



Ensimmäinen *Joutsenlampi* ja venäläinen traditio

Artikkelissa tarkastellaan venäläisen baletin tradition vaikutusta suomalaisen baletin alkuvaiheisiin, ja olosuhteita, jotka tekivät mahdolliseksi ensimmäisen kotimaisen *Joutsenlammen* Suomalaisessa Oopperassa 1922. Useimmat oopperan tanssijoista tulivat Helsingin Tanssiopistosta, jonka opettajavoimiin kuului venäläisiä balettipakolaisia. Suomalainen *Joutsenlampi* ei ollut erikoistapaus, sillä 1920-luvun alussa venäläinen balettiohjelmisto levisi myös Viroon, Latviaan ja Liettuaan.

Tiina Suhonen

Suomalaisella baletilla ja *Joutsenlammella* on pitkä yhteinen historia. Suomalaisen Oopperan balettiryhmän ammattimainen ja institutionaalinen kehitys alkoi *Joutsenlammen* harjoituksilla syksyllä 1921, balettimestari George Gén¹ johdolla. Baletin ensiesitys nähtiin 17.1.1922. Ohjelmistovalintana *Joutsenlampi* ei ollut erikoistapaus, sillä 1920-luvun alkupuolella venäläinen balettiohjelmisto levisi Suomen ohella myös Baltian maihin. Avaan näkymää teoksen ja tekijöiden tarkastelua laajemmaksi taiteellisen työn edellytyksiin ja koulutukseen. Mitä tapahtui ennen *Joutsenlammen* ensi-iltaa, mitkä olosuhteet mahdollistivat kokoillan ba-

letin esittämisen? Suomalainen Ooppera tarjosi tilan ja tuotannolliset puitteet, mutta sopivat tanssijat oli rekrytoitava muualta. Helsingin Tanssiopistossa opetti 1910–20-lukujen taitteessa venäläisiä balettipakolaisia, joilta saatu baletin tietämys vaikutti *Joutsenlammen* esityksen onnistumiseen. Kerron lopuksi George Gén *Joutsenlampi*-version toteuttajista ja pohdin suomalaisen version ja venäläisten esikuvien sukulaisuutta.

Artikkelin lähdeaineistona on historiallisten julkaisujen ohella asiakirjoja, käsiohjelmaa, lehti-ilmoituksia ja sanomalehtiartikkeleita. Aineistoa on löytynyt Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkistosta, Suomen Kansallisteatterin arkistosta, Teatterimuseosta, Kansalliskirjastosta ja Kansallisarkistosta. Aikalaismuistel-

mia ei juuri ole, eikä aihepiiriä käsitteleviä kirjeitä tai päiväkirjoja ole noussut esiin. Itse taideteos, *Joutsenlammen* koreografia ja sen näyttämöllepano vuonna 1922 on yhtä tavoittamattomissa kuin vuoden 1895 venäläinen esikuvansa. Muutamat vuoden 1922 esitykseen liittyvät valokuvat kertovat jotakin tanssijoiden olemuksesta, baletin tyylistä ja esityksen näyttämöllepanosta. Kuvat eivät välttämättä näytä sitä, mitä näyttämöllä nähtiin – ne palvelivat baletista tiedottamista ja olivat aikansa kuvaus- ja valaistusteknisissä rajoissa toteutettuja.

Historioiden kirjoittajia

Joutsenlampea on perinteisesti esitetty Kansallisbaletin kymmenvuotisjuhlissa. Silloin on myös aina kerrattu kotimaisen ensiesityksen syntyä. Tarinaan, jonka ensimmäisenä kertojana pidän tanssikriitikko Raoul af Hällströmiä,² ei ole kymmeneen vuosiin tullut uusia piirteitä osittain siksi, ettei aikalaisia ole enää muistelemassa eikä uusia lähteitä ole tullut ilmi. Vain Leo Kuosmasen kirja (1999) vanhemmistaan Elo Kuosmasesta ja Iris Salinista³ on tuonut esiin uutta muistitietoa ja tarkennuksia, joihin muistelijoiden korkea ikä on kuitenkin voinut vaikuttaa.

Tutkimustietoa suomalaisesta baletista on hyvin vähän, ensimmäisestä *Joutsenlammesta* ei ole yhtään tarkempaa erittelyä. Tähän artikkeliin ovat apua antaneet Johanna Laakkosen tutkimus (2009) Edvard Fazerin organisoimista Keisarikunnan venäläisen baletin kiertueista 1908–1910 sekä Anne Makkosen tutkimus (2007), joka muun muassa kartoittaa suomalaisen taide-tanssin esitystoimintaa 1920–1930-luvuilla. Sven Hirnin kirjat teatterikiertueista (1998) ja Apolloteatterista (2001) sekä Liisa Bycklingin tutkimus Helsingin venäläisestä teatterista (2009) ovat valaisseet taustaa ja yksityiskohtia.

Kiistaton lähde kotimaisen baletin syntyvaiheista on yhä Irma Vienola-Lindforsin⁴ ja Raoul af Hällströmin historiikki *Suomen Kansallisbaletti 1922–1972* (1981). Kirjan alkuosa 1940-luvun lopulle saakka perustuu Raoul af

Hällströmin käsikirjoitukseen, jota Vienola-Lindfors on muokannut ja täydentänyt vuoteen 1972 saakka. Af Hällström alkoi kirjoittaa tanssista 1920-luvun lopulla ja jo 1932 hän julkaisi laajan artikkelin tanssitaiteemme kehityksestä (Hällström 1932, 199–217). Tätä aineistoa hän työsti muissa yhteyksissä, kuten teoksessa *Siivekkäät jalat* (1945a, 1945b), jonka Suomen tanssia käsitteleviä lukuja voi pitää aihepiirin ensimmäisenä historiallisena kokonaiskatsauksena. Af Hällström on eniten muovannut käsitystämme baletin alkuvaiheista, mutta hänen lähteistään ei ole tietoa. Vuoden 1932 tekstistä ei käy ilmi näkikö hän itse *Joutsenlammen* ensiesityksen, vaikka se teoriassa olisi ollut mahdollista. Arvelen af Hällströmin keränneen aineistonsa baletin alkuajoista haastattelemalla, sillä muita samankaltaisia katsauksia en ole 1920-luvulta löytänyt.

Paikka kaanonissa?

Joutsenlampi toteutettiin meillä yli kymmenen vuotta aikaisemmin kuin länsimainen, lähinnä brittiläinen, baletin kaanon alkoi muodostua Nikolai Sergejevin Englannissa harjoittamien kokoillan teosten ja niiden reseption pohjalta. Mariinski-teatterin entinen *régisseur*, eli baletin harjoituksista vastaava ohjaaja, oli tuonut Neuvosto-Venäjältä mukanaan V. I. Stepanovin notaatiot 24 baletista ja hallitsi niiden avulla ”klassikkojen alkuperää”.⁵ Hän ohjasi *Joutsenlammen* vuonna 1934 Vic-Wells -baletille, josta myöhemmin sukeutui The Royal Ballet. (Wiley 1976, 94–112.) Monissa hakuteoksissa Sergejevin versiota pidetään ensimmäisenä Marius Petipan ja Lev Ivanovin vuoden 1895 versioon pohjautuvana täysimittaisena *Joutsenlampena* lännessä (ks. esim. Devereux 1993, 1358–1359; Craine & Mackrell 2000, 456).

En yritä vastata kysymykseen, oliko Gén *Joutsenlampi* ensimmäinen Venäjän rajojen ulkopuolella toteutettu versio. Varhaisia *Joutsenlampia* on jonkin verran kartoitettu, mutta tiedoissa on aukkoja (Fanger 1998, 31–35). Samalla olisi määriteltävä muutakin: mitä ajatella

lyhennetyistä *Joutsenlammen* versioista, jollaisen esitti muun muassa Sergei Djagilevin Les Ballets Russes vuonna 1911? Mitkä osatekijät riittävät siihen, että teos on *Joutsenlampi*? Entä mitä länsimaisuus tarkoittaa tässä yhteydessä ja tuona ajankohtana? Varsovassa Raffaele Grassi toteutti *Joutsenlammen* jo 1900, ilmeisesti Petipan ja Ivanovin version pohjalta, mutta alue kuului silloin Venäjälle (Pudelek 1990–91, 359–367). Beaumont mainitsee Achille Viscusin harjoittaneen koko *Joutsenlammen* Prahassa 1907 (Beaumont 1952, 150), mutta sukulaisuudesta Pietarin produktioon ei ole tietoa.

Näyttää siltä, että suomalaiset kirjoittajat alkoivat 1970–80-luvuilla korostaa vuoden 1922 *Joutsenlampea* ensimmäisenä länsimaisena kokoillan tuotantona. Täällä tuli tärkeäksi kirjata oman baletin historiaa, osoittaa sen venäläiset juuret ja paikka *Joutsenlammen* kansainvälisessä esityshistoriassa. Af Hällström väitti jopa, että ensimmäinen *Joutsenlampemme* ”oli samalla ensimmäinen kerta, jolloin mikään Tšaikovskin kokoillan baletti esitettiin Venäjän rajojen ulkopuolella” (Hällström 1972, 6). Myös Kansallisbaletin historiikissa todetaan, että ”suomalainen baletti oli ensimmäinen, joka Venäjän rajojen ulkopuolella esitti täydellisen *Joutsenlammen*” (Vienola-Lindfors & Hällström 1981, 32).

Johanna Laakkonen on käsitellyt baletin kaanonin muodostumista Englannissa ja amatöörihistorioitsijoiden, lähinnä balettikriitikoiden, merkitystä siinä. Hän toteaa kuinka englantilaisten kirjoittajien – Cyril Beaumont, Arnold Haskell, Richard Buckle – ajatukset ja tulkinnat levisivät muihin maihin ja vaikuttivat baletin kaanonin kansainväliseen kehitykseen. (Laakkonen 2009, 41–47.) Laakkonen huomauttaa myös kotimaisten kriitikoiden, af Hällströmin ja Vienola-Lindforsin, rooleista amatöörihistorioitsijoina ja kanonisoidun baletinhistorian muodostajina (emt., 43, alaviite 82). Ulkomaisissa hakuteoksissa ei edelleenkään mainita Gén *Joutsenlampea*, mutta huomiotta jäävät myös monet muut pienten balettimaiden tapahtumat.

Venäläisen baletin taikapiirissä

”Balettimme polveutuu suoraan alenevassa polvessa Pietarin keisarillisesta baletista”, toteaa af Hällström mutkattomasti (Hällström 1937, 62). Kahdella ensimmäisellä balettimestarilla, George Gellä ja Alexander Saxelinilla⁶ oli kummallakin pietarilainen, mutta keskenään erilainen tausta. Ensimmäisen *Joutsenlammen* tanssijat olivat joko saaneet koulutuksensa Pietarissa, tai nauttineet Helsingissä venäläisten tanssinopettajien opetusta.

Venäjän merkitys baletin tradition säilyttäjä-nä ja kehittäjänä kasvoi 1800-luvun jälkipuoliskolla, kun Keski-Euroopassa tanssi viiheellistyi ja tuotanto-olosuhteet heikkenivät. Venäjällä baletti oli keisarin rahoittama taidemuoto, se pystyi kehittymään ja tarjoamaan hyviä työtilaisuuksia myös keski- ja eteläeurooppalaisille tanssijoille ja balettimestareille. Kylmän ja pimeän talven uhallakin tultiin Pietariin ja Moskovaan, sillä missä muualla koreografi saattoi saada eläkeviran ja kunnolliset tuotantoresurssit? Ranskalainen Marius Petipa (1818–1910) toimi Mariinski-teatterissa ensin tanssijana, sitten koreografina vuosina 1847–1903. Venäläisen assistenttinsa Lev Ivanovin (1834–1901) kanssa Petipa loi suuren ohjelmiston, jossa oli sekä lyhyitä baletteja että kokoillan speaktaakkeleita.⁷

Perinne synnytti oman vastavirtansa: Aleksandr Gorski (1871–1924) alkoi Moskovan Bolšoi-teatterissa 1900-luvun alussa uudistaa vanhoja baletteja sisältä käsin Konstantin Stanislavskin näyttelijäntöyön teorioiden innoittamana. Mihail Fokin (1880–1942) taas toteutti Pietarissa täysin uusia periaatteita pienoisaletteissaan etsien sisällön, visuaalisuuden ja liikkeen yhteyttä, hyläten esittämisen ja näyttämöllepanon vanhat kaavat. Sergei Djagilevin Les Ballets Russes toi Fokinin uutudet Pariisiin vuonna 1909 ja mullisti baletin kehityksen teoksilla, joissa aikalaismusiikki ja -kuvataide yhdistyivät uudenlaiseen liikkeeseen. Venäläisyydestä tuli baletissa laadun tae ja myyntivaltti, ja venäläinen baletti tarkoitti 1900-luvun alkukymmeninä Keski-Euroopassa

nimenomaan Ballets Russes -ryhmän moderneja teoksia. Ballets Russesin ohjelmistossa oli kuitenkin myös 1800-luvun teoksia, kuten Petipan uudistama *Giselle*, lyhennetty versio *Joutsenlammesta* ja *Prinsessa Ruusunen*. Niistä keskieuroopalainen yleisö ei kuitenkaan ollut tuohon aikaan yhtä kiinnostunut kuin uusista baleteista.

Suomalainen, lähinnä helsinkiläinen yleisö sai ensikosketuksen venäläisiin balettitanssijoihin jo 1800-luvulla lyhyiden, yleensä teatteriesityksiin lomittuvien tanssivierailujen kautta (Hirn 1998, 257, 281; Byckling 2009, 296–300). Autonomian ajan lopulla, vuosina 1906–1917, Helsingissä vieraili lähes vuosittain huipputanssijoita ja tanssiryhmiä Pietarin Mariinski-teatterista. Yksi niistä oli tuolloin konserttitoimistoa johtaneen Edvard Fazerin organisoima Keisarillisen venäläisen baletin ryhmä, joka vieraili keväällä 1908 Kansallisteatterissa tähtenään Anna Pavlova. (Laakkonen 2009, 95–99.) Laakkonen on tutkinut Fazerin järjestämiä Keisarillisen venäläisen baletin kolmea Euroopan-kiertuetta vuosina 1908–1910, ohjelmiston vastaanottoa eri kaupungeissa ja balettivierailujen yhteyksiä ajankohdan taideilmiöihin. Hänen tutkimuksestaan selviää, kuinka Fazer sai impressaarina kokemuksia ja loi verkostoja, joista oli hyötyä myöhemmin Suomalaisen Oopperan johtajana ja kotimaisen baletin perustajana. (Emt., 51–73.)

Itsenäisen Suomen ensimmäisellä vuosikymmenellä venäläisen balettiperinteen vaikutus ilmeni uudella tavalla, sillä nyt toteutettiin kotimaisin voimin venäläisiä, tai Venäjällä säilyneitä balettiteoksia. Venäläiseen balettiraditionon perustuvat ohjelmistovalinnat eivät olleet kuitenkaan vain suomalainen ilmiö: 1920-luvulla venäläisen tradition vaikutus näkyi myös Virossa, Latviassa ja Liettuaassa.⁸ Suomalaisen baletin kehityksen rinnalla onkin syytä tarkastella Baltian maiden tanssin kehitystä. 1920-luvun alussa Baltian maiden ja Suomen yhteiskunnallisessa tilanteessa oli samankaltaisuuksia. Maat olivat vastikään itsenäistyneitä ja niiden intresseihin kuului kansallisen identitee-

tin vahvistaminen perinteisen korkeakulttuurin keinoin. Oma ooppera ja baletti olivat tärkeitä.

Ensimmäisen maailmansodan, Venäjän vallankumousten ja sisällissodan pyörteissä monet tanssitaiteilijat jättivät Venäjän, ja baletin tietämys alkoi levitä ensin naapurimaihin, sitten yhä kauemmas.⁹ Moskovan Bolšoin tanssijatar Viktorina Krieger vieraili Tallinnan Estonia-teatterissa ja toteutti syyskuussa 1922 *Coppélian* tanssien itse pääosan (Tormis 1984, 28). Latviassa Riian baletissa Nikolai Sergejev harjoitti *Huonosti vartioidun tytön* 1921, ja muita baletteja aina vuoteen 1925. Tämän jälkeen balettiryhmää johti vuoteen 1932 Mariiinkin tanssija Alexandra Fjodorova. Hän vaikutti Riiassa vuoteen 1937 ja harjoitti kaikkiaan 18 teosta klassisesta venäläisestä repertuaarista. (Tivum 1998, 127–128.) Venäläinen Paul Petrov työskenteli Liettuaassa, Kaunasissa sijaitsevassa kansallisoopperassa vuodet 1925–30. Hän toteutti ensimmäisenä kokoillan balettina *Coppélian* 1925. Vuosina 1931–1935 Kaunasissa tanssivat Nikolai Zverev, Vera Nemtšinova ja Anatoli Obukhov, kaikki entisiä Djagilevin Ballets Russesin tanssijoita. He harjoittivat myös Ballets Russesin uutta ohjelmistoa, kuten George Balanchinen Aubaden ja Bronislava Nijinskan *Boleron*. (Ruzgaitė 1998, 208.)

Luettelomainen katsaus Baltian baletin kehitykseen osoittaa, että perinteinen ohjelmisto levisi maiden taide-instituutioihin Neuvosto-Venäjältä ja Neuvostoliitosta 1920–30-luvuilla. Myös meillä Gé toteutti oopperassa ensimmäisellä balettimestarikaudellaan kaikki Tšaikovskin baletit: *Joutsenlammen* (1922 ja uusintana 1932), *Prinsessa Ruusunen* (1928) ja *Pähkinänsärkijän* (1929), sekä Hertelin *Huonosti vartioidun tytön* (nimellä *Turha varovaisuus* 1924), Adamin *Gisellen* (1929) ja Delibesin *Coppélian* (1932).

Baltian maissa venäläistä ohjelmistoa harjoittivat venäläiset tanssin ammattilaiset, jotka usein jo opiskelijoina olivat alkaneet perehtyä näihin teoksiin, nähneet niitä kymmeniä kertoja ja tanssineet itse eri tehtävissä. Traditio oli heidän taiteellista pääomaansa. Gén kiinnostuksen

perinteisiin baletteihin selittää hänen pietarilainen taustansa. Fazerin baletintuntemuksella ja kokemuksella yleisön mausta oli epäilemättä suuri merkitys oopperan balettiohjelmiston suunnittelussa.

Perinteisten balettien ohella Suomeen ja Baltiaan levisi myös venäläisen ”uuden baletin” ohjelmistoa. Gé toteutti Fokinin pohjalta muun muassa *Scheherazaden* (1922), *Sylfidit* (1922), *Petruškan* (1929), *Polovetsialaistanssit* (1931) ja *Ruusuu-unelman* (1931).

Helsingin Tanssiopiston taidetanssiosasto

Tuntuu erikoiselta, että jokin tanssiryhmä, joka ei edes ollut vielä mikään vakiintunut seurue, aloittaisi toimintansa vaativalta *Joutsenlammella*. Baletin tanssijat eivät voi tulla suoraan kadulta, heillä on oltava jonkinlainen tietämys baletin tekniikasta ja tyylin periaatteista. Helsingissä oli 1917–1922 seitsemän koulua, jotka ilmoittivat balettitunneista: Hilma Liimanin, Bertta Coranderin, Toivo Niskasén, Bertta Marjanteen, Elo Kuosmasen ja Akseli Vuorisolan koulut, sekä Helsingin Tanssiopisto (Makkonen 2007, 58). Lehti-ilmoitusten perusteella ei kuitenkaan yleensä käy ilmi kuinka paljon baletin viikkotunteja oli, oliko tunnit suunnattu vain lapsille, tai toteutuiko opetus lainkaan. Yksikään näistä kouluista ei tarjonnut vain baletinopetusta, vaan varsinaisena leipäpuuna oli seuratanssien opetus.

Suomalaisen Oopperan tanssijat tulivat pääasiallisesti Helsingin Tanssiopistosta, näin todetaan oopperaosakehtiön toimintakertomuksessa 1921–1922. Helsingin Tanssiopiston historiaa ei ole tutkittu, eikä koulun arkisto ole säilynyt. Tanssiopiston alkuvaiheet ja omistussuhteet ovat epäselvät, samoin loppuvaiheet. Ilmeisesti tanssitaiteilija Herta Idman¹⁰ perusti opiston ja sen kannatusyhdistyksen Suomen Tanssin Ystävät.¹¹ Ensimmäinen baletinopettaja oli tanskalainen Katja Othon Kuninkaallisesta baletista.¹² Vuonna 1916 opiston johtajaksi tuli Rafael Penger¹³ ja opisto merkittiin osakey-

tiönä kaupparekisteriin (Helsingin Tanssiopiston rekisteriote 5.9.1916). Suomen Tanssin Ystävät ry merkittiin yhdistysrekisteriin 1919. Yhdistyksen hallituksen muodostivat Penger puheenjohtajana sekä Br. Weckman¹⁴ ja O. W. Sinkkanen varsinaisina jäseninä, varajäseniä olivat tanssitaiteilijat Elo Kuosmanen¹⁵ ja Hjalmar Michelsson (Suomen Tanssin Ystävät ry:n rekisteriote 8.4.1919). Osakeyhtiö ei käsitteäkseni ollut lainkaan tyypillinen tanssikoulun yritysmuoto, mutta Helsingin Tanssiopisto näyttää toimineen muutenkin poikkeavasti.

Tanssiopisto julkaisi vuosina 1920 ja 1921 monisivuiset esitteet toiminnastaan ja tavoitteistaan. Opisto sijaitsi näinä vuosina Liisankatu 17:ssä, Onni Tarjanteen piirtämässä kivilinnassa, joka oli rakennettu Karjalaisen osakunnan taloksi. Esitteissä on valokuvia koulun opetustiloista, sisään-tulon portaikosta ja johtajan työhuoneesta, jonka yhtä seinää hallitsi suunnaton Taistelevien metsojen kopio. Tekstit kertovat taidetanssin historiasta ja nykysuuntauksista, niissä viitataan Maurice Emmanuelin kirjaan antiikin tanssista, sekä Sergei Hudekovin kirjaan tanssin historiasta. On varsin mahdollista, että esitteiden tekstit ovat osittain käännöksiä. Esitteissä lainataan runsaasti sekä Suomen Tanssin Ystävät ry:n sääntöjä että taidetanssiosaston ohjesääntöä. Opetusohjelma on vaikuttava: 15 oppiainetta, tanssitekniikoiden ohella muun muassa estetiikkaa, taidehistoriaa, tanssin historiaa ja opetusoppia. Tavoitteena oli kouluttaa baletin ammattilaisia. Esitteillä haluttiin selvästikin kertoa toiminnan suunnitelmallisuudesta ja avoimuudesta sekä poistaa ennakkoluuloja suhtautumisessa tanssiin. Ei ole tietoa siitä kuka esitteet suunnitteli, tai toteutuiko opetussuunnitelma edes osittain. Esitteet kertovat varmasti enemmän toiveista, kuin todellisuudesta. Jos baletinopetusta oli jo 1915, mutta esitteiden perusteella taidetanssiosasto perustettiin vasta 1918 syksyllä, voisi päätellä, että sisältö tuli pitkälti venäläisiltä baletinopettajilta? Muis-teltiinhan Tanssiopistoa myöhemmin nimellä ”miniatyyri-Marinski” (Pajastie 1962).

Venäläiset balettipakolaiset

Tanssiopistossa työskenteli vuosina 1917–1923 venäläisiä balettitanssijoita ja opettajia, jotka olivat paenneet vallankumousta ja sisällissotaa, taloudellista epävarmuutta ja nälkää. Venäläisten opettajien avulla baletin tietämystä siirtyi konkreettisesti suomalaisille tanssinopiskelijoille, Tanssiopiston näytöksissä he saivat kokemusta suurella näyttämöllä esiintymisestä ja tutustuivat Marius Petipan klassiseen tyyliin.

Tanssiopiston venäläisten opettajien nimet toistuvat useissa lähteissä: Natalia Suvorova, Ljubov Jegorova, Jekaterina Ljutikova ja Anna Oblakova¹⁶ Mariinskista, sekä Boris Strukov Bolšoista. Opettajaksi mainitaan myös Nikita Trubetskoi, joka oli itse asiassa Jegorovan puoliso, ei tanssija. (Ks. esim. Vienola-Lindfors & Hällström 1981, 22.)

On epäselvää tulivatko venäläiset opettajat yhtäaikaa 1917, kuten Elo Kuosmanen (1999, 41) muistaa vai eri aikoina. Ensimmäisiä lienee kuitenkin ollut Natalia Suvorova kenraali-aviomiehensä kanssa. Hän alkoi opettaa tanssiopistossa ehkä 1917, mutta riitaantui koulun johdon kanssa ja perusti oman tanssikoulun Annakadulle vieden parhaat oppilaat mukanaan. Huhtikuussa 1920 Suvorova järjesti oppilasnäytöksen Kino-Palatsissa. (Makkonen 2007, 222.) Pitikö hän siellä monessa yhteydessä mainitun puheensa suomeksi paperilapulta lukien? Puheessa Suvorova uskoi suomalaisten vielä saavan oman balettinsa, jolle hän on rakentanut perustan. (Baschmakoff & Leinonen 2001, 354–355.) Vai pitikö hän puheensa jo keväällä 1918 Tanssiopiston kutsuvierasnäytöksessä, josta Iris Salinin muistikuvat kertovat? (Kuosmanen 1999, 49.) Suvorova siirtyi Helsingistä Pariisiin, kuten monet balettipakolaiset, ja perusti siellä balettikoulun, jossa suomalaiset oppilaat vierailivat 1920-luvulla (emt., 91).

Ljubov Jegorova¹⁷ lähti Venäjältä 1918. Hän tanssi Auroran osan Djagilevin Ballets Russesin *Prinsessa Ruususessa* (uudella nimellä *The Sleeping Princess*) Lontoossa näytäntökaudella 1921–1922, joten ajan vuodesta 1918 kevääseen

1921 hän mahdollisesti ainakin osittain vietti Suomessa (Garafola 1998, 480). Keväällä 1920 hän esiintyi Suomessa eri yhteyksissä, ja joulukuussa ilmestyneessä Helsingin Tanssiopiston esitteessä on valokuva balettitunnista, jossa opettajaksi on merkitty Jegorova.

Ballerinojen kyvykkyydestä ja ajankohdan ilmapiiiristä kertoo, että Jegorova näytteli pääosan pitkässä anti-bolševistisessä draamaelokuvassa, joka kuvattiin Suomessa (Bolševismmin ikeen alla 1919). Filmityön jälkeen Jegorovalla oli keväällä 1920 kolmen tanssinäytöksen kiertue Viipurissa ja Helsingissä. Ensin 26.2. Viipurin Teatterihuoneella, sitten 15.3. Helsingin oopperatalossa, ja jälleen Viipurissa 18.3. (Makkonen 2007, 233).

Jegorovan ohjelmassa olivat Fokinin *Chopiniana*, Petipan *Paquitan* kolmas näytös, sekä divertissementti eli sarja tanssinumeroita, joihin sisältyi Jegorovan tanssimana soolona Sibeliuksen *Valse triste*. Näytös oli tiivistelmä aikakaudelle tyypillisestä ohjelmistosta: *Chopiniana* edusti uutta tulkintaa 1800-luvun romanttisen baletin tyylistä, *Paquita* oli Petipan virtuositeettia vaativaa koreografiaa ja *Valse triste* ajankohdan modernien ja klassisten tanssijoiden suosima sävellys. Seitsenhenkisessä ryhmässä tanssivat Ljutikova ja Strukov, sekä Mary Paischeff, tuleva Odette-Odile -roolin esittäjä ensimmäisessä *Joutsenlammessa*. Paischeffin kohdalla käsiohjelmassa on sulkeissa ilmoitettu, että hän on Jegorovan oppilas. (Ljubov Jegorovan vierailunäytäntö 18.3.1920.) Opettaja-oppilas-suhteen ilmaiseminen on ollut erityisen tärkeää baletin alalla, koska lajia on mahdotonta oppia ilman opettajaa, ja merkittävän opettajan nimi vahvistaa myönteistä ennakoasennetta tanssijasta.

Toukokuun puolivälissä Jegorova esiintyi ryhmän kanssa Helsingin Pörssi-ravintolan Uudessa Teatterissa ohjelmalla, jossa oli Lev Ivanovin yksinäytöksinen *Taikahuilu* ja Petipan *Paquitan* 3. näytös. Makkosen mukaan esityksiä oli ehkä 12, tarkkaa määrää on vaikea sanoa lehti-ilmoitusten perusteella. Tutkija kiinnittää huomiota siihen, että ravintolaesityksissä tavoii-

tettiin luultavasti laajempi ja erilainen yleisö kuin perinteisissä teatteriesityksissä. (Makkonen 2007, 49, 233.) Sinällään balettiesitykset viihteen estradeilla tai ravintoloissa eivät olleet outo asia, esimerkiksi Anna Pavlova esiintyi 1910 yli kolmen kuukauden ajan Lontoon Palace Theatreissa, joka oli kaupungin suurin varietee-teatteri (Lazzarini 1998, 123; ks. myös Garafola 1989, 211–236).

Tiedot Boris Strukovista ovat osin ristiriitaisia. Byckling (2009, 320) mainitsee moskovalaisen Boris Strukovin olleen mukana kevättalvella 1918 taiteilijaryhmässä, joka esiintyi venäläisen matruusikerhon ostamassa Apolloteatterissa. Myös af Hällström kertoo Strukovin olleen Moskovasta (Vienola-Lindfors & Hällström 1981, 22). Makkosen tanssikoululistassa (2007, 58) mainitaan Boris Strukovin balettikoulu 1917–1918. Iris Salin muistaa, että Strukov oli erikoistunut karakteritanssiin ja opetti Helsingin Tanssiopistossa aikuisten luokkaa (Kuosmanen 1999, 56).¹⁸ Venäläiset lähteet puolestaan kertovat Strukovin olleen pietarilaisen Mariinskin tanssija ja johtaneen Mariinskin balettikoulua 1917–1918. Vuosina 1919–1920 hän vaikuttaa oleskelleen Suomessa Ljubov Jegorovan ja tanssiryhmän kanssa, esiintyneen täällä ja asettuneen 1920 Ranskaan. (Ks. esim. Strukov 2010.)

Jekaterina Ljutikova esiintyi huhti–toukokuun vaihteessa Pörssi-ravintolassa yhdessä Strukovin, Senta Willin, Mary Paischeffin sekä Tina ja Zoja Pavlovan kanssa. Ohjelmassa oli balettinumeroita ja operettia, ja esityksiä ehkä 19 (Makkonen 2007, 233). Ljutikova oli vastuussa Helsingin Tanssiopiston ensimmäisestä oppilasnäytöksestä Suomen Kansallisteatterissa joulukuussa 1920 (Helsingin Tanssiopiston balettinäytäntö 2.12.1920). Näytökseen osallistui liki 30 oppilasta, ja orkesteria johti nuori Tauno Hannikainen. Ljutikova oli harjoittanut valtaosan tanssinumeroista, ja ilta huipentui Petipan ja Glazunovin *Raymondan* suureen valssiin, jossa Ljutikova tanssi soolon. Eri lähteissä kerrotaan, että nähtyään tämän esityksen Fazer olisi pyytänyt Ljutikovaa harjoittamaan *Joutsenlammen* oopperassa, mutta tämä oli

kieltäytynyt, koska oli lähdössä Amerikkaan (ks. esim. Kuosmanen 1999, 56). Ei ole tietoa käytiinkö asiasta neuvotteluja, mutta *Joutsenlampi* kuitenkin väikkyi Fazerin mielessä, koska hän oli jo saman vuoden maaliskuussa ehdottanut Suomalaisen Oopperan johtokunnassa sen ottamista ohjelmistoon (Suomen Kansallisoopperan johtokunnan pöytäkirja 22.3.1920).

Ljutikova viipyi Suomessa ainakin keväeseen 1921 saakka. Hän esiintyi yhdessä Mary Paischeffin ja George Gén kanssa 20. tammikuuta Viipurissa (Makkonen 2007, 219.) ja 6. maaliskuuta Helsingissä (Ljutikovan, Paischeffin ja Gén tanssinäytäntö 6.3.1921). Gé tanssi kaikkiaan kuudessa numerossa, joista kiinnostavin on epäilemättä ”*Pas de deux* balettista *Joutsenlammikko*” Ljutikovan partnerina. Kyseessä saattaa olla kohta *Joutsenlammen* 2. näytöksen alusta, jossa Siegfried ja Odette tapaavat ensimmäistä kertaa. Joka tapauksessa tämä todistaa, että Gellä oli omakohtaista kokemusta baletin koreografiasta.

Anna Oblakova oli Helsingin Tanssiopiston venäläisistä opettajista viimeinen. Helsingissä vieraili vuosina 1916 ja 1917 Keisarillisen baletin ryhmä, jossa tanssi Oblakova, mutta oliko kyse samasta henkilöstä? (Keisarillisen baletin jäsenien vierailunäytäntö 9.3.[1916]; Gastrol Imperatorskago Petrogradskago baleta 6/19.3.1917.) Oblakova vastasi karakteri- ja balettinumeroiden harjoittamisesta Tanssiopiston toisessa suuressa oppilasnäytöksessä Suomen Kansallisteatterissa joulukuussa 1921, ”plastillisten tanssien” harjoittaja oli puolalainen Victoria Bahr. (Helsingin Tanssiopiston tanssinäytäntö 8.12.1921.) Ohjelman kiinnostavin osuus oli ehkä Delibesin *Coppélian* viimeisen näytöksen *divertissement*, nimellä *Elämämme* kulku. Siinä käydään seitsemän tanssivariaation kautta symbolisesti läpi vuorokauden kulku.

Oblakova viipyi Suomessa ainakin kevääseen 1923. Huhtikuussa oli Suomen Kansallisteatterissa Tanssiopiston kolmas suuri oppilasnäytös, jonka ohjelma oli edellisiä kunnianhimoisempi. Nyt esitettiin *divertissementin* sijaan kaksi pienoisbalettia. Anna Oblakova oli

harjoittanut Ivanovin ja Drigon yksinäytöksisen baletin *Lumottu metsä*. Illan toisena teoksena oli *Onnen salaisuudet*, aivan ensimmäinen täysin kotimainen baletti, jonka käsikirjoitus, näyttämösovitus ja pukusuunnittelu oli Rafael Pengerin, musiikki Emil Kaupin ja koreografia Alexander Saxelinin. (Helsingin Tanssiopiston balettinäytäntö 5.4.1923, *Onnen Salaisuuksista* ks. Suhonen 1997)

Tanssiopisto ja ooppera kilpailijoina

Nykyhetkestä katsoen yksityisen tanssikoulun ja oopperatalon välinen kilpailuasetelma kansallisen baletin edistämisessä tuntuu täysin epäsuhtaiselta, mutta 1920-luvun alussa tilanne oli toinen. Oopperassa toiminta oli taloudellisesti jatkuvasti hiuskarvan varassa eikä uusia suuria menoeriä haluttu. Toisaalta oopperoiden tanssikohtauksissa tarvittiin osaavia tanssijoita. Suuri osa oopperakoreografioita oli toteutettu maan eturivin modernin koreografian, Maggie Gripenbergin, ja hänen oppilaittensa avulla. Silti balettia tunteva Fazer tähtäsi omaan tanssiryhmään, joka voisi esittää myös balettiohjelmistoa. Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjoista ei löydy erityistä mainintaa aiikeesta perustaa balettiryhmä, vaan Fazer eteni *Joutsenlammen* ohjelmistoehdotuksen kautta, joka julkistettiin sanomalehdissä elokuussa 1921. (*Uusi Suomi* 31.8.1921.)

Samanaikaisesti Fazerin pyrintöjen kanssa Helsingin Tanssiopisto kehitti toimintaansa ja valmisti kaksi edellä kuvattua suurta oppilasnäytöstä 1920 ja 1921 kaupungin moderneimpiin teatteritiloihin, Suomen Kansallisteatteriin. Tavoitteet olivat korkealla: taidetanssiosaston ohjesäännössä todettiin, että osaston tarkoituksena on tanssitaiteilijoiden ja tanssinopettajien ammattiin liittyvien taitojen ja tietojen antaminen, sekä työskentely ”suomalaisen kansallisen baletin aikaansaamiseksi” (Helsingin Tanssiopiston taidetanssiosaston esite 1921, 7).

Helsingin Tanssiopiston johtokunnan kirje Suomalaiselle Oopperalle toukokuussa 1922 on

mielenkiintoinen dokumentti muuten niin vähäisiä jälkiä jättäneestä opistosta. Tanssiopisto tarjosi oopperalle yhteistyötä. Kirjeessä todetaan, että balettiin kohdistuvista ennakkoluuloista johtuen oli jo harkittu opiston baletinopetuksen lopettamista, mutta *Joutsenlammen* esitysten menestys oopperassa, ja arvostelijoiden myönteiset arviot opiston tasosta johtivat uusiin ajatuksiin: oopperan ja opiston balettikoulun yhteistyöhön (ks. Kivijärvi 1922, 510–511).¹⁹ Balettikoulusta muodostettaisiin uusi osakeyhtiö, jonka osakepääomasta osa lahjoitettaisiin oopperalle. Uudella koululla voisi tulevaisuudessa ehkä olla mahdollisuus valtionapuun. Yhdistymisessä nähtiin monia etuja: baletin harjoituksiin voitaisiin käyttää opiston saleja, toisaalta baletin taiteilijat voisivat opettaa balettikoulussa. Lisäksi koulun oppilaille olisi velvollisuus avustaa oopperan esityksissä. (Suomen Tanssin Ystävät ry:n kirje Suomalaisen Oopperan johtokunnalle 27.5.1922.)

Oopperan johtokunnan reaktioista ei ole pöytäkirjoissa mainintoja, yhteistyötä ei syntynyt. Tilannetta voi tulkita eri tavoin. Ensinnäkin ooppera ei ehkä halunnut sitoutua mihinkään, sillä balettiryhmän ylläpito ei ollut itsestään selvää. Jo vuoden 1923–1924 vuosikertomuksessa todetaan, että baletin varsinainen toiminta on lakannut. Pysähdyksiä ja kangertelua jatkui 1930-luvun puoliväliin saakka. Myös henkilökysymykset saattoivat olla esteenä. Tanssiopiston kannalta kirjettä voi tulkita kekseliäänä yrityksenä yhdistää voimavaroja, mutta toisaalta taustalla voi olla taloudellinen ja taiteellinen ahdinko. Liisankadun tilojen ylläpito oli varmasti kallista, oppilasmäärät olivat ehkä vähentyneet, venäläiset opettajat jatkaneet matkaa ja parhaat oppilaat siirtyneet oopperaan.

Tanssiopisto yritti pitää oppilaistaan kiinni kieltämällä jo vuonna 1920 naisoppilailta kaikki koulun ulkopuoliset esiintymiset. Miehet saivat tehdä erillisiä sopimuksia. Uudet säännöt saivat osan naisista eroamaan ja jatkamaan opintoja muualla, kuten Elo Kuosmasen koulussa. (Kuosmanen 1999, 52–57.) Kun oopperassa alettiin harjoitella *Joutsenlampea*, saivat

opiston miestanssijat osallistua harjoituksiin, mutta naiset joutuivat eroamaan opistosta. Pidemmällä olevia tanssijoita ei voinut olla suurta määrää, joten oopperan baletin vetovoima varmasti heikensi Tanssiopistoa. Toisaalta Iris Salin muistelee, että opistolaiset epäilivät Gén balettimestarin kykyjä ja esimerkiksi Elisabet Valto siirtyi oopperaan tästä syystä vasta 1923 (Kuosmanen 1999, 62, 67).

Joutsenlammen valmistamisesta

Joutsenlampi ei ollut aivan vieras teos ainakaan vanhemmille helsinkiläiskatsojille. Baletin musiikkia oli soitettu kaupunginorkesterin populaarikonsertissa jo 1903 (Helsingin kaupunginorkesterin konsertit 1882-). *Joutsenlammen* toista näytöstä, jossa Siegfried kohtaa Odetten ja joutsenet, oli esitetty vuosina 1908 ja 1915. Ensimmäinen kerta oli Suomen Kansallisteatterissa Fazerin organisoimalla Keisarillisen venäläisen baletin kiertueella toukokuussa 1908, jolloin Odetten osan tanssi Anna Pavlova ja Siegfriedin Adolf Bolm (Laakkonen 2009, 102). Toinen kerta oli sodan aikana 1915 Keisarillisen baletin vierailunäytännössä, myös Suomen Kansallisteatterissa, jolloin Odetten tanssi Jelena Smirnova ja prinssin osan Anatoli Obukhov (Keisarillinen baletti 17.2.1915). Laakkonen kertoo, ettei *Joutsenlammen* vastaanotto lehdistössä 1908 ollut niin innostunutta, kuin baletin myöhemmän suosion perusteella voisi kuvitella. Kriitikoita kiehtoivat enemmän *Paquita* ja *Coppélia* (Laakkonen 2009, 102–105). Muutamat kriitikot, kuten Hjalmar Lenning, näkivät sekä nämä joutsennäytökset että oopperan 1922 tuotannon (ks. L.Hj. 1908, 1915, 1922).

Edvard Fazer kiinnitti 1921 ensimmäisiksi tanssijoiksi ja tulevaksi *Joutsenlammen* pääpariksi George Gén ja Mary Paischeffin²⁰. Paischeff kertoo haastattelussaan vuodelta 1928 saaneensa 6-vuotiaasta alkaen baletinopetusta, kun balettimestari Pressnikov saapui lauantaisin junalla Pietarista Viipuriin antamaan kotiopetusta. Sodan alkaessa Paischeff muutti Pietariin ja opiskeli Keisarillisessa balettikoulussa vuoteen

1917 saakka. (Dame-pique 1928.) Tämä tarkoittaisi 2½-3 vuoden opintoja siellä. Paischeff oli jo neljäntoista Pietariin muuttaessaan, mutta ehkä poikkeuksellinen aika salli pääsyn kouluun, joka yleensä aloitettiin 9-vuotiaana.

George Gén tiedetään ottaneen yksityistunteja Mariinski-teatterin tanssijoilta ja katsoneen ahkerasti esityksiä Pietarin teattereissa. Vallankumouksen pyörteissä hän tanssi vähän aikaa Mihailovski-teatterin oopperaesityksissä. (Suhonen 2004, 186–187.) Suomessa hän esiintyi 1920 Paischeffin partnerina Apollo-teatterin opereteissa ja aiemmin mainitussa Ljutikovan näytöksessä 1921 (Hirn 2001, 192–194, 196). Salin antaa oopperan balettiryhmän alkua ajoilta myönteisen todistuksen Gén tanssitaidosta: tämän kanssa oli hyvä tanssia, hän oli musikaalinen, temperamenttinen ja piti esiintymisestä (Kuosmanen 1999, 75).

Baletin kuuroon kiinnitettiin esityskohdaisilla palkkioilla kaksitoista naista ja sama määrä miehiä. Lähes kaikki tanssijat olivat opiskelleet ainakin jonkin aikaa Helsingin Tanssiopistossa. Joukko oli nuorta: Paischeff 22 vuotta, Iris Salin vasta viidentoista, Arvo Martikainen 16-vuotias. Gé ja Elo Kuosmanen olivat 28-vuotiaita, ja kapellimestari Tauno Hannikainen 25-vuotias.²¹ Hannikaiselle tämä oli ensimmäinen suuri kapellimestarin tehtävä oopperassa. (Lappalainen 2004.) Oopperalaulajat näyttelivät baletin niin sanotut kävelyroolit, eli prinssin äidin ja opettajan sekä pahan haltijan osat. Tämä ehkä toi kohtauksiin uskottavuutta, koska laulajat olivat tottuneempia liikkumaan ja elehtimään näyttämöllä, kuin nuoret tanssijat.²² Paljon puhetta jälkikäteen syntyi siitä, ketkä naisista osasivat tanssia varvastossuilla, ketkä eivät. Salinin mukaan vain kolmella ei ollut riittävää balettitaustaa, jonka vuoksi joutsenten ryhmätanssit oli esitettävä pehmeillä tossuilla (Kuosmanen 1999, 63).

Emme tiedä millä tavalla George Gé harjoitti ensimmäisen *Joutsenlammen*, tai kuinka monista *Joutsenlammen* versioista hänen muistinsa ammensi. Käytännön harjoittelussa Gén musikaalisuus ja visuaalinen sommittelu-

kyky varmasti auttoivat, mutta saattoivatko ne korvata puutteita baletin opinnoissa? Tanssija Anatole Vilzak on kuvaillut, kuinka hän Mariinskissa nuorena tanssikuorolaisena seisoi aina kulisseyssä ja painoi mieleensä millä tavoin eri Siegfriedit liikkivat. Jokaiselta sai jotakin omaan tulkintaansa. Kun Alexander Monakhov alkoi opettaa hänelle prinssin roolia, hän opetti jokaisen yksityiskohdan: miten kävellään, istuudutaan, käsitellään miekkaa jne. Miimin opetukseen kiinnitettiin erityistä huomiota. Vilzak sanoo, että pääroolin esittäjän täytyi tietää aivan kaikki. (Newman 1982, 14–21.) Emme tiedä kuinka monta *Joutsenlammen* esitystä Gé oli Pietarissa nähnyt, mutta Vilzakin kuvaama fyysistämisen prosessi häneltä puuttui. Hän joutui luottamaan paljon tanssijoihinsa, siksi varmaan Géhen liittyvissä anekdooteissa toistuu hänen tanssijoille lausumansa: ”Gör vad ni vill!” Esimerkiksi Elisabet Valto on todennut, ettei Gé osannut tehdä loogisia askelyhdistelmiä, mutta hänen musikaalisuutensa ja kokonaisnäkemysensä olivat aivan eri luokkaa (Valto 1972, 4).²³

Ehkä Gé oli *Joutsenlammen* kokonaisuuden rakentajana enemmän ohjaaja kuin koreografi, sen lisäksi toki että tanssi prinssin roolin. Valto mainitsee myös kiinnostavan seikan: Gén oli ”helppo lukea ’koreografiaa’ pianopartituuriin tarkkaan merkityn ranskankielisen liiketerminologian mukaan” (emt., 4). Tarkoittaako tämä sitä, että hän antoi tanssijoiden tehdä ja sovittaa partituuriin merkittyjä liikkeitä musiikkiin, ja antoi itse ehkä suuntia näyttämöllä? Mutta kuka oli kirjoittanut ranskankieliset liiketermit? Gén ystävä Nikolai Legat vai kenties Anatoli Obukhov? Entä oliko Géllä tällainen liiketermein varustettu partituuri jo syksyllä 1921? Kansallisoopperan nuotistosta ei löytynyt vanhoja *Joutsenlammen* pianopartituureja ja olisikin luonnollista, että Gé olisi pitänyt tällaisen partituurin mukanaan jatkaessaan uraansa ulkomailta 1935. Gé on kiinnostava, koska hänen ammattitaitoonsa on suhtauduttu niin kaksijakoisesti. Eläessään häntä kutsuttiin diletantiksi, tai pidettiin epäpäteväenä,²⁴ toisaalta hänen sommittelukykyään ihailtiin. Joka tapa-

uksessa hän loi elämän mittaisen uran tanssin alalla. Historiallinen henkilö on nähtävä elämässään muuttavana, monitasoisena ja tilanteisiin sopeutuvana.

Gén materiaaleja *Joutsenlammen* teossa olivat partituuri, tanssijat ja heidän kehollinen kokemuksensa, juoniselostukset ja käsiohjelmat, valokuvat, muistot ja mahdolliset muistiinpanot nähdystä esityksistä, työkuoppianien – kuten Fazerin tai venäläisten tanssijaystävien – näkemykset. Gén *Joutsenlampi* oli pietarilaisten esikuvien pohjalta muistinvaraisesti toteutettu versio. Näyttämöllepano edellytti myös sovittamista tilaan: Suomalaisen oopperan näyttämön koko oli pieni, enintään 9 x 9 metriä. Tanssiryhmäkin oli pieni Mariinskiin verrattuna, toisaalta myös venäläiset olivat vierailleet Helsingissä pienillä kokoonpanoilla.

Dramaturgiselta rakenteeltaan Gén versio on julkaistun ohjelmalehtisen pohjalta (Vienola-Lindfors & Hällström 1981, 26) lähestulkoon yhteneväinen vuoden 1895 librettoon ja tanssien järjestykseen (Wiley 1997, 259–261). Myös näyttämöllepanossa on vastaavuuksia. Ensimmäisen näytöksen maalaisvalssi tanssittiin täälläkin juhannussalon ympärillä, kuten Pietarissa. Tästä on todisteena Brännlundin kuvaama valokuva (Havukka 1932, 7). Edelleen, toisen näytöksen Adagio, pääparin rakkaudenlupaukset, tanssittiin niin Pietarissa kuin täällä siten, että joutsenneidot ja metsälle tulleet nuorukaiset olivat läsnä (ks. esim. Laakkonen 2009, 103).

Baletin kolmannessa näytöksessä Siegfriedille järjestetyissä kihlajaisjuhlissa esitetään sarja karakteritansseja. Nyt Gé muutti perinnettä: napolilaisen (tai venetsialaisen) tanssin sijalla on *Pierrette & arlequins*, eli Pierrette ja harlekiinit, *commedia dell’arte* -aiheinen tanssinumero. Harlekiini-aiheet eivät olleet epätavallisia aikakauden ohjelmistoissa ja Gé toteutti Petipan pohjalta baletin *Harlekiinin miljoonat* myös keväällä 1923. Oliko sen aineksilla ja *Joutsenlammen* harlekiinitanssilla yhteyksiä? On syytä muistaa, että ”autenttisuus” ei ollut tärkeä kriteeri vuonna 1922, tärkeää oli tehdä hyvä esitys.

Harlekiinien jälkeen tuli *Pas espagnol* – espanjalainen tanssi, jonka esittivät Iris Salin ja Elo Kuosmanen. Oliko kyseessä Gorskin versio, joka syrjäytti alkuperäisen Petipan koreografian Pietarissa jo vuonna 1913? (Souritz 1990, 117.) Joka tapauksessa tanssi sai niin suuren suosion, että se piti aina toistaa. Lyhyiden tanssien välitön toistaminen, eli ”bisseeraaminen” oli tapana tuona aikana, jos aplodeja riitti.

Kolmannen näytöksen päättää lennokas *Pas d'action* pääparille. Kohtauksessa prinssi vannoo rakkauttaan Odillelle, jonka velho on taikunut aivan joutsentyttö Odetten näköiseksi. Tiedämme, että Paischeff ei tehnyt Odilen soolossa virtuoosisia *fouettée*-käännöksiä, vaan niiden sijaan 16 *ballonné* ta diagonaalissa. (Valto 1972, 4.) 32 *fouettée*:ta ei tuolloin vielä ollut normi, vaan tanssijattaret saattoivat ratkaista Odilen voitonriemun ilmaisemisen itselleen sopivilla taidonnäytteillä. Neljännen näytöksen

apoteosista, jossa Odette ja Siegfried saavat toisensa kuoleman jälkeen, ei ole mainintaa käsiohjelmassa. Siinä on kuitenkin loppukohtausta kuvaava valokuva, jossa Odette ja Siegfried seisovat lähekkäin taka-alalla – ikään kuin lammessa – ja joutsenneidot ovat ryhmittyneet symmetrisesti ja koristeellisesti, kuin kehystämään pääparia (Suhonen 1997, 16). Valokuvaan on Brännlundin valokuvaamossa maalaamalla lisätty voimakkaat nousevan auringon säteet korostamaan tilanteen traagisuutta.

Suomalaisen kaanonin alku

Iris Salin muistaa, kuinka Fazer oli säestäessään *Joutsenlammen* harjoituksia monet kerrat pyörähtänyt pianotuolillaan katsomaan tanssijoita ja sanonut ”Ni gör historia mina barn!” (Kuosmanen 1999, 63). Fazer onnistui toteuttamaan haaveensa omasta tanssiryhmästä, *Joutsenlampea*



Vuoden 1922 *Joutsenlammen* pääpari: Mary Paischeff Odettena ja George Gé prinssi Siegfriedinä. Valokuvia jaettiin ihailijoille, mutta tämä poseeraus pääsi myös Suomen Kuvalehden kanteen (4/1922). Kuva: L.Brännlund. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

esitettiin kevätkaudella kaikkiaan hämmästyttävät 25 kertaa (Joutsenlampi 17.1.1922). Lehdistön vastaanotto oli innostunut, jopa ylistävä (Vienola-Lindfors & Hällström, 1981, 23–26). *Joutsenlammesta* kirjoitettiin useita pakinoita, mikä ehkä kertoo taidemuodon yllättävyydestä ja outoudesta, jota pakinoimalla oli helpompi käsitellä. Haettiin myös perusteita kotimaisen baletin olemassaolon oikeudelle. Vaikka Hassanin mukaan baletissa taiteena ei ole sielua, luonnollista harmoniaa tai tunnelmaa, hän näki tanssin taiturimaisen keveyden ja varmuuden ruumiinkulttuurina, jota Suomen tytöt ja pojat tarvitsevat olympiavoitoista huolimatta (Hassan 1922). Aapo mietti ballerinojen olemusta ja ”hetaleita”, jotka olivat kuin ”pukujen varjoja”, mutta totesi lopuksi, että Matille ja Maijallekin tämä näyttämö on tarpeellinen ”kansallisena kouluna”, jossa ”taidetanssi on kehitetty korkeimpaan potenssiin” (Aapo 1922). Leikari ihmetteli, miksei baletin nimi ollut alkukielen mukaisesti ”Joutsenjärvi”, ettei ajatus veisi Kaisaniemen joutsenlammikkoon (Leikari 1922). Varsinaisia tanssiarvostelijoita ei oikeastaan vielä ollut, joten niin musiikki- ja teatterikir-

joittajat, kuin valistuneet voimistelunopettajat kirjoittivat esityksestä. Hilma Jalkaseksi arveltu nimimerkki Cis määritteli arviossaan baletin genren ”soitinten säestämäksi draamalliseksi kaunoliiketaiteeksi” ja hämmästeli kuinka ”juroksi mainittu kansanluonteemme on voinut kehittää ilmi niin paljon nopsaa ja täsmällistä notkeutta ja sulavuutta” (Cis 1922).

Ensimmäinen *Joutsenlampi* syntyi kuitenkin melko sattumanvaraisena prosessina, monien tekijöiden yhteisvaikutuksesta. Yhteiskunnallinen, taloudellinen ja poliittinen tilanne sysäsi baletin taiteilijat liikkeelle Venäjältä ja itsenäisessä Suomessa rakennettiin kansanlakaneen verisen sisällissodan jälkeen kansallista korkeakulttuuria. Erilaisten pienten ja suurten balettiesitysten määrä kasvoi 1910- ja 1920-lukujen taitteessa. Helsingin Tanssiopisto loi baletin opetukselle kasvualustan ja järjesti opettajille ja oppilaille esiintymismahdollisuuksia. Fazer ja Gé sekä muut sopivat työkumppanit kohtasivat. Tanssijat pitivät yllä teosten historiaa kehoissaan. *Joutsenlamm* suomalainen kaanon saattoi alkaa.

Viitteet

- 1 George Gé (alk. Grönfeldt) (1893–1962) syntyi pietarinsuomalaiseen kauppiasperheeseen. Hän työskenteli pankkivirkailijana Pietarissa ja opiskeli yksityisesti balettia. Gé muutti Suomeen 1920. Hän toimi Suomalaisen Oopperan ensimmäisenä balettimestarina 1921–1935 ja Suomen Kansallisoopperan balettimestarina 1955–1962. (Suhonen 2004, 186–187.)
- 2 Filosofian maisteri, tanssikriitikko Raoul af Hällström (1899–1975) oli monipuolinen kirjoittaja, suomentaja ja teatterimies.
- 3 Elo Kuosmanen (1893–1980) oli kuvataiteilija, tanssija ja koreografi. Hänen puolisonsa, tanssija ja balettipedagogi Iris Salin (1906–1991) kuului Salinien näyttelijä- ja tanssijasukuun.
- 4 Irma Vienola-Lindfors (1930–2007) oli 1950-lu-

vulla kiinnitettynä balettiin, eli hän tunsu talon sisältäpäin. Tanssiuran jälkeen Vienola-Lindfors toimi kulttuuritoimittajana ja kriitikkona Helsingin Sanomissa Raoul af Hällströmin jälkeen 1974–1991. (Taidetanssi Suomessa 1993, 167.)

- 5 1800-luvun baletin originaaliversion säilyminen tähän päivään on tanssintutkimuksessa jo pitkään todettu mahdottomaksi ajatukseksi, mutta balettien markkinoinnissa ja tallennemyynnissä alkuperäisyyteen yhä vedotaan. Balettien tekstuaalisista muutoksista Macaulay 2000.
- 6 Alexander Saxelin (1899–1959) syntyi Viipurissa ja opiskeli keisarillisessa balettikoulussa Pietarissa 1910–1919. Hän tanssi Petrogradin valtiollisessa ooppera- ja balettiteatterissa (ent.

- Mariinski) ja tuli Suomeen 1921. Saxelin kiinnitettiin tanssijaksi Suomalaiseen Oopperaan 1931 ja balettimestariksi 1935–1954. (Mm. Suhonen 2006, 717–718.)
- 7 Joutsenlammen 1. ja 3. näytöstä pidetään Petipan koreografiana, 2. ja 4. näytöstä, eli joutsenkohtauksia, sekä 3. näytöksen venetsialaista ja unkarilaista tanssia puolestaan Ivanovin käsialana.
 - 8 Tarkoitan venäläisellä balettitradiitiolla tässä Petipan ja Ivanovin yhdessä tai erikseen koreografioimina baletteja, kuten *Joutsenlampi*, *Pähkinänsärkijä* ja *Prinsessa Ruusunen*, sekä Petipan uudistamia alkuperältään ranskalaisia baletteja, kuten *Huonosti vartioitu tyttö*, *Giselle* ja *Coppélia*.
 - 9 Lokakuun vallankumouksen jälkeisestä tilanteesta Mariinskissa ja Bolšoiissa ks. esim.: Souritz (1990) ja Ezrahi (2012).
 - 10 Herta Idman 1890–1942) debytoi modernina tanssijana Helsingissä 1913, mutta opetti myös seurataanssia. (Taidetanssi Suomessa 1993, 180.)
 - 11 Makkonen on tehnyt uusimman tietojen yhteenvedon, jonka mukaan koulun toiminta alkoi syksyllä 1915 (Makkonen 2007, 76, viite 6). Kuitenkin jo vuoden alusta löytyy opiston lehti-ilmoitus Idmanin seurataanssikurssista (U.S. 15.1.1915). Myös Niemelä (1998, 30) kertoo opiston aloittaneen helmikuussa 1915 Idmanin johdolla.
 - 12 Othonin johtamassa balettikouluosastossa, joka olisi perustettu syksyllä 1915, oli 18 oppilasta iältään 8-30 vuotta. Pääosa oppilaista oli seurataanssiosastolla. Oppilasmäärän kerrotaan kokonaisuudessaan olleen lähes 1500, joista 71 % ylioppilaita! (Tanssimaailmasta 1916, 398.)
 - 13 Rafael Pengerin tausta, koulutus ja elämä ovat hämärän peitossa. Edes Pengerin syntymäaika ei ole vielä selvillä. Kiitän Kansallisoopperan informaattikko Marjaana Launosta kontaktista toimittaja Jorma Ikoseen, joka kirjoitti kyläkirjan Möhkön kylästä Ilomantsissa. Möhkön kyläkoulussa opiskeli 1900-luvun alussa lahjakas Joel Kuosmanen, joka myöhemmin tunnettiin nimellä Rafael Penger. (Launonen 2013; Ikonen 2016.) Penger aloitti johtajana 1916, ja keväällä 1923 Tanssiopisto esitti hänen ideoimansa pienoisaletin *Onnen salaisuudet*. Tanssiopiston toiminnan perusteella saa kuvan idearikkaasta, riskejä ottavasta ja baletista innostuneesta henkilöstä. Pengeriä nimitettiin liikemieheksi, mutta lehtitiedon mukaan hän oli myös tanssinopettaja, jolla oli ulkomailta hankittua tietoa tanssista. (Tanssimaailmasta 1916, 398.)
 - 14 Weckman oli seurataanssinopettaja ja Pengerin seuraaja Helsingin Tanssiopiston johtajana (Niemelä 1998, 54,57).
 - 15 Leo Kuosmanen (1999) ei mainitse eikä varmaan tiennytkään isänsä osallisuudesta Tanssiopiston organisaatioon. 1920 Elo Kuosmanen irrottautui Tanssiopistosta, jossa oli opiskellut ja opettanut, ja perusti oman balettikoulun.
 - 16 Af Hällström nimeää Oblakovan Jekaterinaksi, mutta käsiohjelmissa 8.12.1921 ja 5.4.1923 etunimi on Anna.
 - 17 Ljubov Jegorova (1880–1972) kiinnitettiin Mariinski-teatterin balettikuoroon 1898 ja nimitettiin ensitanssijattareksi 1903. Hän tanssi pääosia mm. baleteissa *Raymonda*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Joutsenlampi*. Vuonna 1923 Jegorova avasi balettikoulun Pariisissa ja opetti siellä 45 vuotta. (Garafola 1998, 479–480).
 - 18 Karakteritanssit ovat 1800-luvun baleteissa kansantansseista näyttämölle työstettyjä ja liikkeellisesti kehiteltyjä tansseja. Venäjällä karakteritanssijat muodostivat oman arvostetun joukkonsa baletin klassista tekniikkaa käyttävien tanssijoiden rinnalla. Laakkonen käsittelee karakteritanssien osuutta ja merkitystä baleteissa, niiden suosiota suomalaisen yleisön keskuudessa ja sukulaisuutta aikakauden seurataansseihin (Laakkonen 2009, 105–111.)
 - 19 Tanssiopiston kirjeestä ei käy ilmi ketkä tukivat ja missä lehdissä. Kivijärven artikkelissa, joka on otsikoitu ”Suomalainen balettikoulu”, on huomion arvoista se, että venäläisten pakoilaisten työtä ja merkitystä ei tuoda esiin eikä yhdenkään venäläisen opettajan nimeä mainita. Baletin venäläinen traditio oli ehkä silloin kuten myöhemminkin hankala asia.
 - 20 Mary Paischeff (1899–1975) oli kiinnitettyinä Suomalaisen Oopperan tanssijaksi vuodet 1921–1923, ja vierailijana 1925–1926 sekä 1946–1947. Hän toimi baletinopettajana mm. Svenska Teaternin oppilaskoulussa.
 - 21 Tanssijoiden iät perustuvat matrikelitietoihin (Taidetanssi Suomessa 1993).
 - 22 Tormis kertoo, että Kriegerin *Coppéliassa* vähäistä tanssijakuntaa täydennettiin liikunnallisesti lahjakkaila näyttelijöillä. Alkuvaiheessa eri genrejen ammattilaisten yhteistyö oli tärkeää (Tormis 1984, 28).
 - 23 Valton luonnehdinnat ja tiedot tuntuvat luotettavilta hänen taustansa vuoksi: hän opiskeli balettia Helsingin Tanssiopistossa, tanssi lyhyen aikaa oopperassa 1923, opiskeli modernia tanssia ja päätyi tanssikriitikoksi Ilta-Sanomiin.
 - 24 Esim. Bengt Idestam-Almquist Ruotsissa (Suhonen 2012, 68) tai nuori afHällström (Hällström 1929, 83–85).

Lähteet

Arkistolähteet

Kansallisarkisto

Helsingin Tanssiopiston rekisteriote 5.9.1916. Patentti- ja rekisterihallituksen kaupparekisteri 34.652.

Suomen Tanssin Ystävät ry:n rekisteriote 8.4.1919. Patentti- ja rekisterihallituksen yhdistysrekisteri 3.

Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto

Johtokunnan pöytäkirjat

Suomen Kansallisoopperan johtokunnan pöytäkirja 22.3.1920.

Suomen Tanssin Ystävät ry:n kirje Suomalaisen Oopperan johtokunnalle 27.5.1922. Johtokunnan pöytäkirjan 1.9.1922 yhteydessä.

Oopperaosakeyhtiön toimintakertomus 1921–1922. Oopperaosakeyhtiön toimintakertomus 1923–1924.

Lehtileikekokoelmat

Aapo, nim. (1922), Joutsenlammella. – *Suomen Sosialidemokraatti* 31.1.1922.

Cis, nim. (1922), Suomalainen Ooppera. Joutsenlampi. – *Uusi Suomi* 18.1.1922.

Hassan, nim. (1922), Joutsenet. – *Uusi Suomi* 18.1.1922.

Leikari, nim. (1922), Baletissa. – *Helsingin Sanomat* 26.1.1922.

Uusi Suomi 31.8.1921. Tiedote tulevasta ohjelmistosta.

Valokuva

Mary Paischeff Odettena ja George Gé prinssi Siegfriedinä Joutsenlammen esityksessä 1922.

Kansalliskirjasto, Kansalliskokoelma, luettelomat-pienpainatteet

Helsingin Tanssiopiston esite 1920.

Helsingin Tanssiopiston taidetanssiosaston esite 1921.

Ljubov Jegorovan vierailunäytäntö 18.3.1920, Viipuri. Käsiohjelma.

Suomen Kansallisteatterin arkisto, ohjelmaajulisteet

Keisarillinen baletti 17.2.1915. Käsiohjelma.

Keisarillisen baletin jäsenien vierailunäytäntö 9.3.1916. Käsiohjelma.

Helsingin Tanssiopiston balettinäytäntö 2.12.1920. Käsiohjelma.

Helsingin Tanssiopiston tanssimatinea lapsille ja nuorille 2.1.1921. Käsiohjelma.

Helsingin Tanssiopiston tanssinäytäntö 8.12.1921. Käsiohjelma.

Helsingin Tanssiopiston balettinäytäntö 5.4.1923. Käsiohjelma.

Teatterimuseo

Gastrol Imperatorskago Petrogradskago baleta 6/19.3.1917. George Gén arkisto. TeaMA1003:3.

Ljutikovan, Paischeffin ja Gén tanssinäytäntö 6.3.1921. Käsiohjelma. Marta Bröyerin arkisto. TeaMA 1152:6.

Lehdet

Dame-Pique (1928), Porslinsprinsessan och hennes partner. – *Hufvudstadsbladet*, 20.[?.]1928.

Helsingin Tanssiopiston kurssi-ilmoitus (1915). – *Uusi Suomi*. 15.1.1915.

Helsingin Tanssiopiston kurssi-ilmoitus (1917). – *Helsingin Sanomat* 25.1.1917.

Havukka, Ukko (1932), Suomalaisen Oopperan baletti. – *Naamio* 1, 5–8.

Kivijärvi, Erkki (1922), Suomalainen balettikoulu. – *Suomen Kuvalehti* 21, 510–511.

L.Hj. [Lenning, Hjalmar] (1908), Kejsarliga baletten. – *Hufvudstadsbladet* 6.5.1908.

L.Hj. [Lenning, Hjalmar] (1915), Kejsarliga baletten. – *Hufvudstadsbladet* 18.2.1915.

L.Hj. [Lenning, Hjalmar] (1922), Balettpremiär: Tschaikowskys Svandammen. – *Hufvudstadsbladet* 18.1.1922.

Pajastie, Eila (1962). Suomalainen baletti taittanut neljän vuosikymmenen taipaleen. – *Suomen Sosialidemokraatti*. 14.1.1962. 9–10.

Tanssimaailmasta (1916). – *Helsingin Kaiku*, 49/50, 398.

Kirjallisuus

Baschmakoff, Natalia & Leinonen, Marja (2001), *Russian Life in Finland 1917–1939: A Local and Oral History*. Helsinki: Studia Slavica Finlandensia.

Beaumont, Cyril W. (1952), *The Ballet Called Swan Lake*. New York: Dance Horizons.

Bolshevismmin ikeen alla 1919. Elonet-kansalliskirjallisuusfilmografia. <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/117224>. Luettu 24.8.2016.

Byckling, Liisa (2009), *Keisarinajan kulisseissa Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: SKS.

Cohen, Selma Jeanne (1982), *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Craine, Debra & Mackrell Judith (2010), Swan Lake. – *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press, 455–456.

Devereux, Tony (1993), Swan Lake. – *International Dictionary of Ballet* Vol. 2. Ed. Martha Bremer.

- Detroit: St. James Press, 1357–1359.
- Ezrahi, Christina (2012), *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*. University of Pittsburgh Press, Dance Books.
- Fanger, Iris M. (1998), Swan Lake Productions outside Russia. – *International Encyclopedia of Dance* Vol. 6. Ed. Selma Jeanne Cohen. Oxford: Oxford University Press, 31–35.
- Garafola, Lynn (1989), *Diaghilev's Ballets Russes*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Garafola, Lynn (1998), Egorova, Lubov. – *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 2. Ed. Selma Jeanne Cohen. Oxford: Oxford University Press, 479–480.
- Helsingin kaupunginorkesterin konsertit 1882 (8.10.1903), Helsingin kaupunginorkesteri: Helsinki Region Infoshare. www.hri.fi/fi/dataset/helsingin-kaupunginorkesterin-konsertit. Luettu 25.8.2016.
- Hirn, Sven (1998), *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Hirn, Sven (2001), *Apollotheatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hällström, Raoul af (1929), Kotimainen balettikysymys. – *Tulenkantajat* 5, 83–85.
- Hällström, Raoul af (1932), Tanssitaidetta Suomessa. – *Nuori Suomi*. Joulualbumi, XLII, 199–217.
- Hällström, Raoul af (1937), Suomen tanssi. – *Teatteri ja näyttelijä*. Toim. Eino Salmelainen & Ilmari Lahti, Helsinki: Gummerus, 58–67.
- Hällström, Raoul af (1945a), *Siivekkäät jalat*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kivi.
- Hällström, Raoul af (1945b), *Siivekkäät jalat*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kivi.
- Hällström, Raoul af (1972), Suomalainen baletti kehittymässä suomalaiseksi. – *Ooppera, Suomen Kansallisopperan tiedotuksia* 1, 5–6.
- Ikonen, Jorma (2016). Sähköpostikeskustelu 11.4.2016.
- Joutsenlampi 17.1.1922. Encore, Suomen Kansallisopperan esitystietokanta. <http://encore.opera.fi/fi/production/20040250>. Luettu 25.8.2016.
- Kuosmanen, Leo (1999), *Elon mainingit taiteen virrassa*. Omakustanne.
- Laakkonen, Johanna (2009), *Canon and Beyond Edward Fazer and the Imperial Ballet 1908–1910*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- Lampila, Hannu-Ilari (1997), *Suomalainen ooppera*, Helsinki: WSOY.
- Lappalainen, Seija (2004), Hannikainen, Tauno. – *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://www.kansallisbiografia.fi/> kb/artikkeli/1477/. Luettu 15.8.2016.
- Launonen, Marjaana (2013). Sähköpostikeskustelu 4.3.2013.
- Lazzarini, Roberta (1998), Pavlova, Anna. – *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 5. Ed. Selma Jeanne Cohen. Oxford: Oxford University Press, 119–127.
- Macaulay, Alastair (2000), A la recherche des pas perdus: In search of lost steps. – *Preservation Politics Dance Revived Reconstructed Remade*. Ed. Stephanie Jordan. London: Dance Books, 185–204.
- Makkonen, Anne (2007), *One Past, Many Histories Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. PhD Thesis, University of Surrey. <http://www.wwwmakkonen.kotisivukone.com/4>. Luettu 23.8.2016.
- Newman, Barbara (1982), *Striking a Balance Dancers Talk About Dancing*. London: Elm Tree Books.
- Niemelä, Veikko V. (1998), *Paritanssin pyörteitä Vuodesta 1650 vuoteen 1995*. Keuruu: Otava.
- Pudelek, Janina (1991), Swan Lake in Warsaw, 1900. – *Dance Chronicle* 13: 3, 359–367.
- Ruzgaitė, Aliodija (1998), Lithuania: Theatrical Dance. – *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 4. Ed. Selma Jeanne Cohen. Oxford: Oxford University Press, 207–209.
- Souritz, Elizabeth (1990), *Soviet Choreographers in the 1920s*. London: Dance Books.
- Stepanov, Vladimir (1969), *Alphabet of Movements of the Human Body*. New York: Dance Horizons.
- Strukov, Boris (2010). – *Rossijskoje zarubežje vo Frantsii 1919–2000: biografitšeski slovar* T. 3. Moskva: Nauka, 234.
- Suhonen, Tiina (1997), Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin. Suomalaisen tanssin historiaa. – *Valokuvan tanssi*. Toim. Hanna-Leena Helavuori et al. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 11–34.
- Suhonen, Tiina (2004), George Gé. – *Suomen Kansallisbiografia* 3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 186–187.
- Suhonen, Tiina (2006), Saxelin, Alexander. – *Suomen Kansallisbiografia* 8. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 717–718.
- Suhonen, Tiina (2012), Kolme vientiprojektia menneisyydestä. Maggie Gripenberg, Suomen Kansallisopperan baletti, Tanssiteatteri Raatikko. – *Weimarista Valtoihin. Kansainvälisyys suomalaisessa tanssitaiteessa*. Toim. Johanna Laakkonen & Tiina Suhonen. Teatterimuseon verkkojulkaisu 1, 57–82. http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/weimarista_valtoihin_www.pdf. Luettu 25.8.2016.
- Taidetanssi Suomessa: koreografit, pedagogit, tans-*

- sijat* (1993). Toim. Haukinen et al. Helsinki: Suomen Tanssialan Keskusliitto ry.
- Tivum, Erik U. V. (1998), Latvia: Theatrical Dance. – *The International Encyclopedia of Dance*. Ed. Selma Jeanne Cohen. Oxford: Oxford University Press.
- Tormis, Lea (1984), Estonian Ballet. – *Eesti ballet, Estonskij balet, Estonian Ballet, Estnishes Ballett*. Koostanud: K.-A. Püüman. Tallinn: Eesti Raamat.
- Valto, Elisabet (1972), Joutsenlampi. – *Ooppera, Suomen Kansallisoopperan tiedotuksia* 1, 2–4.
- Vienola-Linfors, Irma & Hällström, Raoul af (1981), *Suomen Kansallisbaletti 1922–1972*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Wiley, Roland John (1976), Dances from Russia: An Introduction to the Sergejev Collection. – *Harvard Library Bulletin* XXIV, 94–112.
- Wiley, Roland John (1997), *The Life and Ballets of Lev Ivanov Choreographer of the Nutcracker and Swan Lake*. Oxford: Clarendon Press.