

# Ballets Russes -ryhmä venäläisessä lehdistössä 1909–1913

Hanna Järvinen

Vuonna 1906 Keisarillisista teattereista erotettu *Mir iskusstva* -lehden entinen päätoimittaja Sergei Djagilev ryhtyi venäläisen taiteen lähettilääksi Pariisiin kokoamalla näyttelyn Salon d'Automneen. Seuraavina vuosina vuorossa olivat ensin musiikki ja sitten ooppera kunnes vuonna 1909 pääpaino siirtyi balettiin, jonka impressaarina Djagilev toimi kuolemaansa asti vuonna 1929. Djagilev ei suinkaan ollut ainoa venäläistä taidetta promovoiva yrittäjä, eikä edes ainoa keisarillisen hallinnon taloudellisesti ja materiaalisesti tukema impressaari Euroopassa.<sup>1</sup> Kuuluisin hän kyllä on, sillä jo ennen impressaariksi ryhtymistään Djagilevilla oli skandaalinkäryinen maine Pietarin kulttuurielämässä. Hänen kiihkeät mielipiteensä herättivät huomiota ja hänen tunnistettava ulkomuotonsa oli pilapiirtäjien suosiossa.<sup>2</sup>

Djagilevin onnistumisesta impressaarina kertoo, että tanssintutkimuksessa on pääosin yhä vallalla käsitys Ballets Russes -ryhmästä, jonka Djagilev ja tämän lähipiiri markkinoivat länsimaiselle yleisölleen ryhmän suuruuden vuosina. Tuon myytin mukaan Djagilev ja hänen lähipiirinsä olivat taidemuodon radikaaleja uudistajia, joiden piti paeta Venäjän ummehtunutta ilmapiiriä ulkomaille. Venäläisten kriitikkojen analyysit Ballets Russes -ryhmästä tunnetaan

erittäin huonosti, sillä valtaosa tanssihistorian tutkijoista ei lue venäjää ja pääasiassa vain konservatiivisimpia ”vanhan baletin” puolustajien tekstejä (Levinson 1982, Volynsky 2008) on julkaistu käännöksinä. Venäläisistä tutkijoista vasta harva on julkaissut alan akateemisessa lehdistössä, joskin tilanne on toivottavasti muuttumassa (esim. Sirotkina 2010).

Tässä tekstissä hahmottelen kulttuurieroja, jotka vaikuttivat erilaisiin painotuksiin ulkomaisten ja venäläisten kriitikkojen tavassa katsoa Djagilevin balettiryhmän esityksiä. Edellisissä keskityn erityisesti Pariisiin, jossa esitettiin valtaosa Venäjän ulkopuolisista ensi-illoista ja jonka arvioita myös venäläisessä alan lehdistössä siteerattiin laajalti: varsinkin 1909–1910 venäläiskriitikot selvästi vertasivat omia vaikutelmiaan ranskalaiskollegojen mielipiteisiin. Aloitan kuitenkin kuvaamalla lyhyesti eroja baletin yhteiskunnallisessa asemassa taiteena, sillä tämä vaikutti venäläisten oletuksiin tavoista, joilla baletista raportoitiin. Lopuksi huomioin myös miten raportointi muuttui vuosina ennen ensimmäistä maailmansotaa ja miksi venäläiskriitikoiden mielipiteet voivat yhä muuttaa käsitystämme tanssitaiteen historiasta.

## Venäläinen baletti

Yksinkertaistaen voisi sanoa, että ennen ensimmäistä maailmansotaa tanssitaide oli ehtinyt jo jakautua ns. vapaan tanssin esittäjiin ja klassisen baletin edustajiin. Länsimaissa balettia pidettiin pystyyn kuolleen taidemuotona, jolla ei ollut juuri uutta annettavaa: niin päivälehtien kuin teatterialan ammattijulkaisujenkin tanssia kos-

kenut kirjoittelu keskittyi uusiin seuratanseihin ja vapaaseen tanssiin, joita pidettiin – hyvässä ja pahassa – yhteiskunnan tilan ilmentäjinä.<sup>3</sup>

Venäjällä baletti oli keisarillisesta statuksestaan johtuen säilyttänyt sosiaalisen arvostuksensa, vaikka se olikin vieraantunut maan intellektuaalisesta eliitistä. Charles-Louis Didelot'n lopullisen erottamisen (1838) jälkeen baletin ja oopperan johto sitoutui voimakkaammin hoviin ja sen arvomaailmaan, jossa intellektuellien mielipiteitä pidettiin arveluttavina. Baletti puolestaan ei muodostunut keskeiseksi intellektuelleille, koska siinä ei käsitelty sosiaalisia teemoja ja nationalismia – ”1860-luvun sukupolvi” piti balettia ulkomaisena tuontitavarana, jolla ei ollut merkitystä Venäjän kulttuurisessa revitalisaatiossa.<sup>4</sup> Baletin sosiaalinen merkitys kasvoikin nimenomaan valtiollisen sensuurin tiukentuessa Aleksanteri II:n murhan (1881) jälkeen Keisarillisten teattereiden menetettyä monopolinsa Pietarissa ja Moskovassa.<sup>5</sup>

Keisarillisten teattereiden balettiesitysten määrä oli huomattava, vaikka Pietarissa balettia esitettiin säännöllisesti vain Mariinski-teatterissa, kahdesti viikossa sesongin aikana. Noin viidestäkymmenestä vuotuisesta balettiesityksestä neljä viidestä oli kausikorttiesityksiä, ja teoksia esitettiin siis toistuvasti pääosin samalle yleisölle. Keisarilliseen hoviin kiinteästi liitetyn taidemuodon arviointi oli aktiivista: pääkaupunkien suurilevikkiset päivälehdet olivat pääasiassa konservatiivisia, ja niiden kriitikot alansa tuntevia miehiä. 1900-luvun alussa kritiikin painopiste oli yhä tanssijoissa, erityisesti ballerinoissa, joskin ns. uuden baletin<sup>6</sup> myötä koreografiaan oli alettu kiinnittää enemmän huomiota. Varsinkin huomattavien uutuuksien tai kauan odotettujen roolisuoritusten kritiikeille varattiin lehdistössä runsaasti tilaa. Myös vapaasta tanssista kirjoitettiin yhä enemmän Isadora Duncanin vierailtua Pietarissa ja Moskovassa 1904–1905. (Souritz 1995; myös esim. *Ženskoje Delo* 25.6./8.7.1910 ja 15./28.7.1913.)

Populaarisimmat julkaisut kuten teatterilehdet tai Pietarin taidemaailmaa ruotinnut *Peterburgskaja gazeta* sisälsivät niin vakavampia kritiik-

kejä kuin pilkkarunoja, juoruja ja haastatteluja. Niiden päivälehtiä rikkaampi kuvitus koostui valokuvista, piirroksista ja aivan erityisesti pilapiirroksista. Intellektuellien arvostetuissa ”paksuissa lehdissä” tanssista kirjoitettiin varsin vähän. Uuden ja vanhan baletin taistelu suosiosta terävöitti keskustelua: kriitikoiden arviot olivat täynnä niin ylistystä kuin tuomioitakin, jollaisia nykyisin harvoin julkaistaan. Kirjoittaessaan Djagilevin balettimestarina maineeseen nousseen Mihail Fokinin (1880–1942) *Preludit*-baletista *Retš-*lehteen 2./15.4.1913, André Levinson esitti julmimman arvion, jonka kriitikko voi uudesta teoksesta sanoa: ”Uusi baletti jämähti paikalleen ’Armidan paviljongin’ ja ’Karnevaalin’ myötä; olen jo kirjoittanut näistä baleteista.”

## Ballets Russes

Djagilevilla oli ilmiömäinen kyky tuoda yhteen kunnianhimoisia ja lahjakkaita taiteilijoita, sekä hankkia rahoitusta yksityisiltä mesenaateilta erilaisiin projekteihinsa. Ennen vuotta 1911 kaikki Djagilevin venäläisen taiteen vientiyrietykset olivat hovin virallisesti valtuuttamia: Djagilevilla oli ”suojatyöpaikka” paroni Fredriksin hoviministeriössä, ja kuten esimerkiksi Lynn Garafola (1992, 168–173) on todennut, hovin taloudellinen ja materiaallinen tuki mahdollistivat niin 1906 esiteltujen taideostosten valtaisan määrän kuin seuraavien vuosien parhaimmillaan satojen esiintyjien näyttävät speaktaakkelit. Samaan aikaan Djagilevin tausta taidelehden toimittajana ja musiikkiharrastajana oli tehnyt hänet tunnetuksi seurapiireissä Venäjän rajojen ulkopuolella, mikä loi hänen vientikampanjalleen valmiin yleisöpohjan. Hän kultivoi suhteitaan taidekentän merkittäviin vallanpitäjiin illalliskutsuilla ja hyväntekeväisyystapahtumilla, markkinoi suojaattejaan mainoksin, huolehti näiden näkyvyydestä lehdistössä esimerkiksi toimittamalla ennakkoon runsaasti kuvamateriaalia, ja viime kädessä lähettämällä ”korjaavia” kirjoituksia (esim. *The Times* 10.3.1911).

Venäläisestä näkökulmasta Djagilevin erityinen saavutus oli kuitenkin uuden baletin

yhdistäminen sekä 1860-luvun sukupolven nationalistisiin ihanteisiin että 1890-luvun ns. hopeakauden dekadentteihin aiheisiin. Vuoden 1909 balettiesitykset Pariisissa olivat kuin venäläisen baletin historia pähkinänkuoressa sen 1700-luvun ensimmäisestä kukoistuksesta (*Armidan paviljonki*, 1907) moskova-laishoviin sijoitetun potpurin (*Juhlat*, 1909) kautta romantiikan valkeisiin tylliunelmiin (*Sylfidit*, alk. *Šopeniana* 1907) ja villiin orientalismiin (*Kleopatra*, alk. *Egyptin yöt*, 1908), joiden venäläistä jatkumoa edusti myös kauden suosituin teos, *Polovtsialaistanssit* (oopperasta *Ruhtinas Igor*). (Näistä lisää Järvinen 2008, 22.) Venäläisistä Djagilevin käyttämä Keisarillisen baletin leima kuitenkin myös velvoitti esittämään ”oikeaa” kuvaa taide muodosta. Tässä Djagilev epäonnistui.

### ”Hevoshuijaritaidetta”<sup>8</sup>

Koska venäläiskriitikot tunsivat valtaosan Djagilevin ryhmän 1909–1910 esittelemistä teoksista Pietarissa esitettyinä versioina, heidän reaktionsa pariisilaiskriitikkojen ylenpalttiseen lavasteiden ja pukujen ylistykseen oli pääasiassa laimeaa. Monien kollegojensa lailla Levinson totesi, että ryhmän esityksissä ”lavastamisen periaatteet ovat säilyneet muuttumattomina”<sup>9</sup> Keisarillisten teattereiden teoksista. Ylistävät lausunnot tietysti imartelivat venäläisiä, mutta niiden kriittinen tarkastelu osoitti baletin jääneen tässä Baletissa toissijaiseksi. Tätä todistaa jopa Djagilevia ylenpalttisesti kehuneen Valerian Svetlovin väite, että venäläiset opettivat länsimaisille kollegoilleen miten baletista kirjoitetaan (Svétlow 1912, 106). Osan venäläisvastaanoton kärkevyydestä voikin laittaa pettymyksen tiliin: venäläiskriitikot olettivat ihailmiensa ranskalaisten muotivai-kuttajien analysoivan balettia kuten he itse – siis vertailevan eri tanssijoiden roolisuurituksia saman teoksen esityksissä ja balettimestarin onnistumista tehtävässään.<sup>10</sup> Merkittävimmät erot Ballets Russes’n vastaanotossa kohdistuvatkin tanssitaiteen asemaan osana kokonaistaideteosta, sillä huolimatta merkittävistä mielipide-eroistaan vain harvat Venäjän balettikriitikoista pitivät

ryhmän vallitsevaa tyyliä taiteellisesti hyvänä kehityskulkuna.

Ensinnäkin, muiden kiertävien ryhmien tapaan Djagilev kokosi repertuaarin lyhyistä, kolmen tai neljän teoksen yhdistelminä esitetyistä teoksista. Baletti taiteena perustui erityiseen tekniikkaan, joka oli toissijaista uuden baletin mimiikkaa ja näyttelemistä painottavassa lähestymistavassa. Fokinin lyhyissä teoksissa nämä piirteet korostuivat enemmän kuin esimerkiksi Aleksandr Gorskin kokoillan teoksissa. Koska tätä venäläistä utua suuntausta ihailleet kriitikot taas olivat musiikin ja kuvataiteiden – harvemmin edes teatterin – tuntijoita, he kuvasivat teoksia omien erikoisalojensa sekä käsiohjelmien valmiiden juoniselosteiden pohjalta.<sup>11</sup> Ballets Russes tuntui siis kannustavan kritiikkejä, joissa tanssijoiden taidot jäivät juonen, lavasteiden ja musiikin kuvauksen varjoon. Venäläisnäkökulmasta Fokinin teokset jopa mahdollistivat diletantismia, jonka hän ja hänen sukupolvensa edustajat tuomitsivat vapaan tanssin edustajissa: Ballets Russes’ssa puutteellisen tanssikoulutuksen saanut amatööri saattoi esiintyä pääroolissa, kuten Ida Rubiņštein *Kleopatra* (1909) tai *Šeherazade* (1910) -teoksissa. Venäläiskriitikot pelkäsivätkin nuorten lahjakkuuksien kuten Pavlovan ja Nižinskin pilaavan tanssitekniikkansa esiintymällä tällaisissa rooleissa (esim. Volinsky Rabinowitz 2009, 5–6).

Venäläiskriitikot yllättyivät ballerinojensa saamasta vähäisestä roolista Ballets Russes-ryhmän vastaanotossa (esim. *Rampa i žizn* 15./28.8.1910). Erityisesti Nižinskin saama ylenpalttinen huomio sai piikittelijöiden kynät sauhuamaan:

Pari sanaa pariisilaisista *pikku-uutisista*. Vaikuttaa siltä, että Pavlova tansseillaan Pietarissa sai aikaan... vallankumouksen (tietysti taiteessa), ja että hra Nižinski ei ole vain erinomainen tanssija vaan nero! Kuinka helppoa kaikki onkaan Pariisissa! (*Teatr i iskusstvo* 31.5./13.6.1909.)

Jo 17./30.5.1909 sama lehti oli säälinyt Kšesinskajaa ja Preobraženskajaa, koska Djagi-

levin tähtenä esiintynyt Vera Karalli oli yllättäen ”Venäjän suurin ballerina”.<sup>12</sup> Venäjällä teknistä osaamista korostettiin taiteista kirjoitettaessa, joten se, etteivät länsimaiset kriitikot kirjoittaneet tanssitekniikasta, osoitti venäläiskriitikoiden mielestä kyvyttömyyttä todella ymmärtää taidemuotoa.

Venäläiset pitivät osoituksena pariisilaiskriitikkojen asiantuntemattomuudesta myös sitä, että ensi-illan jälkeisiä esityksiä tai aiempina vuosina jo esitettyjä teoksia ei arvosteltu lehdistössä. Tanssijoiden rooleille antamia erilaisia painoituksia ei kuvailtu eikä siis ilmeisesti arvostettu. Tapa, jolla vain Nižinski ja pari muuta tähtitanssijaa mainittiin arvosteluissa, näyttäytyi siis mielenkiinnon puutteena tai peräti osoituksena kykenemättömyydestä keskusteluun tanssiesityksen olennaisista piirteistä – kuten teoksen koreografiasta. (Ks. esim. *Obozrenije teatrov* 3./16.6.1909; *Teatr i iskusstvo* 31.5./13.6.1909; myös Barchan 1919, 3–4.)

Hieman ennakkoluuloisesti tätäkin pidettiin seurauksena siitä, että Ballets Russes -ryhmän suuret ihailijat olivat pääasiassa kuvataiteiden ja musiikin edustajia, eivät tanssitaiteen asiantuntijoita. Andrei Levinson kritisoikin, että ilmiönä Ballets Russes:

on raportoitu meille varsin yksipuolisesti, yksinkertaisesti pariisilaisten taiteilijoiden ja esteetikkojen vallanneena innostuksen aaltona. Mutta voidaan todeta, että ”venäläiset sesongit” kiehtoivat Auguste Rodinin, Maurice Denis’n ja Jacques-Emile Blanchen kaltaisia taiteilijoita ensisijaisesti maalauksellis-dekoratiivisena ilmiönä, suitsimattomien ja kaukaa haettujen värien lumivyörynä. Elävä näyttämöllinen tapahtuminen vetäytyi taka-alalle. (Levinson 1982, 33.)

Itse esitystapahtuman raportointi erosi myös venäläisestä. Koska esityksen yleisö oli merkittävä esityksen yhteiskunnallisen statuksen indikaattori, ranskalaiset ja englantilaiset lehdet kiinnittivät ylen määrin huomiota katsojiin – joissain lehdistä ensi-iltojen yleisö sai enemmän palstatilaa kuin itse esityksen kuvaus (esim. *Co-*

*mædia* 19.5.1909; *Le Matin* 17., 22. ja 28.5.1909; *The Lady* 26.10.1911.) Venäläislehdistö taas oletti baletin kiinnostavan ensisijaisesti ylhäisöä – olihan se alkuaankin hovien taidemuoto – joten yleisöstä tai mesenaateista ei juuri raportoitu lehtien palstoilla.

Djagilevin ryhmän markkinointi ja varainkeruu henkilöityivät impressaariin, jonka mautonta toimintaa kritisoitiin avoimesti niin pilakuvissa kuin pilkkarunoissakin:

Nižinskistä kaikki lehdet  
Kaikki pariisilaiset esteetit  
Laulavat hymnejä ja sonetteja  
Entä muotokuvia? Oi, muotokuvia  
on kaikkien vitriinien keskellä!  
Voi luoja! Kesän aikana  
Kolmesataa kolmekymmentä kolme muotokuvaa  
Venäläisen baletin tähdestä!...  
Paljonko tämä kaikki maksaa -  
Sen tietää vain Djagilev!  
(Lolo [L.G. Munštein] *Rampa i žizn* -lehdessä  
5./18.9.1910)

Djagilevin sesonkien mainosjulisteita verrattiin tiuhaan varieteeteatterien ja konserttikahviloiden räikeisiin mainoksiin ja koreografioita haukuttiin tanssijoiden turhista sirkustempuista (ks. esim. *Teatr i iskusstvo* 31.5./13.6.1909; *Rampa i žizn* 15./28.8.1910). Djagilevia syytettiin myös ballerina-arvonimen inflaatiosta lännessä: *Peterburgskaja gazeta* (jouluiliite 1913) esitti impressaarin hautomassa pieniä ballerina-munia inkubaattorissa, jota lämmittää mainostuksen kaasuliekki. Kuvaavaa onkin, että ranskalaislehdistössä nämä piirteet henkilöityivät ryhmän ranskalaiseen impressaariin, Gabriel Astruciin (ks. esim. *L’Excelsior* 17.5.1912).

Aikalaiskommentoijan ei tarvinnut olla kovinkaan tarkkanäköinen havaitakseen, että Venäläisen Baletin orientalistiset, seksillät ja väkivallalla höystetyt spehtaakkelit houkuttelivat yhteiskunnan kermaa selvästi muullakin kuin taiteellisuudellaan. Venäjällä yleisön seksuaalisesta kiinnostuksesta tanssijoita kohtaan ei ollut soveliasta kirjoittaa, mutta Nižinskin

potkut Keisarillisista teattereista toivat myös tämän aiheen kommentaareihin: huumorin varjolla oli mahdollista huomauttaa, että Nižinskin tanssimisessa tyylikkyyden olennaisin osa oli ”ääneenlausumaton”.<sup>13</sup>

Fokinin teosten erotiikka ei suinkaan ollut ainoa niissä pahennusta herättänyt elementti, vaan Keisarillisten teatterien näyttämöillä kiellettyihin teemoihin kuuluivat itsemurhat, paljaat jalat, alastomat olkapäät ja improvisoitu epäjärjestys joukkokohtauksissa – nämä kaikki tiivistyivät baletissa *Šeherezade* (1910).<sup>14</sup> Tällaiset dissidentit ruumiit murensivat baletin symbolista merkitystä Keisarillisen yhteiskunnan kuvana: vanhan baletin kuoro toimi kitkatta pienintä yksityiskohtaa myöten. Uusi baletti oli vaarallista, koska se pyrki uudistamaan autokratiaa symboloivaa käytäntöä tuomalla mukaan urbaanin populaarikulttuurin elementtejä – melodramaattisista juonenkäännteistä sensaatiohakuiseen mainontaan.

Merkittävintä Ballets Russes’n maineelle kotimaassaan oli kuitenkin, että Ranskassa ja Britanniassa venäläiset esitettiin säännönmukaisesti itäisinä ei-aivan-sivistyneinä barbaareina, joiden sääntöjä rikkova taide pelastaisi katsojansa länsimaisen sivistyksen perikadolta. (esim. J.-L. Vaudoyer *Revue de Paris* -lehdessä 15.7.1910.) Venäläisiä kriitikoita tällainen kummasuttu:

En ole kohdannut ainuttakaan arvostelua, jossa kaikkien kohteliaisuuksien keskellä ei yllättäen ilmestyisi ilmauksia ”raivokas, käheä, villi, eksoottinen, barbaarinen” tmv. (*Teatr i iskusstvo* 17./30.5.1909.)

Kokeneen balettikriitikon yllättyminen tällaisista sanoista osoittaa, kuinka outoa hänestä oli, että baletista puhuttiin näillä käsitteillä:

Viime vuonna yksikään kriitikko ei kehdannut puhua ”viihdyttävästä” venäläisestä taiteesta tähän hyväntahtoiseen selkääntaputtelevaan sävyyn. Silloin kaikki puhuivat venäläisen taiteen ”syvällisestä nationalismista”. Tällä ylevällä nationalismilla tarkoitettiin kaikkea sitä, mikä teki siitä [taiteesta]

yleisinhimillistä, mikä salli sen ylittää kansalliset rajat ja sulkea itseensä koko maailman. (Emt. Samoin Minski *Utro Rossii* -lehdessä 1./14.8.1910.)

Länsimainen käsitys venäläisistä itämaisina villeinä kismittikin venäläisiä kommentaattoreita alusta alkaen, sillä baletti oli keisarillisen hovin suosima – ja alkuaan länsimainen – taidemuoto, joka oli venäläisten mielestä osoitus venäläisen kulttuurin ja sivistyksen kyvystä hioa ulkomaisesta raaka-aineesta hohtava timantti. Ranskalaiskriitikoiden vääranlainen Venäjä-kuva oli puolestaan Djagilevin syytä:

”Djagilevtsinan” tarkoituksena on esittää barbaarista venäläistä taidetta *hienostuneille* pariisilaisille. Että venäläinen taide ei olisikaan lainkaan barbaarista, että se voisi jopa olla aivan yhtä hienostunutta kuin ranskalainen – tämä on jotain, jota Djagilev joko ei tiedä tai ei halua tietää. Venäläisen taiteen tulee olla barbaarista – piste! (Leonid Sabanejev *Golos Moskvy* -lehdessä Taruskin 1996, 1016 mukaan.)

## Modernistinen käänne

Ballets Russes’n orientalisointi kääntyi ylösalaisin Nižinskin koreografioiden myötä 1912–1913, jolloin suosittu tanssijan ”kubismi” (Nižinski *Peterburgskaja gazetassa* 15./28.4.1912 Zilberstein & Samkov 1982, i:448 mukaan; *Comædia* 18.4.1912) käänsi ryhmän vastaanoton suorastaan ylösalaisin: länessä kriitikot tuomitsivat Ballets Russes’n uuden suunnan sellaisella raivolla, että Alfred Capus vitsaili *Le Figaro* -lehden pääkirjoituksessa 2.6.1913 Nižinskin olevan ”eräänlainen tanssin Attila” ja ehdotti uutta Balkanin rauhaa Avenue Montaignelle leiriytyneiden venäläisten ja ranskalaiskriitikoiden kesken.

Juuri ennen ensimmäisen maailmansodan syttymistä kiihtyneessä nationalistisessa retoriikassa kulttuurituotteet olivat ilmenemiä rodullisista piirteistä, ja rotuteorioissa vallankumouksellisuus yhdistyi anarkiaan. Euroopan valmistautuessa sotaan esteettinen kapina ei

enää ollutkaan suotava malli länsimaisen taiteen uudistamisessa, vaan muuttui uhkaksi, jota Venäjän ulkopoliittinen maine sodanlietsojana (Hobsbawm 1989, erit. 312–315; Kern 2000, 252) osaltaan tuki. Samaan aikaan länsimaisten kriitikkojen vuosia kestänyt Djagilevin ryhmän ihastelu yhdessä nopeiden kotimaisten taiteellisten kehityskulkujen kanssa olivat vakuutaneet venäläiset omasta paremmuudestaan. Nižinskin teokset vaikuttivat aikansa ilmiöltä, kuvataiteiden uusien suuntien sovellukselta balettiin. Länsimaisten kriitikkojen pahastus otettiin säännönmukaisesti todisteena heidän näennäisesti jo todistetusta kyvyttömyydestään ymmärtää balettia taiteena ja jopa esimerkkinä siitä, että Venäjän taide oli edistynyt ohi länsimaisista esikuvistaan (esim. Minski *Utro Rossii* -lehdessä 30.5./12.6.1913; Karatygin Taruskin 1996, 1010 mukaan; myös Nižinski *Le Figarossa* 14.5.1913).

Djagileville taas venäläiskriitikkojen takinääntö oli suorastaan epätoivottavaa, sillä hän oli vuoden 1909–1910 vierailuesityksien jälkeen muodostanut Ballets Russesistä ympäri vuoden kiertävän yksityisen balettiseurueen. Djagilev markkinoi ryhmää vallankumouksellisena yrityksenä, jollaista vanhoillisella Venäjällä ei ymmärretty eikä sallittu – kääntäen siten venäläiskriitikkojen parjauksen omaksi edukseen. Nyt samaiset konservatiiviset venäläiset yllättäen innostuivat teoksista, joita Ballets Russes’ a tukevat länsimaiset kriitikot eivät enää pitäneet edes tanssina (esim. Touchard *La Nouvelle revue* 1.7.1913; Lalo *Le Temps* -lehdessä 3.6.1913), mikä vaaransi impressaarin maineen.

## Kriitikon tyylierot

Koska toiseuden ihannoinnilla on tapana kääntyä itseään vastaan, ei ole yllättävää, että lännessä samat kriitikot, jotka ylistivät Fokinin luomia haaremiorgioita autenttisen venäläisyyden kuvauksina, hyökkäsivät venäläiskriitikoiden ylistämiä Nižinskin koreografioita vastaan. Kuten Camille Mauclair kirjoitti *Le Courier Musical* -lehdessä 1.6.1912, venäläisen baletin

pitäisi pysyä lestissään:

Raivokas sensuaalisuus, joka hetkittäin kouristaa aasialaisen taikuuden henkiin herättämien persialaisten miniatyyrien järjestyksen, lapsellisuus, julmuus, barbaarimainen rehevyyt, organismien kissamainen notkeus, eleiden ja kasvojen vieraus, koristeiden eriskummallisen väkivaltaiset värisävyt, tämän täplikään joukon joidenkin jäsenten kouristeleva luonne säpsäyttää ja venyy hulluuteen asti, kaiken tämän pitäisi pysyä ominaisena venäläiselle baletille.

Länsimaisessa balettihistoriassa Djagilevin ryhmä onkin pidetty suorastaan kiitettävästi tässä muotissa. Samalla on sivuutettu niin länsimaisten kriitikkojen tapa orientalisoida ryhmä ja sen keskeiset esiintyjät kuin ryhmän asema venäläisessä keskustelussa taidemuodon uudistamisesta. Esimerkiksi Nižinskin *Kevätuhrin* ainoana puolustajana ja merkittävimpana analysoijana esitetään yleisesti ranskalaiskriitikko Jacques Rivière, joka piti teosta osoituksena venäläisten nuoren rodun erityislaadusta (*La Nouvelle revue française* elokuu 1913). Kaanon siis syrjäyttää (poliittisilta) mielipiteiltään voimakkaasti eroavien venäläisten kulttuurivaikuttajien kuten Levinsonin (*Retš* 25.6./8.7.1913), Lunatšarskin (*Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913), Keisarillisten teattereiden entisen johtajan ruhtinas Sergei Volkonskin (*Apollon* 6/1913) tai Nikolai Minskin (*Utro Rossii* 30.5./12.6.1913) pitkät analyysit samasta teoksesta.<sup>15</sup>

Samaan aikaan juuri hyökätessään Nižinskin teoksia vastaan länsimaiset kriitikot itse asiassa osoittivat venäläiskollegojensa arvostelleen heitä väärin perustein: he kiinnittivät huomiota aiemmista kritiikeistä puuttuneisiin elementteihin koreografisesta rakenteesta aina eri tanssijoiden ja esitysten välisiin eroihin. Onkin selvää, etteivät länsimaiset kriitikot olleet yhdessä yössä oppineet kirjoittamaan tanssista venäläiseen tapaan, vaan että tyylierot johtuivat erilaisista kritiikin kulttuureista sekä kulttuurisesta positiosta, johon Djagilevin ryhmä asetettiin.<sup>16</sup> Koska Djagilev on yhä keskeinen hahmo tanssin historian esityksis-

sä, harvoin luettujen venäläiskriitikoiden vertailu länsimaisiin kollegoihinsa tuottaa kiinnostavia kysymyksiä myös taidemuodon historiakäsitteestä, kaanonin muodostumisesta ja historian

merkityksestä nykypäivän tanssin tekijöille. Kenen historiaa itse asiassa kirjoitamme, keille ja millä perustein?

## Viitteet

- 1 Esimerkiksi ruhtinatar Teniševa toi venäläisen taiteen näyttelyn Pariisiin vain kuukausia ennen Djagilevia vuonna 1906. Seuraavana vuonna molemmat tuottivat venäläistä oopperaa, Teniševa Rimski-Korsakovin *Snegurotškan* Opéra Comiquessa, Djagilev Musorgskin *Boris Godunovin* Oopperassa. Salmond 1996, 140–142, 240fn97; Taruskin 1996, 522–535.
- 2 Esimerkiksi satiirilehti *Šut* julkaisi vuonna 1901 P.E. Štšerbovin piirroksen, jossa Djagilev kyykisteli tutuun ja sotilaskypärään puettuna Keisarillisen taideakatemian kupolin päällä tuijottamassa Neva-joen yli Teatteriaukion suuntaan samalla, kun joukko byrokraatteja arvioi hänen peräpeiliään. Huhujen mukaan Djagilev oli saanut potkut, koska halusi ruhtinas Volkonskin paikalle Keisarillisten teattereiden johtoon ja hamusi nyt Taideakatemian johtopaikkaa. Kuva esim. teoksessa Petrova 1998, 48. Djagilev oli myös kovaäänisesti vaatinut taideinstituutioiden johdolta taiteellisia meriittejä, joita hänellä itsellään ei ollut. Djagilevin linjauksista esim. Bowlt 1982, 69–75, 154–155.
- 3 1800-luvun puolivälistä alkaen läntisessä Euroopassa esitettiin balettia lähinnä oopperoiden ja muiden teatterikappaleiden ohessa, ensi-iltoja oli harvoin, eikä baletti saanut juuri tilaa päivälehdissä. Vasta Ballets Russes nosti baletin myös uutissivuille ja pääkirjoituksiin. Verrattuna erityisesti Loie Fullerin ja Isadora Duncanin edustamiin vapaan tanssin muotoihin tai uusien seuratanssien (kuten tangon – ks. esim. *L'Excelsior* 15.6.–18.6.1913) nostattamiin voimakkaisiin tunteisiin baletista kirjoitettiin heppoisesti eikä tanssin ominaisuuksia juurikaan analysoitu: ks. esim. *Les Annales du théâtre* 1909, 9–14 *Namounan* esityksestä Pariisin oopperassa 30.3.1908. Ks. myös Buckland 2003, 19–20, 23–24, 33n72.
- 4 Frame 2000, erit. 112–117; Wiley 1985, *passim*, erit. xiv; Taruskin 1996, 536–538; myös Slonim 1963, 52.
- 5 Ostrovsky 1999, 218. Kuten Keisarillisten teattereiden viimeinen johtaja Vladimir Teljakovski 1991, 26–28 huomioi, balettia suojeli joukko hyvin vaikutusvaltaisia henkilöitä: kts. Wiley 1985, 10–16. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ainoastaan aristokraatit seurasivat balettia: esimerkiksi italialaisballerina Virginia Zucchi esiintyi Pietarissa ensin varieteeteatterissa ja vasta puoli vuotta myöhemmin Mariinskyssa. Benois 1988, 142–143.
- 6 Uudella baletilla (*novyi balet*) tarkoitettiin Aleksandr Gorskin (1870–1924) 1900-luvun ensi vuosina luomaa tyyliä, jossa painotettiin lavastuksen ja puvustuksen periodittylin, tanssijoiden dramaattista ilmaisuja ja karaktääritanssien kansallisten piirteiden ”autenttisuutta”. Sen vastakohta oli Keisarillisten teattereiden pitkäaikaisen balettimestarin, Marius Petipan (1818–1910), edustama vanha baletti (*stary balet*), joka painotti koreografian geometrista puhdaslinjaisuutta, tarkkuutta ja tanssijoiden taidon keskeisyyttä taidemuodolle.
- 7 Orientalismissa olennaista on, että orientalisti on asiantuntija mystisen idän seksualisoidusta ja väkivaltaisesta toiseudesta, muttei itse osa tätä toiseutta. Määreet kuten ’autenttisuus’ määrittävät siten orientalistin, ei kohteen, näkökulmasta. Saïd 1994a, erit. 26, 92–110. Kuten Saïd 1994b, erit. 9–10 huomauttaa, Venäjän orienttiin kuuluivat mm. Kaukasuksen alue Lähi-Idän ja Egyptin lisäksi, mikä selittää myös miksi Ballets Russes’*n* venäläiseen kulttuuriin sijoitetuissa teoksissa (*Tulilintu*, 1910 tai *Petruška*, 1911) ei ole nähtävissä tätä toiseutta. Kuten olen muualla argumentoinut, länessä Ballets Russes’*n* orientalistiset teokset nähtiin osoituksena *venäläisten* orientaalisuudesta, ei osoituksena heidän orientalismistaan. Järvinen 2003, 64–71.
- 8 *Obozrenije teatrov* 30.5./12.6.1909. Käsite *baryšniki*, josta tämä ilmaisu on johdettu, viittasi Pietarissa erityisesti Keisarillisten teattereiden

- lippuja kiskontahintoihin myyviin keinottelijoihin. *Frame* 2000, 68–69.
- 9 Levinson 1982, 33 kommentoi tässä Gordon Craigin arvostelua. Kun Tugenholt raportoi *Apollon*-lehdessä 8/1910 Bakstin lavastuksen ranskalaisissa aiheuttamasta innostuksesta hän antoi ymmärtää, ettei niissä ollut venäläiskatsojalle mitään ihmeellistä. Ks. myös *Teatr i iskusstvo*-lehden Lontoon-kirjeenvaihtaja 1./14.6.1912; ja E. Pann *Maski*-lehdessä 6/1912–1913; sekä Schouvaloff 1997, 225.
- 10 Kokenut kriitikko kuten Jakov Tugenholt saattoi yhdessä (hyvin pitkässä) lausessa vertailla neljää ballerinaa (Astafjeva, Rubinstein, Karsavina, ja Nijinska) kahdessa teoksessa (*Šeherezade* ja *Petruška*), kritisoida ranskalaiskollegaansa (Lalo) ja väittää, ettei *Polovtsialaistanssit* ollut oikeastaan baletti, sekä esittää mielipiteensä *Ruusu-unelmasta* (1911) vain todetakseen, että kuuden edellämämainitun teoksen teemat toistuvat kaikki tämän sesongin neljässä uutuudessa. *Apollon* 7/1912.
- 11 Ballets Russes'n käsiohjelmat sisälsivät teoksista juonikuvaukset, joita toimittajat ajoittain kopioivat sanasta sanaan. Kuten olen muualla argumentoinut, Nižinskin koreografioiden yhteydessä tapahtunut muutos kriitikoiden sisällöissä johtuukin osittain siitä, ettei niistä tarjottu selkeää juoniselostetta, vaan toimittajat joutuivat arvioimaan näkemäänsä. Järvinen 2009, erit. 201–202.
- 12 Kursivoidut käsitteet ja ilmaiset venäjänkielisissä sitaateissa ovat alkuperäislähteissä ranskaksi.
- 13 Krasovskaja 1971, i:402 siteeraa *Peterburgskaja listok* -lehteä. Ks. myös Wiley 1979/1980, 176–177 siteeraa *Peterburgskaja gazetaa* ja 243–244 sen kuvituksia.
- 14 Vrt. kuinka Giselle-hahmon kuolintapa muutettiin samannimisessä baletissa ranskalaisversion itsemurhasta hulluudeksi (mikä murensi toisen näytöksen aaveiden motivaatiota). Ries 1979, 63, 65–71. *Šeherezadea* ei koskaan esitetty Keisarillisissa teattereissa.
- 15 Rivièren toista esettä *Kevätuhrista La Nouvelle Revue Française*-lehden marraskuun numerossa pidetään yhä yleisesti merkittävämpänä analyysinä tästä teoksesta. Ks. Kirstein 1975, 144, 164–168; Garafola 1992, 69–70; Lepecki 2000, 340–342. Näin tanssihistoria toisintaa orientalisimia Edward Saïdin määrittelemässä muodossa, jossa länsi (Rivière) kertoo totuuden idästä.
- 16 Lienee selvää, etten lyhyessä tekstissä voi perustella miksi esimerkiksi ranskalaisten ja englantilaisten tavat kirjoittaa niin Djagilevin ryhmän esittämistä vanhan baletin tiivistelmistä kuin Nižinskin ”kubismista” erosivat merkittävästi toisistaan tai miten eri kriitikoiden poliittiset ja yhteiskunnalliset näkemykset vaikuttivat heidän tapaansa kirjoittaa venäläisestä baletista Euroopan valmistautuessa sotaan. Näistä lisää Järvinen 2003.

## Lähteet

- Barchan, Pavel (1919), Den Rysska Baletten. – *Den Ryska Baletten: Tolv Akvareller in Färgtryck*. Av René Bull. Stockholm: Aktiebolaget Ljus, 3–8.
- Benois, Alexandre (1988), *Memoirs*. Transl. Moira Budberg. London: Columbus Books.
- Bowl, John E. (1982), *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group*. Newtonville, MA: Oriental Research Partners.
- Buckland, Theresa Jill (2003), Edward Scott: The Last of the English Dancing Masters. – *Dance Research* 21:2, 3–35.
- Frame, Murray (2000), *The St. Petersburg Imperial Theaters: Stage and State in Revolutionary Russia, 1900–1920*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Garafola, Lynn (1992), *Diaghilev's Ballets Russes*. New York and London: Oxford University Press.
- Hobsbawm, E.J. (1989), *The Age of Empire 1875–1914*. London: Sphere Books.
- Järvinen, Hanna (2008), ”The Russian Barnum”: Russian opinions on Diaghilev’s Ballets Russes, 1909–1914. – *Dance Research* 26:1, 18–41.
- Järvinen, Hanna (2009), Critical Silence: The Unseen Games of Love in *Jeux* (1913). – *Dance Research* 27:2, 199–226.
- Kern, Stephen (2000), *The Culture of Time and Space, 1880–1918*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Krasovskaja, Vera (1971), *Russki baletny teatr natšala XX veka. Vol. I: Horeografy; Vol. II:*



- Tantsovštšiki*. Leningrad: Iskusstvo.
- Lepecki, André (2000), Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. – *ReMembering the Body*. Ed. Gabriele Brandstetter & Hortensia Völckers. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 334–366.
- Levinson, André (1982), *Ballet Old and New*. Transl. Susan Cook Summer. New York: Dance Horizons, (Russian 1918).
- Ostrovsky, Arkady (1999), Imperial and private theatres, 1882–1905. – *A History of Russian Theatre*. Ed. Robert Leach & Victor Borovsky. Cambridge: Cambridge University Press, 218–253.
- Petrova, Evgenia, toim. (1998), *Mir iskusstva – Taiteen maailma: Pietarissa 1898 pidetyin Venäläisten ja suomalaisten taiteilijain näyttelyn muistoksi*. Näyttelyluettelo, Ateneum, Helsinki 8.7.–18.10.1998; Venäläinen museo, Pietari 26.11.1998–10.3.1999. Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum; Pietari: Valtion Venäläinen museo.
- Rabinowitz, Stanley J. (2009), From the Other Shore: Russian Comment on Diaghilev’s Ballets Russes. – *Dance Research* 27:1, 1–27.
- Ries, Frank W.D. (1979), In Search of Giselle: Travels with a Chameleon Romantic. – *Dance Magazine* 53:8, 59–74.
- Said, Edward W. (1994a), *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward W. (1994b), *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Salmond, Wendy R. (1996), *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870–1917*. USA: Cambridge University Press.
- Schouvaloff, Alexander (1997), *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*. New Haven and London: Yale University Press.
- Sirotkina, Irina (2010), Dance-*plyaska* in Russia of the Silver Age. – *Dance Research* 28:2, 135–152.
- Slonim, Marc (1963), *Russian Theater: From the Empire to the Soviets*. London: Methuen.
- Souritz, Elizabeth (1995), Isadora Duncan’s Influence on Dance in Russia. – *Dance Chronicle* 18:2, 281–291.
- Svétlow, V. (1912), *Le Ballet Contemporain*. Trad. M.-D. Calvocoressi. Paris: M. de Brunoff, St-Pétersburg: Sociéte R. Golicke et A. Willborg.
- Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. 2 Vols. USA: Oxford University Press, University of California Press.
- Telyakovsky, V.A. (1991), Memoirs: Part 2. Transl. Nina Dimitrievitch. – *Dance Research* 9:1, 26–39.
- Volynsky, Akim (2008), *Ballet’s Magic Kingdom: Selected Writings on Dance in Russia, 1911–1925*. Transl. Stanley J. Rabinowitz. New Haven and London: Yale University Press.
- Wiley, Roland John (1979/1980), About Nijinsky’s Dismissal. – *The Dancing Times* 70:840, 176–177, 183 & 71:841, 243–245.
- Wiley, Roland John (1985), *Tchaikovsky’s Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford: Clarendon Press.
- Zilberstein, I.S. & Samkov, V.A. (1982), *Sergei Djagilev i ruskoje iskusstvo*. Moskva: Iskusstvo.