heittäytyminen ja suunnan muuttaminen, joku sellainen yleinen innostus ja kiinnostus, palo tähän ammattiin, joka hänellä edelleen on. Hän on intohimoinen tutkija, keräilijä ja asioiden alulle panija. Minusta se on koko ajan jollain tavalla läsnä Carolynissa.

Jorma: Viittasin jo alussa niihin fundamentaaliisiin periaatteisiin, jotka olen oivaltanut ja oppinut hänen kanssaan. Ne ovat edelleenkin läsnä ja kantavia voimia siinä työssä, jota teen, esimerkiksi tilan jakaminen. Nämä mukit ovat nyt sattumanvaraisesti tässä pöydällä, mutta sitten kun lähtee tekemään vaikkapa näyttämölle rakennettavaa tanssiteosta, jossa on tietyt dimensiot, niin vaikka ne olisivat näyttäneet hänen harjoitusprosessissaan sattumanvaraisilta, näyttämötilanteessa kaikki oli tarkasti ja tiukasti rajattu. Ei ollut lainkaan sattumanvaraista, mihin jokin asetettiin. Vaikka teoksen sisällä saattoi vielä tapahtua improvisaatiota, tämäntyyppiset muotoon liittyvät seikat olivat keskeisiä, ja ne ovat edelleenkin kantavia omassa työssäni. Jos joku teos alkoi diagonaalissa, se alkoi tiukasti diagonaalissa eikä siinä ollut poikkeamaa. Tämä ehkä rajaa omaa koreografista työskentelyäni, ja voin olla muotoon sidottu – mutta that’s my problem, joka on eri asia. Toinen keskeinen asia on henkilökohtainen

läsnäolo. Diagonaalihan on pelkkä viiva, jollei siinä ole tanssijoita. He tuovat siihen elämän, ihmisen, lihan, mielen ja *présencen*, mutta siellä alla on tiukka matemaattinen rakenne.

Yhtälailla kuin musiikin rakenteen kanssa, samat periaatteet löytyvät koreografiasta, tai arkkitehtuurista – vertikaali, horisontaali, neliö, ympyrä, kolmio ja niin edelleen. Jos tutkii *Blue Ladynkin* kulkuja puun ympärillä, ne eivät ole sattumanvaraisia vaan millimetrin tarkkoja. Siinä ei anneta kompromissille tilaa. Tämän tyyppiset asiat kantavat ja vievät omaa prosessia eteenpäin. Tietysti siihen on tullut myöhemmin omia vuosikerroksia.

Leena: Kun miettii, miten vähistä aineksista minunkin oma polkuni lähti, siitä yhdestä tapaamisesta, vuodesta 1976. Miten vähistä ainesosista saa revittyä edelleen. Siemen on siellä maassa, ja sieltä tulee uusia tuulahduksia, uusia virtauksia, uusia aaltoja, uusi tanssi. Ne kulkevat aina ristiin, vanha ja uusi risteytyvät ja siitä saa uutta materiaalia, jonka kanssa voi työskennellä. Totta kai tulee kriisejä, liikekriisejä ja muita, mutta aina ne peruselementit – aika, tila, muoto ja liike – ja hänen persoonansa – risteytyvät nykypäivän kanssa. Se on jotain ikuista, taide sanana on monimutkainen käsite ja liittyy yksilön kokemuksen vapauteen. Minulle taide on teatterillinen kokonaiselämys. ”Elämä on teatteria”, hän sanoi. Hänellä arki muuttuu teatterin ja näyttämön kautta monikerroksiseksi kudelmaksi, kokonaistaideteokseksi.

Jyri: Tunnistatteko muita asioita, joiden koette tulleen Carolynilta?

Jyrki: Tunnistan ainakin sellaisen – joka on tavallaan myös Jorman perintöä – että miellän esityksen kokonaisuutena. Siihen kuuluu tietenkin valosuunnittelu ja kaikki se visuaalisuus ja liike, joka on myös muuta kuin tanssijan tekemää liikettä. Aloin ymmärtää esityksen laajemmin ja omaa liikeilmaisua osana tuota kokonaisuutta.

Leena: Tunnistan Carolynilta saatujen vaikutteiden pirullisesti tunkeutuvan läpi metamorfootisen elämäni aikana. Olen pyrkinyt myös metamorfoitumaan, antamaan ajan tehdä itsessäni työtä. Ensin taistelin klassismia vastaan – nyt en enää taistele – ja oli vaihe, jolloin taistelin sitä vastaan, että tila tulee minuun ja on jossain, ja minä nappaan sen ja se tila elää. Nyt alan leikitellä sillä asialla. Koen, että Carolynin perintö on valtavan rakas. Ikään kuin olisin löytänyt aika ajoin uudestaan jonkin käsittelytavan. Koska body muuttuu, en enää pysty tekemään asioita samoin kuin aikaisemmin, mutta se perintöhän minussa on. En pääse siitä mihinkään, se on soluissa, se on kuin tauti. Käytän nyt tällaisia termejä, että se on iho, se on *skin*. Se on sisällä, se tunkee ulos, voin hallita sitä, ja se, että pystyn hallitsemaan sitä tilaa, on fantastista. Voin myös siirtää oppilaille tiettyä aikakausiperintöä: Tällä tavoin me tehtiin, tämä oli fokus piste, tämä on se tunne, en tiedä näyttääkö tämä siltä, mutta tunnen tietyllä tavalla, että tämä tila tuolla, ja tila tuolla. Olen siinä välissä, ja minulle tapahtuu, ja minä annan tapahtua ja tapahdun.

Jorma: Se, joka on kaikkein syvimmin jäänyt oman ruumiini muistiin, on painonkäyttö. Sen ymmärtäminen, että ihminen painaa, ettei tees-

kentelekään olevansa kevyt. Ennen Carolynia tanssi, jota olin tehnyt, pyrki nimenomaan keveään ja kepeyteen ja ketterään vaikutelmaan. Sen jälkeen käyttövoimaksi tuli ihmisen paino, ja se on edelleenkin ruumiini käyttövoima, oman ruumiini paino. Samanaikaisesti kun ruumis painaa, samanaikaisesti ”you dance with your skin”. Siinä on samaan aikaan se haptinen kokemus, joka on jotain muuta.

Tero: Jorman ja Carolynin kautta ymmärsin, mitä *slow motion* on. Se, että pystyy olemaan paikallaan ja silti tapahtuu ihan hirveästi asioita, on tavallaan liikkeellä välittämisen toinen ääripää. Ja se että sen saa vielä jollain tavalla resonoimaan yleisöön. Sen tekniikan ja välineen ymmärtäminen, että voi liikkua hitaasti, oli minulle tajunnanräjäyttäjä. Varsinkin minulle, joka on aina halunnut liikkua koko ajan, paljon ja nopeasti.

Musiikista

Jyri: Carolyn työskenteli mielellään niin että musiikki sopeutui hänen koreografian teon metodiinsa ja eli prosessin mukana. Sopeutumisella tarkoitan sitä, että koreografinen teos ei syntynyt valmiin sävelteoksen pohjalta.

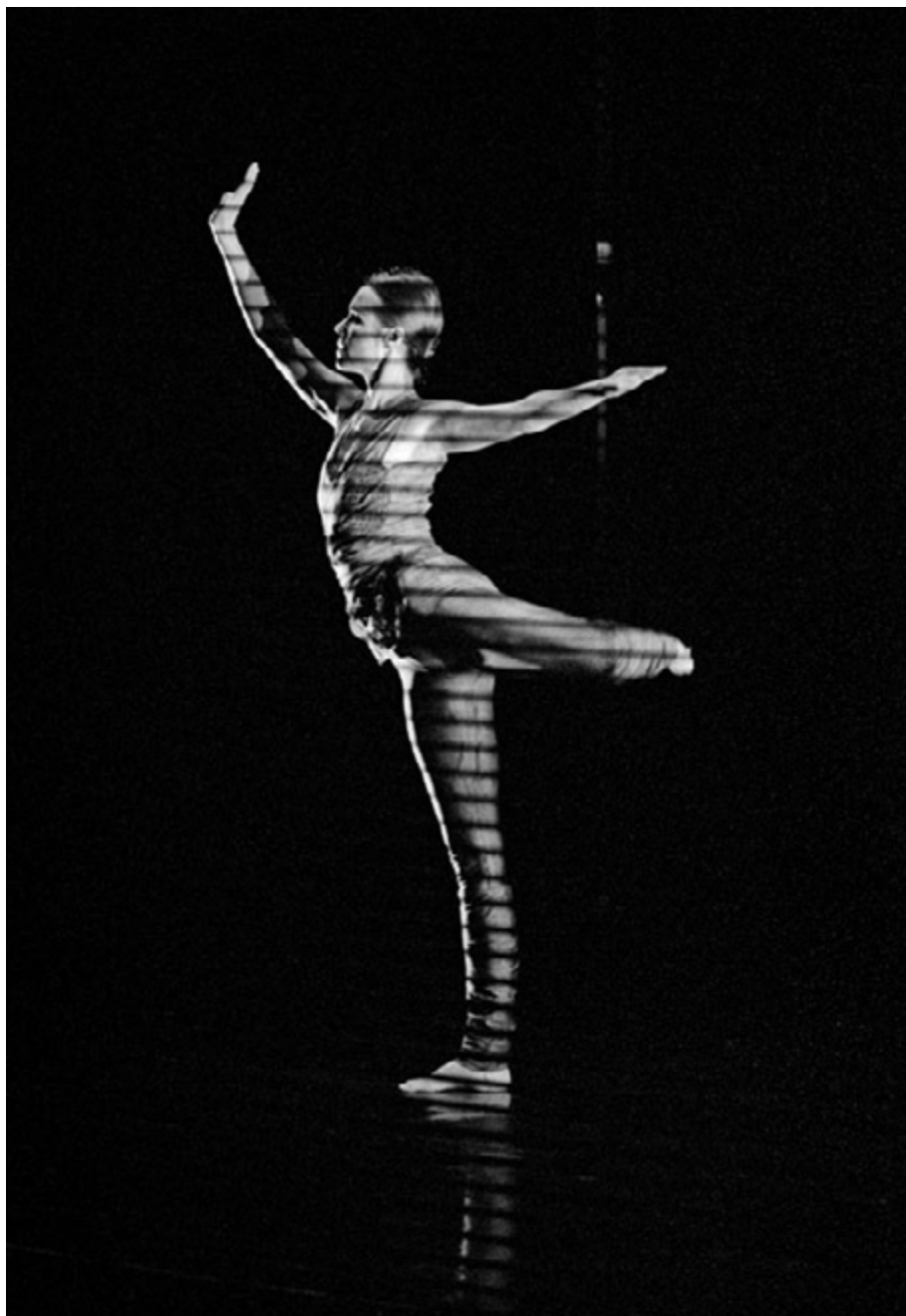
Jorma: Kommentoin tätä heti. Teoksessa, jossa oli Igor Wakhevitchsin musiikki, Carolyn sanoi yhdessä kohdassa ”cut the music”. Siihen säveltäjä vastasi: ”You can’t cut the music like cheese.” Siihen löytyi sitten tietysti ratkaisu, miten musiikki feidattiin, sitä ei vain laitettu brutaalisti poikki.

Leena: Hän sanoi aina, että ei saa tanssia musiikkiin. Kyllähän sitä pitkään tehtiin niin, ettei ollut biittiä, mutta eihän sitä voinut, kyllähän musiikki vaikuttaa.

Tero: Tuohon liittyy ajatus, että musiikki voi olla ikään kuin tunteen tuojana eikä pelkästään fyysisenä liikuttajana. Musiikki ja liike voivat olla kont-ra, toisiaan vastaan, mutta silti ikään kuin tukea toisiaan.

Jorma: Luulen, ettei Carolynin tapa käyttää musiikkia ainakaan suoraan siirtynyt meihin. Mehän olemme käyttäneet hyvin erityyppisiä musiikkeja, esimerkiksi Stravinskia, johon Carolyn ei varmasti lähtisi koskaan tekemään. Hänellä oli erittäin usein mukana säveltäjä. 1980-luvulla tein itsekin Pirjo ja Matti Bergströmin ja Serge Aubryn kanssa. Sen jälkeen olen siirtynyt toisenlaiseen musiikin käyttöön.

Leena: Kun myöhemmin työskentelin muusikon kanssa, toivoin aina, että vaikka musiikissa tapahtuu erilaisia säveltäjän omia kuvioita ja omaa koreografiaa ja vaikka musiikilla ja tanssilla on oma maailmansa, ne maailmat pystyisivät sulautumaan toisiinsa. Kyse on yhteydenpidosta, ei tekemisestä yksi yhteen, vaan yhteydenpidosta ikään kuin kaiun omaisesti ja rinnakkaisesti kuunnellen. Musiikista saa äänellisiä impulsseja, jotka voivat tapahtua yhtäaikaaisesti jonkun akordin tai riffin kanssa. Kyllähän Carolynilla oli tosi vahvoja riffejä, liikeriffejä. Kun musiikin ja liikkeen yhteiselämän saa toimimaan, niin silloin tulee tunne siitä, että molemmilla on oma tarkoituksensa. Niiden



Carolyn Carlson *Blue Lady* (1992).
Kuva: Sakari Viika.

ei tarvitse tukea toisiaan vaan ne voivat olla myös itsenäisiä ja aika ajoin saada aikaan kimmokkeen, törmäyksen. Se, milloin se sitten tapahtuu, sille ei ole tiettyä iskua. Siinä on kuin forte fortissimo, jopa äänettömyyttä.

Jyri: Eli musiikki ja liike kohtaavat sattuman perusteella, mutta molemmat ovat itsenäisesti olemassa.

Jyrki: En koe, että Carolynin tapa käyttää musiikkia olisi jäänyt jotenkin päälle. Olen muutenkin siirtynyt pienimuotoisempiin ratkaisuihin, enkä ole kustannussyistäkään käyttänyt livemusiikkia, jota Carolynilla oli niissä kaikissa teoksissa.

Isosta näyttämöstä

Jyri: Helposti ajatellaan suuria teoksia, kun puhutaan Carolynista. Hänhän on tehnyt myös sooloja, mutta usein nekin on tehty aika suurelle näyttämölle, ja ne ovat konseptiltaan suuria.

Tero: Ja visuaalisesti haastavia.

Jorma: *Cipher* oli hänen ensimmäinen soolonsa täällä Helsingissä. Olin siinä avustajana mukana, kun hän tarvitsi puvunvaihdon ajaksi jonkun lavalle. Sitten hänellä oli semmoinen teos kuin *Writings in the Wall*, joka tehtiin Opéra Comiqueen. Se oli minulle kaikkein vaikuttavin hänen sooloteoksistaan. *Blue Lady* toki yhtälailla, mutta *Writings in the Wall* on jäänyt minulle merkittävimmäksi. Siinä olleessa filmissä Carolyn maalattiin mustin viivoin. Teoksessa käytettiin jo silloin (1979) elo-

kuva, sen jälkeen videotaide tuli vasta kymmenen vuotta myöhemmin. Elokuvan, kuten lavastuksenkin, teki romanialainen Petrika Ionesco. En ollut aikaisemmin nähnyt elokuvaa käytettävän tanssiteoksessa. Lopputulos oli surrealistinen ja silloin uusi.

Jyri: Onko teille päätös tehdä isoja ja pieniä töitä vain tuotannollisista ehdoista lähtevä vai onko teille jäänyt Carolynin kanssa työskentelystä halu tehdä isolle näyttämölle?

Tero: Kyllä Carolynkin voi tehdä isolle näyttämölle spektaakkelin ja sitten mennä improvisoimaan ihan pieniin tiloihin. Ei se ole mitenkään itseisarvo, että pitää tehdä isoa.

Jorma: Se on myös ihan taiteilijakohtainen kysymys. Itse viihdyn isolla näyttämöllä ja haluan tehdä isolle näyttämölle. On ollut etuoikeus, että on saanut tehdä Helsingin Kaupunginteatteriin, missä on iso lava, samoin Kansallisbaletissa ja muissa oopperataloissa puitteet ovat olleet isot. Mutta ei se sulje pois hyvin intiimiä. Sehän on fantastista, kun olet lähellä yleisöä. Ehkä se perinne tulee myös siitä, että jotkut Carolynin produktiot olivat todella *gigantesque*. Esimerkiksi Arkkitehdit -produktiossa (*The Architects*) oli valtava Petrika Ionescon tekemä lavaste. Se oli mittakaavassaan sellainen, ettei meillä Suomessa ollut siihen aikaan nähty mitään vastaavaa. Siihen ei vain ollut mahdollisuuksia vanhassa oopperatalossa eikä muillakaan maamme näyttämöillä.

Tero: Carolynillahan oli 1970- ja 80-luvulla miele-

tön rahoitus takana koko ajan, ja hän pystyi kokeilemaan asioita. Kyllä hänkin on joutunut redusoidaan teoksiaan, tekemään pienempiä, tekemään paljon museoihin ja myös osallistuvampaa ja keikelevampaa.

Treenaaminen ja tanssitekniikan merkitys

Riikka Korppi-Tommola: Haluaisin palata joksaisen omaan koreografiseen liikekieleen. Siirty-mässä Jorman kanssa työskentelystä Carolynin kanssa työskentelyyn ehkä yhtenä helpottavana tekijänä oli Nikolais-tekniikka, tekniikka tanssijan arjen jokapäiväisenä rituaalina. Oliko sillä vaikutusta teidän omaan liikkumiseenne?

Tero: Minusta kaikilta ihmisiltä on tarttunut joksakin. Kazuo Ohnolta, Jormalta, Carolynilta joksakin. Jos ajattelen jotakin yksittäistä asiaa, niin staccato-ajatus eli liikkeen pilkkominen pieniin fragmentteihin. Tekniikka on edelleenkin jollakin tavalla mukana omassa liikkeen jäsentelyssäni. Olen yrittänyt suodattaa kaikista näistä kokemuk-sista jotakin omaa, ja olen edelleen sillä tiellä, että kehitän, jalostan ja mehustan omaa liikekieltäni.

Jorma: Näen kyllä, että tekniikka, jota silloin tehtiin ja tunnilla treenattiin, vaikuttaa siihen tapaan, miten liikut ja miten tanssit. Se oli itse asiassa kovaa treeniä, ja esimerkiksi joustojen toistoja saattoi olla 160. Tänä päivänä tanssitekniikka on kääntynyt ihan toisenlaiseen, pehmeisiin muotoihin. Harjoitukset olivat fyysisesti oikeasti rasittavia.

En sanoisi, etteivät myös pehmeät tavat rasittaisi, mutta se lähestymistapa oli toinen. *Relevétä* voitiin tehdä 64 kertaa, että saatiin niin kun pohjetta. Se oli mielestäni fyysisesti kova koulu. Sinä saatoit sitten seistä kuusi ja puoli minuuttia yhdellä jalalla.

Leena: Me väänsimme klassikot kinttumme eteenpäin ja koimme voimakkaasti ja uutena tämän parallel-asian. Koko se metodi, jolla hän opetti, jäi keholliseen tietoisuuteen sekä muistitietoisuuteen. Kun kysyin Carolynin kanssa kolme kuukautta treenanneena, voisinko alkaa opettaa tätä tekniikkaa, hän sanoi, että siitä vaan. Se oli juuri se tuuppaus, että lähde ulos täältä, mene omillesi ja tee sitä, mitä sinä teet. No, sitten kuulin 20 vuotta sen jälkeen Betsy Fisherin luennolla, että se oli Nikolais’n kiertuetreeni. Olin pitänyt pyhänä totena lämmittelytreeniä, ja opetin sitä täysin eksaktisti. En nyt enää opeta sitä, mutta ne periaatteet ovat säilyneet.

Jyrki: Liikekielen suhteen minun on taas kerran mahdotonta erottaa Jormaa ja Carolynia. Koen, että Carolynilta on perintönä tietynlainen liikkeen tiheys – oli se minkäläistä tahansa liikettä – liikkeen merkityksellisyyden jatkuva läsnäolo. Myös tietynlainen ulottuvuus, että liike on muutakin kuin yltämistä, se on tavallaan ulottumista.

Jyri: Mikä on treenaustunnin merkitys teidän omassa työssänne? Te kaikki olette myös tehneet opetustyötä ja opettaneet ryhmää, joka tanssii teidän koreografioitanne. Mikä oman treenaustunnin merkitys on koreografian tekemisessä?

Tero: Kyllä se on ensiarvoisen tärkeää, jo se fyysisyys ja yhdessä kokeminen on tärkeää. Siinä mielessä koen, että mennään samaa sukupuuta pitkin. Oma tyylini on ihan erilainen mutta kantaa näitä hedelmiä. Meillä on aina ryhmän omat aamutunnit, ja yleensä silloinkin kun tehdään vanha teos uudelle ryhmälle, pidetään myös workshoppeja. Siellä tulee uusille tanssijoille selväksi se, mistä puhutaan ja miksi. Avataan oman tanssin tekemisen aakkosia ja arvoja.

Jyri: Lähtekö liikekieli syntymään treenaustunnilla, ja pystyykö treenaustunnin erottamaan koreografisesta työstä?

Jorma: Kyllä se materia annetaan ja ihmisruumis otetaan käyttöön treenaustunnilla. Jos et tee valmistavaa työtä siihen luovaan prosessiin, niin minkä päälle sinä rakennat. Täytyy olla joku taito ja tietoisuus siitä, miten askellat. Toivon, ettei päivittäisestä treenaamisesta tanssiryhmissä luovuttaisi. Kyllä muusikonkin täytyy ne harjoitukset tehdä, pianistin ja sellistin, jotta hän voi soittaa konsertissaan. Ehkä olen vanhanaikainen.

Leena: Olen käyttänyt näitä neljä elementtiä – aika, tila, muoto ja liike – ja sijoittanut niiden ohkeen omaa tuntumaa. Kehon hallintaan on lukemattomia erilaisia metodeja. Tyyllilajit ja genret vaativat toki aina erilaisia metodeja, erilaista tekniikkaa ja lähestymistapaa. Liittyen osittain tähän perintöön on ollut suurenmoista tuoda niitä aihioita ja työkaluja, joita me silloin saimme, improvisaation kautta tapahtuvaan tuntityöskentelyyn. Käydään jonkun kehollisen osa-alueen myötä

läpi nämä neljä elementtiä. Kaikkia ei tietenkään ehdi yhdessä tai kahdessa tunnissa, mutta pyrin olemaan tietoinen tästä asiasta, ja samalla pyrin luomaan liikettä. Taiteellisuudessaan pyritään omaan liikkeeseen, omaan näkökulmaan ja puheenvuoroon. Olen huomannut, että tämä toimii. En halua näyttää malliopettajana, että apinoikaa minua, vaan laitan liikkeelle jonkin ajatuksen ja aihion ja sitten käytän sitä. Se on juuri se anteliaisuus, että jakaa sen tietonsa, mikä Carolynilta tuli näiden elementtien ja kokemusperäisen anatomian kautta. Carolynhan ei niinkään puhunut luista eikä lihaksista. Ne olivat juuri sitä, että nyt tehdään niin paljon *relevétä* tai jotain liikemateriaalia tai sarjaa. Kun herkkyytaso ja taito yhdistyvät, niin silloin tapahtuu virtausta. Eli sitä tapahtumaa, sitä pitää olla. Juuri sitä, mitä Jorma sanoit. Tapahtuma, jossa aito sisäinen ja ulkoinen läsnäolo tunnistetaan hetkessä.

Jyrki: Kun lähdin Kaupunginteatterin ryhmästä, menin vähän toisenlaiseen ympyröihin ja treenaaminen jäi. Olen myöhemmin palannut takaisin siihen. Sikäli Carolynin ja Jorman perintö on jäänyt, että uskon sellaiseen treenaamiseen, jossa on jonkinlainen esityksen funktio tai jossa harjoitellaan esiintymistä varten. Treenaus ei ole pelkästään anatomista liikkeen mekaanista harjoittamista. Voin treenaustunnilla antaa tehtäviä tanssijoille niin, että tanssija voi tehdä treenauksen omasta tarpeestaan ja lähtökohdastaan. Carolynin kanssa treenitunnin sisään ujutettiin paljon teokseen ja esittämiseen liittyvää. Esittämisen tyyli tavallaan välittyi pitkälti treenituntien kautta.

Marjo Kuusela: Carolynilla on ollut suuri merkitys tanssin harrastajille, opiskelijoille tai puoliammattilaisille, jotka silloin 70-luvun alussa olivat Kuopiossa, missä hän piti kursseja. Täällä on ollut myös joitakin Tanssitaiteilijain Liiton kursseja, ja vielä 2006 Carolyn piti Teatterikorkeakoulussakin pitkän kurssin. Vaikka se olisi ollut vain kiertuetreeni, se liittyi aina jotenkin siihen miten olet, esiintymiseen. Muistan 1970-luvun alusta, kun kymmeniä ihmisiä meni siitä näyttämön poikki, niin hän ehti sanoa myös minulle, että voisitko laskea nuo kulmakarvat alas. Eli hänellä oli tällaisia asioita, jotka ikään kuin liittyivät suoraan siihen liikkeeseen.

Jyrki: Siellä harjoiteltiin esiintymistä, sitä, miten fundamentaalisesti olet kehossasi läsnä kun tree-naat.

Tähteydestä ja muutoksesta

Marjo: Olen nähnyt hänet jo 1972 Anne Bérangerin ryhmässä ja seurannut hänen työtään välimatkan päästä siitä asti. Näen edessäni sen varmaan kaikille tutun kuvan valkoisissa trikoissa olevasta naisesta, ja suhteessa *Blue Ladyyn* näen ison muutoksen. Onko teistä Carolynin työssä tapahtunut muutosta tänä aikana?

Tero: Mielestäni on mielenkiintoista, mitä Jorma sanoi näistä linjoista ja säännöistä, jonka ”vanki” tai toteuttaja Carolyn on ollut. Hän on alkanut myös rikkoa niitä ja tehdä uudentyyppejä ryhmitteoksia. Hänellä on halu uudistua ja hakea uusia juttuja, inspiraation lähteitä ja uusia muotoja.

Mielestäni juuri tämä hänessä on erittäin ihailtavaa.

Jorma: Ihan kaikkia hänen uusimpia töitään en ole päässyt seuraamaan, mutta on selvää, että liikekielessäkin tapahtuu muutos. Tiukasta muodosta on menty orgaanisempaan ja väljempään liikkeeseen, mikä on mielestäni ihan luonnollista kehitystä. Ihminen muuttuu, kun ikää tulee ja ihmisen paino muuttuu, varmaan ne impulssitkin ovat tänä päivänä erilaisia kuin 1975.

Marjo: Carolyn Carlson edusti minulle jollain lailla elitististä tanssia verrattuna Raatikon rähjäisiin tyypeihin. Se johtui aika paljon niistä olosuhteista, joissa hän työskenteli. Hänen teostensa esteettikka syntyi työskentelystä isoilla näyttämöillä, mihin yhdistyi vahva muotoajattelu. Sitten kun näin *Blue Ladyn*, oli mielestäni tapahtunut muutos.

Tero: 1970-luvulla se on ollut egokeskeistä ja soolokeskeistä. Hän oli silloin niin hypetetty hahmo, mihin liittyi koko se valtava koneisto, joka innostui – ja myös puski häntä eteenpäin. Minusta hän on tullut koko ajan antavammaksi ja välittävämmäksi. Koulutussysteemi, jota hän nykyisin johtaa ja joka toimii kahdessa eri instanssissa Ranskassa, on ihan uskomaton. Hän on tehnyt hienon kaaren soolo-esiintyjästä tanssilähtetilaajaksi, joka oikeasti välittää tämän alan kehittymisestä ja seuraavista sukupolvista.

Jorma: Toisaalta se on luonnollinen, orgaaninen kehitys suhteessa ihmisen elinikään ja kokemuk-

sen määrään. Kun kokemus lisääntyy, sinulla on aina vaan enemmän jaettavaa. Mutta jos ajatellaan sitä kulttia, joka hänestä luotiin silloin, ei voida sivuuttaa kokonaan elitistisiä elementtejä. Ne liittyvät keskieuropalaiseen tähtikulttuuriin, joka on vierasta Pohjoismaissa.

Tero: Muistan, kun Carolyn kerran kertoi ensimmäisistä vuosistaan Pariisissa ja sanoi niiden olleen niin hysteerisiä, ettei muista niistä ajoista mitään. Yksi asia, joka jäi mieleen, oli, että hänestä meinattiin tehdä Chrysler-auton nuppi.

Jorma: Siinä näkee, mihin se voi johtaa, kun se koneisto lähtee pyörimään. Se voi johtaa juuri siihen, että sinusta on se pieni nappula siinä auton päällä.

Leena: Mutta kyllä hänellä oli paljon myös selaista karakteristiikkaa, joka vetosi minuun. Silloin 1970-luvulla hän puhui *crazy woman* -aspektista ja *animal qualitysta*. Minusta se oli jotenkin kauhean robustia, ja koin sen myös karheana. Kyse ei ollut pelkästään linjakkuudesta vaan sieltä tuli myös tällaisia näkökulmia, joita voi ottaa omaan työmateriaalinsa ja joita voi työstää liikkeessä. En pidä ajatuksesta, että hänet nähdään vaan elitistisenä vaan kyllä hänessä oli myös huumoria ja luovaa hulluutta.

Perintö ja kerroksellisuus

Jyri: Palataan vielä jo tuohon aiemmin esiin nousseeseen perintöajatuksen, johon myös oma ko-

reografinen työ liittyy. Haluatteko vielä sanoa jotakin tästä näkökulmasta?

Tero: Sattumaan ja hetkeen uskominen, ja ajatus siitä, että se tilanne, jossa luodaan uutta, on puhdas, se ei ikään kuin muutu. Se on ollut lahja, jota haluaa itsekin jakaa eteenpäin, intuitiivisuus, tietty herkkyyys ja sen säilyttäminen.

Leena: Jatkuva muutos – uskon muutokseen. Mutta myös siihen, että se perintö on mukana jatkuvassa kamppailussani siitä, että syntyy jotakin, joka ei täysin toista aikaisemmin tehtyä. En halua enää luoda sillä tavalla kuin hän loi. Hänen luovuutensa on ollut minun luovuuteni tuuppari, se on tuupannut luovuuteni liikkeeseen sieltä sata-masta sillä hänen valtavalla voimallaan. Tietysti toivoisin, että se perintö pysyisi ja että sieltä tulisi voimanlähteitä kyseenalaistaa. En voi sitä perintöä muuttaa, mutta kyseenalaistan monia juttuja. En ehkä näitä periaatteita, aikaa, tilaa, muotoa ja liikettä, koska niiden päällä pallini seisoo, se huojuu, mutta se seisoo. Mutta monta muuta seikkaa, kuten siirtymisen pienimuotoisempaan päin, josta Jyrki puhui. Olen kokenut valtavan tärkeänä, että tanssi tulee arkeen päin, pois valtavan isoista tiloista ja tapahtuu tässä ja nyt, ilman suurta koneistoa.

Jorma: Kyllähän kaikki ne kokemukset, ne vuodet ja hetket, jotka olen hänen kanssaan viettänyt, ovat ruumiini muistissa. Ei siitä pääse irti, eikä mielestäni tarvitsekaan pyrkiä. Ne ovat minussa, ne ovat tapahtuneet minulle, ne ovat jättäneet jälkensä ruumiiseeni, ja sitten se tulee jostakin

näkyviin. Joku näkee, että tämä tulee nyt sieltä. Kymmenen vuotta sanottiin, että hän seuraa Carolyn Carlsonia, että koreografiani muistuttivat Carolynia. On luonnollista, että sanotaan seuraavan sukupolven seuraavan edellistä. Kuitenkin kaikki se kokemus, joka hänen kanssaan on syntynyt, on ruumiissani, ja jos kokemukset näkyvät siinä työssä, niin ne näkyvät, ja jos ne eivät näy, ne eivät näy – mutta ne ovat minussa.

Jyrki: Minulla oli vain vuoden periodi ja kaksi teosta siinä, mutta kyllä se vahva kokemus sitten ajoi hakeutumaan toisenlaisiin, pienempiin työyhteisöihin. Koin sen työn tekemisen tavan jollain tavalla hyvin mystisenä. Se aiheutti minulle tarpeen karsia sellaista tekemistä sekä suhteessa työryhmään että yleisöön. Tanssijana Carolynin teoksissa koin pikkaisen semmoista, että en tieninyt prosessia tai minulta salattiin jotain tai olin siellä hierarkiassa tämmöinen toteuttajaportaan tekijä. Sitä kautta syntyi ajatus, että haluan pitää omia tanssijoitani tietoisempina omasta prosessistani. Lähdin etsimään kollektiivisempaa työtapaa, mikä liittyy myös esitysmuotoon, joka on pienimuotoisempaa ja enemmän yleisölle auki olevaa. Tämä on ollut pitkä, pitkä prosessi ja siinä on tietenkin ollut muitakin tekijöitä kuin Carolyn.

Tero: Perintöön liittyen on mahtavaa huomata, että teen edelleenkin ympäri palloa sitä 30 vuotta vanhaa teosta (*Blue Lady [Revisited]*) ja se koskettaa yleisöä, herättää paljon keskustelua ja koetaan ajankohtaiseksi. On hirveän tärkeä asia pitää yllä tällaista vanhaa repertuaaria, vanhoja teoksia. Carolyn oli periaatteessa sitä vastaan, että teos tuodaan uudestaan, idea tuli hänen managerinsa kautta. Vasta nyt hän on itse ymmärtänyt, että hänellä on tällainen aikaa kestävä teos, ja hän on ollut aika hämmästynyt siitä, että se resonoi näin paljon ja sitä halutaan joka puolelle. Se on ollut kiinnostavaa nähdä.

Carolyn on loistava esiintyjä, ja hän on valmis jakamaan omia ajatuksiaan ja antamaan mielikuvia. Hän syöttää koko ajan asioita, jolloin se vastapäättävä ihminen ehkä ymmärtää omasta olemisestaan enemmän, ja sillä tavalla kasvaisi myös esiintyjänä. Minusta on kyllä käsittämättömän hienoa, että joku jaksaa olla aidosti kiinnostunut toisen kehittämisestä ja hänen esiintyjyytensä kehittämisestä. Hän antaa siihen paljon välineitä.

Jorma: Kun viiden vuoden jälkeen lähdin Pariisista, hän sanoi: ”It’s time. I have given to you what I can give. It’s time to go on your own.” Mutta lähdin sen kaiken kanssa, mitä olin häneltä saanut.

Carolyn Carlson

Amerikkalainen koreografi Carolyn Carlson syntyi 1943 Oaklandissa, Kaliforniassa, perheeseen jolla on suomalaiset sukujuuret. Carlson opiskeli modernia tanssia Utahin yliopistossa sekä Alwin Nikolais’n studiolla New Yorkissa. Vuosina 1965–71 Carlson tanssi Alwin Nikolais Dance Theatressa ja esiintyi myös Murray Louisin ryhmässä. Vuodesta 1967 hän on tehnyt omia koreografioita. Vuonna 1968 hänet palkittiin parhaana tanssijana Pariisin kansainvälisissä tanssikilpailuissa. Carlson on työskennellyt Euroopassa tanssijana ja koreografina 1970-luvun alusta. Vuosina 1974–80 Carlson johti Pariisin oopperassa toimivaa nykytanssiryhmää Group de Recherches Théâtrales de l’Opéra (GRTOP). Hänellä oli 1980–84 Venetsiassa oma tanssiryhmä Teatro la Fenicessä. Vuosina 1991–92 hän toimi Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmän taiteellisena johtajana. Cullberg-baletin taiteellisena johtajana Carlson toimi 1993–94. Hän vastasi Venetsian Biennaalin tanssiohjelman taiteellisesta johdosta vuosina 1999–2002. Vuodesta 1999 hän on johtanut Pariisissa L’Atelier de Paris – Carolyn Carlsonia ja toiminut vuodesta 2004 alkaen taiteellisena johtajana Centre Chorégraphique National Roubaix Nord – Pas de Calais’ssa.

Carolyn Carlson on vieraillut Suomessa lukuisia kertoja esiintymässä ja opettamassa. Hän esiintyi ensimmäisen kerran Kuopio Tanssii ja Soi -festivaaleilla vuonna 1972 Anne Bérangerin tanssiryhmässä ja on vieraillut sen jälkeen festivaalilla useita kertoja. Carlson on valmistanut Suomen Kansallisbaletille teokset *Kaiku* (1976) ja *Maa* (1991). Helsingin Kaupunginteatterissa hän valmisti tanssiryhmälle vuonna 1992 teokset *Kuka vei elokuun?* ja *Syyskuu*. Vuoden 1992 lopussa tuli ensi-iltaan *Sininen portti* Tanssiteatteri Raatikon ja Aurinkobaletin tanssijoille osana Suomen itsenäisyyden 75-vuotisjuhlaohjelmistoa. Tanssiteatteri Raatikon taiteellisena neuvonantajana Carlson toimi 1994–96. Hän on koreografinut Tero Saariselle kolme sooloteosta: *Travelling* (1998), *Man in a Room* (2000) ja *Blue Lady (Revisited)* (2008). Hän on myös valmistanut sooloteokset Nina Hyväriselle (*Il freddo dell’aqua*, v.1999) ja Reija Vaahteralle (*paper rain*, v. 2004). Teatterikorkeakoulussa Carlson opetti vuonna 2006. Carolyn Carlsonille on myönnetty Suomen Leijonan I luokan ritarimerkki vuonna 2012.

Panelistit

Leena Gustavson (s. 1959) työskenteli tanssijana Suomen Kansallisbaletissa 1972–79. Hän oli mukana Carlsonin teoksessa *Kaiku* ja sai omien sanojensa mukaan yhteistyöstä työkalut tanssijuuteen: ”Lyhyt tapaaminen, mutta elämän kestävä vaikutus.” Hän on myös osallistunut useille Carlsonin pitämille kursseille. Gustavson on toiminut freelancerina vuodesta 1980 ja työskentelee myös tanssinopettajana.

Jyrki Karttunen (s. 1969) aloitti uransa tanssijana Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmässä Jorma Uotisen kaudella 1989 ja työskenteli siellä vuoteen 1993. Hän tanssi Carlsonin teoksissa *Kuka vei elokuun* ja *Syyskuu*. Vuonna 2007 hän perusti ryhmänsä Karttunen Kollektiv. Hän palasi Helsingin Kaupunginteatteriin vuonna 2012 ja toimii teatterin yhteydessä toimivan tanssiryhmän, Helsinki Dance Companyn, taiteellisena johtajana.

Jyri Pulkkinen (s. 1960) on valmistunut tanssitaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 1988. Toimiessaan Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmän tanssijana (1987–95) hän esiintyi Carolyn Carlsonin koreografioissa *Kuka vei elokuun* ja *Syyskuu*. Vuosina 1995–2003 Pulkkinen toimi Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmän tuottaja-

na. Hän on johtanut Teatterikorkeakoulun opetusteatteria vuodesta 2003.

Tero Saarinen (s. 1964) on perustamansa Tero Saarinen Companyn taiteellinen johtaja. Hän työskenteli tanssijana Suomen Kansallisbaletissa 1985–92 ja oli tuolloin mukana Carlsonin *Maa*-teoksessa. Sen jälkeen Saarinen on työskennellyt Carlsonin kanssa monissa eri yhteyksissä, kuten tanssijana teoksessa *Dall’Interno* (1999). Saarinen on esittänyt Carlsonin soolokoreografioita *Travelling* (1998), *Man in a Room* (2000) ja *Blue Lady (Revisited)* (2008) sekä Suomessa että ulkomailla.

Jorma Uotinen (s. 1950) työskenteli tanssijana Suomen Kansallisbaletissa 1970–76, minkä jälkeen hän tanssi Carlsonin johtamassa Groupe de Recherches Théâtrales de l’Opéra Paris -ryhmässä (1976–80). Yhteistyö Carlsonin kanssa jatkui tanssijana Teatro Danza La Fenicessa Venetsiassa (1980–81). Uotinen johti Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmää vuosina 1982–91, minkä jälkeen hän toimi Suomen Kansallisbaletin taiteellisena johtajana vuoteen 2001. Uotinen on johtanut Kuopio tanssii ja soi -festivaalia vuodesta 2002 ja toimii esiintyvänä taiteilijana.

Teos- ja tanssihakemisto

Hakemistossa on mainittu yksittäiset tanssiteokset, tanssit sekä oopperat ja näytelmät, jotka sisältävät tanssia.

Aida	37, 41, 43
Apartment 6	97–99
Arabialainen tanssi	22
Architects, The	145, 151
Auftakt	46
Bajadeeri	17
Bernardan talo (tekstissä Bernarda Alban talo)	124
Black New World	93,100, 115,127
Blue Lady	123, 141, 148, 150–51, 154
Blue Lady (Revisited)	145, 156–58
Blues Suite	84, 105
Burmalainen tanssi	13, 29
buto	31
Carmen	43; Espanjalainen tanssi 37, 43, 44
Carnaval	40
Cay Da -puu	123
Cipher	139, 151
Concerto Grosso	118
Congo Tango Palace	105
Dall’Interno	143, 158
Déja vu	144
Der Narrenspiegel	40
Die Feier	40
Die Lichtwende	49
Don Juan	54

Don Quijote	69
Eronnut vaimo	46
Gion Kouta	12, 24
Giselle	69
Groteski	48
Haaremi	48
Hanhiemo	43: Kiinalainen tanssi 45
Harlekiinin miljoonat	70, 72
Havaijin kukka	51
Highland Fling	12, 15–16
Hommage à Vietnam	127
hula-hula	14
Ikuinen taistelu	79
Il freddo dell’aqua	157
Insinööri Hopkins: tango, black bottom	43
intiaanitanssi	14
Intialainen tanssi	23, 48
Intialaiseen tapaan	22
Itämainen kuvaelma: Haaremiortjattaret, Itämainen fantasia	48
Jaavalainen tanssi	21, 48
Japanilainen elämänohje	22
Japanilainen tanssi	14, 48
Joutsenlampi	68
Juggernautin uhri	22
Jevgeni Onegin	43
Kaiku	139, 144, 157–58
Kammertänze	54

kathak 24

Kaukaasialainen tanssi 12, 25

Kiinalainen groteski 48

Kiinalainen tanssi 48

Kirkkobaletti 127

Kivinen kukka 97

Kohtalon voima 43

Kuka vei elokuun? (tekstissä Elokuu) 143, 145, 157–58

Kukkaistyttyö 74

Legong 12, 16, 25–27

Lelulaatikko 43, 45, 46

Lemmenkoe 69

Luutanainen 74, 77, 78

Maa 157

Maalareita 126

Man in a Room 157–58

Margareta 43, 46

Marvari-tanssi 24

Maschinell 46

Medea 80

Menuetti 12

Merimiestanssi 15, 48

Messu latinalaiselle Amerikalle 127

Monument for a Dead Boy 124

morris-tanssit 16

Musette 37, 62

Musta talo 127

Nautch 20, 22, 24

Näkyjä 68

Odysseus 70, 72, 80

Orfeus 37, 63

paper rain 157

Parades and Changes 97

Peer Gynt 22, 37

Peikko-groteski 48

Pelurit 125

Posetiivi 43, 45–46

Prinsessa Ruusunen 46

Punainen naiskomppania 121, 123, 127

Puukenkätanssi 48

Radha 20

Radha Krishna 21

Reflections in D 105

Revelations 105, 122, 127

Road of the Phoebe Snow, The 105

Rosanna 45

Rouva joutaa pellolle 126

Ruususolmu 69, 70, 72

Sacountala 17

Sali no 6 127

Salka Valka 74, 116, 122, 124

Salomen tanssi 20, 22

Scaramouche 69–70

Seitsemän veljeksen morsiamet 120, 127

Seitsemän veljestä 116, 124, 127

Sevillan parturi 41

Sheherazade 22

Siamilainen tanssi 12, 27–28, 30

Sininen portti 157

Sirkusprinsessa: Kasakkamorsiamen tanssi 43

Soirée de Bal 68

Soweto 124

Stoolgame 124

Summerspace 101

Surdito 12, 25

Studien über Hysterie 132

Svanda, Säkkipillinsoittaja 43

Syyskuu 143, 146, 157–58

Tataaritanssi 12, 25

This, that and the other 145

Titus 79

Travelling 143, 157–58

Turun palo 122

Tyttö kalliolla 91

Työläisvaimo 73, 114–15, 119–20

Undici Onde 146

Valtsu 125

Varvastanssi 74–75

Venäläinen kasakkatanssi 14

Vihreä pöytä 114–15, 122, 127

Viimeiset kiusaukset 74, 81

Vishnu 23

Väki ilman valtaa 73–74, 115–16, 121, 123

Walzer 124

West Side Story 89, 118, 120, 127

Writings in the Wall 151

Year of the Horse, The 142–43

Yogi 20

KIRJOITTAJAT

Riikka Korppi-Tommola (FM) on tanssitaitteen tutkija ja teatteritieteen tuntiopettaja Helsingin yliopistossa. Parhaillaan hän viimeistelee väitöskirjaa, jonka aiheena on suomalaisen modernin tanssin 1960-luvun vaiheet. Hän työskenteli aiemmin tanssijana.

Aino Kukkonen (FM) on kirjoittanut useita artikkeleita suomalaisesta tanssista, toimitanut tanssi- ja teatteritaiteilijoiden muistelmia sekä kirjoittanut *Tanssi-* ja *Teatteri-*lehteen. Hän valmistee Helsingin yliopistossa väitöskirjaa suomalaisesta 1980-luvun tanssista.

Johanna Laakkonen (FT) työskentelee yliopistonlehtorina teatteritieteen oppiaineessa Helsingin yliopistossa. Hänen tutkimusalueitaan ovat tanssin historia ja historiografia, ja hän on julkaissut myös useita suomalaista nykytanssia käsitteleviä artikkeleita.

Jukka O. Miettinen (tanssitaiteen tohtori) toimii Teatterikorkeakoulun esittävien taiteiden historian ja teorian yliopistonlehtorina. Hän opettaa mm. Helsingin yliopistossa ja Mahidolin yliopistossa Bangkokissa. Hän on julkaissut useita kirjoja ja toiminut Kuopio Tanssii ja Soi - sekä Aasia Helsingissä -festivaalin taiteellisena johtajana.

Tiina Suhonen on tanssikirjoittaja ja vapaa tanssin tutkija. Hän on julkaissut vuodesta 1968 artikkeleita ja arvioita tanssista. Suhonen opetti tanssin historiaa Teatterikorkeakoulussa 1983–2011 ja Suomen Kansallisoopperan Balettioppilaitoksessa 1997–2012. Hän on hoitanut monia luottamustehtäviä tanssin alan järjestöissä ja valtion taidetoimikuntalaitoksessa.

**Teatterimuseo
Teatermuseet
Theatre Museum**