



Joutsenlampien kansainvälinen verkosto

Artikkelissa tarkastellaan neljää Suomen Kansallisoopperan baletin *Joutsenlammen* ensi-iltaa (1953, 1957, 1966 ja 1976), niiden taustoja sekä vastaanottoa. Klassikon suomalaisversioiden juuret johtavat Venäjälle ja Neuvostoliittoon, mutta *Joutsenlammen* esitystradition käytännöt kulkeutuivat useiden henkilöiden välittämänä sekä erilaisten kulttuuristen vaikutteiden läpi. Ensi-iltaversiot kytkeytyivät toisiinsa, kuten myös osaksi laajempaa *Joutsenlampien* kansainvälistä verkostoa. Laajaan arkistomateriaaliin tukeutuen painotan tekstissäni esitystulkintojen linjamuutoksia ja niiden yhteyksiä kansainväliseen vuorovaikutukseen. Vaikka vaikutteiden selkeiden yhteneväisyyksien osoittaminen on vaikeaa, voidaan esittää, että Moskovan Bolšoi-teatterin baletin tulkinta klassikosta hallitsi *Joutsenlammen* kaanoniamuodostavaa prosessia Suomessa 1950-1970-luvuilla.

Riikka Korppi-Tommola

Suomalaisen Oopperan, sittemmin Suomen Kansallisoopperan baletin *Joutsenlampien* ensi-illoista vuosilta 1953, 1957, 1966 ja 1976 löytyy viitteitä sekä vanhempiin suomalaisiin tulkintoihin että *Joutsenlampien* kansainväliseen verkostoon. Erityisesti ne saivat vaikutteita venäläisen baletin keskuksissa, Pietarin Mariinski-teatterissa, myöhemmin Leningradin Kirov-teatterissa, sekä Moskovan Bolšoi-teatterissa eri aikoina valmistetuista versioista ja niiden tulkinnoista

kansainvälisillä näyttämöillä. Suomalaisen baletin 1950-luvun vaiheet myötäilivät kansainvälistä kehitystä ja keskustelua: *Joutsenlammen* eri koreografien ja harjoittajien tulkinnoissa haettiin ”alkuperäistä” ja silti yhä koskettavaa näyttämötulkintaa.¹ Neuvostoliittolaisten balettitryhmien ensikiertueet Länsi-Euroopassa nostattivat kysymyksen *Joutsenlammen* ”oikeasta” tulkinnasta. Vierailujen yhteydessä esitetyt niin sanotut ”nykyvenäläiset” *Joutsenlammen* tulkinnat asettivat lännessä kehittyneen näkemys ”venäläisen baletin traditiosta” uuteen valoon. Kokenut tanssikriitikko Antti Halonen² (1966, 30) pitikin huvittavana sitä, että mitä pidemmälle *Joutsenlammen* ensimmäisistä ensi-iltavuosista edettiin, sitä tarmokkaammin

koreografit ilmoittivat uusissa sovelluksissaan pyrkivänsä takaisin alkuperäiseen versioon, kohti vanhinta muotoa ja rakennetta.

Tarkastelen artikkelissani, mitä erityispiirteitä kyseisistä suomalaisista *Joutsenlampien* ensi-iltojen tulkinnoista nousee esiin, mistä näiden piirteiden alkuperä näyttäisi kumpuavan: mihin kansainvälisiin baletin verkostoihin lähteet johtavat sekä miten ja kenen välittämänä vaikutteet kulkeutuivat Suomeen? Vaikutteiden ja yhteneväisyyksien osoittaminen eri versioiden välillä ei ole yksiselitteistä. Tanssihistorian kirjoituksista saa kuitenkin käsityksen, että tietyt aikakaudet tai tiettyjen teosten kaanonit muodostaisivat eheitä ja selkeitä kokonaisuuksia. Tanssintutkija Alexandra Carter (2004, 11–13) esittääkin, että kyse on enemmän hajanaisten vuorovaikutusten diskurssien vyyhdeistä, jotka kulkeutuvat teoksesta toiseen ja ilmenevät moninaisesti.

Tutkimuslähteinäni ovat arkistomateriaalit, erityisesti esityksistä jäljelle jääneet aineistot: erilaiset tekstit, kritiikit, käsiohjelmat, Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkiston asiapaperit, valokuvat sekä yksi tallenne. Vuoden 1976 esitystaltiointi asetuu ainoana tallenteena hierarkkiseen asemaan suhteessa muihin ensi-iltoihin. Olen käyttänyt sitä tässä yhteydessä lähinnä esityspiirteiden tarkasteluun muun materiaalien rinnalla. Kaikki esityksistä jäljelle jääneiden materiaalien sisällöt ovat aina tulkintoja. Näin ollen kyse on menneiden esitystulkintojen tulkinnoista.³ Esitysten lehtikritiikit on säilytetty osana Kansallisoopperan arkiston lehtileikekokoelmaa, mistä ne on poimittu tutkimuksen käyttöön. Samalla kun arkistot ja niiden sisällöt ovat sidoksissa ajan ja paikan sattumiin, ne ovat aina yhteydessä sosiokulttuurisiin, poliittisiin ja ideologisiin konteksteihin (ks. Gale & Feathers-tone 2012). Kritiikit ovat aikakautensa ääniä ja henkilökohtaisia mielipiteitä, jotka välittävät esitystapahtumien esteettisiä piirteitä, toimintojen konventioita sekä erilaisia merkityksiä (ks. Postlewait 2009, 13–14; Koski 2005, 131; Carter 2008, 23). Kansallisoopperan arkiston lehtileikekokoelmat sisältävät kattavan koosteen

esitysten kritiikeistä sekä ohjelmistoon ja henkilöstöön liittyvästä julkisesta keskustelusta. Artikkelin aineistoa täydentävät balettitanssijoiden henkilökohtaiset muistot ja aikalaiskokemukset eri esitysversiona (Tanssipaneelit I–II 2015, Teatterimuseon arkisto).⁴

Kylmän sodan konteksti

Tutkimani esitykset osuvat kylmän sodan aikaan, jolloin elettiin myös neuvostobaletin kulta-aikaa. Osana poliittista agendaansa Neuvostoliitto lähetti ensin Moskovan Bolšoi-baletin sekä myöhemmin Kirov-baletin ulkomaisille kiertueille. Useimmat vierailut toteutettiin osana kulttuurienvälisestä vaihto-ohjelmaa, josta kylmän sodan poliittiset ambitiot eivät olleet irrallaan.⁵ Tanssitaiteen näkökulmasta vuorovaikutteiset esityskokemukset sekä lisääntyneet henkilökohtaiset taiteilijakontaktit avasivat kuitenkin merkittäviä uusia polkuja. Vierailut vaikuttivat ohjelmistovalintoihin, yksittäisten teosten tyylillisiin ominaisuuksiin sekä esimerkiksi tanssiteknisiin suuntauksiin tanssiryhmien arjen käytännöissä.

Venäjän keisarikunnan aikana Pietarin Mariinski-teatteri toimi balettitradition edelläkävijänä. Kylmän sodan aikana Bolšoi-teatterin asema vahvistui vähitellen Kirov-balettiin nähden. Christina Ezrahi (2012, 64–78) osoittaa, että Bolšoi-teatterista tuli eräänlainen Kremlin hoviteatteri, jossa baletin ja politiikan suhde oli erityisen läheinen. Vahvaa virallista ja taloudellista tukea balettitaiteelle tuskin olisi myönnetty syvästä intohimosta taidetta itseään kohtaan, ilman poliittisia ambitiesiä. Keskeisiä tanssijoita ja koreografeja siirrettiin Moskovaan, kun taas Kirov-teatteri toimi tuolloin kokeellisempuna koreografisena keskuksena. *Joutsenlampi* oli osa Neuvostoliiton kulttuurista kaanonia, mikä neuvostoliiton oli syytä tuntea. Teoksen säännöllinen esittäminen oli osa vallan vahvistamisen symbolia. Maan poliittinen johto ja kansainväliset vierailijat istuivat usein Bolšoi-teatterin katsomossa. Uusien poliittisten vaatien myötä myös klassikoiden tuli uudistua.

(Emt., 48, 66–68, 71.) Kaikuja Bolšoi-baletin aseman noususta kantautui myös Suomeen.

Kansainväliseksi menestykseksi koitunut Bolšoi-baletin ensivierailu Lontoossa 1956 vahvisti entisestään baletin asemaa Neuvostoliitossa (emt., 167). *Joutsenlampi* kuului odotetusti ohjelmistoon.⁶ Klassikkoa oli jo tässä vaiheessa uudistettu useita kertoja Neuvostoliitossa, ja nyt esitettävä uustulkinta oli Bolšoi-baletin monista uudistuksista vastanneen Aleksandr Gorskin ja merkittävän tanssija-pedagogi Asaf Messererin käsialaa. Sama versio esitettiin Suomen Kansallisoopperan näyttämöllä puoli vuotta Lontoon vierailun jälkeen. Bolšoi-baletin seuraava ulkomaanvierailu suuntautui Helsinkiin. Leningradin Kirov-baletin vierailua länteen saatiin odottaa 1960-luvun alkupuolelle, ja pian laajan kiertueen jälkeen Kirov-baletti esitti Konstantin Sergejevin version *Joutsenlammesta* Kansallisoopperan näyttämöllä 1963. Tämä vierailu herätti Suomessa keskustelun Bolšoi-baletin ja Kirov-baletin keskinäisestä asemasta neuvostobaletin uudistajana.

Ennen kaikkea Bolšoi- ja Kirov-balettien kansainväliset vierailut mullistivat länsimaisia käsityksiä venäläisen baletin traditiosta. ”Venäläisen baletin perinteet” olivat lännessä muodostuneet pitkälti Sergei Djagilevin *Les Ballets Russes* -ryhmän⁷ toiminnan kautta. Tanssin käytännöissä se tarkoitti sitä, että *Ballets Russes* -ryhmän mukana vietiin venäläisen tanssin perintöä Euroopassa työskenteleville sukupolville ja uudenlaisia käytäntöjä toteutettiin lännen kontekstissa. Samanaikaisesti baletti-instituutiot Neuvostoliitossa kehittyivät, uudistuivat ja samalla jatkoivat pitkää perinnettään omassa kontekstissaan (Ezrahi 2012, 149–150). Kun Bolšoi-baletti esiintyi Lontoossa, olivat odotukset kasvaneet suuriksi, ja kysymys *Joutsenlammen* alkuperästä ja perinteistä sai aikalaisasiantuntijat näkemään tilanteen uusin silmin: ”Kun brittiläinen näkemys seisoo *Joutsenlammen* vanhanaikaisuuden vieressä kuin vartiomies ja huolehtii siitä, ettei mikään saisi muuttua, moskovalaiset itse tuovat meille tuoreen ja uudistetun muunnoksen samasta teok-

sesta” (Halonen 1966, 30).⁸ Tämä kehitysvaihe käytiin läpi myös suomalaisissa 1950-luvun *Joutsenlampien* tulkinnoissa. Muutaman vuoden sisällä toteutettiin ensin mahdollisimman traditionaaliseen kokonaisuuteen pyrkivä Mary Skeapingin versio (1953) ja sen jälkeen esityskonseptia uudistettiin Bolšoi-baletin ”nykyvenäläisen” version mukaisesti vuonna 1957.

Mary Skeapingin muistiinpanot

Joutsenlampi ei alun perin kuulunut Suomalaisen Oopperan ohjelmistosuunnitelmiin 1950-luvun alkupuolella, mutta tilanne muuttui, kun tanskalainen koreografi Harald Lander peruutti vierailunsa syksyllä 1953 (Harald Landerin kirje Sulo Räikköselle 21.9.1953. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto).⁹ Oopperan johto kääntyi Tukholman kuninkaallisessa baletissa työskentelevän Mary Skeapingin (1902–1984) puoleen. Skeaping oli saman vuoden keväällä tehnyt *Joutsenlammen* Tukholman kuninkaalliselle baletille, ja hänen oli määrä valmistaa sama esitystulkinta Helsinkiin (Mary Skeapingin kirje Sulo Räikköselle 6.10.1953. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto. Ks myös US 1953a; E.V. 1953a). Suunnitelmaa pidettiin tärkeänä, sillä Kansallisoopperan muuta ohjelmistoaikataulua muutettiin (US 1953a). Kiinnostusta kyseistä tulkintaa kohtaan lisäsi sen oletettu vankka yhteys venäläisiin lähteisiin.

Skeapingin *Joutsenlammen* koreografia perustui venäläisen Nikolai Sergejevin (1876–1951) ”mukailemaan Marius Petipan ja Lev Ivanovin koreografiaan” (*Joutsenlampi* 12.11.1953).¹⁰ Käsiohjelman tekstillä viitattiin Sergejevin kokoelman tanssinotaatiomerkin-töihin (ks. Suhonen 1997) sekä Sergejevin aiemmin toteuttamiin näyttämötulkintoihin, joiden perusteella Skeaping oli toteuttanut myös Tukholman tulkintansa. Sergejevin kokoelman *Joutsenlampea* koskevissa notaatiomerkin-nöissä ja dokumenteissa neljä 23 tanssista on viimeistelemättömiä joko lattiasuunnitelman tai askelsarjojen osalta. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta notaatiot käsien ja kehon

liikkeistä uupuvat koko käsikirjoituksesta. Myös yhteydet liikkeiden ja musiikin välillä ovat tulkinnanvaraisia. Kaiken kaikkiaan notaatiomerkinnot mahdollistavat kirjon erilaisia tulkintoja näyttämöllepanossa (Wiley 1976, 95–96, 102–112).

Aikanaan Skeapingiä pidettiin Sergejevin koreografioiden asiantuntijana.¹¹ Toimiessaan Sadler's Wells baletin balettimestarina (1949–1951) hän tutustui Sergejevin Englannissa toteuttamiin näyttämöversioihin.¹² Tuolloin Skeaping työskenteli myös tanssinhistorioitsija Cyril W. Beaumontin hankkeessa, jossa tarkasteltiin *Joutsenlammen* varhaisia versioita sekä esimerkiksi teoksen alkuperäislibrettoa. Skeaping kirjasi muistiin Sergejevin *Joutsenlammen* koreografiaa (Beaumont 1982, v–vi, 75). Tanssitaiteilija Doris Laine kertoi haastattelussa (Tanssijapaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto), että *Joutsenlammen* harjoituksissa Skeapingillä oli mukanaan ”muistiinpanoja, jotka hän oli itse saanut perinnöksi.” On epäselvää, mitä nämä kyseiset muistiinpanot tarkalleen ottaen sisälsivät. Niissä saattoi olla alkuperäisiä Sergejevin kokoelman merkintöjä, Skeapingin omia muistiinpanoja kyseisistä näyttämösovituksista tai esimerkiksi muistiinpanoja Beaumontin kanssa toteutetusta hankkeesta. Kaikissa lukuisissa eri aikoina kehitetyissä tanssinotaatiomerkinnoissä ilmenee sama problematiikka: tanssiliikkeen sekä kielen ja kirjallisen ilmaisun yhdistämisen

kompleksinen suhde. Mikään merkintäsystemeistä ei ole vakiintunut käytäntöön, ja edelleen tanssikulttuurien ja traditioiden välittäminen eteenpäin tapahtuu lähinnä ei-kirjallisten keinojen avulla (Franko 2011, 322, 327–328).

Skeapingin asiantuntijuutta venäläisen baletin suhteen ei sinällään kyseenalaistettu. Sergejev-yhteyksiensä lisäksi hän oli jo tanssijauransa aikana työskennellyt useiden venäläisten opettajien, kuten Anna Pavlovan ja Ljubov Jegorovan johdolla sekä esiintynyt Pavlovan ryhmässä (1925–1931). Tukholmaan Skeaping kutsuttiin nimenomaan harjoittamaan venäläisiä baletteja, joista *Joutsenlampi* oli ensimmäinen näyttämösovitus.¹³ (Hutchinson Guest 1984–85; Clarke 1984; US 1953b; E.V. 1953a; HS 1953.)

Kaikkineen historiallinen konteksti kiehoi Skeapingiä. Hänen mukaansa klassiset teokset tuli säilyttää mahdollisimman koskemattomina (Hutchinson Guest 1984–85; Grut 2007, 470–72). Esitellessään Helsinkiin tulevaa näyttämösovitustaan Skeaping sanoi tutkineensa vanhoja piirroksia sekä aikalaisarvosteluja saadakseen tietoa teoksen menneisyydestä ja päästäkseen oikeaan tunnelmaan. Hän korosti, että esiintyjien oli tärkeää eläytyä paitsi sävellykseen, myös baletin synty aikaan ja -ympäristöön (SSd 1953). Hänellä oli ollut mahdollisuus tutustua ainakin osittain venäläiseen alkuperäisaineistoon Beaumontin *Joutsenlampi*-tutkimuksen aikana. Projektissa työskenteli myös venäjän kielen

Wäinö Aaltosen lavastus Mary Skeapingin Joutsenlampeen (1953) oli näyttävän modernistinen ja loi kontrastin baletin tunnelmaan. Vanhemman polven tanssikriitikot, kuten Raoul af Hällström (1899–1975), kritisoivat lavastusta ankarasti. Kuva: Manninen. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.



taitoisia tanssin asiantuntijoita (Beaumont 1982, v–vi). Skeapingin venäläisen baletin sekä Sergejevin toteuttamien tulkintojen tuntemus vahvisti hänen koreografioimansa *Joutsenlammen* yhteyksiä venäläisiin perinteisiin. Nämä yhteydet korostavat nimenomaan niitä ominaisuuksia, jotka olivat muotoutuneet lännen kontekstissa. On otettava huomioon myös, että Skeaping sovelsi tulkintaansa Suomalaisen Oopperan näyttämölle ja henkilöstölle sopivaksi.

Lavastejoutsenia, mimiikkaa ja koreografisia muodostelmia 1953

Skeapingin tulkinta klassikosta sijoitettiin suomalaislehdistön vastaanotossa systemaattisesti osaksi vanhaa venäläistä traditiota. Puhuttiin *Joutsenlammen* ”originaalista venäläisestä alkuperästä”, ”mahdollisimman autenttisesta” tulkinnasta ja ”viimeistellystä entisöinnistä” sekä ”pätevän ja vanhan keisarillisen baletin perinteitä uskollisesti vaalivasta” tulkinnasta (mm. E.P. 1953; I.H. 1953; P.P. 1953). Lisäksi kirjoittajat tunnistivat tästä versiosta yhteneväisyyksiä aiemmin Suomessa esitettyihin *Joutsenlammen* tulkintoihin – George Gén (1932) ja Alexander Saxelinin (1945) versioihin. Erityisesti runsas mimiikan käyttö sekä loppukohtauksen näkymä, jossa Odette ja Siegfried ”lipuvat joutsenpurressa kohti ylimaallista vapautta” toivat mieleen edeltävät produktiot (E.P. 1953; A.K. 1953; A.H. 1953). Mimiikan käyttö yhdistyi nimenomaan Gén versioon. Antti Halonen arvioi (1953), että myös Gellä olisi ollut mahdollisuus tutustua Sergejevin muistiinpanoihin. Näkemystä on ainakin toistaiseksi mahdoton todentaa, mutta esitystulkintojen piirteiden yhteneväisyydet heijastelevat Gén Pietarin yhteyksiä ja vaikutteiden kulkeutumista Gén tulkintaan. Sen sijaan Saxelinin versiossa mimiikkaa ei juuri ollut. Esimerkiksi Laine muistelee, että hän koki mimiikan harjoittelun Skeapingin versiossa tyyllisenä erona verrattuna ensimmäiseen produktioon, jossa hän tanssi, eli Saxelinin versioon (Tanssijapaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto).

Mimiikka- ja tanssikohtausten vaihtelu on

ylsi tyyppillisimmistä Petipan koreografisista tyylipiirteistä, mutta kun klassikoiden uustulkinnat kehittyivät ajan myötä, mimiikkakohtaukset jäivät pois, tai ne muutettiin tanssillisemmiksi. Miimisisä eleistä tuli vanhojen perinteiden jäänteitä. Skeapingin tulkinnassa pyrittiin tuomaan esiin näitä perinteitä. Maj-Lis Rajala muisti edelleen tarkasti Odetten miimiset eleet toisen näytöksen alusta ja tähdensi pitäneensä niiden suorittamista aikanaan perusteltuna sekä luontevana (Tanssijapaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto).

Kriitikot argumentoivat miimisten kohtausten tarpeellisuudesta suhteessa näkemyksiinsä vanhojen esityisperinteiden arvoista, mikä oli tyyppillistä baletin tradition kulkeutumisessa. Mimiikka sai oman erityisarvonsa tyylipuhtaiden joutsenkoreografioiden rinnalla ja vahvisti kriitikoiden mukaan venäläisyhteyksiä (R.af H. 1953; A.H. 1953). Toisaalta mimiikka nähtiin jopa huvittavana (E.V. 1953b). Vanhasta esitystraditiosta Skeapingin versiossa viestivät myös näyttämölle asetetut lavastejoutsenet, jotka olivat olleet osa Sergejevin näyttämösovituksia myös muualla toteutetuissa esityksissä (The Skeaping Swan Lake 1954; Eliot 2013, 32–33).¹⁴

Samalla kun miimiset kohtaukset olivat lisääntyneet Skeapingin versiossa, koreografinen kokonaisuus oli muuttunut kauttaaltaan tanssillisemmaksi ja koreografiset muodostelmat tarkemmiksi. Petipa-Ivanoville ominainen tyylipiirre korostui klassisen baletin koreografisten muodostelmien kautta. Skeaping oli rakentanut koreografiaan erityisellä tarkkuudella selkeitä ryhmittelyjä ja viimeistellyt ne musiikkiin tarkasti. Joutsenkohtauksissa oli uudet johtajajoutsenten roolit, ja kohtausten sisällöt olivat kriitikoiden näkemysten mukaan saaneet elävyyttä ja hienoja vivahteita (E.V. 1953b; P.P. 1953; R.af H. 1953; I.H. 1953). Tanssijoita ei ilmeisimmin ollut aikaisemmin riittänyt näyttäviin ja selkeäkuvioisiin ryhmämuodostelmiin tai johtajajoutsenten rooleihin. Skeapingin koreografinen näkemys ja asiantuntemus harjoittamisessa tuottivat näyttävän

ja hiotun lopputuloksen. Sen sijaan entisistä versioista mieleen painunut liiketyylillistä yksityiskohtaa kaivattiin: ”joutsenranteiden ja sormien värähtelevää ’tremoloa’, joka tähän asti on antanut visionäärisen kuvitelman toisen ja neljännen näytöksen herkistyneestä hermosta” (A.H. 1953). Tämä yksittäinen ominaisuus asetui vastaanoton mukaan yhdeksi useita suomalaisia *Joutsenlampia* määritteleväksi piirteeksi, johon palattiin yhä uudestaan.

Joiltain osin Skeapingin tulkinta kuitenkin poikkesi Petipan ja Ivanovin *Joutsenlammesta* – niiltä osin, kun ylipäättään voidaan tavoittaa vähäisiäkin yhteyksiä menneisiin tulkintoihin. Eräät yksityiskohdat viittaavat vielä varhaisempaan, ensimmäiseen venäläiseen, Julius Reisingerin epäonnistuneena pidettyyn tulkintaan (1877) ja Pjotr Tšaikovskin ensimmäiseen partituuriin. Molemmissa venäläisissä ensi-illoissa käytettiin samaa librettoa (ks. johdanto), joten muutoksiin johtaneet tekijät ovat olleet musiikin partituurimuunnoksia tai Skeapingin henkilökohtaisia koreografisia tulkintaeroja. Skeapingin versiossa kolmannen näytöksen alun morsianten tanssissa (*Valse des fiancées*) neidot edustavat eri kansallisuuksia ja näin dramaturgisesti johdattelevat eri maiden karakteritansseihin. Petipa-Ivanov -versiossa sen sijaan identtisesti pukeutuneet morsianehdokkaat tanssivat yhtenevästi (Wiley 1985, 44, 265). Toinen vastaava ero ilmeni morsianten tanssia seuranneiden karakteritanssien järjestyksessä. Skeapingin käyttämän musiikin partituuri ei noudata Petipa-Ivanovin käyttämän partituurin järjestystä, kun taas Saxelinin *Joutsenlammessa* noudatettiin täysin Petipa-Ivanov -tulkintaa tässä kohdin (emt., 41–43, 252, 343).¹⁵ Myös Skeapingin koreografioima viimeisen näytöksen Myrsky-kohtaus kuului kokonaisuudessaan aikoinaan ainoastaan Reisingerin versioon. Petipa-Ivanovin koreografiasta Tšaikovskin Myrsky-kohtauksen sävellys poistettiin (Wiley 1985, 249). Reisinger tosin käytti kohtauksessa runsaasti näyttämöefektejä, joilla saatiin aikaan mahtipontinen tulvan illuusio (Wiley 1985, 57). Sen sijaan Skeapingin loppukohtauksen

mustiin *tutu*-hameisiin puettujen joutsenten ilmaantuminen valkoisten joutsenten keskuuteen surun symbolina oli täysin identtinen ratkaisu Petipa-Ivanovin tulkintaan (vrt. emt., 268). Myöhempien tulkintojen loppukohtauksissa mustiin pukeutuneita *corps de ballet*’n tanssijoita nähtiin harvoin.

Erityisen tästä Skeapingin eri varhaisten *Joutsenlampien* perinteitä yhdistelevästä versiosta tekee sen toteuttamisajankohta. Kun neuvostoliittolaisissa *Joutsenlammen* uustulkintoissa 1950-luvun alkuun mennessä oli jo siirrytty kohti uusia päämääriä ja liikemuotoja, Suomessa palattiin venäläisen arkistomateriaalin tulkintaan – läntisen perinteen kautta. Skeapingin versiossa korostettiin juuri niitä piirteitä, joita vastaan neuvostobaletin uudistukset oli suunnattu 1900-luvun alusta lähtien (ks. esim. Souritz 1990). Neuvostobaletin kehityksessä Petipan klassisia teoksia kritisoitiin nimenomaan mimiikasta sekä pitkien tanssikohtausten irrallisuudesta suhteessa draaman kuljetukseen. Niitä pidettiin viihdyttävänä ja mieleltään tyhjinä, formalistisiin muotoihin sidottuina kehyksinä (Ezrahi 2012, 48–49). Skeapingin *Joutsenlammen* versio nivoutui enemmän klassikon läntisiin kehitysvaiheisiin, joissa korostettiin vanhanaikaisia piirteitä. Toisaalta lehdistön kirjoituksissa vetämät yhteydet Skeapingin ja aiempien suomalaisten *Joutsenlammen* tulkintojen välillä korostavat Suomessa esitettyjen versioiden venäläisiä piirteitä ja näin ollen kansallisen kaanonin venäläisyhteyksiä.

Vieraita Bolšoi-teatterista

Joutsenlammen asema suomalaisen baletin kaanonissa vahvistui entisestään klassikon seuraavan, Aleksandr Gorskin, Asaf Messererin ja Lev Ivanovin *Joutsenlammen* tulkinnan rantauduttua Helsinkiin. Tähän johti osaltaan Kansallisoopperan baletissa lisääntynyt kansainvälinen vuorovaikutus ja erityisesti yhteistyö Bolšoi-baletin kanssa. Gorski-Messerer-Ivanov -tulkinta säilyi ohjelmistossa miltei parikymmentä vuotta, eli toistaiseksi pisimpään.

Suomalaisilla näyttämöillä oli etulyöntiasema verrattuna suuriin baletin keskuksiin, koska Suomi toimi usein neuvostovierailijoiden kauttakulkumaana. Vierailijat vaikuttivat jopa yksittäisiin roolitulkintoihin; tätä vakuuttivat myös *Joutsenlammen* tanssijat (Tanssijapaneelit I–II 2015, Teatterimuseon arkisto). Vierailuista tuli jokakeväisiä, kun Alfons Almi alkoi järjestää vuosittain toukokuussa pidettäviä Kansainvälisiä balettijuhlia (1957–71). Tyypillistä yksittäisten vierailijoiden kohdalla oli, että he esiintyivät Kansallisoopperan teostulkintoissa, kuten oli tapahtunut jo Skeapingin *Joutsenlammen* kohdalla.¹⁶ Poikkeuksellista sen sijaan oli toimintamalli, jossa Kansallisoopperan balettikunnalle harjoitettiin klassikon uusi versio vierailevia solisteja varten, kuten tehtiin keväällä 1957. Bolšoi-teatterin Gorski-Messerer-Ivanov-tulkinta valmistettiin ensin Kansallisoopperan tanssijoille, koska Bolšoi-baletin solistit saapuivat kevään ensimmäisille balettijuhille esiintymään yhdessä Kansallisoopperan *ensemblen* kanssa.¹⁷

Bolšoi-baletin version harjoittaminen balettikunnalle oli erikoinen ratkaisu siitäkin syystä, että vielä alkuvuodesta seurue oli huolellisesti harjoitellut Skeapingin version Kansallisoopperan baletin 35-vuotisjuhlaa ja televisiointia (30.1.1957) varten (US 1957; E.P. 1957a). Huolimatta aivan hiljattaisesta panostuksesta Bolšoi-teatterin balettimestari Tamara Nikitina harjoitti uuden version heti keväällä, lyhyessä ajassa ennen solistien saapumista. Nikitina perusteli ratkaisua lehdistössä sillä, että suomalaisen baletin oli helpompi oppia neuvostokoreografia kuin vierailevien solistien muutaman päivän aikana suomalaisten versio. Hänen mukaansa erot Skeapingin *Joutsenlampeen* olivat huomattavat niin musiikin kuin koreografiainkin suhteen – nyt kyse oli ”nykyvenäläisestä tulkinnasta” (KU 1957). Laineen mukaan toimintamalli tuntui hyvältä käytännön ratkaisulta, koska esimerkiksi Skeapingin versiossa vierailleilla neuvostosolisteilla oli ollut vaikeuksia arvioida koreografian kulkusuuntia (Tanssijapaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto). Tapa oli uusi

myös Bolšoi-baletille (TS 1957).

Yhteistyön lisääntyminen instituutioiden välillä ilmeni myös vierailuohjelmistossa olleesta *Bahtšisarain suihkulähteestä*,¹⁸ jonka valmistelussa käytettiin samaa konseptia sillä erotuksella, että koreografi Rostislav Zaharov oli valmistanut koko teoksen Kansallisoopperan baletille jo edellisen vuoden lopulla (1.12.1956). Yhteistyö sujui keväällä jouhevammin *Bahtšisarain suihkulähteen* osalta, kun solistit sijoitettiin suomalaistanssijoille jo tuttuun teokseen. *Joutsenlammen* ottaminen mukaan kevään vierailun ohjelmistokokonaisuuteen taas vahvisti sen kanonista asemaa Suomessa.

Onnellisen lopun *Joutsenlampi* 1957

Tamara Nikitina palasi lokakuussa harjoittamaan *Joutsenlammen* keväällä esitetyn tulkinnan myös suomalaissolisteille.¹⁹ Aleksandr Gorskin ja Asaf Messererin uudistuksiin perustuvan version myötä Suomessa nähtiin ilmaisultaan entistäkin rikkaampi *Joutsenlampi*. Tulkinnassa korostui tanssijoiden teknisyyden nivoutuminen monipuoliseen näyttämöilmaisuun. Roolihenkilöiden dramaturgiset kaaret kirkastuivat, kuten Odette-Odilen hyvän ja pahan dialogisuus suhteessa velho Rothbartin dramaturgisesti ja tanssillisesti kasvaneeseen rooliin. Jos Skeapingin *Joutsenlammessa* vastaanoton huomio oli kohdistunut teoksen ”alkuperäisyyteen ja autenttisuuteen”, Gorski-Messerer-Ivanov -tulkinta johdatti eläytymään ja ihastumaan ”todentuntuiseen” ja kokemuksesta aitoon *Joutsenlampeen*.

Aleksandr Gorski (1871–1924) päivitti *Joutsenlampea* vähitellen (1901, 1906, 1912, 1916–17, 1920, 1922) Moskovan Bolšoi-teatterissa (Souritz 1990, 116–120). Osa hänen tekemistään uudistuksista jäi pysyviksi kanonisoituihin versioihin, kuten uusi Narrin rooli. Gorski toimi venäläisen baletin kehityksessä niin sanotun ylimenokupolven edustajana vanhempien konservatiivisten ja uusien esteettisten sekä poliittisten vaatimusten edustajien välillä (Banes

1990, 15). Gorskia viehätti elämänläheisyyden ja arjen sitominen klassikkoihin. Niissä luovuttiin ryhmäkoreografoiden formaaleista, suorista linjauksista, karakteritanssit lisääntyivät ja vapautuivat välittämään luontevia kansallisia piirteitä. Lavastuksissa painotettiin enemmän realistista ja puvustuksissa yksilöllistä lähestymistapaa. Draamallinen kokonaisuus eheytyi, ja uskottava roolityöskentely tuli oleelliseksi osaksi uudistuksia. Gorskin joutsenet juoksivat ympyrää aidosti pelästyneinä, liikekielen tuli välittää hermostuneisuus yksittäisessä tanssijassa (Souritz 1990, 85–89, 116–120; Scholl 2007, 213–214). Yhtenä keskeisenä vaikuttimena venäläisklassikoiden uudistumisessa toimi Moskovan teatterikentän kehitys. Gorskin vuoden 1920 uustulkinnassa mukana työskentelikin ohjaaja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko (1858–1943). Hedelmällisintä yhteistyössä oli teatterillisten konventioiden hyödyntäminen tanssiroolien ilmaisussa sekä dramaturgisessa rakenteessa. Sisäätuloista ja näyttämöltä poistumisista tuli loogisia (Souritz 1990, 30–34, 116–132).

Asaf Messererin (1903–1992) panos *Joutsenlammen* uudistamisessa oli myös merkittävä. Gorskin oppilaana, teosten tanssijana sekä myöhemmin assistenttina toiminut Messerer sai hyvän tuntuman Gorskin uudistuksiin. Hän toi niihin liiketeknisiä koreografisia täsmennyksiä. Monipuolisena esiintyjäpersoonana ja teknisesti lahjakkaana tanssijana Messerer uudisti miestanssijakuvaa. Ensimmäisen oman näkemyksensä *Joutsenlammesta* hän toteutti vuonna 1937 (Bocharnikova 2005; Souritz 1990, 149, 198).

Suomalaiskriitikeissä huomio kohdistui tanssijoiden vahvaan ilmaisuun, jota pidettiin Nikitinan ansiona. Tähän ilmeisimmin vaikutti myös mimiikan väheneminen. Samoin dramaturgista etenemistä pidettiin loogisempana kuin aiemmin. Tanssillisesti virtuoosisista suorituksista välittyi myös syvempi tunneasteikko (ks. esim. A.H. 1957c; I.H. 1957b). Vaikka Kansallisbaletin tanssijat eivät haastattelussaan (2015) nostaneet esiin *stanislavskilaisuutta*, korostivat kritiikit painokkaasti juuri tanssijoiden ilmaisussa tapahtuneita muutoksia. Kauaskantoise-

na vaikutuksena Gorskin balettiklassikoiden uudistuksissa onkin pidetty stanislavskilaisen ilmaisun vahvistumista tanssijoiden työskentelyssä: niin koreografia kuin klassisten ja karakteritanssien liikekieli yhdistyivät ilmaisuun ja dramaturgian etenemiseen syvemmin (Scholl 2007, 213–214). Suomalaitanssijoiden monivuotinen opiskelu koostui pitkälti tanssiteknisistä harjoitteista, ilmaisun katsottiin syntyvän vähitellen roolitöiden mukana. Uusi versio toi mahdollisuuden hyödyntää neuvostopedagogin osaamista tälläkin saralla: Nikitina harjoitti suomalaistanssijoita niistä lähtökohdista, joissa Moskovassa työskenneltiin. Vuoden 1957 versio jäikin suomalaistanssijoille mieleen voimakkaana kokemuksena. Esimerkiksi Ulrika Hallberg kertoo pitävänsä juuri kyseistä versiota ”sinä oikeana, todellisena *Joutsenlampena*”, vaikka hän tanssi pääroolinsa vasta seuraavassa, leningradilaisessa versiossa (Tanssijapaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto).

Rakenteellisesti suurimmat erot versioiden välillä koskivat ensimmäistä näytöstä. Narrin hahmo toi näytökseen elävyyttä ja toiminnallisuutta. Gorski rakensi roolista hovin hullutelijan, röyhkimyksen, joka kiusoitteli muita, mutta vähitellen siitä kehkeytyi virtuoosisista tanssiteknisyyttä korostava rooli (Souritz 1990, 124, 127). Messererin osuuden voi nähdä Narrin roolin tanssiteknisyyden kehittäjänä. Narrin roolia pidettiin Suomessa onnistuneena (I.H. 1957b). Halonen analysoi, että se ja uudet maalaistanssit edistivät ensimmäisen näytöksen dramaturgian etenemistä. Luontevasti näyttämöllä liikkuvat ryhmät kertoivat valmistautumisesta tulevaan juhlaan, kaikella oli tarkoituksensa ja poissa olivat ”avuttomat avustajajoukot seinän vierestä” (A.H. 1957b). On mahdotonta arvioida, näkivätkö kritiikit erot suoraan esityksestä, vai olivatko he tutustuneet Gorskin uudistuksiin aiemmin ja siten tulkitsivat muutoksia näyttämötapahtumista. Gorskia oli esitelty laajassa artikkelissa keväällä (A.K. 1957).

Merkittävin muutos koski kuitenkin baletin loppuratkaisua: traagisesta lopusta siirryttiin onnelliseen loppuun. Aiemmin sekä joutsen-

prinsessa että prinssi hukuttautuivat lampeen, nyt pahan voima voitetiin ja pari sai toisensa. Muutos otettiin ensimmäisen kerran käyttöön vuonna 1920 Gorski-Nemirovitš-Dantšenko-version ensi-illassa. Ezrahi (2012, 48) pitää sekä Kirov- että Bolšoi-balettien luomien uustulkintojen onnellisen lopun ratkaisua yhteiskuntapoliittisena. Elisabeth Souritzin (1990, 120) mukaan sen voi nähdä pyrkimyksenä didaktisuuteen – ilmaisuun ajatuksesta, jossa hyvä voittaa ansaitusti pahan.²⁰ Tanssi-piireissä muutosta vastustettiin, ja traaginen loppu palautettiin Bolšoi-teatterissa jo vuonna 1922, kunnes sen vuonna 1937 syrjäytti vielä onnellisempi loppukohtaus – iloiset hääjuhlan valmistelut (emt. 120). Bolšoi-teatterin version myötä onnellinen loppukohtaus saatiin myös Helsinkiin, joskin sekin vaihdettiin takaisin traagiseksi jo samassa tulkinnassa.

Englantilaisvaikutteiden kritiikki

Vuoden 1957 *Joutsenlammen* suomalaisvastaa-notossa korostui yksi erityispiirre: uutta tulkintaa vertailtiin aiempaan versioon ja sille ominaiset piirteet arvoitettiin nyt negatiivisesti *englantilaisiksi* vaikutteiksi. Bolšoi-baletin tulkinnan nähtyään yleisö piti Skeapingin versiota avoimesti jopa epäonnistuneena, ja siihen vaikuttaneita syitä korostettiin kansallisuuden kautta. Kritiikin paradoksaalisuutta lisää se, että Skeaping pyrki ensisijaisesti historialliseen – siis leimallisesti venäläiseen tulkintaan. Tämä esimerkki osoittaa, että suomalaisen baletin keskuudessa klassikon vaikutteiden odotettiin tulevan suoraan idästä: Neuvostoliitosta ja Venäjältä.

Aiemmin ansioiksi mielletyt koreografian vanhat, ”autenttiset” piirteet nähtiin nyt englantilaislähtöisinä krumeluureina: ”Mikä vasta-kohta englantilaisen koreografian ulkokohtaisen tarkalle, arkistomateriaaliin pohjautuvalle Petipan-Ivanovin entisöinnille, jonka mielenkiinto on lähinnä museaalista laatua!” (E.P. 1957c). Samaan tapaan vertailtiin näiden eri versioiden harjoitusaikojä Bolšoi-baletin aikaansaannosten

korostamiseksi: ”Saavutusta on syytä verrata niihin englantilaisen koreografin työviikkoihin, joita muistelen tehdyn kuukausikaupalla, tuloksena akateemisten ansioiden pitkäveiteinen ja paikoillaan seisova ensimmäinen näytös” (A.H. 1957c). Tämä ei ollut edes todenperäinen väittäjä, koska Skeapingin harjoitusaika ei ollut pitkä, kuten muun muassa Laine totesi (Tanssi-japaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto).

Skeapingin versio oli aluksi viehättänyt suomalaisyleisöä erityisesti venäläisyhteyksiensä ansiosta. Kriittinen suhtautuminen lisääntyi ensimmäisen neuvostoliittolaisen naissolistin vierailun yhteydessä keväällä 1954 (Irina Tihomirnova). Eila Pajastie (1954) kritisoi pitkässä analyysissään Skeapingin tulkintaa monin tavoin ulkokohtaiseksi. Klassikosta puuttui runous, ja ilman sitä oli syntynyt ainoastaan virtuoosiharjoitteita, sommitelmia ja miimisiä eleitä, joista katsoja ei liikuttunut. Yhdeksi syyksi kritiikko nosti koreografisesta liikekielestä uupuneen joutsenneitojen olemuksen, jossa hänen mukaansa tuli näkyä ”vartalon hieman notkoselkäistä, kohorintaista asentoa ja siipimäisesti sivulle kaartuvien käsivarsien värinä, pään pyörittelyä, kaulan ojentelua ja jalkojen pieniä lyöntejä.” Skeapingin lintuolemuksen liikekielestä puuttuivat ”sormien värähtelevät liikelaadut” (E.P. 1954). Kirjoittaja yhdisti klassikossa nähtyjä liiketulkintoja ja venäläisten solistien kautta kulkeutuvia yksityiskohtia käsitykseensä ”oikeasta” joutsentulkinnasta – sen hän liitti venäläiseen toteutukseen.

Myös solisteista puhuttaessa haluttiin korostaa kulttuurista kontekstia – esimerkiksi *Maakansa*-lehdessä julkaistussa arviossa venäläisen solistin rinnalle nostettiin yllättäen englantilainen tanssija. Keväällä 1957 Odette-Odilen tanssinutta Nina Timofejevaa verrattiin englantilaiseen Beryl Greyhin, joka oli vierailut roolissa jo puolitoista vuotta aiemmin (tammikuussa 1956 sekä 1954). Vaikka Greyn jälkeen oli nähty lukuisien muiden solistien vierailuja, kirjoittaja halusi nostaa vertailun kohteeksi nimenomaan englantilaisen tanssijan. Greyn ilmaisusta ja liikekielestä ei löytynyt

kyseiseen roolitulkintaan vaadittavaa syvyyttä (T.N. 1957).

Kansallisuuteen viittaavia kuvailuja viljeltiin myös oopperan baletin Tukholman vierailun aikana (1954), jolloin esitettiin molemmissa maissa tutuksi tullut Skeaping-tulkinta. Ruotsalaisvastaanoton mukaan suomalaisten balettitanssijoiden tyylin todettiin olevan korostuneesti ”runsaampi, leveämpi ja *venäläisempi* kuin ruotsalaisten, joiden ihanteena oli *englantilaisittain* hienovarainen ja pidättyvä ilmaisu ja pitkitetyt linjat” (Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 98, kurssiivit – R. K.-T.). Oliko suomalaistanssijoiden tyyli korostetun *venäläinen* balettimme varhaisvaiheiden vaikutteiden, pedagogivierailujen ja tanssijakoreografien opintomatkojen takia? Käsitys tietyistä tyylistä näyttäisi syntyneen näyttämön molemminpuolisten makutottumusten, mielikuvien ja ennakko-odotusten mukaan sekä yksinkertaisesti harjoitussaleilla ja näyttämöllä toteutettujen liikeilmaisujen kautta.

Hallittua Bolšoi-tyyliä 1966

Bolšoi-version *Joutsenlammen* pitkä ja suhteellisen säännöllinen esityskausi vahvisti kyseisen tulkinnan siteitä suomalaisen *Joutsenlampien* kaanoniin. Esityksen venäläisilmettä ja tanssillista tarkkuutta ylläpitivät vierailevat harjoittajat Bolšoi-baletista (mm. Naima Baltatšejeva, Natalia Konjus) ja esimerkiksi Maja Plisetskajan Odette-Odilen tulkinnat vierailujen yhteydessä (1960, 1963, 1968). Heidän avullaan ja esitysten toisteisuudella luotiin vastaanottajiin käsitys tyylistä, joka yhdistettiin nimenomaan Bolšoi-teatterin baletissa tuotettuihin *Joutsenlammen* esityksellisiin ja tanssillisiin tyylipiirteisiin. Seuraavan suomalaisen *Joutsenlammen* ensi-illan (1966)²¹ vastaanottoa hallitsikin näkemys, että Suomen Kansallisoopperan baletissa hallitaan jo Bolšoi-tyyli (mm. A.H. 1966). Tämän näkemyksen taustalle oli kuitenkin jo herännyt kiinnostus tyyllisestä muutoksesta. Pohdintaa vauhditti Kirov-baletin näyttävä vierailu 80-hengen ryhmällä Kansallisoopperassa tou-

kokuussa 1963, jolloin ohjelmistossa oli baletin johtajan Konstantin Sergejevin vuonna 1949 uudistama *Joutsenlampi* kirovilaisten täysin omana esityksenä lavasteita myöten – suhteutettuna Helsingin pieneen näyttämötilaan. Tässä yhteydessä avattiin keskustelu ”puhtaampina säilyneiden” klassikoiden merkityksestä nykyvenäläiselle baletille.

Voidaan kysyä, miksi vuoden 1966 *Joutsenlampi* nostettiin ensi-illaksi, vaikka virallisesti koreografiaan ei ollut tehty muutoksia, vaan se oli edelleen sama Gorski-Messerer-Ivanov-tulkinta.²² Edellisestä *Joutsenlammen* esityksestä oli tosin kulunut yli puolitoista vuotta. Erona aiempaan ensi-iltaversioon Kansallisbaletin arkiston ja käsiohjelmamerkintöjen mukaan oli ainoastaan Seppo Nurmimaan lavastus. Sen sijaan puvut oli uusittu jo aiemmin. Teoksen oli ”uudelleen harjoittanut Bolshoi-version mukaan Klaus Salin” (*Joutsenlampi* 26.10.1966). Laine vakuutti myös, että koreografisia muutoksia ei tehty (Tanssijapaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto). Arvioiden mukaan Salin oli tarkentanut koreografiaa sekä poistanut koristeellisuutta. Lopputulos oli tarkka ja silti tanssillinen. Uutta oli myös nuori tanssijasukupolvi joukkokohtauksissa (R.af H. 1966; I.H. 1966; L.S. 1966; U.B. 1966; A.H. 1966). Kyseistä versiota on tässä yhteydessä pystytty tarkentamaan ja harjoittamaan baletin oman henkilöstön avulla. Tyyllilliset lähtökohdat ovat muodostuneet osaksi baletin omia käytänteitä. Ensi-illat, toistetut ja usein esitettävät teokset muokkaavat kaanoniam. Sitä teki erityisesti kyseinen Bolšoi-versio.

Uusi ilme näyttämökuvassa suuntasi vastaanottajien näkemyksiä kuitenkin tyyllisesti erilaiseen, selkeämpään ja hienovaraisempaan sadun maailmaan. Vanhanaikainen, raskas ja mystiseksi koettu romantiikka alkoi väistyä, Halosen mukaan tekosynkkyys ei enää tehonnut: ”Se [uusi romantiikka] on oleva kevyt ja ilmava, asiallinen ja tyylipuhdas. Ennen kaikkea se on oleva vanhoista painolasteista vapautunutta ja estottomasti etenevää elämän ja kuvitelmienväksymistä” (A.H. 1966). Oltiin matkalla kohti uutta tyyliä, kohti leningradilaista tulkintaa.

Kirov-baletin vierailun 1963 taustalla oli selvästi sen aseman vahvistaminen Bolšoi-balettiin nähden. Suomalaislehdissä esiteltiin: ”Leningradin Kirov-balettia pidetään täysin Bolšoi-baletin veroisena, monessa suhteessa jopa parempanakin, ja se on saavuttanut valtavan menestyksen mm. vastikään tekemällään, laajalla vierailukiertueella länsimaissa” (PS 1963a; A.H. 1963a; HS 1963c). Kontanstin Sergejeviltä tiedusteltiin lehdistötilaisuudessa suoraan, kumpi on parempi, Bolšoi- vai Kirov-baletti. Sergejevin mielestä vastaus oli selkeästi tulkittavissa näyttämöllä (A.H. 1963b). Hän korosti, että Kirov-baletin vahvuuksia ovat klassikoiden esityserinteet, jotka olivat hänen mukaansa säilyneet parhaiten juuri Leningradissa (E.V. 1963a; U.B. 1963; HS 1963a).

Tämän vierailun ohessa kylmän sodan ilmapiiirin seuraukset näyttäytyivät julkisesti myös Helsingissä. Kirov-baletin kanssa kevään balettijuhlille oli kutsuttu espanjalainen, kansainväliseen maineeseen noussut, Espanjan valtion taloudellisesti tukema Antonion balettiryhmä (A.H. 1963a; HS 1963a). Viime hetkellä ennen balettijuhlien alkua neuvostoliittolainen uutistoimisto (TASS) ilmoitti (20.5.1963), etteivät Kirovin akateemisen ooppera- ja balettitaiteen taiteilijat suostu osallistumaan Helsingin kansainvälisiin juhliin, koska juhliin on kutsuttu taiteilijoita ”Francon Espanjasta”. Alfons Almin onnistui neuvotella Neuvostoliiton valtion konserttitoimisto Goskontsertin johtajan Ponomarovin kanssa, että Kirov-baletin vierailu toteutettaisiin aikaisemmin ilmoitettujen aikataulujen ja ohjelmiston mukaisesti, mutta balettijuhlista erillisenä vierailuna (PS 1963b). Antonion balettiryhmän ensi-iltana Kansallisoopperan edessä järjestettiin rauhallinen Francisco Francon vastainen mielenosoitus, mutta se ei vaikuttanut lainkaan oopperasalin sisäpuolelle (HS 1963b). Mielenilmauksesta kertovia lehtitekstejä oli huomattavasti vähemmän kuin kirovilaisia tanssijoita esitteleviä tekstejä.²³

Korkeista ennako-odotuksista huolimatta leningradilaisten vastaanotto Helsingissä osoitti, etteivät baletin korostetun tyylipuhdas liikekieli

ja ilmaisu sytyttäneet suomalaiskatsojia vielä vuonna 1963. Kriitikot arvioivat, että leningradilaisten roolitulkinnoissa heijastui akateemisuus, josta teknisistä ansioista huolimatta uupui taiteellinen vaikuttavuus (A.H. 1963c; E.V. 1963b; E.P. 1963). Sergejevin koreografiaa pidettiin onnistuneena, mutta sitä ”oikeaa henkeä, joka voi ainoastaan tehdä Tšaikovskin tutun baletin eläväksi” ei tavoitettu kirovilaisten välityksellä (E.S. 1963). Näin ollen vierailu jopa vahvisti suomalaisen balettiin sillä hetkellä liittyneitä mielikuvia, joita ammennettiin lähinnä moskovalaisen perinteen piiristä.

Kirovilaisen tyylin hienovaraisuutta 1976

Joutsenlammen uuden klassikotulkinnan (1976) toteutti leningradilainen Alla Šelest (1919–1998) Kirov-baletin versiona Lev Ivanovin, Marius Petipan ja Rafael Vagabovin koreografiana.²⁴ Šelest toimi Kirov-baletin tanssijauransa (1937–1963) jälkeen harjoittajana sekä pedagogina opettajansa Agrippina Vaganovan metodien mukaisesti. Hän edusti puhdasta klassista, kirovilaista tyyliä ja oli tanssijaominaisuuksiltaan lyyrinen ja rohkea tulkitsija (Craine & Mackrell 2016).

Kirovilaisen esitystulkinnan sanottiin säilyttäneen uskollisuuden pietarilaisille juurilleen. Koreografia noudatti niin sanotusti ”perinteellistä, myöhäisromanttista tyyliä” – häivähdyksisarillisesta, koristeellisesta eleganssista oli palannut tulkintaan. Odette näyttäytyi prinsin haavekuvana, rakastavaiset eivät saaneet toisiaan, eikä lumous haihtunut lopussa, kuten aiemmissa versioissa. Prinssi jäi loppukuvaan yksin. Näin ratkaisu jätettiin ilmaan avoimena loppuna. Musiikkiin oli tehty rakenteellisia muutoksia, kuten se, että Siegfridin ensimmäisen näytöksen lopun haastavan *adagio*-soolon musiikki oli siirretty viimeisen näytöksen alusta (Ahjolinna 2015). Partituurin tanssien järjestykset yhdistyivät lähinnä Saxelinin ja Skeapingin tulkintoihin. Versiosta löydettiin muitakin yhtäläisyyksiä aiempiin tulkinnallisiin

ratkaisuihin – jopa mimiikkaa näytti tulleen hivenen lisää. Jälleen uusi visuaalinen ilme (Seppo Nurmimaa) korosti sadun hohtoa, ja kuningatar hoveineen uhkui arvokkuutta. Tanssikuviot ja tanssijat täyttivät pienen näyttämön (joutsenvalssissa tanssi kuuden sijaan 16 tanssijaa). Loppukohtauksen joutsenkoreografiaan oli tehty rakenteellisia uudistuksia. Tanssityyli oli muuttunut – jälleen niin sanotut ”joutsenkädet” olivat poissa. Kolmannen näytöksen neitojen kohtausta toteutettiin Petipa-Ivanovin ajatusten mukaan: morsiamet tanssivat identtisinä, eivät eri kansallisuuksien edustajina. Siegfridin roolin lisäksi Rothbartin roolia oli kasvatettu myös tanssillisesti (H.V. 1976; I.V.-L. 1976; I.H. 1976; A.H. 1976; Joutsenlampi-tallenne 1976, Yleisradion arkisto). Tämä tulkinta näyttäytyi taloudellisen panostuksen johdosta kaikkien aikojen hienoimpana toteutuksena (I.V.-L. 1976). Esitystyylissä nähtiin, mihin Kirov-baletin traditiossa oli päädytty, ja sen harjoittaja oli välittänyt suomalaistanssijoille.

Kansallisbaletin tanssijat pohtivat tanssijapaneelissa (I 2015, Teatterimuseon arkisto), että kirovilainen tyyli oli hienostuneempaa, silotellumpaa ja vivahteiltaan ranskalaistyyppistä verrattuna moskovalaiseen tyyliin. Leningradissa luotettiin enemmän perinteeseen, liikkeiden kuului olla tarkempia, kun taas moskovalaista tulkintatapaa kuvattiin maanläheisemmäksi, rohkeammaksi ja ulospäin suuntautuneemmaksi. ”Eiköhän suomalainen tyyli ole enemmän moskovalainen”, totesi Rajala. Laineen näkemyksen mukaan perustraditio suomalaisen baletin tyyliässä *Joutsenlammen* kautta tarkasteltuna lähtee Pietarista, ja se tuli Saxelinin mukana. Hänen mukaansa myös Gé pyrki välittämään sitä:

¶¶ Sen me opimme, me vanhemmat tanssijat esimerkiksi pään ja käsien käytössä. Mutta moskovalaisilta on tullut enemmän mimiikkapuolta, ei pelkästään käsiä viittomalla, vaan niin, että siinä on se sanoma mukana. Mutta tyylimme taustalla on peruspietarilainen lähtökohta (Tanssijapaneeli I 2015, Teatterimuseon arkisto).

Bolšoi-baletin Lontoon vierailun yhteydessä vuonna 1956 tanssin historioitsija ja kriitikko Arnold Haskell (1957, 18–21) nosti esiin muutamia huomioita, jotka voi yhdistää edellä kuvailtuihin piirteisiin. Hänen mukaansa Mariinski-tyylin elegantti kehollinen olemus, naistanssijoiden yläkehon kannatus ja taivutukset (*port de bras*) sekä briljantit pienet hyppyt aivan kuten miestanssijoiden hienostunut, ylväs baletillinen olemus (*danseur noble*) olivat kadonneet Gorski-Messererin *Joutsenlammen* esitystulkinnasta. Sen sijaan tilalle oli tullut voimakas persoonallinen roolitulkinta, jossa sekä jalkojen että käsien liikeradoissa ja muodoissa oli enemmän vapautta. Roolitulkinnat kannattelivat myös draaman kaarta.

Tyylilliset tarkastelut venäläisten baletti-instituutioiden välillä olivat nousseet keskusteluun suomalaislehdissä jo ensimmäisen Bolšoi-vierailun aikana (1957). Halonen perusteli ryhmien hierarkia-asetelmaa ja analysoi oivallisesti tanssin tyylipiirteiden erojen lähtökohtia:

¶¶ Se [Moskovan Suuren Teatterin baletti] oli kuitenkin vapaa hovin holhouksesta, joten sen taiteellinen kehitys saattoi paremmin omaksua demokraattisia ja kansanomaisempia piirteitä. Vahva venäläinen folklore tulikin sille läheisemmäksi, josta syystä moskovalaista balettia totuttiin jo kauan sitten pitämään rehevämpänä ja ilmaissussaan vahvasti karakteristisena. Samanaikaisesti Pietarin Keisarillisen teatterin jalokivissään kimaltelevat katsomot tahtoivat balettiltaan yhä siniverisempää koristeellisuutta, mikä johdonmukaisesti viittasi tietä romanttisuuden rappioon. Myös taiteellinen vallankumous osoittautui siten historialliseksi välttämättömyydeksi. Moskovan Suuresta Teatterista tuli juuri tämän taiteellisen vallankumouksen tyysija 1920-luvun alkaessa (Halonen 1957).²⁵

Edellä kuvailut tanssin tyylipiirteet, artikkeleissa aiemmin nostetut esimerkit ja Kansallisbaletin tanssijoiden kuvailut molempien traditioiden liikekielistä näyttäisivät yhteneviltä niihin ominaisuuksiin, jotka kulkeutuivat suomalaisten

Joutsenlampien tulkintoihin hedelmällisesti, aika ajoin erillisinä, mutta juuri suomalaista *Joutsenlampea* rakentaen. Skeaping pyrki perinteisiin varhaisvaiheisiin, klassikon sekä Moskovan että Pietarin ensimmäisiin tulkintoihin. Bolšoi-tyyli vahvistui pitkässä ajanjaksossa 1950-luvun lopulta lähtien, ja lopulta päädyttiin takaisin Leningradin edustamaan tyylipiirteiden selkeyteen ja juhlalliseen sadunhohtoon 1970-luvulla.

Suomalainen kaanon?

On ilmeistä, että *Joutsenlammen* tulkinnat eri vuosikymmeniltä kantoivat mukanaan toisiinsa kiinnittyvien vaikutteiden ja ominaispiirteiden tiheää ja monisyistä verkostoa. Vaikutteet kulkeutuivat toisinaan myös epäjohdonmukaisesti, kuten aikansa mieltymykset, tai kiertäen ja muuntuen, kuten Mary Skeapingin versio osoitti. Narrin rooli, joka elävöitti ensimmäistä näytöstä ja lisäsi miestenssijoiden osuutta baletin kokonaisuudessa, todistaa taas yksittäisten uudistusten kulkeutumisen tulkinnasta toiseen huolimatta siitä, kenen mukaan uustulkintaa toteutettiin.

Skeapingin *Joutsenlammen* (1953) tarkastelu antaa viitteitä siitä, että sitä varhaisemmat suomalaistulkinnat sisälsivät vanhoja pietarilaisia vaikutteita. Tätä versiota alettiin kuitenkin vierastaa suhteellisen pian ensi-illan jälkeen. Hienovarainen siirtymä nykyvenäläiseen Bolšoi-tulkintaan osoitti, että suomalaisissa balettipiireissä oli kehittynyt selkeitä näkemyksiä siitä, millainen teoksen kuului olla, sekä mieltymys tiettyihin esityksen piirteisiin ja tyyliin, joita haluttiin ylläpitää suomalaisessa *Joutsenlammessa*. Näen kevään 1957 nopeat muutokset keskeisesti osana kansainvälisiä tapahtumia, jolloin Moskovan Bolšoi-baletti herätti lännessä kiinnostuksen uudistettuja klassikkotulkintoja kohtaan. Samaan aikaan neuvostotaiteilijoiden vierailujen määrä Bolšoi-baletista Kansallisoopperaan lisääntyi.

Kanonisoitujen klassikoiden tulkinnoissa pyrittiin säilyttämään perinteitä samalla kun nii-

den haluttiin puhuttelevan nykykatsojia. Skeapingiä kiinnosti klassikoiden ”originaalisuus” ja historiallisuus. Hän pohti venäläisen baletin perimän ja uudistusten suhdetta vieraillessaan Neuvostoliitossa (1956):

¶¶ Klassisten balettien alkuperäisyys nostetaan esille aina silloin, kun vertaillaan niissä tapahtumia muutoksia, niitä muutoksia, joita tehdään lännessä tai mitä venäläiset parhaillaan tekevät. Klassikoiden alkuperä on venäläisissä lähteissä. Käyttäessämme tätä materiaalia olemme tehneet itse monia muutoksia, osan tahattomasti ja osan tarkoituksella, mutta missään tapauksessa meillä ei ole sitä erityisasiantuntemusta, mikä venäläisillä on. He ovat lähtökohdiltaan huomattavasti paremmassa asemassa, kun on kyse klassikoissa tehtävistä muutoksista (Skeaping 1957, 98, käännös – R.K.-T.).

Tällä lausunnolla Skeaping antautui venäläismateriaalinsa edessä ja samalla sekä puolusti että perusteli omia tulkinnallisia ratkaisujaan. Hänen versionsa *Joutsenlammesta* luo hyvän esimerkin siitä, kuinka pyrkimys kohti teoksen alkuvaiheita erilaisten lähteiden ja niiden välittäjien avulla voi tavoittaa vain murto-osan siitä näkemyksestä, mitä mahdollisesti aiemmin on esitetty näyttämöllä. Samalla hänen toimintansa viittaa oleellisesti tapaan, millä baletin klassikot ovat kulkeutuneet ajasta ja sukupolvesta toiseen kulttuuristen vaikutteiden kautta. On syytä painottaa tanssin transnationaalista luonnetta, vaikutteiden verkostojen jatkuvaa liikkumista eri maiden ja kulttuurien välillä: ranskalaisyntyisen Marius Petipan ja venäläisyntyisen Lev Ivanovin luoma tulkinta Venäjällä – osin italialaisten tanssijoiden toteuttamina – kulkeutui Nikolai Sergejevin kokoelman mukana Keski-Euroopan halki Lontooseen. Näiden kulttuuristen kontekstien tuottamasta tulkinnasta materiaali eteni Skeapingin matkassa Tukholmasta Suomalaisen Oopperan baletin sovellukseksi.

Tässä artikkelissa on käytetty runsaasti aikalaiskirjoittajien näkemyksiä klassikosta,

ja ne ovat osaltaan muokanneet suomalaisten *Joutsenlampien* kaanonin narraatiota. Täysin oma tutkimuksensa olisi analysoida yksittäisten kirjoittajien ja esimerkiksi eri lehtien poliittisten motiivien vaikutusta yksittäiseen näkemykseen tietyistä teoksesta. Suomalaiset kriitikot seurasi-
vat baletin kehitysvaiheita yllättävänkin tarkalla tietoisuudella ja ohjailevalla asenteella. Antti Halonen, jonka näkemyksiä tässä artikkelissa on käytetty runsaasti, näyttää olleen hämmästyttävän tietoinen Kansallisoopperan kehitysvaiheista eri käänteissä. Hänen hienovaraisesti argumentoiduista ja metaforien täydentämistä kommenteistaan voi tulkita ajan poliittistakin viitekehystä. *Joutsenlammen* seuraavia tulkintoja aprikoivista mietteistä välittyi hyvin ajan henki vuodelta 1968:

¶¶ Bolshoi-teatterin johto haluaa korjata ja uudistaa jo vanhentuneeksi katsomansa *Joutsenlammen*

version. Meillä noudatetaan Bolshoin versiota. Asiat näyttäivät usein käytännössä kumoavan teoreettisen lauselman. Niin että jäämme vain odottamaan mikä on oleva – myös meidän mielestämme hieman vanhentuneen – *Joutsenlammen* uusi höyhenpuku (A.H. 1968).

Joutsenlammen eri versioiden tarkastelu osoittaa, että teoksen suomalaista kaanonia ja yhteyksiä venäläistraditioon pyrittiin vahvistamaan julkisen retoriikan avulla. Tässä artikkelissa siteerattu vakiintunut kirjoittajajoukko selvästi ylläpiti sukupolvesta toiseen *Joutsenlammen* kansallista asemaa ja sen yhteyksiä venäläisen baletin traditioon. Seminaarissa haastatellut Kansallisbaletin tanssijat olivat vakuuttuneita *Joutsenlammen* merkittävästä asemasta suomalaisen baletin identiteetin muokkaajana.

Viitteet:

- 1 *Joutsenlammen* ensi-illat ks. johdanto.
- 2 Antti Halonen (1903–1985) toimi *Uuden Suomen* tanssikriitikkona vuodesta 1956 aina 1970-luvulle asti. Kriittikien lisäksi hän kirjoitti artikkeleita tanssista ja sen kansainvälisistä vaiheista sekä laajemmin kulttuurista. Halonen ohjasi ja esiintyi teatterissa. Helsingin yliopistossa hän opiskeli 1920-luvulla, ja hänellä oli taustallaan myös tanssiopintoja. (Antti Halonen 1903–1985.)
- 3 Tanssihistoriantutkimuksen lähdemateriaaleista, ks. esim. Hambergren 2004, 20–31; Carter 2004, 10–19. Tanssiesityksen tyyliin liittyvästä tarkastelusta ks. esim. Cohen 1991, 339–54; Copeland 1991, 225–37.
- 4 Haastattelumateriaalista ks. johdanto. Tässä artikkelissa on käytetty Ulrika Hallbergin (s. 1952), Doris Laineen (s. 1931), Maj-Lis Rajalan (s. 1930) sekä Aku Ahjolinan (s. 1946) keskustelua seminaarissa 2015 (Tanssipaneelit I–II 2015, Teatterimuseon arkisto).
- 5 Tanssitaiteesta kylmän sodan aikaisissa kulttuurienvälisissä vaihto-ohjelmissa ks. mm. Caute 2003; Croft 2015; Ezrahi 2012; Korppi-Tommola 2010, 2013; Prevost 1998; Scholl 2009.
- 6 Bolshoi-teatterin baletti vieraili Lontoon Covent Gardenissa, The Royal Opera House -tiloissa 3.–27.10.1956 (vierailusta ja sen vastaanotosta ks. Haskell 1957; myös Ezrahi 2012, 150–158). Ennen Bolshoi-baletin syysvierailua Lontoossa, saman vuoden kesällä Moskovan Stanislavskin ja Nemirovitš-Dantšenko musiikkiteatterin koreografi Vladimir Bourmeisterin *Joutsenlammen* (1953) tulkinta herätti kohua Pariisissa (Clarke, 1957).
- 7 *Les Ballets Russes* -ryhmästä ks. esim. Garafola 1989.
- 8 Halonen referoi *Joutsenlammen* käsiohjelmatekstissä tarkasti kansainvälisiä *Joutsenlammen* tulkintoja, mutta ei määrittele lähteitään tarkemmin.
- 9 Harald Landerin vierailua oli suunniteltu usean vuoden ajan. Kolmen pienoisbaletin ohjelmistokokonaisuus oli määrä tulla ensi-iltaan

- marraskuussa 1953. Syys-lokakuun vaihteessa Lander peruutti tulonsa kokonaan, koska hän työskenteli Pariisiin oopperassa, jossa lakkojen takia jouduttiin tekemään ohjelmistomuutoksia. Landerin ja Räikkösen kirjeenvaihdon lisäksi ks. myös US 1953a; E.V.1953a.
- 10 Ensi-illassa pääparina tanssi Elsa Sylvestersson ja Klaus Salin (12.11.1954). Tämän version päätehtäviä tanssivat myös Margaretha von Bahr (26.11.1953 lähtien), Doris Laine ja Uno Onkinen (5.12.1953 lähtien), Maj-Lis Rajala (5.1.1954 lähtien), Irina Hudova (20.1.1954 lähtien), Jaakko Lähti (6.2.1954 lähtien) ja Heikki Värtsi (7.4.1954 lähtien).
- 11 Skeaping tunsu myös muita tanssin notaatiojärjestelmiä (Hutchinson Guest, 1984–85).
- 12 Sergejevistä Englannissa ks. Genné 2000; Eliot 2013.
- 13 Skeapingin Tukholman kaudesta ks. Grut 2007, 397–498; Hammergren 2000, 169.
- 14 Samoja joutsenlavasteita käytettiin Skeapingin ruotsalaisessa versiossa (The Skeaping Swan Lake 1954, 26–27). Samoin Karen Eliotin mukaan (2013, 32–33) Mona Inglesbyn International Ballet'n Sergejevin näyttämöversioissa oli lavastejoutsenia. Ryhmän tanssijat pitivät Sergejevin näkemyksiä lähinnä museaalisina (emt.). Lavastejoutsenten lisäksi Ruotsissa käytettiin rekvisiittana pöllöä, kuten ilmeisimmin myös suomalaisessa versiossa. Suomalaisessa versiossa ei ollut Ruotsissa esitettyä kohtausta, jossa kolmannen näytöksen lopussa Rothbart ja Odile teknisten keinojen avulla häviävät näyttämökuvasta. (The Skeaping Swan Lake 1954.)
- 15 Petipa-Ivanov teoksen karakteritanssien järjestys oli *Pas Espagnol, Danse Venetian/Napolitaine, Pas Hongrois, Mazurka* (Wiley 1985, 252). Skeapingin tulkinnassa unkarilainen tanssi (*Pas Hongrois*) oli ensimmäisenä, kuten vuoden 1877 ensi-illassa Reisingerin koreografiassa. Unkarilaisen tanssin jälkeen Skeapingin tulkinnassa tuli *Danse Espagnole, Danse Napolitane, Mazurka* (Joutsenlampi 12.11.1953). Reisingerin versiossa järjestys oli sijaan unkarilainen, napolilainen, venäläinen ja espanjalainen tanssi (Wiley 1985, 343). Venäläinen tanssi ei kulkeutunut myöhempiin tulkintoihin lainkaan (Wiley 1985, 41–43).
- 16 Esimerkiksi Skeapingin *Joutsenlammessa* tanssi useita kansainvälisiä tähtiä, kuten helmi- ja maaliskuussa 1954 venäläiset Irina Tihomirova ja Leonid Ždanov, syksyllä 1954 Ždanovin parina tanssi Sofia Golovkina, ja vuonna 1955 esiintyivät Raisa Strutškova ja Juri Kondratov. Myös englantilaiset Margot Fonteyn ja Michael Somes tanssivat *Joutsenlammen* päätehtävät keväällä 1955, ja Tukholman tulkinnassa tanssineet Elsa-Marianne von Rosen ja Björn Holmberg vierailivat viimeisessä Skeapingin koreografiassa helmikuussa 1957. (Joutsenlampi 12.11.1953.)
- 17 Moskovasta saapui 20 solistitanssijan ryhmä, konserttimestari ja kapellimestari ryhmäjohtajanaan Pjotr F. Abolimov.
- 18 Lisäksi ohjelmistossa oli gaalanäytäntö (käsiohjelma toukokuu 1957). Solisteina *Joutsenlammessa* tanssivat Nina Timofejeva ja Nikolai Fadejetšev, samat solistit kuin Lontoossa. *Joutsenlampi* esitettiin ennen Helsingin ensi-iltaa Turussa kenraaliharjoituksena sekä Tampereella myöhemmin (TS 1957; Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 216).
- 19 Ensi-illassa 1957 pääparina tanssi Doris Laine ja Boris Hohlov, myöhemmin päätehtävissä nähtiin mm. Margaretha von Bahr, Maj-Lis Rajala, Liisa Taxell, Elsa Sylvestersson, Klaus Salin, Uno Onkinen ja Heikki Värtsi. (Joutsenlampi 26.10.1957.)
- 20 Onnellisen loppuratkaisun tulkintaa ympäröi paradoksaalisesti ankara arkirealismi, jossa Bolšoi-teatterin tanssijat elivät talvella 1920 sähkö- ja bensiinipulan sekä kylmän talven keskellä. Työpäiviä teatterissa rajoitettiin säästösyistä, ja osa *Joutsenlammen* tanssijoista sairasti pilkkukuumetta. (Souritz 1990, 122.)
- 21 Ensi-illassa 1966 pääparina tanssivat Maj-Lis Rajala ja Martti Valtonen, myöhemmin Doris Laine ja Fred Negendanck (10.11.1966 lähtien), sekä mm. Seija Silfverberg ja Seppo Koski (6.3.1967). Elsa Sylvesterssonin taiteilijajuhlanäytös (5.4.1967). Marianne Rumjantseva (9.5.1967). (Joutsenlampi 26.10.1966.)
- 22 Arkistojen tietokantoihin merkityt ensi-illat voivat joskus määräytyä tulkinnanvaraisin perustein esimerkiksi klassisten balettien kohdalla.
- 23 Lontoon vuoden 1956 Bolšoi-baletin vierailun jälkeen Sadler's Wells Ballet'n vastavierailu Moskovaan peruuntui Neuvostoliitto-Unkarin konfliktin takia (Haskell 1958, 24).
- 24 Ensi-illassa 1976 pääparina tanssivat Marianna Rumjantseva ja Aku Ahjolinna. Muut pääparit seuraavina iltoina olivat Doris Laine ja Seppo Koski sekä Ulrika Hallberg ja Jarmo Rastas, myöhemmin myös mm. Tarja Ranta. (Joutsenlampi 8.4.1976.)
- 25 Eila Pajastie vahvisti asetelmaa myös tanssikoulutuksesta käsin: ”Vallankumouksen jälkeen, maan hallituksen siirryttyä Moskovaan, on runsainta valtionapua nauttivasta Bolshoi-teatterin baletista tullut valtakunnan johtava Leningradin sinänsä myös loistavan koulun jäädessä toiselle sijalle” (E.P. 1957b).

Lähteet

Arkistolähteet

- Halonen Antti (1957), Moskovan Suuren Teatterin baletin vierailu Suomessa toukokuussa 1957. Vierailun käsiohjelma. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.
- Halonen, Antti (1966), Joutsenlampi ja nykyaika. Käsiohjelma *Ooppera tänään. Joutsenlampi*, ensi-ilta 26.10.1966. Toim. Seppo Nummi & Markku Sopanen, Suomen Kansallisooppera, 29–33. Tiina Suhosen kotiarkisto.
- Kirjeenvaihto Harald Lander – Sulo Räikkönen. 0.20 Kirjeenvaihto. Pääjohtaja, Räikkönen 1953–1954. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.
- Kirjeenvaihto Mary Skeaping – Sulo Räikkönen. 0.20 Kirjeenvaihto. Pääjohtaja, Räikkönen 1953–1954. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.
- Tanssipaneelit I ja II (2015). Joutsenlampi – historioita, Swan Lake – Histories -seminaari 20.–21.11.2015. Tallenteet ja litteroinnit. Teatterimuseon arkisto.
- Joutsenlampi*-tallenne vuoden 1976 esityksestä. Yleisradion arkisto. Tallenteen kopio kirjoittajalla.
- Vienola-Lindfors, Irma (1976), Joutsenlampi, Suomen rakastetuin baletti. Käsiohjelma *Joutsenlampi* 1976. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

Lehdet: Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkiston lehdistökokoelma

- A. H. [Antti Halonen] (1953), Uusi Joutsenlampi. – *Helsingin Sanomat* 13.11.1953.
- A. H. [Antti Halonen] (1957a), Bolshoi-Baletin Joutsenlampi. – *Uusi Suomi* 25.5.1957.
- A. H. [Antti Halonen] (1957b), Joutsenlampi kevein siivin. – *Uusi Suomi* 26.5.1957.
- A. H. [Antti Halonen] (1957c), Uusitun baletin uudet roolit. – *Uusi Suomi* 4.11.1957.
- A. H. [Antti Halonen] (1963a), Antonio ja Kirov-baletti Oopperan juhlayöille. – *Uusi Suomi* 4.5.1963.
- A. H. [Antti Halonen] (1963b), Kirov-teatterin taiteilijat saapuivat iloisine Suomeen. – *Uusi Suomi* 25.5.1963.
- A. H. [Antti Halonen] (1963c), Kirov-vierailun odotettu avaus. – *Uusi Suomi* 27.5.1963.
- A. H. [Antti Halonen] (1966), Joutsenlampi syyskuulaudessaan. – *Uusi Suomi* 1.11.1966.
- A. H. [Antti Halonen] (1968), Joutsenlammen tämä hetki. – *Uusi Suomi* 16.12.1968.

- A. H. [Ansa Hartelin] (1976), Joutsenet lentävät pian kohti pohjoista. – *Aamulehti* 10.5.1976.
- A. K. (1953), Joutsenlampi. – *Ylioppilaslehti* 20.11.1953.
- A. K. [Anitra Karto] (1957), Bolshoi-teatterin baletti. – *Helsingin Sanomat* 31.3.1957.
- E. P. [Eila Pajastie] (1953), Viimeistelty entisöinti – ”Joutsenlammen” baletti huippukunnossa. – *Suomen Sosialidemokraatti* 13.11.1953.
- E. P. [Eila Pajastie] (1954), Joutsenkuningattaria. – *Suomen Sosialidemokraatti* 25.3.1954.
- E. P. [Eila Pajastie] (1957a), Uudelleen lavastettu ”Joutsenlampi” balettimme 35-vuotisjuhlanä. – *Suomen Sosialidemokraatti* 2.2.1957.
- E. P. [Eila Pajastie] (1957b), Maailman etevimpien tanssijain ahjo. – *Suomen Sosialidemokraatti* 18.5.1957.
- E. P. [Eila Pajastie] (1957c), 80-vuotias ”Joutsenlampi” uudelleensyntyneenä venäläisten käsissä. – *Suomen Sosialidemokraatti* 26.5.1957.
- E. P. [Eila Pajastie] (1963), Huipputason balettityttökuoro laimeassa ”Joutsenlammissa”. – *Suomen Sosialidemokraatti* 27.5.1963.
- E. S. (1963), Kirovilaisten Joutsenlampi. – *Helsingin Sanomat* 27.5.1963.
- E. V. [Elisabet Valto] (1953a), Mary Skeaping Suomeen. – *Ilta-Sanomat* 5.10.1953.
- E. V. [Elisabet Valto] (1953b), Joutsenlammen uusinta ensi-ilta. – *Ilta-Sanomat* 18.11.1953.
- E. V. [Elisabet Valto] (1963a), Kuuluisia balettivieraita. – *Ilta-Sanomat* 25.5.1963.
- E. V. [Elisabet Valto] (1963b), Tanssin kauneutta. – *Ilta-Sanomat* 27.5.1963.
- HS (1953) Mary Skeaping ohjaa ”Joutsenlammen”. – *Helsingin Sanomat* 8.11.1953.
- HS (1963a), Kaksi vierailuryhmää oopperan balettijuhlisiin. – *Helsingin Sanomat* 6.5.1963.
- HS (1963b), Mielenosoitus espanjalaista balettia vastaan. – *Helsingin Sanomat* 21.5.1963.
- H. V. [Hanno Vammelvuo] (1976), Uusi Joutsenlampi. – *Suomen Sosialidemokraatti* 22.4.1976.
- I. H. [Irja Hagfors] (1953), Jälleen Joutsenlampi. – *Uusi Suomi* 12.11.1953.
- I. H. [Irja Hagfors] (1957a), Bolshoi-baletin häikäisevä ”Joutsenlampi”. – *Kansan Uutiset* 26.5.1957.
- I. H. [Irja Hagfors] (1957b), Joutsenlammen moskovalainen versio. – *Kansan Uutiset* 3.11.1957.
- I. H. [Irja Hagfors] (1966), Uusittu Joutsenlampi. – *Suomen Sosialidemokraatti* 30.10.1966.
- I. H. [Irja Hagfors] (1976), Neuvostopedagogin ehyt Joutsenlampi. – *Kansan Uutiset* 14.4.1976.
- I. V.-L. [Irma Vienola-Lindfors] (1976) Tyylikäs Joutsenlampi. – *Helsingin Sanomat* 10.4.1976.
- KU (1957), Joutsenlampi esitetään venäläisittäin. Rva Nikitina harjoittaa balettiamme Bolshoi-vierailua varten. – *Kansan Uutiset* 18.5.1957.

- L. S. [Leo Ståhlhammar] (1966), Joutsenlampi uusittuna. – *Suomenmaa* 1.11.1966.
- PS (1963a), Kirov-baletti Helsinkiin toukokuussa. – *Päivän Sanomat* 25.3.1963.
- PS (1963b), Kirov-baletti ei osallistu juhliin, syynä espanjalaiset. – *Päivän Sanomat* 21.5.1963.
- P. P. (1953), Joutsenlammen uusintaensi-ilta Oopperassa. – *Uusi Suomi* 13.11.1953.
- R. af H. [Raoul af Hällström] (1953), Mary Skeaping och 'Svansjön'. – *Nya Pressen* 13.11.1953.
- R. af H. [Raoul af Hällström] (1966), Uusi lammi, entiset joutsenet. – *Helsingin Sanomat* 28.10.1966.
- SSd (1953), Mary Skeaping ohjaa "Joutsenlammen", Wäinö Aaltonen lavastaa. – *Suomen Sosialidemokraatti* 8.11.1953.
- T. N. (1957), "Onnellisen lopun" Joutsenlampi. – *Maakansa* 26.5.1957.
- TS (1957), Anteeksi, ellei kaikki suju kuin kotona Moskovassa. Suuren baletin vierailu aiheuttaa monia yllätystekijöitä. – *Turun Sanomat* 23.5.1957.
- U. B. [Ulla Böök] (1963), Kirov-baletti ja sen "Joutsenlampi". – *Päivän Sanomat* 29.5.1963.
- U. B. [Ulla Böök] (1966), Taas, taas joutsenia lammellaan. – *Päivän Sanomat* 2.11.1966.
- US (1953a), Mary Skeaping ohjaa "Joutsenlammen". – *Uusi Suomi* 4.10.1953.
- US (1953b), Koreografivierailu Suomalaisessa oopperassa. – *Uusi Suomi* 8.11.1953.
- US (1957), Televisiolähetys Kansallisopperasta. – *Uusi Suomi* 31.1.1957.
- Kirjallisuus**
- Antti Halonen 1903–1985. – *Tanssi*, tutkimusliite 1/98, 4.
- Banes, Sally (1990), Introduction and Context to Soviet Ballet in the 1920s. – *Soviet Choreographers in the 1920s*. Ed. Sally Baner & Elisabeth Souritz. London, Cecil Court: Dance Books, 1–19.
- Beaumont, Cyril W. (1982), *Ballet Called Swan Lake*. Dance Horizons: New York.
- Caute, David (2003), *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford: Oxford University Press.
- Bocharnikova, Ella V. (2005), Messerer Asaf. – *The International Encyclopedia of Dance*. Ed. Selma Jeanne Cohen & Dance Perspectives Foundation. New York, Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697>. Luettu 6.9.2015.
- Carter, Alexandra (2004), Destabilising the Discipline. Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance. – *Rethinking Dance History. A Reader*. Ed. Aleksandra Carter. London: Routledge, 10–19.
- Carter, Alexandra (2008), Betraying History? An Historiographic Analysis of the Judas Tree (1992). – *Decentring Dancing Texts. The Challenge of Interpreting Dances*. Ed. Janet Landsdale. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 21–37.
- Croft, Clare (2015), *Dancers as Diplomats. American Choreography in Cultural Exchange*. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Mary (1957), The Stanislavsky Ballet in Paris. – *The Ballet Annual 1958. A Record and Year Book of the Ballet. Twelfth Issue*. Ed. Arnold L. Haskell. London: Morrison and Gibb Limited, 102–107.
- Clarke, Mary (1984), Mary Skeaping. – *The Guardian*. 10.2.1984, 10.
- Cohen, Selma Jeanne (1991 [1983]), From Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances, Problems and Definitions. – *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Ed. Roger Copeland & Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 339–354.
- Craine, Debra & Mackrell, Judith (2016), Shelest Alla. – *The Oxford Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press.
- <http://www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780199563449.001.0001/acref-9780199563449>. Luettu 2.5.2016.
- Copeland, Roger (1991 [1983]). Genre and Style. – *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Ed. Roger Copeland & Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 225–237.
- Demidov, Alexander P. & Fanger, Iris M. (2005), Swan Lake. – *The International Encyclopedia of Dance*. Ed. Selma Jeanne Cohen & Dance Perspectives Foundation. New York, Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com.libproxy.helsinki.fi/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697>. Luettu 1.8.2015.
- Eliot, Karen (2013), Dancing the Canon in Wartime. Sergeev, de Valois, and Inglesby and the Classics of British Ballet. – *Dance on Its Own Terms. Histories and Methodologies*. Ed. Melanie Bales & Karen Eliot. New York: Oxford University Press, 13–42.
- Ezrahi, Christina (2012), *Swans of Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Franko, Mark (2011), Writing for the Body. Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance. – *Common Knowledge* 17: 2, 321–334.

- Gale, Maggie B. & Featherstone, Ann (2012), *The Imperative of the Archive: Creative Archive Research*. – *Research Methods in Theatre and Performance*. Ed. Baz Kershaw & Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 17–40.
- Garafola, Lynn (1989), *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press.
- Genné, Beth (2000), Creating a Canon. Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet. – *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 18: 2, 132–62.
- Grut, Marina (2007), *Royal Swedish Ballet. History from 1592 to 1962*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Hammergren, Lena (2000), Sweden. – *Europe Dancing: Perspectives on Theatre, Dance, and Cultural Identity*. Ed. Andrée Grau & Stephanie Jordan. London: Routledge, 168–187.
- Haskell, Arnold L. (1957), Bolshoi Theatre Ballet. – *The Ballet Annual 1958. A Record and Year Book of the Ballet. Twelfth Issue*. Ed. Arnold L. Haskell. London: Morrison and Gibb Limited, 14–24.
- Hutchinson Guest, Ann (1984–1985), Mary Skeaping, M. B.C. (1902–1984). – *Dance Chronicle*, Vol. / No. 4 (1984–1985), 484–88.
- Joutsenlampi (1953), Encore. – *Suomen Kansallisoopperan esitystietokanta*. 12.11.1953. <http://encore.opera.fi/fi/production/20040205>. Luettu 1.9.2015.
- Joutsenlampi (1957), Encore. – *Suomen Kansallisoopperan esitystietokanta*. 26.10.1957. <http://encore.opera.fi/fi/production/20040195>. Luettu 1.9.2015.
- Joutsenlampi (1966), Encore. – *Suomen Kansallisoopperan esitystietokanta*. 26.10.1966. <http://encore.opera.fi/fi/production/20040170>. Luettu 1.9.2015.
- Joutsenlampi (1976), Encore. – *Suomen Kansallisoopperan esitystietokanta*. 8.4.1976. <http://encore.opera.fi/fi/production/20040133>. Luettu 6.9.2015.
- Korppi-Tommola, Riikka (2010), Politics Promote Dance: Martha Graham in Finland 1962. – *Special Issue of Dance Chronicle, Dance Chronicle* 33, 82–112.
- Korppi-Tommola, Riikka (2013), *Toisia Liikkeitä, uusia virtauksia. Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi 1960-luvulla*. Artikkeliväitöskirja, Helsingin yliopisto.
- Koski, Pirkko (2005), Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti: menneen esityksen analyysi. – *Teatterin ja historian tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Helsinki: Like, 126–149.
- Postlewait, Thomas (2009), *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. New York: Cambridge University Press.
- Prevost, Naima (1998), *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Scholl, Tim (2007), The Ballet Avant-Garde II: The 'New' Russian and Soviet Dance in the Twentieth Century. – *The Cambridge Companion to Ballet*. Ed. Marion Kant. New York: Cambridge University Press, 212–223.
- Scholl, Tim (2009 [2006, Dansdiplomati genom kalla kriget]), Guns and Roses, or Dancing Through the Cold War. – *TEAM Network Yearbook (Trans-disciplinary European Arts Magazines)*, 2009/10, 66–71.
- Skeaping, Mary (1957), A Visit to Moscow and Leningrad. – *The Ballet Annual 1958. A Record and Year Book of the Ballet. Twelfth Issue*. Ed. Arnold L. Haskell. London: Morrison and Gibb Limited, 94–101.
- Souritz, Elisabet (1990), *Soviet Choreographers in the 1920s*. London, Cecil Court: Dance Books.
- Suhonen, Tiina (1997), Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin, Suomalaisen tanssin historiaa. – *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*. Toim. Hanna-Leena Helavuori, Jukka Kukkonen, Riitta Raatikainen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 11–34.
- The Skeaping Swan Lake. Abroad: Sweden, Stockholm Festival. – *Dance and Dancers*, August 1954, 26–27.
- Vienola-Lindfors, Irma & af Hällström, Raoul (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: 1, 94–112.
- Wiley, Roland John (1978), Translator's Preface. – *Two Essays on Stepanov Dance Notation*. Ed. Alexander Gorsky. New York: CORO, Special Publication, ix–xix.
- Wiley, Roland John (1985), *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford: Clarendon Press.