



”IKKUNAT AUKI ITÄÄN!”

**100 vuotta Aasiaa Suomen
näyttämöillä**

ANNA THURING,
JUKKA O. MIETTINEN
JA VELI ROSENBERG

65

TEATTERIKORKEAKOULUN
JULKAISUSARJA





”IKKUNAT AUKI ITÄÄN!”

100 vuotta Aasiaa Suomen näyttämöillä

ANNA THURING, JUKKA O. MIETTINEN
JA VELI ROSENBERG

ANNA THURING, JUKKA O. MIETTINEN JA VELI ROSENBERG

”Ikkunat auki itään!” – 100 vuotta Aasiaa Suomen näyttämöillä

JULKAISIJA

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

© Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja tekijät 2018

TEATTERIKORKEAKOULUN JULKAISUSARJA 65

ISBN (painettu): 978-952-353-001-0

ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-353-002-7

ISSN (painettu) 0788-3385

ISSN (verkkojulkaisu) 2242-6507

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

BOND Creative Agency

www.bond.fi

KANSIKUVA

Antti Silvennoinen valmistautumassa esitykseen. Kuva Kari Rosenberg.

TAITTO

Atte Tuulenkyliä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2018

PAPERI

Scandia 2000 Natural 240 g/m² & Maxi offset 100 g/m²

KIRJAINPERHEET

Benton Modern Two & Monosten





”IKKUNAT AUKI ITÄÄN!”

100 vuotta Aasiaa Suomen näyttämöillä

ANNA THURING, JUKKA O. MIETTINEN
JA VELI ROSENBERG

Sisällys

Saatteeksi	9
1. Johdanto Anna Thuring	11
2. Populaaria orientalismia ja satunnaisia aasialaisvieraita Anna Thuring	15
3. Leena Rintala – tanssija idän ja lännen välissä Jukka O. Miettinen	45
4. Kuinka Kiina astui Suomen näyttämöille Veli Rosenberg	63
5. Aasia-kuva syvenee ja monipuolistuu Anna Thuring	97
6. Aasia Helsingissä -festivaali 1997–2016 Jukka O. Miettinen ja Veli Rosenberg	129
7. Aasia Suomessa nyt? Anna Thuring	171
8. Taiteilijahaastatteluja	177
9. Luettelo aasialaisista ja Aasia-aiheisista esityksistä	213
10. Kirjoittajat	245

Saatteeksi

Tekijät haluavat kiittää seuraavia tahoja tämän kirjan toteuttamisen mahdollistamisesta ja kaikesta saamastaan arvokkaasta avusta: Suomen kulttuurirahastoa ja Ella ja Georg Ehnroothin säätiötä; kaikkia haastatteluja antaneita taiteiljoita; arkistojen ammattilaisia: Teatterimuseossa Pälvi Lainetta ja Svenska Litteratursällskapetissa Mirva Virtasta; Ronny Rönqvistiä Japanilaisen Kulttuurin Ystävien toimintaa ja erityisesti *no*-vierailuja koskevasta aineistosta; Ritva Larvaa Marta Keravuorta koskevasta tutkimustiedosta; Liana Potilaa uutta suomalaista *butoa* käsittelevästä artikkelista; sekä Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisutoimikuntaa ja erityisesti sen sihteeriä Jenni Mikkosta.

1. Johdanto

Anna Thuring

Ajatus hankkeesta, jossa käsiteltäisiin Suomen ja Aasian maiden välistä kulttuurivaihtoa erityisesti teatterin ja tanssin aloilla, syntyi jo lähes kymmenen vuotta sitten. Vuonna 2009 saimme rahoitusta Ella ja Georg Ehrnroothin säätiöltä projektin käynnistämiseen, ja osa tähän teokseen päätyneestä Jukka O. Miettisen ja Anna Thuringin käyttämästä materiaalista kerättiin ja työstettiin tuolla jaksolla. Veli Rosenberg on omalla tahollaan koonnut mittavan aineiston Suomeen tehdyistä kiinalaisten esiintyjien vierailuista, joiden tuottamiseen hän on myös osallistunut.

Aasia Helsingissä -festivaalin 20-vuotinen historia päättyi vuonna 2016. Viimeisen festivaalin yhteyteen olivat Veli Rosenberg ja Jukka O. Miettinen laatineet katsauksen sen syntyyn ja vaiheisiin. Tässä vaiheessa totesimme, että on aika palata Suomi–Aasia-hankkeen pariin, ja kirjoittaa kaikki tämä ja paljon muuta yksien kansien väliin. Suomen kulttuurirahasto myönsi rahoituksen hankkeelle vuonna 2017. Tuota vuotta hallinnut Suomen satavuotishistorian juhlinta kummitelee taustalla, mutta olemme tässä teoksessa halunneet nostaa esiin kansainvälisyyttä ja tarkastella myös Aasian esittäviin taiteisiin liittyvien näkemystemme muutosta muuttuvassa maailmassa. Suomalaisten 1900-luvun alun modernistien tunnuslauseena oli ”Ikkunat auki Eurooppaan!” ”*Ikkunat auki itään!*” – *100 vuotta Aasiaa suomalaisilla näyttämöillä* on osa suomalaisen orientalismin, kulttuurivaihdon, kansainvälistymisen ja globaalien kulttuurimarkkinoiden historiaa.

Aasialaisilla teatteri- ja tanssimuodoilla tarkoitetaan tässä teoksessa Itä, Etelä- ja Kaakkois-Aasian maiden esittävää taidetta. Painopiste on siis näyttämötaiteissa eli teatterissa ja tanssissa. Musiikkivierailut jäävät näin tämän teoksen ulkopuolelle, joskin niihin viitataan silloin, kun musiikki liittyy kiinteästi näyttämöesitykseen.

Orientalismilla tarkoitamme sellaisia taideteoksia ja esittävän taiteen ja musiikin tuotteita, jotka käyttävät hyväkseen useimmiten stereotyyppisiä Aasiaan

yhdistyviä elementtejä ja mielikuvia. Esimerkkejä orientalismista on löydettävissä kautta länsimaisen taiteen historian, mutta erityisen voimakas ja kaikki kulttuurin alueet läpikäyvä suuntaus se oli 1800-luvulla ja vielä 1900-luvun alussakin. Vaikka orientalismi oli ja on yhä, erityisesti Edward Saidin ja myöhemmän postkolonialistisen kulttuurintutkimuksen esiin nostaman näkökulman mukaisesti, Euroopan siirtomaavaltujen ja Yhdysvaltojen Aasian kulttuureja toiseuttava projekti, ei marginaalisempi Suomikaan ole välttynyt tältä ajattelutavalta. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä ikkunoita haluttiin avata nimenomaan läntisen Euroopan johtaviin maihin ja niiden kulttuurikeskuksiin. Samalla omaksuttiin myös niissä vallinneita asenteita ja Aasian kulttuuriin liittyviä mielikuvia. Orientalismia ovat toki hyödyntäneet myös länsimaissa esiintyneet aasialaiset taiteilijat ja Aasian paikalliset taiteilijat, jotka luovat esityksiä turismin tarpeisiin. Usein tämä itseorientalisointi on näissäkin tapauksissa tapahtunut eurooppalaisten ja yhdysvaltalaisen kiertuemanagereiden myötävaikutuksella.

Teos ottaa vauhtia 1800-luvulta ja ulottuu 2010-luvulle. Keskeisintä tarkastelussa on kuitenkin 1900-luvulla tapahtuneiden muutosten seuraaminen. Pohdimme sitä, millaisena Aasia piirtyi suomalaisten "kollektiiviseen tajuntaan" – mikäli sellaisesta voidaan puhua – eri vuosikymmeninä täällä esitettyjen teatteri- ja tanssiesitysten kautta. "Kollektiivista tajuntaa" etenkin varhaisten vuosikymmenien osalta heijastavat esityksistä kirjoitetut esittelyt ja arvostelut sekä muutamien esityksiä käsittelevät muistelmat. Aineistomme ovat olleet myös haastattelut, kuvat, omat muistikuvamme ja muistiinpanomme. Teokseen olemme myös, muutamien taustahaastattelujen lisäksi, haastatelleet kymmentä aasialaisesta esittävästä taiteesta kiinnostunutta ja "aasialaisuutta" omassa työssään käyttävää tai käyttänyttä taiteilijaa. Heiltä kysyimme muun muassa vaikutteiden synnystä, kestosta, siirtymisestä, ammattitovereiden ja yleisön vastaanotosta ja jopa Aasia-jaksojen rahoituksesta. Taiteilijat valikoituivat haastateltaviksemme oman taustatietämyksemme perusteella: olemme kaikki seuranneet aasialaisia signaaleja suomalaisissa teatteri- ja tanssiesityksissä vuosien ajan. Halusimme myös haastatella eri sukupolvia edustavia tanssijoita ja teatterintekijöitä. Täydellinen kokoelma tämä ei tietenkään ole. Näiden kymmenen henkilön lisäksi olisimme voineet haastatella monia muitakin "Aasiasta ammentaneita" tai Suomeen asettuneita aasialaistaustaisia esiintyjiä.

Teos etenee väljästi vuosikymmenittäin. Osittain vuosikymmenten kerrokset ovat päällekkäin. Työnjakomme on ollut seuraava: Anna Thuring on kirjoittanut kappaleet 2 ja 5, Veli Rosenberg on kirjoittanut kappaleen 4 ja Jukka O. Miettinen kappaleen 3. Kappaleen 6 ovat Miettinen ja Rosenberg kirjoittaneet yhdessä.

Olemme säilyttäneet kappaleissa kunkin kirjoittajan oman tyylin ja tavan käsitellä asioita. Projektia suunnitellessamme totesimme, että täysin kattavaa katsausta yli sadan vuoden ajalta on mahdotonta kirjoittaa. Valintoja on ollut pakko tehdä, mutta jonkinlaisia suuria linjoja ja niitä edustavia teoksia olemme pyrkineet nostamaan esiin.

Kappaleessa 2, "Populaaria orientalismia ja satunnaisia aasialaisvieraita" käsitellään kolmea orientalistisävytteistä suomalaistoteutusta, intialaisen teatterin klassikkoja *Sakuntala* ja *Vasantasena* sekä populaaria *Geisha*-laulunäytelmää. Näiden lisäksi tarkastellaan kahden 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Suomessa vierailleen japanilaisseurueen esityksiä, ja sivutaan lyhyesti kolmen aasialaisen tanssijan, Uday Shankarin, Yuichi Nimuran ja Ram Gopalin vierailuja. Käsiteltävä aikajakso ulottuu 1800-luvun loppuvuosilta 1950-luvun alkuun.

Kappale 3, "Leena Rintala – tanssija idän ja lännen välissä" tarkastelee tanssija Leena Rintalan toimintaa ja esiintymisiä erityisesti 1930-luvulla. Kappale on lyhennetty ja päivitetty versio aiemmin *Weimarista Valtoihin* -teoksessa ilmenneestä artikkelista.

Kappaleessa 4, "Kuinka Kiina astui Suomen näyttämöille" luodaan pitkä kaari Kiinan vaikutuksesta länsimaissa kohti suomalaisia kiinalaisaiheisten näytelmien toteutuksia ja kiinalaisia esitysvierailuja nykypäivään saakka.

Kappale 5, "Aasia-kuva syvenee ja monipuolistuu" liikkuu 1960-luvulta 2000-luvulle. Siinä palataan Intiaan *Sakuntala*-näytelmän 1980-luvun tulkinnan kautta, viitataan muutamii intialaisiin tanssivierailuihin ja Indonesiaankin. Keskeisimpänä tarkastelun kohteena ovat kuitenkin Suomeen tehdyt *no*-teatterivierailut 1960- ja 1980-luvuilla sekä suomalainen *buto*-kiinnostus 1980- ja 1990-luvuilla.

Kappale 6, "Aasia Helsingissä -festivaali 1997–2016" käy läpi festivaalin synnytyvaiheet ja sen tuottamat esitykset kahdenkymmenen vuoden ajalta.

Kappale 7, "Aasia Suomessa nyt?" pohtii Aasian esittävän taiteen ilmentymiä nykytanssissa ja -teatterissa, esittävien taiteiden koulutuksessa ja tutkimuksessa.

Teoksen loppuun on koottu luettelo löytämistämme aasialaisiin teksteihin tai aineistoihin pohjautuvista esityksistä ja aasialaisista vierailuesityksistä. Tietoja luetteloon olemme koonneet monista eri lähteistä. Näistä mainittakoon esimerkiksi Marianne Lühoun teos *Svenska Teatern i Helsingfors. Repertoar, Styrelser och Teaterchefer. Konstnärlig personal 1860–1975*, Ilona-tietokanta, Helsingin juhlatiikojen arkisto, Kuhmon kamarimusiikin arkisto, Kuopio tanssii ja soi -festivaalin arkisto, HYY:n arkisto, sanomalehtiarkistot, omat käsiohjelmakokoelmamme sekä Suomi–Kiina-seuran ja Japanilaisen Kulttuurin Ystävien aineistot. Tämäkään

luettelo ei ole täydellinen, mutta se avaa myös kaikkea sitä, mitä tässä teoksessa ei ole ollut mahdollista käsitellä, ja sitä, mitä varmasti olisi syytä käsitellä tulevaisuudessa.

"Ikkunat auki itään!" – 100 vuotta Aasiaa suomalaisilla näyttämöillä on tarkoitettu laajalle lukijakunnalle: opiskelijoille, opetukseen, kaikille aiheesta kiinnostuneille. Vaikka se sisältää tutkimusaineistoa, sitä ei ole kirjoitettu tutkimusjulkaisuksi. Paljon aineistoa on käyty läpi, ja viittaamme lähteisiin ja käytettyihin aineistoihin tekstissä ja luettelemme lähteet kunkin kappaleen lopussa. Emme kuitenkaan ole systemaattisesti soveltaneet teoreettisia näkökulmia aineiston tarkasteluun. Tässä suhteessa teos toimiikin lähinnä esitutkimuksena ja kysymysten herättäjänä.

Japanilaisten termien ja nimien ortografiassa olemme päätyneet kirjoittamaan pitkinä lausuttavat vokaalit ilman pidennyksiä. Henkilönimet on kirjoitettu järjestyksessä etunimi, sukunimi. Kiinankieliset termit ja nimet on kirjoitettu noudattaen pinyin-järjestelmää. Sanskritinkieliset nimet on kirjoitettu yksinkertaistaen suomeksi ilman diakriittisiä merkkejä.

Mikäli lukija haluaa tutustua tarkemmin tässä kirjassa mainittuihin aasialaisiin tanssi- ja teatterimuotoihin, tarjoaa Teatterikorkeakoulun oppimateriaalien julkaisusarjassa avoimeen käyttöön tarjolla oleva Jukka O. Miettisen *Asian Traditional Theatre & Dance* verkkokirja (osoitteessa www.disco.teak.fi) siihen hyvän mahdollisuuden. Aasialaisten näytelmätekstien pariin johdattaa puolestaan Teatterikorkeakoulun julkaisusarjassa numerolla 52 ilmestynyt Jukka O. Miettisen ja Veli Rosenbergin toimittama teos *Samaan aikaa idässä – aasialaisen draamakirjallisuuden antologia*.

2. Populaaria orientalismia ja satunnaisia aasialaisvieraita

Anna Thuring

Savivaunuilla Sakuntalan Intiaan

Kaksi intialaista klassikkonäytelmää hallitsi 1800- ja 1900-lukujen vaihdetta suomalaisilla näyttämöillä. Ensimmäinen näistä oli *Vasantasena* eli *Savivaunut*, joka useimmiten mainitaan kuningas Sudrakan kirjoittamaksi. Suomessa tätä näytelmää esitettiin saksalaisen Emil Polsin mukaelmana ja Irene Mendelinin käännöksenä, vuodesta 1895 lähtien. Toisen klassikon, Kalidasan *Sakuntalan*, käänsi Aukusti Simojoki ruotsalaisen version pohjalta, ja se esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1906. Kiinnostavaa on, että suomenkieliset teatterit ottivat nämä teokset ohjelmistoonsa aiemmin kuin Svenska Teatern, joka oli selkeä edelläkävijä kiinalais- ja japanilaisteemaisten, puhtaasti orientalististen, viihdenäytelmien esittämisessä. *Vasantasena* esitettiin ensimmäisen kerran Suomalaisessa Teatterissa 1895. Muutamia esityksiä järjestettiin tulevinakin näytäntökausina aina vuoteen 1898 saakka. Vuonna 1903 se palasi Suomen Kansallisteatterin ohjelmistoon ja lähti sieltä myös laajalle kotimaan kiertueelle, ensimmäisenä etappinaan Viipuri.

Niin mainio oli ollut *Vasantasen* menestys Kansallisteatterissa, että Viipurin maaseututeatterin johtajana muutamia vuosia myöhemmin aloittanut Jalmari Finne otti sen viipurilaiseen ohjelmistoon näytäntökaudella 1905–06. Viipurin teatterihistorian kirjoittaneen Vernerin Veistäjän mukaan *Vasantasen* onnistuttiinkin Viipurissa luomaan melko ehyt ja itämaisen koristeellinen kokonaisuus. Finnen anekdootin mukaan esityksessä käytettiin suitsukkeita jopa siinä määrin, että niistä syntyi erehdyksessä tulipalopaniikki. Viipurissa *Vasantasen* roolissa oli Naemi Kari, joka sittemmin jatkoi roolin esittämistä myös Suomalaisessa teatteriseurueessa 1907–1918.

Vasantasena täytti Viipurin maaseututeatterin katsomot niin hyvin, että Veistäjän arvion mukaan, ”menestys lienee rohkaissut ottamaan toisen intialaisen



Naemi Kari Vasantasenan roolissa Viipurin maaseututeatterissa 1906 ja Suomalaisessa Teatteriseurueessa 1907-18.
Kuva: Atelier Olavi, W ja Hj. Sihvonen. Teatterimuseon kokoelmat.

näytelmän, Kalidasan *Sakuntalan*, suomenkielisenä ensiesityksenä ohjelmistoon. Kullankimalteiset puvut, komeat näyttämölaitteet ja itämaiset tanssit viihdyttivät silmää. Aukusti Simeliuksen (myöh. Simojoki) suomentamat säkeet hyväilivät korvaa, Hilja Saraa kiitettiin nimiosassa, mutta kuninkaan keskeinen tehtävä oli taas uskottu kokemattomiin käsiin ja kokonaistulos sen mukainen”.

Sakuntala otettiin pian myös Suomen Kansallisteatterin ohjelmistoon. Ensiesitys oli vuonna 1908, ja sitä esitettiin vielä vuonna 1926. *Sakuntalan* uutta esitystä, ja suoraan sanskritinkielestä tehtyä käännöstä, jouduttiin kuitenkin odottamaan 1980-luvun lopulle saakka.

Helsingissä Eino Leino ehti arvostelemaan sekä *Vasantasen* että *Sakuntalan* esitykset. Vuoden 1903 *Vasantasena* sai Leinon runosuonen sykkimään:

”Kaiken sen läpi mikä teoksessa on mukaeltua, kielestä kieleen käännettyä ja parsittua, loistaa sieltä esille idän vanhan sivistyskansan jalo maailmankatsomus, joka lempeässä, anteeksi-antavaisessa inhimillisyydessä ei suinkaan jää kristitystä järeälle, tuntuupa paikka paikoin vielä laajemmaltakin. Kun lisäksi tulee se vuosituhansien hienostaman taiteellisuuden tuoksu, jonka keskellä syvät viisauden sanat nuokkuvat kuin aarniopuut ylellisessä kukkaistarhassa, niin täytyy meidän todellakin muistoistamme hakea toista teatteri-ohjelmaa, jota niin hyvällä omallatunnolla voi yleisön laajimmille piireille suosittaa.”

Molemmat näytelmät tarjosivat kiitollisia, suuria ja tunteiden täyttämiä rooleja erityisesti naisnäyttelijöille. *Sakuntala* kertoo kuningas Dushjantan ja *Sakuntalan* rakkaustarinan, jonka jännite syntyy rakastavaisten erosta, unohduksesta ja uudelleen löytämisestä. *Vasantasena* on juonittelujen täyttämä bramiini Tscharudattan ja uhrautuvan kurtisaani Vasantasen rakkaustarina. *Vasantasen* tarinaa kuvailee Uuden Suomettaren arvostelija S.N. vuonna 1895 seuraavasti:

”Pääjuonena siinä on Vasantasen ja Tscharudattan rakkaus. Tscharudatta on harvinaisen jaloluontoinen mies, ihanne ihminen. Ennen on hän ollut rikas, mutta suuren omaisuutensa on hän kuluttanut auttamalla köyhiä. Köyhtyessään on hän myös kadottanut enimmäkseen entisistä ystävistään ja saa kärsiä paljon pilkkaa ja halveksumista, niin että hän jo aikoo lopettaa päivänsä. Silloin herää hänessä rakkaus Vasantasenaan, ihanaan bajadeeriin, joka kauneudestaan ja rikkaudes-

taan on kuuluisa. Bajadeerit muodostavat erityisen kastin eikä heille ammattinsa vuoksi suurta arvoa anneta. (...)

Nimiosassa esiintyi rva Rautio. Tämä on ensimmäinen uusi osa, jossa hän ulkomaamatkalta palattuaan esiintyi ja luulimme huomanneemme, että hänen plastiikkansa oli tullut entistä rikkaammaksi ja näyttelynsä yleensä ilmeikkäämmäksi. Ihanaa bajadeeria kuvattaessa tarvittiinkin kaikki sulous, äänen sointuisuus, liikkeitten sulavuus, jota rva Rautiolla on käytettävissä. Katsoja sai kerrassaan wihättävän ja ihanteellisen kuvan rakkauden jalostamasta Vasantasenasta.”

Vuoden 1903 tulkinassa Vasantasenan roolissa oli edelleen Katri Rautio. Kansallisteatterin Sakuntalana vuonna 1908 oli Helmi Lindelöf. Molemmat näyttelijät saivat Leinolta kiitosta roolitöistään. Aukusti Simeliuksen ruotsinkielisen version pohjalta suomentamat *Sakuntalan* sanat sen sijaan eivät Eino Leinon korvaa hyväilleet! Uusittavaa lienee ollut myös *Vasantasen* käännöksessä, koska Hugo Jalkanen teki uuden, ruotsinkielisen version pohjalta laaditun käännöksen Kansallisteatterin vuoden 1926 tulkintaan. Tällöin teoksesta käytettiin myös suomenkielistä nimeä *Savivaunut*, joskin *Vasantasena* esiintyy mainoksissa sen rinnalla. Vasantasenan roolissa tässä viimeisessä suomalaisessa toteutuksessa oli Aili Somersalmi.

Kirjallisen ja vanhan itämaisen perinteen syvällisyyden ihannoiti hallitsee tekstien vastaanottoa, mutta toki eksoottisia näyttämöelementtejäkin osattiin toteutuksiin yhdistää. Perinteisen intialaisen esittämisen tekniikoista ei tässä vaiheessa ollut tietoa eikä tuntumaa – ja varmasti hyvä niin. Esimerkiksi Lindelöf sai Leinolta kiitosta pelkistetystä ilmaisustaan.

Aitoa ja melkein aitoa intialaista tanssia

1920-luvulla Suomessa vieraili useaankin otteeseen virolaissyntyinen tanssija Sent Mahesa, joka esiintyi eklektisellä orientalistisella ohjelmistollaan niin Svenska Teaternin ja Suomalaisen Oopperan lavoilla kuin helsinkiläisillä varietee-näyttämöilläkin. Hänen ohjelmistossaan oli myös intialaisvaikutteisia tansseja.

Intialaisen esittämisen tyyliin ja tekniikoihin saatiin Mahesan esityksiä aidompaa tuntumaa Helsingissä vuonna 1932, kun Uday Shankar vieraili Svenska Teaternissa sekä vuonna 1937, kun Indian Ballet Menaka esiintyi Suomalaisessa Oopperassa. Eksotiikan korostamiselta ei kuitenkaan välttytty. Uday Shankarin vierailun vastaanottoa kuvaa hyvin Hugo Jalkasen esityksestä kirjoittama arvio:



Uday Shankar ryhmineen esittämässä vuonna 1931 hänen ensimmäistä varsinaista tanssidraamaansa *Tandava Nritiya*, joka seuraavana vuonna nähtiin Helsingissä. (Mohan Khokar: *Uday Shankar – His Life his Dance*. New Delhi, 1983, s. 183).

”Tämä eksoottinen vierailunäytäntö oli harvinaisen mielenkiintoinen, antava ja nautintorikas tilaisuus: se toi mystilliseen tuntemattomuuteen jääneen intialaisen kansansielun yhdellä näkemällä ja kuulemalla meitä harvinaisen lähelle. (...)

Uday Shan-Karin näyttämölliset esitykset antoivat vanhasta intialaisesta mimo-plastillisesta kulttuurista harvinaisen jalopiirteisen ja sie-lukkaan kuvan ja todistivat samalla selvästi, miten paljosta lännen nuori kulttuuri on velkaa idän vuosituhansille.

Shan-Kar on ammentanut koreografiset sommitelmansa eri lähteistä. Hänen seurueensa esityksissä oli primitiivisiä pohjoisintialaisia naiiveja ja kujeilevia kansantansseja, sellaisia kuin Sandaalitanssi ja Peitsitanssi, karaktääritansseja, sellaisia kuin Käärmeenkesyttäjätanssi, tarustoon perustuvia juhlatansseja, sellaisia kuin Rathan ja Krishnan rakkaustarina, Ramchandrajuhlan tanssi sekä traditsionaaliset Ganga-Pujatanssi ja Miekkatanssi, lyrillisiä ja kontemplatiivisiä kuvailuja, sellaisia kuin Gandharva ja Indra, sekä lopuksi kokonainen tanssidraama Tandava Nrittya, jossa symbolisin elein tulkitaan Shivan tarustoon pohjaava drama-aihelma.”

Railakas hehkutus vierailun tiimoilta jatkui vielä 1940-luvun puolivälissä kun Raoul af Hällströmin *Siivekkäät jalat* julkaistiin. Kirjan kappale ”Kun jumalat tanssivat” kertoo, että Shankar on ”nuori jumala”, jonka perehtyminen ”länsi-maiseen balettiin on tuonut uutta verta ja värähtelevää elämää tähän intialaiseen

taiteeseen, jolla juuri vanhuutensa ja hienoutensa takia usein lienee liiaksikin taipumusta vajota uinailevaan tilaan”. Seurueen kuvaus jatkaa samaa rataa:

”Udaylla on mukanaan kiertueella suuri osa perhekuntaansa. Hänen tanssitoverinsa Simkie on tosin sekarotuinen, mutta Udayn molemmat sisaret, nimeltään Kanak Lata ja Amalá, ovat maailman ihastuttavimpia pieniä ruskeita tyttöjä. He liikkuvat ulkonakin paljainpäin, bramiininaisen punainen pyöreä merkki otsassa. Myöskin kaksi Udayn veljeä on mukana. Toinen on Debendra, joka esittää elefanttidemonia tanssidraamassa Shivan ja Parvatin rakkaudesta, ja toinen Rajendra, joka hoitaa eri instrumentteja orkesterissa. Debendra on askeettisen laiha, pieni ja vääräsäärinen. Rajendra on kuvankaunis, melankolinen ja suurisilmäinen, katse etäistä odotusta täynnä. Sitä paitsi on Udayn setä mukana, harmaapartainen herrasmies, joka hoitaa eriskummallisia saviruukkurumpujaan.”

Raoul af Hällströmin kirjoitustyyli on omanlaistaan, ja vastaavan kohtelun häneltä saavat muutkin 1900-luvun alkuvuosikymmenten vierailevat aasialaiset tanssitaiteilijat.

Geishoja, samuraita ja harakirejä

1800-luvun lopun ja 1900-luvun orientalismia alkoivat myös Suomessa hallita Japani-aiheet. Olihan Japani avautunut tai avattu muulle maailmalle 1854, minkä seurauksena valtaisa kuva- ja koristetaiteen japanomania hallitsi 1800-luvun lopun viimeisiä vuosikymmeniä sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa. Esittävät taiteet seurasivat suuntausta hivenen hitaampaan tahtiin. Esimerkiksi Ranskassa sellaiset maineikkaat ohjaajat kuten André Antoine, Aurélien Lugne-Poe, Jacques Copeau ja Firmin Gémier toteuttivat Japani-teemaisia näytelmiä aivan 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, ja osa heistä käytti myös apunaan Ranskaan asettuneita japanilaisia taiteilijoita. On mahdollista, että teoksia näkivät opintomatkoillaan Euroopassa matkanneet ja tuoretta ohjelmistoa hakeneet suomalaiset teatterin ammattilaiset.

Suomessa japanilaiseen konsultointiin ei ollut samanlaisia mahdollisuuksia, ja näyttääkin siltä, että tässä vaiheessa teatteriimme päätyi lähinnä Japania orientalistiseen sävyyn kuvaavia oopperoita ja musiikkinäytelmiä.

Orientalistista oopperaohjelmistoa oli ollut jo 1800-luvulla Suomalaisella Oopperalla ja keisarikunnan Aleksanterin teatterin vierailevat seurueet saattoivat



Geisha-musikaali Ruotsalaisessa teatterissa 1936. Kuvassa: Aagot Cannelin – Mimosa San. Gunnar Wallin – Markiisi Imari. Kuva: Rembrandt. SLS arkiv, SL5A 1270.

myös sellaista satunnaisesti esittää, mutta erityisesti Svenska Teatern erikoistui kansainvälisten musiikinäytelmien, operettien ja oopperoiden esittämiseen. Englantilaisten Gilbertin ja Sullivanin fiktiiviseen japanilaiskääreeseen upotettu satiiri *Mikado* oli Svenska Teaternin ohjelmistossa jo syksyllä 1890. Puccinin *Madame Butterfly* nähtiin ja kuultiin siellä ensimmäisen kerran vuonna 1909. Kestävimmäksi yleisön suosikiksi osoittautui kuitenkin Sidney Jonesin säveltämä ja Owen Hallin ja Henry Greenbankin käsikirjoittama *Geisha*, joka esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1913 ja sen jälkeen vuonna 1936. Se palasi ohjelmistoon vielä 1940.

Geishan tapahtumapaikkana on Japani ja siellä sijaitseva kiinalaisen isännän pitämä teehuone. Tarinan geisha on Mimosa San, johon on mieltynyt kuninkaallisen laivaston upseeri Fairfax, joka puolestaan on kihlattu brittineito Mollylle. Mimosaa tavoittelee myös paikallinen mahtimies Imari, joka taas on herättänyt ranskalaisen Julietten kiinnostuksen. Juonen käännteiden ja tarttuvien sävelmien kudelmassa Roli Poli -geishaksi pukeutunut Molly saa upseerinsa, Juliette Imarin ja Mimosa San rakastamansa Katana-soturin. Toteutus oli hilpeää viihdettä eikä yleisö tietysti muuta odottanutkaan.

Arvostelujen perusteella näyttää siltä että, huolimatta Mia Backmanin ohjauksesta ja Toivo Niskasen uudesta koreografiasta ja taitavista laulajista, vuoden 1936 toteutus koettiin jo hivenen vanhanaikaiseksi. Esimerkiksi Nils Lüchou toteaa arvostelussaan, että *Geisha* ei enää vie mukanaan: koreasta sisällöistään huolimatta, se maistuu väärennetyistä kiinalaisesta posliinikupista tarjotulta haalealta ja laihalta teeltä. Erkki Kivijärvi kutsuu teosta *Madame Butterfly*'ta iloisemmaksi japanitar-tarinaksi, jolla hänen tietojensa mukaan on jopa esikuva todellisuudessa: vladivostokilainen teehuoneen pitäjä Hiashi, joka nuoruudessaan oli esiintynyt varieteetähtenä Lontoossa.

Geishaa esitettiin menestyksekkäästi myös suomenkielisissä teattereissa. Wiipurin Näyttämön vuoden 1924 esityksen liput myytiin hetkessä loppuun. Erityistä kiitosta sai arvostelija K.R.:ltä Rafael Pihlajan tekemä näyttämövarusteiden sommittelu ja maalaus:

“Eipä ole täällä ennen nähty niin aito jaappanilaistuntuista maisemaa monine idän puineen, kasveineen, kukkineen, ei niin aitoa teehuoneen päätyä eikä palatsin pihamaata pääkäytävineen. (...) Tähän liittyvät sopusointuisesti puvut, joilla myös oli aito jaappanilainen leima, mitä niiden värikylläisyyteen ja värivaihteluun tulee. Siihen nähden olivat ne todella silmiä hiveleviä. (...) Eri esiintyjistä kohdistui huomio ensikädessä Geishan esittäjään, rouva Melaan. Hän esitti osan välittömällä antaumuksella. Siinä viehättävyyttä, mutta myöskin aitojaappanilaista viileyttä, joka ei sydämen tunteita päästä ilmoille.”

Historiallisena taustana mainittakoon, että Japani ei enää 1800-luvun lopulta lähtien ollut kiinnostunut profiloimaan itseään sirojen geishojen valtioksi. Uuden teknologian omaksuminen ja kasvava militarismi hallitsivat jo toivottua media-kuvaa. Perinteistä taidetta länsimaistettiin, modernisoitiin, eikä Japanin valtiolla ollut kiinnostusta viedä vanhanaikaisiksi katsomiaan perinnetaitteita ulkomaille. Monet viihdetaiteen edustajat toki lähtivät länteen ilman valtion siunausta tai tukea: japanilaiset akrobaattiryhmät esiintyivät sirkuksissa ja varieteeteattereissa, joissa saatettiin nähdä myös geishaeksotiikkaa.

Kuitenkin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana länsimaisissa kulttuuripiireissä oli aidon japanilaisen perinteen nälkä. Tietoa Japanin muinaisesta esityksperinteestä tihkui orientalistien tutkimusten ja matkaraporttien kautta, ja näissä esityksissä monet teatterin uudistamiseen pyrkivät tahot näkivät esimerkin länsimaissa kadotetusta puhtaasta teatterin-

omaisesta perinteestä. Kävi niinkin, että useat länsimaisia taiteita opiskelemaan tulleet japanilaiset rekrytoitiin esittämään tai opettamaan taidemuotoja, joista heillä itsellään oli vain vähän tai osittaista tuntemusta. Teatterin alalla tunnetuin esimerkki lienee Otojiro ja Sadayakko Kawakamin seurue, joka – ei suinkaan Japanin valtion lähettämänä, vaan yhdysvaltalaisen tanssijan Loie Fullerin organisoimana – esiintyi Yhdysvaltain ja Englannin kiertueiden jälkeen Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä vuonna 1900. Sadayakkon maineelta eivät välttyneet Pariisissa vierailleet suomalaisetkaan. Jalmari Finne koki esityksessä syvän taide-elämyksen:

”Maailmannäyttelyn alueella oli pieni tilapäisteatteri, jossa esiintyi japanilainen seurue etevimpänä näyttelijättärenä Sada Yacco. Monta iltaa istuin tarkkaamassa häntä etsien tekniikan salaisuuksia ja aina jääden kysymyksiini vastausta vaille. Hän esitti ”Geisaa ja aatelismiestä” ja viehätti siinä japanilaisella tanssilla, jonka sulouden vain useamman kerran sitä katseltuaan saattoi ymmärtää. Mutta kaiken huippu oli näytelmän loppu, jossa tämä nainen kuolee. Kaikki Pariisin suuret taiteilijat kävivät sitä kohtausta katsomassa. Olen nähnyt kaikenlaisia kuolemankohtauksia esittävän, olen nähnyt klassillisia sortumisia, olen nähnyt kaunisliikkeisiä maahanvaipumisia, olen patologisia kuvauksia katsellut ja aina vaan seurannut niissä ilmenevää tekniikkaa, mutta Sada Yacco jollakin ihmeellisellä ja salaperäisellä tavalla osasi loihtia katsojan eteen kuoleman koko juhlallisuuden. Hän ei enää ollut näyttelijätär, vaan nainen, omainen, jonka kuolinkamppailua meidän on pakko katsoa voimatta häntä auttaa. Eleonora Duse oli samalla tavalla antautunut esitettävän osan tunnelmaan; olen nähnyt hänen kuolemankohtauksensa ”Fedorassa”, mutta vaikka hän vaikuttikin syvästi, niin teatterista lähdettyä saattoi aivan rauhallisesti istua syömään makkaraa ja juomaan olutta. Sada Yacco repi ikään kuin haavan sieluun.”

Sadayakkon maine kiiri Suomeenkin, mutta tänne saakka seurue ei tullut esiintymään. Sen sijaan toinen Loie Fullerin löytämä esiintyjä, Hanako, tarjosi suomalaisille aitoja japanilaisia elämyksiä jo vuonna 1906.

Japanilaisia Suomessa muutosten vuonna 1906

Hanako, oikealta nimeltään Hisa Ota, oli japanilainen tanssija–näyttelijä, joka seurueineen kiersi laajalti Euroopassa ja Yhdysvalloissa vuosien 1901 ja 1921

välisenä aikana. Sadayakkon tavoin hän inspiroi useita tunnettuja taiteilijoita ja teatterinuudistajia, jotka näkivät hänen esityksiään. Ulkomailla asuneille japanilaisille diplomaateille ja kulttuurieliitin edustajille hän sen sijaan oli hyvin epätoivottu, jopa halveksittu, japanilaisen kulttuurin lähettiläs. Eurooppaan tullessaan Hanako oli yksi niistä monista japanilaisista varieteetaiteilijoista ja akrobaateista, joille oli kysyntää viihdeteollisuudessa. Japanissa hän oli kiertänyt maaseudulla teatteriseurueessa ja toiminut vaatimattoman tason geishana, oppien näissä yhteyksissä tanssimaan perinteisiä japanilaisia tansseja ja soittamaan



Hanako. Japanilaisen näyttelijäseuran primadonna. Valokuvasta piirretty kuva. Helsingin Sanomat 11.2.1906.

samisenia. Sadayakkon tapainen eliittigeisha hän ei ollut eikä hän myöskään tämän tavoin ollut kunnianhimoisen uuden teatterin voimamiehen puoliso. Tästä huolimatta hän loi itselleen kiinnostavan uran ja toimi esiintymisen lisäksi myös seurueensa johtajana.

Ilman Loie Fulleria ura ei olisi käynnistynyt. Fuller löysi Lontoossa esiintyneen Hisa Otan todennäköisesti viimeistään vuonna 1904. Hän nimesi taiteilijan Hanakoksi ja markkinoi häntä uutena Sadayakkona. Sadayakko ja Otojiro Kawakami olivat nimittäin ryhtyneet itse järjestämään omat kiertueensa ennen kuin palasivat lopulta pysyvästi Japaniin. Hanakon elämäkerran kirjoittaneen Suketaro Sawadan mukaan Fuller teki selväksi japanilaisryhmälle, jossa Hanako esiintyi, että menestyksen takaamiseksi Hanako oli nostettava ryhmän johtavaksi näyttelijäksi. Näin Hanakosta tehtiin eurooppalaisen naisdiivakultin perinnettä noudattava tähti, jonka bravuurina, Sadayakkon tapaan, olivat traagiset geisharoolit ja jopa harakirit, joita toki tekivät ahkerasti myös seurueen miekkoja heiluttelevat samurai-soturit. Hanako itse oli vaivaantunut japanilaisittain täysin epäkorrekteista harakiri-rooleistaan, kertoo Sawada, mutta niitä yleisö vaati ja niitä se sai.

Harakirejä sai myös suomalaisyleisö, kun Hanako ja seurue saavuttivat pohjoismaisen kiertueensa itäisimmät etapit, Turun ja Helsingin vuonna 1906. Loie Fuller oli järjestänyt Kööpenhaminasta lokakuussa 1905 alkaneelle kiertueelle managerin, herra Sydowin, joka mainosti ahkerasti ryhmää sen esiintymispaikoissa muun muassa käymällä sanomalehtien toimituksissa jakamassa markkinahenkisesti väritettyä informaatiota seurueen jäsenten taiteellisista taustoista. Hanako esiteltiin Sadayakkon manttelinperijänä, joka oli astunut tehtävään Sadayakkon palattua lopullisesti Japaniin, ja mahdollisuudella nähdä ilmieläviä geishoja herkuteltiin. Turkuun ja Helsinkiin ryhmä saapui helmikuussa 1906. Kööpenhaminan jälkeen se oli esiintynyt jo Aarhusissa, Kristianiassa (Oslossa), Göteborgissa, Karlstadissa ja Tukholmassa. Sattumoisin helmikuun alkupäivinä 1906 esitettiin myös *Geisha*-operettia keisarillisessa Aleksanterin teatterissa.

Sekä 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa Turku ja Helsinki olivat välietappeja kansainvälisille seurueille, jotka matkasivat Pietariin ja Moskovaan. Tällä kertaa Helsingistä kuitenkin käännyttiin Turun kautta takaisin Ruotsiin. Syykin oli ilmeinen. Venäjän ja Japanin sota oli edellisenä syksynä päättynyt Venäjän tappioon eikä maassa varmasti ollut tilausta Japanin sotilaallista menneisyyttä juhlistaville samurainäytelmille. Suomen suuriruhtinaskunnan vapautumisen ja uudistususkon ilmapiirissä voittoisat japanilaiset saivat myönteisen ja kiinnostuneen vastaanoton erityisesti vuonna 1906. Loie Fuller, joka ei ollut mukana

kiertueella, kirjoittaa värikkäissä muistelmissaan, että vastaanotto Suomessa oli aivan erityisen innostunutta, lähes huumaantunutta, koska suomalaiset hänen mukaansa olivat olleet sodassa Japanin puolella. Pientä liioittelua ja yleistystä saattaa tässä arvioissa olla, mutta näytökset sekä Turussa että Helsingissä olivat loppuunmyytyt, lehdissä oli juttuja ja arvosteluja kiitettävästi, ja lisänäytöksiäkin järjestettiin. Muutamissa lehtiarvosteluissa kirjoitetaan pitkistä aplodeista, mutta enimmäkseen niistä heijastuu uteliaisuus vieraita ja totutusta poikkeavaa ilmaisua kohtaan. Olihan tämä kuitenkin ensimmäinen japanilaisten näyttelijöiden vierailu Suomeen.

Japanilaisten omankielistä puhettakin odotettiin. Sitä ei oltu näyttämöllä toistaiseksi kuultu, vaikka japanilaisia sirkusesiintyjäjä olikin nähty. Esimerkiksi samaan aikaan, kun ryhmä oli Helsingissä helmikuussa 1906, esiintyi kaupungissa myös japanilaisten akrobaattien ryhmä, *The Nambas*, osana Hubert Cooken *Nouveau Cirque* -seuruetta. Sven Hirn kirjoittaa, että erityisesti ryhmään kuulunut 11-vuotias tyttö, Keusu, oli yleisön suosikki ja että hänen loukkaantumisensa eräässä esityksessä herätti yleisön suuren myötätunnon. Suositulle ryhmälle järjestettiin jopa "resettinäytös", jonka lipputulot menivät esiintyjäryhmälle. Lehdistä löytyy myös maininta, että *The Nambas* oli seuraavaksi menossa Pietariin esiintymään siellä vierailevan Ciniselli-sirkuksen kanssa.

Hanakon tähdittämän japanilaisen teatteriseurueen nimi vaihtelee lähteissä jonkin verran. Lehdissä viitataan japanilaiseen ryhmään, japanilaisten näyttelijöiden ryhmään, japanilaiseen teatteriryhmään ja Krysanteemi-ryhmään. Siihen kuului kaiken kaikkiaan neljätoista esiintyjää, joista suurin osa oli taistelukohdauksiin erikoistuneita miesnäyttelijöitä. Hanakoa nostetaan kuitenkin esiin lehtikirjoituksissa, ja joissakin tapauksissa japanilaisen diivan vierailu rinnastetaan juuri tapahtuneeseen tanskalaisen Betty Nansenin ja odotettuun Eleonora Dusen vierailuun. Hanakon rooli ryhmän esittämissä näytelmissä oli kuitenkin tässä vaiheessa melko vaatimaton. Kysymyksessä oli ryhmän ensimmäinen kiertue, jolla Loie Fuller oli nostanut Hanakon johtavaan rooliin eikä hän vielä tässä vaiheessa ollut saavuttanut myöhempää menestystään Manner-Euroopassa. Julkiseen kuvaan kuitenkin panostettiin. Talvesta huolimatta Hanako liikkui julkisuudessa perinteisissä japanilaisessa asussa. Hänen äärimmäisen pieni kokonsa kiinnitti huomiota. Hän oli kuin elävä nukke, kuin lapsi. Tässä suhteessa hänen olemuksensa vahvisti populaariteatterin luomaa kuvaa japanilaisen geishan hauraasta ja haavoittuvasta olemuksesta. Seurueen miesten tehtäväksi jäi edustaa sankarillista ja voimakasta Idän kansaa, kirjoittaa muiden muassa turkulainen Åbo Underrättelser.

Seurueessa kerrotaan olleen Hanakon lisäksi myös muita naisnäyttelijöitä, mutta tässä suhteessa suomalaisten lehtien antamat kuvaukset ovat niukkuudessaan kiinnostavia. Käsiohjelmassa naisrooleja esittäviä herroja kutsutaan neideiksi. Kuitenkin mainitaan aivan erityisesti herra Miyoshi, joka esitti yhdessä näytelmässä teehuoneen emäntää, mutta kunnostautui toisessa esityksessä myös harakirin tekevänä soturina. Missään arvostelussa ei kuitenkaan viitata japanilaiseen *onnagata*-perinteeseen eikä roolitusta suuremmin ihmetellä.

Japanilaisseurueen ohjelmisto

Seurueella oli ohjelmistossaan kolme näytelmää: *Geishan kosto*, *Hallituksen vakooja*, ja *Hara-kiri*. *Geishan kosto* mainitaan peräti 250 vuotta vanhaksi teokseksi, joka kertoo 500 vuoden takaisista tapahtumista. *Hallituksen vakooja* puolestaan on vuonna 1984–85 käydyin Kiinan ja Japanin sodan aikaan sijoittuva ”moderni näytelmä” ja *Hara-kiri* seurueen sankariosien näyttelijän herra Saton kirjoittama nykynäytelmä, joka oli saavuttanut suuren menestyksen Lontoossa, ennen kuin



Japanilaisen seurueen vierailu. *Geishan kosto*. Taistelukohtaus toisesta näytöksestä. Valokuvasta piirretty kuva. Helsingin Sanomat 9.2.1906.

ryhmä lähti pohjoismaiselle kiertueelleen. Näyttää selvältä, että tarkoituksena oli profiloitua japanilaisen "perinteen" esittämiseen ja korostaa japanilaisen kulttuurin ikaikaaisuutta, vaikka ryhmän jäsenet eivät todellakaan olleet varsinaisia *kabuki*-näyttelijöitä, vaan tulivat kevyemmistä populaariteatterin kerrostumista. *Kabuki*-teatterista toki ammennettiin vaikutteita, ja kirjoittaapa eräs arvostelija asiantuntevasti *kabuki*-näytelmien eri tyyleistä, *jidaimonosta* ja *sewaimonosta* eli historiallisista soturinäytelmistä ja kaupunkilaisten elämää kuvaavista näytelmistä. Sanamuodoista päätellen ruotsinkieliset suomalaislehdet hyödynsivät myös jonkin verran tukholmalaislehtien artikkeleita, juttuja ja arvosteluja kirjoittaessaan – tai sitten sanamuodot tulivat julkaisuihin impressaario Sydowilta.

Turun Sanomien arvostelija O.S. kuvaa *Geishan kosto*a elävästi:

"Eilisillan ohjelmanä oli muinaisjapanilainen näytelmä 'Geishan (ilotytön eli tanssijattaren) kosto'. Kappale on kirjoitettu noin 250 vuotta sitten ja toiminta tapahtuu 500 vuotta takaperin. Puvut ja näyttämölaitteet ovat siis siltä ajalta. Kappaleessa on kolme näytöstä. Niistä jakaantuu ensimmäinen kahteen osaan. Näytöksen alussa näemme taustassa komean japanilaisen huoneen. (Etuala oli koko illan metsädekoratsiooneissa.) Paroni Kosugi viettää pitoja, jonne m.m. saapuu vieraaksi kauppias Kanpai poikansa Chorkichen kanssa, sekä miekkailija Washazuka veljensä Haiman kera. Aikaa vietetään miekkailulla. Haima voittaa kauppias Kanpain liikkeessä palvelevan Kourun. Silloin haastaa Kanpai itse Washazukan kanssaan ottelemaan ja voittaa kaikkien ihmeeksi tämän. Washazuka päättää veljineen koston Kanpaille, jonka he seuraavassa kuvaelmassa murhaavat. Pitoihin haetaan tanssimaan geisha Ossode, johon Gorkiche rakastuu. He löytävät kotimatalla Kanpain ruumiin. Ossode saa Chorkichen jättämään koston (Katakiin) hänelle. Toisessa näytöksessä, teehuoneessa, lahjoo Washazuka teehuoneen omistajattaren Otsumen myrkyttämään Chorkichen ja tuomaan geishan hänen luokseen. Tämä tapahtuukin samassa näytöksessä. Mutta Kanpain uskottu Kouru löytää jo tainnoksissa olevan rakastajan ja pelastaa hänet vastamyrkytyksellä. Viimeinen näytös on Washazukan talossa. Isäntä vaatii Ossodea vaimokseen, mutta tämä hylkää inholla tarjoumuksen. Kohta saapuu Chorkichekin paikalle, jossa syntyy kaksintaistelu kilpailijain välillä: Chorkiche vaipuu haavoittuneena maahan. Ossode pistää tikarilla Washazukan kuoliaaksi ja rientää rakastettunsa luokse, mutta

huomaa tämän jo kuolleen. Silloin murtuu tytön sydän ja hän vaipuu kuolleen maahan. Tämä on kappaleen juoni lyhykäisyydessään.”

Vauhdikkaan juonikuvauksen jälkeen arvostelija siirtyy arvioimaan näyttelijätyötä:

”Rva Hanako näytteli Geishaa. Hän on pieni kuin 12 vuotias tyttö. Ääni kimakkasointuinen. Liikkeet olivat varsinkin tanssissa notkeat ja hienot. Kasvojen ilme ei kuitenkaan tuntunut syvälliseltä ja tuo tavaton piehuus antoi näyttelemiselle aivan liian heikon vaikutuksen. On kuitenkin sangen vaikeata arvostella, minkä verran henkevyyttä oli eri nyansseissa, sillä kieli ja koko ääntämistapa eroavat niin suuresti meikäläisistä. Yhdessä ja toisessa paikassa voi kuitenkin huomata erinomaisesti lausuttuja repliikkejä esim. toisen kuvaelman lopussa: katakii, katakii, katakii (kosta, kosta, kosta). Tanssia säestettiin jollakin kitaran ääntä muistuttavalla soittokoneella kulissien takana. Geishalla oli koko illan korkeat ’koturnin’ tapaiset jalkineet.

Seurueen rakastaja hra Sato on tovereihinsa nähden kookas ja etenkin eurooppalainen kasvonpiirteiltään. Hänen näyttelemisensä on pontevaa sekä miehekästä. Ääni on soinnukas ja kasvot ilmeikkäät. Hra Sato on epäilemättä sangen etevä näyttelijä. Teatterikunnan, Washazukan osassa toi hra Harada niinikään lahjakkaisuutensa ilmi. Hän ei karjunut eikä raivonnut turhan vuoksi. Paitsi rva Hanakoa ei ollut kuin yksi nainen seurueessa, vaikka hrat, jotka näyttelivät naisia, olivat ohjelman mukaan ’neitejä’. Miekkailut esitettiin erinomaisen taidokkaasti, tietysti japanilaiseen tapaan.”

Hara-kiri-näytelmää, jossa Hanakolla on varsin pieni rooli, ei ilmeisesti ollut tarkoitus esittää tällä kiertueella. Turussa järjestettiin näytös vasta paluumatkalla. Helsingissäkin se esitettiin lisänäytöksenä Folkteaternin puolella sen jälkeen, kun *Geishan kosto* ja *Hallituksen vakooja* olivat saavuttaneet suuren menestyksen Svenska Teaternin päänäyttämöllä. Turun Sanomien O.S. arvioi tätäkin teosta osuvasti, jopa ilmaisten toiveen siitä, että nykypäivääinkin sijoittuvaa draamaa olisi ollut kiinnostavaa nähdä:

”Japanilainen näyttelijäseurue antoi eilen toisen ja viimeisen näytönsä täällä. Esitetty kappale ’HaraKiri’, ei mielestämme vaikuttanut

niinkään kuin edellinen Geishan kosto. Näytelmässä ottivat huomautimman sijan miekkailut niinkuin viime kerrallakin ja näytelmän toiminta tapahtuu noin 700 vuotta sitten. Epäilemättä olisi ollut paljon intressantimpaa nähdä nyt jokin nykyaikaa kuvaava draama. Hara-Kiri – itsemurha vatsan aukileikkaamisella – pani kyllä jännityksellä odottamaan kohtausta, mutta ylen efekteeratusti vaikutti koko näytelmä. Miekkailut suoritettiin entisellä loistolla. Kipinöitä iskivät vaan aseet ja monta kertaa luuli jo taiteilijan kallojen halkeavan. Hra Sato näytteli hyvin ja hra Miyoshin esitys oli realistisuudellaan värisyttävä, varsinkin harakirin suorituksessa. Nti Hanakon osa oli vähäpätöinen. Kulissit olivat suurimmaksi osaksi samoja kuin viime kerralla. Komeita pukuja sai nähdä ja tekivät ne taiteellisen ympäristön ohessa hauskan vaikutuksen. Yleisö osoitti kiitollisuuttaan kaukaisille vieraille innokkaasti.”

Vierailu sai runsaasti näkyvyyttä lehdistössä ja avointa kiinnostustakin oli, mutta kyseenalaista on, kuinka hyvin vierailu mahtoi lisätä suomalaisten ymmärrystä japanilaisesta kulttuurista. Ajan sanomalehdistä käy ilmi, että Japaniin liittyviä uutisia kyllä julkaistiin. Samoihin aikoihin vierailun kanssa Turun Sanomissa julkaistiin kahdessa osassa myös japanilaisen kirjailijan Tokutaro Ozakin realistiseksi kuvailtu novelli ”Kaksi nunnaa”. Nya Pressen julkaisi Helsingin vierailun yhteydessä myös artikkelin, jossa käsiteltiin japanilaista kansanluonnetta. Pieniä yksityiskohtia seurueen näyttämön ulkopuolisesta elämästä annetaan kertomalla, että miesnäyttelijät eivät käytä alkoholia, mutta pelaavat mielellään korttia rahasta. Kiertueella ansaitut rahat he kuitenkin lähettävät perheilleen Japaniin. Hanakon kerrotaan oikeasti olevan rouva, joka on naimisissa seurueeseen kuuluvan herra Koisumin kanssa, vaikka hän yhä käyttää neiti-nimeä taiteilijattarena. Haastattelutilanteissa hän esiintyi hyvin vaatimattomasti.

Venäjän ja sen suuriruhtinaskunnan poliittiset tilanteet vaihtuivat nopeasti eikä vuoden 1906 vapautunut tunnelma kantanut loputtomiin. Vuonna 1912, jolloin Hanako vieraili Helsingissä seuraavan kerran, poliittinen ilmapiiri oli hyvin toisenlainen. Sensuuri oli jälleen kiristynyt. Japani ei ollut samalla tavoin otsikoissa kuin kuusi vuotta aiemmin. Kiinnostavaa kuitenkin on, että Hanako ja hänen ryhmänsä esiintyivät tällä kertaa keisarillisessa Aleksanterin teatterissa. Kysymyksessä oli osa Venäjän kiertuetta, ja valtakuntaan kuuluvana maaseutu-teatterina Aleksanterin teatteri oli luonteva esiintymispaikka. Hanakon elämästä kirjoittanut Suketaro Sawada ei mainitse Helsingin esiintymistä, vaikka sisällyttääkin teokseensa tarkat kiertuekartat. Venäjän kielen ortografian seurauksena

[illegible]

Hanako. Vuoden 1912 vierailun mainosjuliste. Kansalliskirjasto.

Hanakon nimi on myös saanut mainoksissa ja lehtijutuissa muutamia variaatioita. Hänestä on tullut Ganako tai Tamapo.

Keisarillinen näyttelijätär Ganako Aleksanterin teatterissa vuonna 1912

Vuoden 1912 vierailun tapahtuessa Hanako oli, ellei nyt aivan ”Tokion keisarillisen hoviteatterin näyttelijätär” tai ”kuuluista japanilainen murhenäytelmän näyttelijätär”, niin kuitenkin jo seurueensa kiistaton tähti. Vierailu ei kuitenkaan herättänyt läheskään samanlaista kiinnostusta lehdistössä kuin vuoden 1906 vierailu. Mainoksia painettiin kyllä kolmella kotimaisella kielellä, mutta arvosteluja eivät kirjoittaneet sen kummemmin nuorsuomalaisien Helsingin Sanomat kuin sosiaalidemokraattien Työmieskään. Myöskään Helsingin ruotsinkielisestä lehdistöstä tai venäjänkielisestä virallisesta lehdestä, Finljandskaja Gazetasta, niitä ei löydy. Yksittäinen, mutta hyvin esitystä kuvaava, K:n kirjoittama arvostelu löytyy vain Uudesta Suomettaresta:

“Aleksanterinteatterissa esiintyi eilisiltana ensi kerran japanilainen näyttelijäseurue, primadonnanaan m:me Ganako, jolla on tunnettu nimi ulkopuolella kaukaisen kotimaansa rajojen. Seurue esitti muutamia yksinäytöksisiä kappaleita, kaikki traagillista luonnetta, joiden ymmärtäminen tietysti vaatii erityistä japanilaisen taiteen tuntemista, vaikka ei sentään taitamista – siihenhän wain aniharwat ulkopuolella Nipponin valtakunnan rajojen pystyvät. Mutta tavaliseenkaan katsojaan ei voi olla tekemättä vaikutusta se yhtenäisyys, tyylikäs omintakeinen leima mitä esiintyjillä on, puhumattakaan siitä tilapäisestä mielenkiinnosta, minkä herättää noiden itäisten taiteilijain foneettisesti outo kieli ja lausunta, lukemattomine wiwahduksineen, wienoimmasta, linnun wiserrystä muistuttawasta lemменkuherruksesta suoranaisesti willeihin, barbaarisin wihan ja kummastuksen äännähdyksiin. Lausuminen tapahtuu erinomaisen wikkellä, mutta selvästi.

Päähuomion wetää puoleensa se woimakas, häikäilemätön realismi, mikä on japanilaisten teatterinäytännöille ominaista. Kaikkiin ulkonaisiin seikkoihin, liikehtimiseen, asentoihin, ilmeisiin ja oloon yleensä owat näyttelijät selvästi uhranneet tawatonta huolta, ne owat harjoitetut mitä suurimmalla tarkkuudella ja esitetään taiturimaisen warmasti. Sellaiset tapahtumat kuin wäkiwaltaiset ryhtymiset, miekkailut, surmat, itsemurhat y.m. muodostawat numeroita erikseen.

Järkyttäwimmän vaikutuksen teki m.me Ganakon esiintyminen tyttöraukkana, jota syyttömästi ahdistetaan ja rangaistaan uskotun tawaran hukkaamisesta ja joka lopuksi päättää päiwänsä leikkaamalla kaulansa – hitaasti, tyynesti, perinpohjaisesti, hirwittäwän todellisesti. Suuren kohtauksen, jossa murtunut, itkewä tyttöparka yksinään tekee tilin elämänsä kanssa, suoritti m:me Ganako liikuttawalla luonnollisuudella ja hienoudella.

Tänään on seurueen toinen näytäntö, jota kyllä kannattaa mennä katsomaan. Aiwan heikkohermoisille ei näistä teatteriesityksistä waan ole.”

Lehtien perusteella näyttää siltä, että vain noin kuusi vuotta aiemmin tapahtunut vierailu oli täysin unohtunut. Sitäkin kiinnostavampaa tämä on, koska Hanako oli juuri tällä, kokonaisuudessaan viisi kuukautta kestäneellä kiertueella saavuttanut suuren menestyksen sekä Moskovassa että Pietarissa. Moskovassa hän oli myös tavannut Stanislavskin ja muita merkittäviä venäläisiä teatterintekijöitä. Stanislavski oli kutsunut hänet myös pitämään näytetunnin Moskovan Taiteellisen

teatterin näyttelijäkouluun, ja sen aikana Hanako oli näyttänyt, miten hän suoritti itsemurhan nuoren naisen ja vanhan naisen rooleissa perinteisen japanilaisen teatterin tapaan. Hän näytti myös, miten nauretaan ja miten ilmaistaan vihaa ja surua. Suosionosoitukset olivat olleet valtavat.

Uudessa Suomettaressa kuvattu esitys, *Itsemurha*, perustuu kahden vanhan japanilaisen tarinan risteytykseen, mutta lopun, japanilaisittain täysin käsittämätön, harakiri lisättiin siihen länsimaista eksotiikan nälkää tyydyttämään. Sawada kummeksuikin tällaisen sekoituksen suosiota kansainvälisillä näyttämöillä. Tämä oli kuitenkin myös näytelmä, jota mainostetaan itsensä Madame Hanakon kirjoittamaksi. Toiset kaksi yksinäytöksistä murhenäytelmää, *Teehuoneessa* ja *Otake*, oli kirjoittanut Loi-Fu. Kiinalaissointuisen nimen taakse kätkeytyy luonnollisesti Loie Fuller. Myös näissä näytelmissä kuollaan. Hanakon esittämä Otake-palvelustyttö menettää henkensä mustasukkaisen rakastajan tikarinpistoon pukeuduttuaan emäntänsä päällystakkiin. *Teehuoneessakin* saadaan ruumiita roppakaupalla. Viimeisenä kuolee Hanakon esittämä kurtisaani Murasaki raivoisan, petetyn soturin kuristamana.

Vierailu jäi Hanakon viimeiseksi Helsingissä. Hänen kansainvälinen kiertue-toimintansa kuitenkin jatkui siihen saakka, kun hän palasi Japaniin ja vetäytyi kotiseudulleen vuonna 1921.

Japanin uusia ulottuvuuksia 1930-luvulla

1930-luvulla geishat eivät enää hallinneet Japani-kuvaa Suomessakaan. Traagisia rooleja esittäneiden naisdiivojen suosio länsimaisilla teatterinäyttämöillä oli jo hiipunut, vaikka *Madame Butterfly* eli, elää, voi hyvin ja jatkaa kuolemistaan oopperan lavoilla tänäänkin. 1930-luvulla Suomessa vieraili kaksikin kertaa Butterflyn roolissa kansainvälisesti suosittu ja roolia eri oopperoiden lavoilla esittänyt japanilainen sopraano Teiko Kiwa. Vierailun merkittävyttä kuvaa se, että hänen esityksiään seurasivat yhdessä Suomen presidentti ja Japanin suurlähettiläs puolisoineen. Erkki Kivijärvi toteaa Helsingin Sanomissa ohimennen, että Kiwan japanilaisuus toi lisäarvoa rooliin, mutta kerrotaan myös, että hän oli juuri levyttänyt Saksassa suuria ooppera-aarioita japaniksi, koska Japanissa oltiin hyvin kiinnostuneita oopperasta ja suunniteltiin jopa oopperan perustamista.

Japani-teemat kiinnostivat myös suomalaisia säveltäjiä. Leevi Madetojan *Okon Fuoko*, baletti-pantomiimi, ”erikoisenlainen teos, musiikin kauttaaltaan kannatteleva tanssimelodraama” sai ensi-iltansa Suomalaisessa Oopperassa 1930. Tekstin tähän ”kaukomaalaiseen näytelmään”, jonka ”ulkonaisena ympäristönä on japanilaista maailmaa kuvaavaa elämää japanilaisten vanhojen tapojen

ja katsomusten esityksiä, tansseja” oli kirjoittanut tanskalainen Poul Knudsen. Ruumis siinäkin saadaan. Oman taiteensa ja yli-ihmisyyteensä ja luomansa nukkehahmon vangiksi jäänyt taiteilija Okon Fuoko päätyy itsemurhaan.

Tietoa Japanista tuli entistä enemmän suurellekin yleisölle. G. J. Ramstedtin muistelmat vuosilta *Lähettiläänä Nipponissa* tosin julkaistiin vasta 1950, mutta WSOY julkaisi vuonna 1936 Antero Mannisen saksankielestä kääntämän, modernia Japania monipuolisesti kuvaavan Edgar Lajthan matkakirjan *Japani. Sen entisyys, nykyisyys ja tulevaisuus*. Kirjoittaja kuvailee lukijoilleen elävästi myös näkemäänsä tansseja, *kabuki*-teatteria ja Takarazuka-revyytä. Kävipä Japanissa myös Seere Salminen eli pakinoitsija Serp. Hänen *Kiinassa kuukin on kummempi* -matkakirjansa, aikakauslehtiartikkeleista koostettu, ilmestyi vuonna 1935 ja sisältää myös vaikutelmia Japanin matkalta, joskaan ei kuvauksia teatterikäynneistä.

Miekkamiehiä Tokion Japanilaisesta Teatterista

Japanin teknologisesta edistymisestä ja modernisoitumisesta huolimatta stereotyyppiset kuvaukset olivat sitkeitä – myös japanilaisten itsensä esittäminä. Traagiset geishat väistyivät keskeisimmistä rooleista, mutta samurait säilyivät länsimaiselle yleisölle suunnatuissa japanilaisesityksissä. Japanin militarisoituminen ja pyrkimys Aasian johtavaksi suurvallaksi 1930-luvulla epäilemättä edesauttoi asiaa. Vuonna 1931 Svenska Teaternissa esiintyi ”Tokion Japanilainen Teatteri” Tokujiro Tsutsuin johdolla. Hufvudstadsbladetissa mainitaan, että vierailun merkeissä Svenska Teaternin fasadiin oli kiinnitetty Japanin lippu – tai ainakin valkoinen kangas, jossa oli punainen aurinko.



Tokujiro Tsutsui. Tokion japanilaisen teatterin johtaja.

Kuva: Astra-julkaisu. Repetoarbok 1930–39 SLSA 1270 KR3.

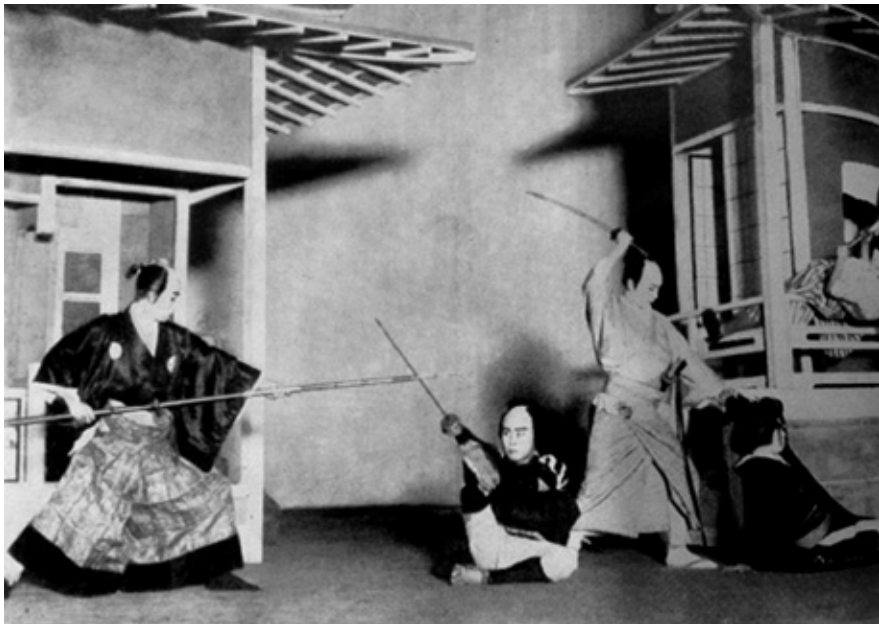
Vierailu oli osa pitkää Euroopan kiertuetta, ja ennen Helsinkiä oli esiinnytty jo Pariisissa, Brysselissä, Berliinissä, Barcelonassa, Madridissa, Genevessä, Oslolla, Kööpenhaminassa ja Tukholmassa. Edessä olivat vielä esitykset Baltian maissa ja niiden jälkeen paluu Berliinin kautta Japaniin. Tällä kertaa Suomeen tultiin Saksan kautta. Yhdysvalloissa oli kierretty jo ennen Eurooppaa – ja kiinnostavasti osittain samanaikaisesti suurta julkisuutta saaneen peking-oopperan tähden Mei Lanfangin kanssa.

Seurueen ”puhelas manageri” Tri L. Leonidoff, ”Moskovan taiteilijateatterin, Anna Pawlowan balettijoukkueen, hebrealaisen teatteri ”Habiman” ja japanilaisen teatterin impressario” järjesti ennen vierailua tiedotustilaisuuden lehdistölle Seurahuoneella. Ryhmän johtaja Tokujiro Tsutsui esiteltiin lehdistölle japanilaisen teatterin uudistajana. Seurueessa oli 26 jäsentä, joista kahdeksan oli naisia. Lehdistölle vakuutettiin, että yleisön ei suinkaan ole syytä pelätä sitä, että se ei ymmärtäisi esityksiä. Pelkkään kirjallisten juoniselostusten välittämään informaatioon ei kuitenkaan luotettu. Esityksissä toimi juontajana näyttelijä Anneli Sundman, joka kertoi kappaleiden tapahtumat etukäteen sekä suomeksi että ruotsiksi.

”Hän (Leonidoff) vakuutti, että kieli ei tee kenellekään mitään haittaa vaan jokainen ymmärtää ilman muuta näyttelijöiden esitykset. Ne käsittävät muuten lyhyitä kuvaelmia ja on ohjelma joka ilta sama. Kunakin iltana kuuluu ohjelmaan draama, tanssia, pantomiimia sekä japanilaisille ominaisia miekka- ja keihäsesityksiä. Saadaanpa nähdä harakirikin oikein aitojen japanilaisten tapojen mukaan suoritettuna. Se esittää johtaja Tsutsui.”

Samoin korostettiin, että esitettävät neljä kappaletta, jotka muodostavat yhden kokonaisuuden ovat korkeaa ja vakavaa taidetta. Neljä kappaletta olivat *Kun kirsikkapuut kukkivat*, *Mitsuhide*, *Kolme tanssia* (kettutanssi, naamiotanssi ja kansantanssi) ja *Salattu kaitselmus* tai *Kätetty kohtalo*. Molemmat nimet esiintyvät kiertueen tiedotteissa.

Tsutsuin ryhmällä oli kiertueohjelmistossaan kaikkiaan 17 kappaletta, joista koostettiin yleensä neljän tai viiden kappaleen kokonaisuus eri kohteisiin. *Kun kirsikkapuut kukkivat* oli Tokion Yoshiwaraan sijoittuva lyyrinen kappale, jossa esiintyi erilaisia kadulla liikkuvia ihmisiä – siihen saatiin mukaan myös taistelukohtaus kahden samurain kiistellessä kauniista geishasta. *Mitsuhide* puolestaan on lyhyt historiallinen kappale, joka kuvaa samuraiklaanien välisiä taisteluja.



Tokujiro Tsutsuin seurueen vierailu 1931. Taistelukohtaus *Salattu kaitselmus* -näytelmästä. Kuva: Astra-julkaisu. Repetoarbok 1930–39 SLSA 1270 KR3.

Salattu kaitselmus on kolminäytöksinen kappale, jota pidettiin lähimpänä modernia draamaa. Sen tarinana on nuoren talonpoikaismiehen kosto paikalliselle mahtimiehelle murhatun isän ja ryöstetyn morsiamen puolesta. Pojan roolista ja sen liikuttavasta psykologisesta tulkinnasta sai nuori näyttelijä, herra Mimazu, runsaasti kiitosta. Poika kostaa isänsä murhan, mutta rangaistuksen ottaa harteilleen Tokujiro Tsutsuin esittämä isän ystävä, jonka harakiriin näytelmä päättyy.

Yleisö sai siis harakirinsa tämänkin vierailun yhteydessä. Miekkailukohtauksia tarjottiin myös koko rahan edestä. Eikä ihme. Tsutsuin ryhmä ei ollut niin puhdasverinen perinteinen teatteriryhmä kuin ennakkomainonta antoi ymmärtää. Vain Astra-julkaisun tekstissä mainitaan, että Tsutsui ei itse ollut lähtöisin näyttelijäsuvusta vaan että hän oli kauppiaan poika. Sitä ei kerrottu, että hän oli taustaltaan osakalainen *kengeki* (miekkataistelu)-esiintyjä, kuten suuri osa seurueen miesnäyttelijöistä. Toisaalta mainonnassa ei myöskään korostettu sukupolvelta toiselle periytyvää näyttelijän ammattia. *Kabuki*-vaikutteita ohjelmistossa kyllä oli, ja *kabukina* vierailua mainostettiin Suomessakin. *Mitsuhide* on yksi esimerkki, ja tiettävästi myös muita *kabuki*-ohjelmistosta ammennettuja lyhennettyjä kappaleita oli kokonaisrepertuaarissa. Vuonna 1930 Pariisiin Pigalle-

teatterissa esitettiin ainakin osa *kabuki*-klassikko *Kanjin-chosta*, missä Tsutsui sai kiitosta Benkein roolistaan.

Tsutsuin ryhmä oli Kawakamien ja Hanakon seurueiden lisäksi kolmas japanilaisseurue, joka hyödynsi eurooppalaisten ja amerikkalaisten kiinnostusta japanilaiseen perinteiseen teatteritaiteeseen. Sen esitykset olivat sekoitus *kabukia*, *shinpa*a ja erityisesti *kengeki*ä, miekkataistelua, joka oli suosittu esittävän taiteen laji Japanissakin. Ryhmän tullessa länsimaiselle kiertueelleen, miekkataistelugenre oli jo siirtynyt suurelta osin elokuviin. Edgar Laitha kirjoittaa matkakirjassaan:

”20:s vuosisata vei elokuvallaan japanilaisen jälleen hänen keskiaikaansa. Hän voi monien uusien ilmiöitten taikapiiristä paeta japanilaisten soturifilmien maailmaan ja nähdä niissä esi-isiensä hyveitten ylösnousemuksen.

Tokion elokuvakadun varrella, Asakusassa, missä jokainen talo on elokuvateatteri, on niiden julkisivuille liimattu ”tähtien” päitä ja kuvia vetävistä näyttämökohtauksista luonnollista kokoa suurempina värivalokuvina, jotka miltei peittävät seinät. Nipponin historia elää näillä julkisivuilla. Joskus peittää yksi ainoa liekehtivä miekka kokonaisen taloseinän, joskus vain pari suurta soturinpäättä, joskus itkevän japanittaren pää. Näille rodulle kohtalokkaina päivinä on miekasta tullut joukkojen lempinäyttelijä.”

Lajthan tekstissä vilahtaa kiinnostava maininta rodusta. Rotu ja kansanluonne nousevat esiin myös muutamissa suomalaisissa arvosteluissa. Ruotsinkielisissä arvosteluissa vilahtavat termit ”gul” (keltainen) ja ”japperna” (japsit). Suomenkieliset eivät vastaavia sanoja käyttäneet. Näyttää siltä kuin jotkut arvostelijat olisivat joutuneet ristiriitaan japanilaisen kulttuurin perinteisyyden, ylivoimaisen ruumiinkulttuurin, länsimaista kulttuuria vanhemman historian ja kuitenkin ”vieraan rodun” kanssa. Hugo Jalkasen arviot ovat tässä suhteessa paljastavia. Yksi tapa ratkaista ristiriita oli korostaa sitä, että vaikka japanilainen teatteri on ”fyysillisessä ilmaisussa korkealle kehittynyttä ja että tässä suhteessa eurooppalaisilla on siltä paljon opittavaa” niin näytelmätekstien sielullinen sisältö kuitenkin alkeellista verrattuna eurooppalaiseen, kehittyneelle näytelmäkirjallisuudelle perustuvaan, teatteriin. ”Henkisiltä arvoiltaan on eurooppalainen teatteri niin korkealla kehitystasolla, että sillä vuorostaan on paljon opetettavaa idälle”, kirjoittaa Jalkanen ja jatkaa toteamalla, että japanilaisella teatterilla

"on nykyään etupäässä historiallinen ja etnograafinen merkitys, ja nykyaikainen eurooppalaisesti sivistynyt japanilainenkin suhtautuu siihen epäilemättä suunnilleen samalla mielenkiinnolla kuin eurooppalainen johonkin *commedia dell'arten* kaltaiseen vanhaan teatterimuotoon perustuvaan tyylinäytelmän esitykseen. Vanha japanilainen teatteri perustuu kuitenkin paljon suuremmassa määrässä itseensä kansanluonteeseen, japanilaisen mentaliteetin erikoisominaisuuksiin: siitä varmasti johtuu sen elinvoimaisuus, sen ratkaiseva sielullinen teho nykyaikaiseenkin japanilaiseen."

Lauri Haarla kirjoittaa myös rodullisesta vieraudesta, mutta kuitenkin kansasta, jonka tarjoamat teatteri-illat ovat

"vieraudeltaan stereotyyppisinä kuvina, mutta kuitenkin ilmielävinä paljastaneet meille kansan, jolla on takanaan laaja hengenelämä ja tavaton ruumiinkulttuuri. Ne ovat upottaneet meidät pitkin perspektiivein tämän merkillisen kansan historiaan ja – ennen kaikkea – tunkeutuneet sen kansasielun ytimeen."

Haarlan arviossa vilahtelevat termit "pitkän sivistyksen kehittämä tahdonvoima", "ylpeä energismi", "tahtoelementti, jolla on tavattoman nopea ja tiivis ekspansoitumiskyky". Tahtoelementti "heltyy silmänräpäyksessä liikkumattomuudeksi, se vavahtaa ja nousee tehokkaan vääjäämättömäksi iskuksi, jossa piilee elämä ja kuolema. Ja se kykenee huipentumaan sisäisesti itseuhrauksena ja ulkonaisesti tekona, harakirinä, joka on epäilemättä japanilaiskansallisen tahdonvoiman ylpein inkarnaatio."

Lehtikirjoituksissa mainitaan, että Japani on omaksunut paljon länsimaisesta kulttuurista ja sulattanut yhteen vanhaa perinnettään ja "länsimaista sivilisat-sionia". Näyttelijäntyön fyysisyys ja urheilullisuus, joka ylittää kaikki länsimaiset kokeilut, herätti varauksetonta ihastusta. Arvosteluissa toistuu kokemus puheen outoudesta, jopa rumuudesta, ja outo musiikki ja monotoninen laulanta mainitaan usein. Melko vähäisinä nämä elementit oli kuitenkin pidetty, koska näytelmiä luonnehditaan tansseiksi ja pantomiimeiksi. Äärimmäisestä realismistakin puhutaan, erityisesti suorastaan anatomisen tarkasti esitetyistä harakiri-kohtauksista. Tältä osin tulevat mieleen kuvaukset Kawakamien ja Hanakon seurueen esityksistä ja niihin tehdyistä valinnoista.

Naisten vaatimattomaan osuuteen kiinnitettiin huomiota, ja oltiin tietoisia siitäkin, että perinteisesti olivat miehet esittäneen naisten osia. Tsutsuin seurueen naiset esiintyivät lähinnä ryhmänä tanssinumeroissa tai geisha-kulkueissa. Vain Momoyo Chigugusalla oli hivenen suurempi rooli *Salatun kaitselmuksen* sankarin morsiamena. Kaikki naisesiintyjät olivat nuoria, ja poikkeuksetta arvostelijat käyttivät heistä sellaisia luonnehdintoja kuin ”avuton sulous” ja ”kukkamaisuus.” Arbetarbladetin arvostelija toteaa, että erotiikalla on japanilaisessa teatterissa pieni rooli, tosin sillä varauksella, että hän ei ehkä ymmärtänyt kaikkia vivahteita.

Puvut saivat poikkeuksetta runsaasti kiitosta, mutta maalatut, vanhanaikaiset, länsimaiset kulissit herättivät kummastusta. Niin suuri oli ristiriita esitysten ja pukujen ja lavastuksen estetiikan välillä, että arkkitehti P. E. Blomstedt kirjoitti, jonkin verran vierailun jälkeen, pitkän ja asiantuntevan artikkelin, jossa hän erittäin tarkasti kuvaa esityksen pukujen värimaailmaa ja sen asteikkoja.

”Varsinainen teatteriarvostelu ei sanottavasti ole käsitelty täällä äsken vierailleen tokiolaisen seurueen puvustoa. Kysymyksessä on kuitenkin niin ainutlaatuinen tapaus meidän oloissamme, että yksityiskohtaisempi selostaminen tässä olisi varsin paikallaan. Japanilaisten perinnäinen näyttämöpuvusto edustaa puhtaasti koloristiseltakin kannalta epäilemättä hienostuneinta väritaidetta mitä meillä Suomessa on koskaan saatu nähdä.”

Puvustus ei kuitenkaan päässyt täysin oikeuksiinsa ”onnettomien näyttämötaustojen” vuoksi.

”Se tyylittelemätön ja alkeellinen naturalismi, jota vierailijain lavastus nyt esittää, ei missään suhteessa sovi yhteen sen näyttämökäsityksen kanssa, joka puvuston on aikoinaan kehittänyt. Arvatenkin on edessämme niitä eurooppalaisia ’kulttuurilainauksia’, joita japanilaiset yli puolen vuosisataa ovat saarelleen hankkineet. (...) . Tuskin ovat länsimaissa ensimmäiset pionierit alkaneet pyrkiä ulos rappeutuneelta kulissinäyttämöltään, kun jo taka-ovella kykkii ikivanha teatterikansa laivatakseen nuo hyljätyt tuotteet Japaniin!”

Lisää japanilaista fyysisyyttä: Yuichi Nimura

Kulttuurien yhdistäminen ei aina onnistu, mutta toimiviakin hybridejä luotiin. Kappaleen alussa mainittu Uday Shankarin ja hänen ryhmänsä vierailu tapah-

tui vuosi Tsutsuin seurueen vierailun jälkeen, 1932, ja heti seuraavana vuonna Suomessa kävi japanilainen, tosin pitkään Yhdysvalloissa asunut ja Shankarin tapaan klassista balettia opiskellut ja sitä tanssiinsa integroinut Yuichi Nimura.

Japanilaiseksotisoinnilta ei Nimurakaan välttynyt, vaikka arvostelijat toteisivatkin, että hän ei edustanut japanilaista tanssia aivan sen perinteisessä muodossa. Tanssien aiheista suuri osa oli silti otsikoitu japanilaisittain. Ohjelmassa olivat muiden muassa *Neljä vuodenaikaa Kiotossa*, *Kurki ja kilpikonna*, *Keihästanssi* ja *Miekkatanssi*, joista Helsingin Sanomien arvostelijan mukaan ”tuoksahti aito-japanilaista tuntua”. Soturikulttuuria ja taisteluteemoja sisälsivät Nimurankin tanssit. Arvostelija jatkaa:

”Eilissä ohjelmassa oli useita erinomaisia tansseja, joissa Nimuran etevä tanssitaito tuli ilmi. ’Miekkatanssissa’ hän kissaeläimen notkeudella esitti kahden taistelevan soturin keskeistä kamppailua. ’Kosmillisessa runossa’ hän pystyi saattamaan koko katsomon omituisen ikuisuuden tunnelman valtaan. (...) loppunumerossa, jossa hän esitti samurain sotaseikkailuja, hän voitti oman itsensä notkeudessa. Viimeksi mainittu tanssi vaikutti meikäläisen silmissä aidoimmin japanilaiselta.”

Hugo Jalkanen palaa jälleen rotuteemoihin Nimuraa arvioidessaan:

”Valkoisen rodun ylpeys aikaansaannoksistaan ja itsestään ’korkeampana rotuna’ joutuu hieman epäedulliseen valoon katsellessa sellaisia tanssijoita kuin näitä ruskean ja keltaisen rodun edustajia. Kirkkaampaa älyllisyyttä, puhtaampaa eetillisyyttä, ’teräksisempää’ tarmoa ja herkemmin hallittua lihasvoimaa saa maailmansirkuksesta etsiä.”

Raoul af Hällstömin *Siivekkäissä jaloissa* esittämissä arvioissa Nimuran tanssista puolestaan nousevat esiin ”sielullinen intensiteetti”, ”pyhä ekstaasi”, ”taiteellinen transsi” ja ”ilmiömäinen akrobatia”. Jalkanen huipentaa arvionsa toteamalla, että verrattuna lännen nuoremman kulttuurin ”ylikulttuurisiin” veltostumispiirteisiin, ”on idän vanhempi kulttuuri säilyttänyt primitiivisen terveytensä ja voimansa – läheisemmän yhteytensä luontoon”.

Orientalismista kohti aidompia tulkintoja

Modernin tanssin ja orientalistisen tanssin risteymiä luotiin 1920–30-luvuilla myös Suomessa. Näitä käsitellään kappaleessa 3, jonka keskiössä on Leena Rintala, tanssija idän ja lännen välissä.

Toisen maailmansodan jälkeiset vuodet asettivat kulttuuriset ja rodulliset yleistykset uuteen perspektiiviin. Sodan jälkeinen taloudellinen ja poliittinen tilanne vaikuttivat siihen, että Suomeen ei useisiin vuosiin tullut vierailevia seurueita Aasian maista. Japanin tappio sodassa, Kiinan poliittinen epävakaus sekä eurooppalaisen kolonialismin murtuminen useissa Aasian maissa, kuten Intiassa, vaikuttivat myös siihen, että kului vuosia ennen kuin uusia kansallisia identiteettejä edustavat vierailijat olivat valmiita kansainvälisiin vierailuihin. Eräs aasialainen esiintyjä, joka vieraili Suomessa jopa kolme kertaa näiden murroksen vuosien aikana, ansaitsee kuitenkin tulla mainituksi: Ram Gopal, intialainen tanssija, joka Shankarin ja Nimuran tapaan sai vaikutteita länsimaisesta tanssista ja asuikin Englannissa, mutta joka myös paneutui erittäin tarkasti käyttämiinsä intialaisiin perinteisiin tanssi- ja teatterityyleihin: *kathakaliin*, *kathakiin* ja *bharatanatyamiin* ja niiden avaamiseen kansainväliselle yleisölle. Gopal seurueineen nähtiin Suomessa kolme kertaa, vuosina 1947, 1951 ja 1953. Kiinalaisia esiintyjävieraita saatiin myös 1950-luvun alkuvuosina. Näistä tarkemmin kappaleessa 4.

Yhteenvetona voi todeta, että 1900-luvun ensimmäisten viidenkymmenen vuoden aikana Suomen suuriruhtinaskunnassa ja Suomen tasavallassa esitettiin kansainvälistä orientalistista ohjelmistoa ja nähtiin aasialaisia vierailevia esityksiä, jotka olivat tuttuja myös saman ajan eurooppalaisille ja yhdysvaltalaisille yleisöille. Kiertueet olivat yksityisten impressaarioiden järjestämiä. Kiinnostavaa on, että Suomeen tultiin eri suunnilta. Ruotsista useammankin kerran vuosien mittaan – olihan Svenska Teatern keskeisin esitystila Helsingissä – ja 1930-luvulla Saksasta. Venäjältä tultiin ennen Suomen itsenäistymistä, mutta ei enää Neuvostoliiton aikana. Kiintoisaa kontrafaktualismia voi harrastaa miettimällä olisiko vuonna 1928 Neuvostoliitossa kiertänyt Ichikawa Sadanjin *kabuki*-seurue pistäytynyt esiintymässä myös Aleksanterin teatterissa, jos historia olisi kääntynyt toisin. Tuon kiertueen jälkeen *kabuki*-ryhmä suuntasi kuitenkin takaisin Japaniin ja Ichikawa Sadanji itse vierailulle Italiaan, jonka nousevaa johtajaa, Benito Mussolinia, hän monen muun japanilaisen taiteilijan tapaan ihaili.

1950-luku merkitsi uutta käännettä. Maailmansodasta toipuvat valtiot alkoivat sisällyttää kulttuurivaihtoa kahdenkeskisiin yhteistyösopimuksiinsa. Oman kulttuuriperinnön vaaliminen ja esittely muodostui myös tärkeäksi osaksi siirto-maavallasta vapautuneiden maiden kansallista identiteettiä. Yhdistyneiden kan-



Ram Gopal (Kuva kiertueen promootiovihkosesta 1940-luvulta).

sakuntien kulttuurijärjestö Unesco alkoi toimia maailmanlaajuisesti kulttuurin edistämiseksi ja perinteiden säilyttämiseksi. Kansainvälinen teatteriliitto ITI alkoi järjestää kansainvälisiä konferensseja, ja erilaiset julkisella ja yksityisellä rahoituksella toimivat festivaalit loivat pohjaa kiertäville vierailuesityksille. Kaikesta tästä toiminnasta hyötyivät myös suomalaiset taiteilijat ja yleisöt.

Lähdeaineisto:

Painetut lähteet:

Current, Richard Nelson & Current, Marcia Ewing. 1997. Loie Fuller. Goddess of Light. Northeastern University Press: Boston.

Finne, Jalmari. 1939 Ihmeellinen seikkailu. Ihmisiä, elämyksiä, mietteitä. K.J. Gummerus Osakeyhtiö: Jyväskylä/Helsinki (lainaukset sivuilta: 90–91, 143–44)

Hirn, Sven. 1982. Sirkus kiertää Suomea 1800–1914. SKS: Helsinki.

af Hällstöm, Raoul. 1945. Siivekkäät jalat. Kustannusosakeyhtiö Kivi: Helsinki. (lainaukset sivuilta 163–64, 168)

Lajtha, Edgar. 1936. Japani. Sen entisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. Matkahavaintoja. Suom. Saksankielestä Antero Manninen. WSOY: Porvoo, Helsinki (lainaus sivuilta 98–99)

Pronko, Leonard Cabell. 1967. Theater East and West. Perspectives toward a total theater. University of California Press: Berkeley and Los Angeles. (lainaukset sivuilta 123–126, 130)

Sawada, Suketaro. 1984. Little Hanako. The Strange Story of Rodin's Only Japanese Model Chunichi Publishing Company: Nagoya.

Veistäjä, Verner. 1957. Viipurin ja muun Suomen teatteri. Suomalaisen Maaseututeatterin, Viipurin Näyttämön, Viipurin Kaupunginteatterin historia näyttämötaiteemme vakiintumisen ja kehityksen kuvastajana. Tammi: Helsinki. (lainaukset sivuilta 63, 71 ja 76)

Lehtiartikkelit ja -arvostelut:

Aappo: *Japanilaista teatteria*. Ajan Suunta 17.1.1931

Anonym: *Litteratur o. konst*, Åbo Tidning 8.2., 9.2., 10.2., 11.2., 15.2., 16.2., 17.2., 18.2.1906

Anonym: *Litteratur och konst*. Åbo Underrättelser 9.2., 10.2., 11.2., 16.2. 17.2. 18.2.1906

Anonym: *Japanska turnén*. Hufvudstadsbladet 8.2.1906

Anonym: *Teater och musik. Om den japanska truppen*. Nya Pressen 9.2.1906

Anonym: *Litteratur och konst*. Hufvudstadsbladet 10.2., 11.2.1906

Anonym: *Den japanska truppen. Geishans hämd*. Nya Pressen 12.2.1906

Anonym: *Teater och musik. Den japanska truppen*, Nya Pressen 13.2.1906

Anonym: *Japanska truppen. Hara-kiri*. Nya Pressen 14.2.1906

Anonym: *Ett färgernas festspel*. Hufvudstadsbladet 25.1.1931

Anonym: *Gul teater*. Svenska Pressen. 26.1.1931

Anonyymi: *Vasantasena Suomalaisessa teatterissa*. Päivälehti 19.1.1895

Anonyymi: *Kirjallisuutta ja Taidetta*. Uusi Suometar 7.2. ja 17.2. 1906

Anonyymi: *Harakiri*. Uusi Suometar 13.2.1906

Astra-julkaisu. SLS. SLSA 1270 KR 3 (lehtileikkeitä Tsutsuin seurueen vierailusta)

Blomstedt, P. E.: *Japanilaisia näyttämövärejä. Itämaista pukukolorismia länsimaista kulissidekadenssia vastaan*. Uusi Suomi 4.2.1931

B-man: *Japanskt gästspel på Svenska Teatern*. Ett enastående tillfälle att lära en främmande kultur. Västra Nyland 27.1.1931.

Elmer Diktonius: *Japansk teater*. Arbetarbladet 28.1.1931

Géza: *Hos Hanako i Åbo*. Nya Pressen 11.2.1906

- Haarla, Lauri: *Japanilainen teatteri-ilta*. Ajan Suunta 28.1.1931
- U. H-ka: *Yeichi Nimuran tanssinäytös*. Helsingin Sanomat 27.9.1933
- U. H-ka: *Yeichi Nimuran jäähyväsinäytännössä*. Helsingin Sanomat 30.9.1933
- Jalkanen, Huugo: *Tokion Japanilaisen Teatterin vierailu*. Uusi Suomi 26.1.1931
- Huugo J-nen: *Yeichi Nimuran tanssinäytäntö*. Uusi Suomi 27.9.1933
- Jalkanen, Hugo: Uusi Suomi 14.6.1932
- H.K. *Suomalainen Ooppera*. *Leevi Madetojan Okon Fuoko* Uusi Suomi 13.2.1930
- Erkki Kivijärvi; *Ruotsalainen teatteri: Geisha*. Helsingin Sanomat 4.4.1936
- E.K. (Erkki Kivijärvi): *Teiko Kiwan vierailu Oopperassa*. Helsingin Sanomat 13.9.1930
- E.K. (Erkki Kivijärvi): *"Okon Fuoko" ja "Cavalleria rusticana"*. *Yleisö juhli säveltäjä Leevi Madetojaa Suomalaisessa oopperassa*. Helsingin Sanomat 13.2.1930
- K-aa: *Japanilaiset tulevat*. Uusi Suomi 23.1.1931
- K.: *Japanilainen näyttelijäseurue Helsingissä*. Uusi Suometar 13.1.1912
- Leino, Eino: *Kirjallisuutta ja taidetta. Kansallisteatteri, Vasantasena*. Päivälehti 17.10.1903
- Leino, Eino: *Japanilaista näyttämötaidetta*. Helsingin Sanomat 13.2.1906
- Leino, Eino: *Kansallisteatteri. Sakuntala*. Helsingin Sanomat 1.5.1908
- Hjalmar Lenning: *Japanska turnén*. Hufvudstadsbladet 12.2.1906
- Hjalmar Lenning: *Gästspelet av Japanska teatern i Tokio*. Hbl 25.1.1931
- Lüchou, Nils: *Japanerna på Svenska Teatern*. Svenska Pressen 26.1.1931
- Lüchou, Nils: *"Geishan" på Svenska Teatern*. Svenska Pressen 3.4.1936
- K.R.: *Ensi-ilta: Geisha*. 24.2.1924. Lehden nimi epäselvä. (Teatterimuseon kokoelmat)
- S.N.: *Kirjallisuutta ja Taidetta. Suomalainen teatteri*. Uusi Suometar 20.1.1895
- O.S.: *Kirjallisuutta ja Taidetta*. Turun Sanomat 11.2. ja 18.2.1906
- L.V.: *Japanilainen teatterivierailu*. Helsingin Sanomat 26.1.1931
- E.Å. *Det japanska gästspelet*. Nyland 29.1.1931

3. Leena Rintala – tanssija idän ja lännen välissä

Jukka O. Miettinen

Vuonna 1935 Suomen Kansallisteatterin näyttämöllä esiintyi 14-vuotias lapsitanssijatar nimeltään Leena Rintala. Ajan tavan mukaan hänen ohjelmistonsa koostui monista lyhyistä tanssinumeroita. Poikkeuksellisesti mukana oli useita aasialaisia tansseja, muun muassa japanilainen, kiinalainen, intialainen, burmalainen, siamilainen ja balilainen tanssi. Juuri nämä aasialaiset tanssit herättivät kriitikoissa ihastusta. 1930-luku olikin länsimaissa vielä Aasiaa eksotisoivan orientalismin kulta-aikaa.



Kuva 1: Leena Rintalan balilainen *Legong*-tanssi (Michael Erikssonin kokoelma)

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

Tässä artikkelissa pyrin keräämään yhteen tiedonsirut Leena Rintalan elämäнкаaresta ja esiintymisistä eri puolilla maailmaa. Valmistellessani artikkelini ensimmäistä versiota sain pitkien yritysten jälkeen yhteyden hänen sukulaisiinsa. Keskustelut ja viestien vaihdot heidän kanssaan tekivät selväksi kuinka vaikea tehtävä olisi selvittää Leena Rintalan elämänvaiheet tarkasti. Siksi tyydyn tässä vain piirtämään aiheesta sen kuvan, jonka suorittamani haastattelut, erilaiset lehtiartikkelit, valokuvat ja käsiohjelmaesitteet antavat. Keskityn nimenomaan Leena Rintalan aasialaiseen ohjelmistoon. Pyrin myös asettamaan sen kontekstiinsa, eli 1900-luvun alkupuolen suomalaisen orientalistisen tanssin traditioon.

Edellinen versioni tästä tutkielmasta ilmestyi vuonna 2012 Teatterimuseon verkkojulkaisussa *Weimarista Valtoihin*. Nyt olen jättänyt pois eurooppalaisen orientalistisen tanssin yleisesittelyn sekä kaakkoisaasialaisten tanssinumeroiden yhteydessä olleen vertailukuvituksen. Edellisen artikkelini mentyä jo taittoon sain Leena Rintalan ruotsalaiselta sukulaiselta, Michael Erikssonilta, harvinaislaatuinen kuvitetun ohjelmaesitteiden (kuva 2). Siihen on merkitty paitsi paikat, joissa Leena oli kunkin numeronsa oppinut, myös vuosi, jolloin se oli tapahtunut. Sen avulla olen nyt kyennyt tarkentamaan Leena Rintalan ohjelmiston muotoutumista.

Orientalistinen tanssi Suomessa 1920–30-luvuilla

Kuten edellisessä luvussa käy ilmi, Leena Rintalan tullessa vuonna 1934 Suomeen meillä oli jo nähty jonkin verran aasialaisia ja länsimaisten orientalistitanssijoiden vierailuja. Suomessa oli jo omastakin takaa tanssija-koreografeja, joiden ohjelmistoon kuului ”itämaisia” numeroita. Tanskalaissyntyisen, mutta Suomeen avioituneen, Ruotsalaisen baletin (Ballet Suédois) tanssijan, Edith von Bonsdorffin soolo-ohjelmistoon kuului muun muassa hänen oma versionsa *Salomen tanssista*, 1900-luvun alun orientalistisen tanssin ehdottomasti suosituimmasta aiheesta. Ensimmäisen kerran hän esitti sen Helsingissä jo 1920-luvulla. Myöhemmin, vuonna 1951 hän kehitti teemasta oopperan baletille kokoillan baletin.



Kuva 2: Kuvitettu ohjelmaesite Ruotsin kiertueelta, jonka Rintala teki yhdessä kanteletaiteilijatar Kerttu Haapasalon kanssa (Michael Erikssonin kokoelma)

Vapaan tanssin pioneerimme, Maggie Gripenberg teki hänkin orientalistisen tanssin Kansallisteatterin Ibsenin *Per Gyntiin* vuonna 1916.

Pintapuolinenkin katsaus 1930-luvun lehtiarvosteluihin paljastaa, että monilla tanssijoilla oli koostehjelmistoissaan mukana itämaisia numeroita. Sent Mahesan johdolla opiskellut Sage Gunborg loi omia "yleisorientalistisia" tanssifantasioitaan (kuva 3). Elsa Puolanne esitti intialaisvaikutteita teoksiaan *Juggernautin uhri* ja *Intialaiseen tapaan* (kuva 4). Lisi Carén esitti *Arabialaista tanssia*. Anitra Katron ohjelmistoon taas kuului *Japanilainen elämänohje*, ja Tuulikki Paananen esitti *Nautch-tanssia* ja jaavalaista numeroaan (kuva5).



Kuva 3: Sage Gunborg *Vishnu*-tanssissaan (Teatterimuseon arkisto).



Kuva 4: Elsa Puolanne intialaisessa tanssissaan (Anne Makkosen kokoelma)



Kuva 5: Tuulikki Paananen
jaavalaisvaikutteisessa tanssissaan
(Teatterimuseon arkisto)

Tarkempi tutkimus toisi päivänvaloon varmaan muitakin suomalaisten tanssi-jakoreografien orientalistisia pienoisteoksia.

Kaikista muista suomalaisista orientalistisen tanssin edustajista Leena Rintala poikkesi siinä, että hän oli oppinut aasialaiset tanssit paikan päällä Aasiassa: synnyinkaupungissaan Harbinissa sekä Japanissa, Intiassa, Burmassa, Thaimaassa, Filippiineillä ja Indonesiassa. Näistä paikoista Leenan isäpuoli Arvi Rintala hankki myös Leenan autenttiset tanssipuvut, joiden roolia ei voi aliarvioida hänen lapsitanssijan uransa menestyksen kannalta. Leena Rintalan elämä ja uran alkuvaiheet ovat niin poikkeukselliset, että ne ansaitsevat tulla kirjatuiksi, vaikka tarinaan jääkin aukkoja ja kysymysmerkkejä.

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

Lapsuus Harbinissa

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

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

Karjalasta vuonna 1920 itään siirtynyt Arvi Jussi Rintala oli yksi lukemattomista eri kansallisuuksien edustajista, jotka päätyivät Siperian junaradan päätepiesteeseen Harbiniin Koillis-Matshuriassa. Se oli viljakaupan keskus, josta Venäjän vallankumouksen ja ensimmäisen maailmansodan pyörteissä eri valtiot ja yritykset hankkivat viljaa. Tarkkaa tietoa ei ole siitä, mitä herra Rintala Harbinissa teki. Suomen Kuvalehden haastattelussa hän kertoi tehneensä kaikkea muuta paitsi ”toiminut pappina tai merirosvona”.

Kolme vuotta aiemmin, vuonna 1917 Harbiniin oli matkustanut juuri itsenäistyneen Suomen edustajana Juho Torwelainen. Hänen tehtävänään oli yrittää ostaa viljaa Suomeen. Harbin oli silloin virallisesti Venäjän, mutta välillisesti myös Kiinan ja Japanin hallinnassa, joten viljanhankinta oli mutkikas prosessi. Sen Torwelainen on kuvannut matkakirjassaan. Siinä hän myös antaa ainutlaatuisen värikkään kuvan Harbinin kaupungista, sen arkkitehtuurista, elämästä, huvittelu- ja uhkapelikeskuksista ja jopa kiertävien varieteetaiteilijoiden elämästä.

Harbin kasvoi merkittäväksi keskuukseksi nimenomaan venäläis-kiinalaisen rautatieyhtiön ansiosta. ”Siperian ekspress” kulki Pietarista Harbiniin, missä rautatieyhtiöllä oli päämajansa. Harbin oli myös merkittävä satamakaupunki

ja muodin keskus. Pariisiin ja Venäjän tuotteet ehtivät sinne nopeammin kuin Shanghainiin, jolla oli Eurooppaan hitaammat meriyhteydet. Venäjän sisällissodan hävinneitä ”valkoisia” pakeni tuhansittain kaupunkiin, josta tuli suurin venäläiskeskus Venäjän ulkopuolella. Sinne muutti myös suuri määrä vainoja paenneita juutalaisia eri puolilta Venäjää ja Eurooppaa. Näin Harbinista tuli poikkeuksellisen kansainvälinen keskus. Siellä asui juutalaisten ja venäläisten lisäksi muun muassa latvialaisia, liettualaisia, japanilaisia ja kiinalaisia. Joukossa oli pieni suomalaisyhteisökin.

Keinottelu, valuuttakauppa, uhkapeli ja prostituutio kukoistivat houkutellen omanlaisiaan yrittäjiä. Kaupungissa oli lukuisia ”yökahviloita” ja bordelleja uhkapelin keskittyessä erityisiin ”klubeihin”. Alkuillasta kaupungissa saattoi nähdä teatteria ja operettia, loppuillan tarjontaan kuului estradiesityksiä yökahviloissa, joista maineikkaimmat olivat Palermo ja Bajan. Yökahviloiden esiintyjät hankittiin useimmiten Venäjältä. Pienten palkkioidensa tähden he usein hankkivat lisätuloja prostituutiolla. Taiteilijoiden liikkuvuus oli vilkasta ja Torwelaisen mukaan he Harbinissa kuukauden puolitoista esiinnyttyään ”...lähtivät kiertomatoille Kaukaisen Idän venäläisiin keskuksiin... Monen moni siirtyi myös erityisten ”välittäjiin” toimesta Kiinan suurien satamakaupunkien... ilo- ja irstailupesiin, lähteäkseen sieltä sitten Singaporeen ja Kalkuttaan, mistä taas lopuksi rauhan tultua takaisin Eurooppaan.”

Kiertue-elämää Aasiassa ja ohjelmiston karttuminen

Torwelaisen kuvaama taiteilijavirta lännestä Harbiniin kuitenkin tyrehtyi, kun poliittinen tilanne katkaisi suoran rautatieyhteyden länteen. Se saattaisi olla yksi motiivi herra Rintalan impressaariotoiminnalle. Teatterit, operetit ja yökahvilat tarvitsivat edelleen esiintyjäkuntaa. Leena aloitti tanssiopintonsa Harbinissa kuusivuotiaana, mutta tuskin ehti siellä esiintyä, sillä vuonna 1929, Leenan ollessa seitsemänvuotias herra Rintala esiintyvine lapsineen siirtyi Japaniin. Siellä Leena esiintyi Tokion ”Suuressa teatterissa” ja he tapasivat muun muassa Suomen suurlähettiläänä toimineen professori Ramstedtin sekä Tadeo Watanaben ja hänen vaimonsa Siiri Pitkäsen, jotka kristinuskon lisäksi levittivät Japanissa tietoa suomalaisesta kulttuurista.

Toivuttuaan vakavasta lavantaudista Leena alkoi opiskella japanilaista tanssia. Peräti kahden vuoden mittaiseksi venyneen, työteliään Japanin oleskelun aikana Leena oppi myös auttavasti japanin kieltä. Voi vain arvailla millainen Leenan ohjelmisto Japanin kautena oli. Hänhän oli Harbinissa aloittanut opinnot venäläisessä tanssikoulussa. Sieltä oli perua muun muassa pitkään hänen oh-



Kuva 6: Leena Rintalan japanilainen *Gion Kouta* (Teatterimuseon arkisto)

jelmistossaan pysynyt rokokooaiheinen, varvastanssina esitetty *Menuetti* (myös nimellä *Marquise*) ja myös se, että Leena opetti myöhemmin balettia Suomessa. Japanissa hän oppi ohjelmistossaan pitkään säilyneen japanilaisen *Gion Kouta* -tanssin (kuva 6).

Kahden vuoden Japanin oleskelun jälkeen (todennäköisesti vuonna 1931) Rintaloiden matka jatkui Kiinaan. Poliittiset levottomuudet katkaisivat Kiinan oleskelun ja he jatkoivat matkaansa Filippiineille ja trooppiselle Balin saarelle Indonesiaan. Balilla Leena opiskeli vuonna 1933 Ida Bachus Buddha -nimisen opettajan tai ”papin” johdolla kuuluisaa *legong*-tanssia, joka säilyi pitkään hänen ohjelmistonsa ehkä suosituimpana numerona. Sitten kolmikön matka mahdollisesti jatkui brittiläisten hallitsemaan Singaporeen. Seuraava etappi oli Siam (nyk. Thaimaa), missä Leena vuonna 1933 opiskeli paikallista tanssia, ja lehtijuttujen mukaan pääsi esiintymään jopa hallitsijapariskunnalle. Bangkokista on peräisin Leenan *Siamilainen tanssi* ja sen erittäin hieno, käsin brodeerattu tanssipuku kruunuineen (kuva 7).



Kuva 7: Leena Rintalan *Siamilainen tanssi* (Anna Thuringin kokoelma)

Siamista matka jatkui Burman (nyk. Myanmar) siirtomaapääkaupunkiin Rangooniin (nyk. Yangon), missä hän vuonna 1934 oppi ohjelmistonsa *Burmalaisten tanssin* ja hankki siihen kuuluvan traditionaalisen esiintymisasun. Leena oli kaksoistavuotias, kun kolmikko siirtyi Intiaan. Lehtihaastatteluiden perusteella Intian aika oli erityisen onnellinen ja menestyksenkäs, sillä Rintalat esiintyivät Intian brittiläisen varakuninkaan suojeluksessa Simlassa, brittiläisen hallinnon kesäpääkaupungissa. Himalajan rinteillä, n. 2000 metrin korkeudessa sijaitseva Simla (nyk. Shimla) on Intian ehkä maineikkain Hill Station, eli vuorikeskus. Britit ja myös intialainen aristokratia pakenivat kuuminta kautta näihin viileisiin vuorikeskuksiin. Varakuningas viettikin siellä hoveineen ja hallintovirkailijoiineen kuukausia. Siellä Leena pääsi myös Indorin maharajan ja tämän amerikkalais-syntyperäisen vaimonsa suosioon. Lisäksi hän esiintyi paikallisissa kristillisissä luostarikouluissa saaden esiintymisistään hyvän palkkion.

Lehtijuttujen mukaan matka Intiasta Eurooppaan oli vähintäänkin vaiherikas. ”Siam, Filippiinit, Egypti, Kreikka, Unkari ja Eesti olivat seuraavia etappeja matkalla Suomeen. Keskellä Abessinian aitiomaata, Abessinian rautatielinjan keskel-

lä sijaitsevalla keitaalla kohtasi Leena Abessiniaan matkalla olleen Ruotsin kruununprinssiperheen”, summasi matkan Rita Wikman Helsingfors-Journalenissa.

Ihmelapsena Suomessa ja muualla Euroopassa

Rintalat saapuivat vuonna 1934 Suomeen, missä Grand Hotellin johtaja Rasmussen otti kolmikon hoteisiinsa. Ravintolaesitykset Grandissa loivat Leenalle jo mainetta, mutta varsinaisena läpimurtona voi pitää loppuunmyytyjä esityksiä Kansallisteatterin näyttämöllä vuonna 1935. Silloin tuli myös kutsu esiintyä Berliinin maineikkaassa Wintergarten-varieteeteatterissa. Hän esiintyi myös ainakin Pariisissa. Sekä Berliinissä että Pariisissa vierailut huomioitiin lehdistössä suopeasti. Helsingissä Rintalat esiintyivät seuraavana vuonna muun muassa Konservatorion näyttämöllä.

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

Leena kuitenkin vielä opetti sekä esiintyi ympäri Suomea, muun muassa sota-ajan rintamakiertueilla. Esimerkiksi balettitanssija Heikki Värtsi näki hänen esiintyvän Jyväskylän teatterissa 1940-luvun alussa. Muistelmissaan hän toteaa, että Leenan esitys ”oli uskomaton kokemus ja melkoinen sillisalaatti, mutta hyvässä mielessä. Se koostui kymmenistä lyhyistä niin sanotuista etnisistä tanssinumeroista. Illan aikana nähtiin laaja kirjo erilaisia tansseja, joiden välissä oli vain muutaman minuutin tauko vaatteiden vaihtoon.” Värtsi muistelee ohjelmassa olleen muun muassa venäläistä kasakkatanssia, hula hulaa, japanilaista tanssia ja intiaanitanssia. Kansallisoopperan ballerina Seija Silferberg puolestaan opiskeli Imatran lähellä Tainonkoskella tanssia Leenan johdolla. Silferberg painotti, että Leenalla oli ratkaiseva vaikutus siihen, että Silferberg itse valitsi tanssijan uran.

Leena Rintalan kiertue-elämä jatkui impressaari Tom Hertellin järjestämillä kiertueilla. Silloin Leena esiintyi usein yhdessä tanssija Essie Inveniuksen kanssa. Hertell oli myös Leenan ensimmäinen aviomies. Toisen avioliittonsa Leena solmi taikuri Reijo Salmisen kanssa. Leena sai kaksi lasta. Hän toimi koreografina ja tanssijana Punaisen Myllyn varieteeteatterissa 1950-luvun alussa. Samoihin

aikoihin Seija Silberberg muistaa nähneensä Leenan myös käärmetsanssijana tivolissa. Hän osallistui vielä 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa impressaari Helge Siimesen järjestämiin kiertueisiin ja nähtävästi toimi aviomiehensä, taikuri Reijo Salmisen avustajana. Sen jälkeen hän luopui tanssijan urastaan.

Helge Siimes kirjoitti vuonna 1968 Hymylehteen poikkeuksellisen artikkelin otsikolla *Esiintyvät taiteilijat – ihmisiä tarjottimella*. Siinä Siimes haastatteli syrjäytyneitä taiteilijoita, jotka olivat jääneet pienen kansaneläkkeensä varaan. Haastattelun aikoihin esiintyvät taiteilijat olivatkin jo asian korjaamiseksi perustaneet oman yhdistyksensä. Tässä yhteydessä Siimes kirjoitti myös Leena Rintalasta. Artikkelin mukaan taloudelliset ja muut vaikeudet Suomessa saivat hänet vuonna 1961 muuttamaan tyttärensä lähelle Ruotsiin, missä hän toimi hotellisiivoojana. Vuonna 1972 Leena Rintala menehtyi Turussa mökkipalossa Kemiönsaarella saamiinsa vammoihin.

Ohjelmisto ja sen vastaanotto

Arvosteluista, promootiokuvakorteista ja käsiohjelmista voi hahmottaa minkälaisista numeroista Leena Rintalan koostehjelmat hänen menestyksekkäällä ihmelapsikaudellaan 1930-luvulla rakentuivat. Sain edellisen aihetta käsittelevän artikkelin mentyä jo taittoon Rintalan etäiseltä sukulaiselta kuvitetun esitteen, jossa esitellään Rintalan yhdessä äitipuolensa, kanteletaiteilijatar Kerttu Haapasalon tekemän Ruotsin-kiertueen ohjelmiston. Siinä on yhteensä 25 tanssinumeroa, joista 16 hän oli oppinut Aasian aikoinaan (kts. kuva 2). Varsinaisten aasialaisten numeroiden rinnalla ohjelmistoon kuuluivat muun muassa balettitekniikalla rokokooasussa esitetty *Menuetti*, *Böömiläinen tanssi*, skotlantilainen *Highland Fling*, *Merimiestanssi* ja *Akrobaattinen tanssi* sekä erilaisia kansantansseja italialaisesta tarantellasta unkarilaisiin mustalaistansseihin ja karjalaisiin kansantansseihin.

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

Saksassa ja Pariisissa Rintalan vierailut, kuten edellä on todettu, saivat sikäläisessä lehdistössä näkyvyyttä. Suomessa hänen vuoden 1935 Kansallisteatterin esitykset huomioitiin sekä ennakkojuttuina että arvosteluina näkyvästi. Läpi

arvosteluiden toistuu ihmetys hänen tekniikastaan ja paneutuneisuudestaan. Kriitikkojen suosikkeja olivat nimenomaan skotlantilainen *Highland Fling* ja balilainen *Legong* (kts. kuva 1). Sen sijaan hänen akrobaattinen tanssinsa koettiin usein liian varieteenomaiseksi. Tiina Suhonen on summannut kriitikoiden asenteita seuraavasti:

"...Ukko Havukka Helsingin Sanomissa on varauksellinen ohjelman suhteen, mutta kirjaa synnynnäisen, luonnonlapsenomaisen tanssi-ilon, väkevän temperamentin, hyvän rytmitajun ja erittäin notkean ruumiin! Esitys toimii kritikoille esiintyjän säteilyn kautta, mutta he eivät missään vaiheessa epäile omaa kykyään vieraiden tanssimuotojen arvioijina."

Leena Rintalan suosituimmat aasialaiset tanssinumerot

Säilyneen ohjelmaesitteen mukaan Leena Rintalan varsinaiset aasialaisista tanssiperinteistä kummunneet numeronsa olivat japanilaiset *Sadō Okesan* (oppinut vuonna 1930) ja *Gion Kouta* (1931) (kts. kuva 6), filippiiniläinen *Surtido* (1933), balilainen "temppelitanssi" *Legong* (1933) (kts. kuva 1), *Siamilainen tanssi* (1933) (kts. kuva 7), *Burmalainen tanssi* (1934) (kts. kuva 8) ja intialainen *Marwari* (1934). Seuraavassa pyrin asettamaan ne kontekstiinsa ja analysoimaan niistä otettuja valokuvia.

Hänen Kalkutassa (nyk. Kolkata) oppimansa *Marwari-tanssi* on valokuvien perusteella selvästi sukua monien kansainvälisten ja muutaman suomalaisenkin tanssijan tulkitseman ns. *nautch*-tanssin perinteeseen. *Nautch* tarkoittaa "tanssittöä", mutta sillä voidaan tarkoittaa myös prostituoitua. Se oli melkein pä ainoa intialainen tanssiperinne, jota brittiläiset siirtomaavirkailijat pääsivät näkemään ja *nautch*-tanssijoita tuotettiin Eurooppaan jo viimeistään 1800-luvun alkupuolella. Tyyllillisesti se on sukua Pohjois-Intian *kathak*-tanssille, jota alun perin esitettiin esimerkiksi Moguli-kauden hoveissa.

Rintala oppi japanilaisen suosituksen *Gion Kouta* -numeron Tokiossa. Suomeksi numeron nimi tarkoittaa "Gionin laulua", ja se kertoo Kioton maineikkaan geisha-kaupunginosan, Gionin elämänmenosta. Se on kuuluisa, yleensä noin viiden minuutin pituinen *maiko*- eli geishaoppilaiden tanssitraditioon kuuluva numero, jonka säestyksenä kuullaan surumielinen *kouta*-laulu. Kuvasta päätellen Rintalan puku oli aito japanilainen kimono, tosin tietenkin hennolle tytönvartalolle sovellettu. Oudolta tuntuu sen sijaan päivänvarjo, joka Rintalalla valokuvassa on

kädessään. En ole onnistunut löytämään tanssista yhtään versiota, jossa käsiteltäisiin päivänvarjoa.

Rintalan aasialaisohjelmistoon kuulunutta filippiiniläistä *Surdito*-tanssia en kykene rajoitteistani johtuen arvioimaan. Keskitynkin tarkastelemaan hänen ohjelmistonsa muita kaakkoisaasialaisia numeroita. Alueen tanssit tulivat lännen tietoisuuteen myöhemmin kuin intialainen perinne. Ne kuuluivatkin harvemmin länsimaisten tanssijoiden ohjelmistoon. Vaikuttaisi siltä, että Suomessa kaakkoisaasialaisia viittauksia voi havaita vain Tuulikki Paanasen ja Sage Gunborgin fantasianumeroissa. Jälkimmäisen kohdalla se ei ole ihme, sillä hänhän oli opiskellut muun muassa ”jaavalaisena” tanssijattarena esiintyneen Sent Mahesan johdolla. Metodinani käytän tanssi-ikonografiaa, mikä yksinkertaistaen tarkoittaa tanssikuvan systemaattista analysointia, kun vertailulähteinä käytetään muuta tanssikuvastoa (taideteoksia, valokuvia, piirroksia jne.) sekä kuvatusta tanssilajista saatavaa muuta informaatiota.

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

Arvostelujen perusteella suosituin Rintalan kaakkoisaasialaisista numeroista oli hänen balilainen *Legong*-tanssinsa (kts. kuva 1). Kansallisteatterin käsiohjelmassa vuodelta 1935 se nimettiin ”balilaiseksi temppelitanssiksi”. Useissa arvioissa korostettiin juuri tätä ”mystistä” sakraalisutta. Balilaisessa katsantokannassa *legong* ei kuitenkaan kuulu pyhimpiin, sisimmällä temppelinihalla esitettäviin ns. *wali*-tansseihin. *Legongin* juuret peittyvät myyttiseen hämärään. Se saattaa olla perua Itä-Jaavalta, mistä sikäläinen hovikulttuuri saapui Balille viimeistään Jaavan islamilaistuessa 1400-luvulla. Varmaa on, että perinne oli vakiintunut 1800-luvun alussa, jolloin *legong* kuului Sukawatin hovin taidemuotoihin. Näennäisen abstraktista luonteestaan huolimatta *legong* on perinteisesti ollut narratiivinen tanssimuoto, jonka yleisin aihe on peräisin itäjaavalaisesta tarinasyklistä *Prinssi Panjin seikkailut*.

Leena esitti siis *Legonginsa* soolona, joten se saattaisi edustaa vasta 1930-luvulla luodun soolomuotoisen *legong keratonin* esityskäytäntöä – yleensä *legongin* esittää kolme nuorta tanssijatarta. Nähtyäni ensi kerran Leenan *Legong*-valokuvan olin häkeltynyt siitä kuinka autenttiselta se näytti. Syitä on useita. Ensinnäkin asento ja eleet vaikuttavat oikeilta, vaikka tanssin raju dynaamisuus

ja ekspressiiviset silmäliikkeet jäävät jo valokuvateknistä syistä kuvasta puuttumaan. Kuten edellä kävi ilmi, useissa haastatteluissa kerrottiin, että Leena oli oppinut tanssinsa Ubudin kylässä gurunsa, Ida Bachus Buddhan johdolla. Sieltä oli varmaan hankittu myös Leenan autenttinen *prada*-kankainen, lehtikullalla koristeltu esiintymisasu.

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

Epäselvää sen sijaan on kenen johdolla Leena oppi Bangkokissa *Siamilaisen tanssinsa* (kts. kuva 6). Edellä esitellyn Rintaloiden kursorisen matkareitin mukaan he olivat vuonna 1933 ainakin jonkin aikaa Siamin (nyk. Thaimaa) pääkaupungissa, Bangkokissa. Päinvastoin kuin Bali ja Ubud, Siam ja sen pääkaupunki eivät olleet vielä mitään turistikohdetta. Vaikka Siamin näyttämötaiteiden sekularisoituminen olikin alkanut jo kuningas Rama VI:n hallituskaudella (1910–25), hovitanssien maailma oli pitkälti ulkopuolisilta suljettu. Siamhan oli ainoa Kaakkois-Aasian maa, joka ei ollut suoranaisesti joutunut länsivaltujen siirtomaaksi. Siksi olisikin erittäin kiinnostavaa tietää miten Leena tanssinsa oppi. Thaimaan teatterin ja tanssin sekä niiden puvustuksen asiantuntijan, professori Anucha Thirakanontin mukaan Leenan kultabrodeerattu tanssiasu korkeine kruunuineen on aito ja vastaa kuningas Rama VI:n ajan käytäntöä. Sen sijaan tanssiasento on hänen mukaansa vain mukaelma Siamin klassisesta tanssista (*natašin*).

Hänen näkemystään tukevat vertailut, joita olen suorittanut thaimaalaisten tanssiohjekirjojen kuvitusten kanssa. Thaimaalainen klassisen tanssin perusliikesarjat standardisoitiin vasta 1933 perustetun kansallisen taidekoulun (Krom Silpakorn) toimesta joskin siamilainen hovitanssi oli taltioitu kuvitettuihin ohjekirjoihin jo 1800-luvulla. Valokuvassa Leenan oikea, kohotettu käsi on korkeammalla kuin paikallisen tradition mukaan pitäisi, ja sormien asento on outo. Lisäksi korotetun vasemman jalan asento ei vaikuta oikealta. Siamilaisessa

traditiossa jalolla naishahmolla, johon Leenan asento ja asu viittaavat, korotetun jalan kantapää koskettaa yleensä kannattavaa säärtä. Ensivaikutelma valokuvasta on kuitenkin aidonoloinen. Se johtunee paitsi autenttisesta puvusta myös vasemman, alemman käden sormien ”ylitaipaisuudesta”, joka on thaimaalaisen klassisen tanssin leimallisimpia piirteitä ja yleensä pitkän harjoittelun tulos.

Myös Leena Rintalan *Burmalaista tanssia* esittävä valokuva luo oikeanoloisen vaikutelman (kuva 8). Jälleen yhtenä syynä on alkuperäinen tanssiasu putkihameineen, laahuksineen sekä puseromainen yläosa kovitettuine, siipimäisine helmoineen. Puku on tyypillinen prinsessaroolihahmon (*minthamee*) roolipuku. Rintaloiden vieraillessa Burman pääkaupungissa Rangoonissa vuonna 1934 maan hovikulttuuri oli brittivalloitusten myötä katkennut ja hovin entiset tanssijat olivat tuoneet hovitanssitradition kaiken kansan ulottuville sekä perustaneet omia kaupallisia ryhmiään. Syntyi toisistaan tyylillisesti hieman poikkeavia koulukuntia. Hovikulttuurin keskus oli ollut Mandalay, mutta 1930-luvulla tanssinopettajia saattoi olla helpostikin tarjon maan siirtomaapääkaupungissa Rangoonissa. Juuri siellä toimi kaupallisia ryhmiä, jotka esiintyivät myös länsimaistyyppisillä näyttämöillä. On hyvin mahdollista, että Leena itsekin esiintyi juuri tällaisessa teatterissa.

Klassisen tanssin perusliikesarjojen standardisointi tapahtui Burmassa vasta 1950-luvulla, eli yli kymmenen vuotta Rintaloiden Burman vierailun jälkeen. Tanssin tyyliä ei tietenkään totaalisesti muutettu, mutta perusharjoitussarjat



Kuva 8: Leena Rintalan *Burmalaista tanssia*
(kuva lähteestä Hällström 1945, s. 175)

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

Lopuksi

Rehellisyyden nimessä on todettava, että hyvin harvan 1920–30-luvun tanssija-koreografin ”itämaiset” numerot kestäisivät edellä esitetyn kaltaista vertailua alkuperäisiin aasialaisiin traditioihin. Eikä se tietenkään ollut heidän tarkoituksenaankaan. Hehän tekivät vaikutelmistaan omia tulkintojaan. Leena Rintalan numeroiden analyysi tekee kuitenkin selväksi, että hän todella oppi kaikki aasialaisnumeronsa paikan päällä Aasiassa, mikä vielä 1930-luvulla oli erittäin harvinaista. Tarkkaa tietoa ei ole esimerkiksi siitä, kuinka pitkään hän pääsi kutakin numeroaan paikallisen opettajansa kanssa harjoittelemaan. Valokuvat viittaavat siihen, että hänellä oli poikkeuksellinen liikemuisti, sillä niin monet asentojen elementit näyttävät ”alkuperäisiltä”. Pieniin epätarkkuuksiin saatavat olla valokuvaustilanteen lisäksi olla syinä esimerkiksi lyhyet harjoitusajat ja tanssien ”liudentuminen”, kun niitä vuosien kuluessa esitettiin eri puolilla maailmaa. Oman merkittävän lisänsä esityksiin on varmaan antanut Leenan oma tanssijanlaatu, ”tanssi-ilo”, jota arvosteluissa korostettiin.

Leena on monella tapaa poikkeus orientalistisen tanssin vakiokaaviossa. Samoihin aikoihin, kun useimmat orientalistitanssijat omaksuivat eksoottisia, tekaistuja nimiä, Leena luopui taiteilijanimestään ja otti käyttöön suomalaisen nimensä. Olennaista on myös se, ettei Leena ota sopiaukseen Edward W. Saidin propagoimaan vaikutusvaltaiseen käsitykseen (jota kaikki eivät tosin allekirjoita), jonka mukaan länsimaiset orientalistit säännönmukaisesti ryöstöviljelivät aasialaisia perinteitä. Leena oli syntynyt ja varttunut Aasiassa ja oppinut siellä

suuren osan ohjelmistostaan. Lisäksi hän oli todennäköisesti syntyperältään ainakin osin aasialainen. Kirjaimellisesti hän oli idän ja lännen välissä.

Suomalaisesta näkökulmasta katsottuna hänen Aasian kiertueensa saattaa vaikuttaa ihmeelliseltä, melkein pä sadunomaiselta. Hän ei kuitenkaan ollut ainoa Aasiaa, Afrikkaa ja Eurooppaa kiertänyt tanssija. Matthew Isaac Cohen on kirjassaan *Performing the Otherness* (2010) kuvaillut indonesialaisen tanssiryhmän kiertuetta vuonna 1935. Se kulki lähes samoja reittejä kuin Rintaloiden matka – tosin päinvastaiseen suuntaan. Juuri tällaisten kiertueiden ja esityksiä järjestäneiden teattereiden ja muiden tahojen tutkimus antaisi Leenankin uran kannalta tärkeää tietoa. Kiinnostavaa olisi myös tutkia tällaisia kiertueita aikakauden kuohuvassa maailmanpoliittisessa kontekstissa.

Toisen maailmansodan jälkeen, kun Leenan ura ”tanssin ihmelapsena” päättyi, myös orientalistisen tanssin perinne hiipui. Yhtenä syynä saattoi olla se, että lyhyistä numeroista kootut sikermäesitykset menettivät suosiotaan. Toinen syy oli maailmanpoliittinen. Toisen maailmansodan aikoihin useimmat länsivaltojen aasialaiset siirtomaat itsenäistyivät. Suomessa katse kääntyi ”eksoottisista” kulttuureista supervaltioihin. Balettimme vaikutteet tulivat pitkälti Neuvostoliitosta ja modernistimme tähyilivät puolestaan Yhdysvaltoihin. Perinteisessä tanssihistorian kaanonissamme ”itämaiset” kokeilut jäivät oudoiksi, ehkä hieman huvittaviksikin kuriositeeteiksi. Suhde aasialaisiin tanssiperinteisiin muuttui jälleen 1980-luvun mittaan, kun japanilainen *buto* valloitti maailmaa ja suomalaiset tanssintekijät alkoivat kouluttautua Aasiassa ja aasialaisissa jooga-, taistelutaito- ja tanssitekniikoissa.

Lähteet

Haastattelut

Mia McDowellin haastattelu Helsingissä 27.4.2012.

Tom Hertellin puhelinhaastattelu 21.11.2011.

Seija Silberbergin haastattelu Helsingissä 2.12.2011.

Anucha Thirakanontin haastattelu Bangkokissa 2.1.2012.

Painamattomat lähteet

Makkonen, Anne 2007. *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. University of Surrey (verkkojulkaisu).

Painetut lähteet

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

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

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

Dibia, Wayan & Ballinger, Rucina 2004. *Balinese Dance, Drama and Music. A Guide to the Performing Arts of Bali*. Singapore: Periplus.

Gripenberg, Maggie 1950. *Tanssin lumoissa. Muistemia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

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

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

Miettinen, Jukka O.: ”Tanssija idän ja lännen välissä: Leena Rintala ja hänen kaakkoisaasialainen ohjelmistonsa” artikkeli verkkojulkaisussa *Weimarista Valtoihin* (toim. Johanna Laakkonen ja Tiina Suhonen). Helsinki, Teatterimuseon verkkojulkaisu 1, 2012.

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

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

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

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

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

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

Lehtiartikkelit

Siimes, Helge. ”Esiintyvät taiteilijat. Ihmisiä tarjottimella”. Hymylehti 8.8.1968.

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

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

Wikman, Rita. ”Suomalainen Bali-tanssijatar”. Suomen Kuvalehti 14/1935, s. 58–60.

Wikman, Rita (edellinen lyhennettynä ja saksaksi käännettynä). ”Suomalainen Balitanssijatar. Renée Pavlette, eine finnische Tanzstar”. Der Tanz, Internationale Fachzeitschrift für Tanzkultur 5/1938, Jhrg. 11, s. 18–20.

4. Kuinka Kiina astui Suomen näyttämöille

Veli Rosenberg

Kiinan esittävien taiteiden historia tunnetaan fragmentaarisesti yli kahden vuosituhannen ajalta ja nykyiset draama- tai ns. oopperamuodot alkoivat nekin muotoutua jo lähes vuosituhat sitten. Tämä tietäen on outoa ajatella, että kiinalaista teatteria on länsimaissa voinut kiinalaisten näyttelijöiden esittämänä nähdä vasta vähän yli kahdeksankymmenen vuoden ajan. Kieli- ja kulttuuri-muuri tekevät asian tietenkin ymmärrettäväksi. Ehkäpä halukkuuteen tutustua vieraiden kulttuurien taiteeseen ovat vaikuttaneet lisäksi arvostuskysymykset – länsimaista kulttuuria on länsimaissa eurosentrisesti pidetty syvällisempänä ja kehittyneempänä.

Kiinalainen yhteiskunta oli mullistuksissa 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa, kun keisarivalta yli 2000 vuoden jälkeen kumottiin. Osittain näistä syistä kiinalaisen esittävän kulttuurin muodot eivät tulleet 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun maailmannäyttelyiden kautta eurooppalaisten tuntemiksi samalla tavoin kuin joidenkin muiden aasialaisten maiden esittävien taiteiden muodot. 1700- ja 1800-luvun *chinoiserie*-ilmiö oli nostanut kiinalaisen esinekulttuurin, jotkin kuvataiteen muodot, arkkitehtuurin, puutarhataiteen, jossakin määrin kirjallisuuden ja jotkin filosofiset suuntaukset eurooppalaisten tietoisuuteen. Esittävät taiteet eivät kuitenkaan päässeet vielä tuolloin etusijalle. Jonkinlainen Kiina-innostuksen aalto lähti Euroopassa näyttämötaiteidenkin piirissä leviämään 1900-luvun myötä.

Länsimaiset lukijat saivat kuitenkin ensimmäisen kerran tutustua kiinalaisen näytelmän sisältöön jo vuonna 1735, kun jesuiittapappi J. B. du Halden kokoamassa ensyklopediassa *Description de l'empire de la Chine et de la Tartaire Chinoise* julkaistiin jesuiittapappi Joseph Prémairin käännös 1300-luvun näytelmäkirjailija Ji Junxianin kirjoittamasta näytelmästä *Zhaon perheen orpo* (*Zhaoshi guer*) nimellä *L'Orphelin de la Maison de Tchao*. Näytelmäteksti tuli pian eurooppalaisen sivisty-



Kohtaus *Zhaon perheen orpo* – ei kuitenkaan vuoden 1757 esityksestä Drottningholmin teatterissa, vaan neljännen vuosikymmenen myöhemmin Aleksanterin teatterissa 10. joulukuuta 2003. Kuva: Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

neistön tuntemaksi, sillä siitä julkaistiin useita käännöksiä eri kielille. Esimerkiksi vuonna 1741 siitä julkaistiin Lontoossa kolme englanninkielistä käännöstä Edvard Cawenin, William Hatchettin ja John Wattsin kääntäminä. Näytelmän teki koko Euroopassa kuuluisaksi Voltaire (1694–1778) julkaistuaan siitä oman, muunnellun viisinäytöksisen puhenäytelmäversionsa *L'Orpheline de la Chine*, jonka ensiesitys oli Pariisissa 1755. Eurooppalaisilla näyttämöillä ei kuitenkaan vielä vuosisatoihin saatu nähdä kiinalaisia esiintyjä.

Kiina ja kiinalaisuus herättivät valistusajan Euroopassa kiinnostusta. Näytelmä *Zhaon perheen orpo* levisi Euroopassa nopeasti ja laajalti. Englantilainen näytelmäkirjailija Arthur Murphy (1727–1805) käänsi Voltairen näytelmäversion englanniksi vuonna 1759 nimellä *Orphan of China*. Italialainen Pietro Metastasio (1698–1782) muokkasi näytelmätekstistä oopperalibreton, jonka saksalainen säveltäjä Adolf Hasse (1699–1783)

sävelsi oopperaksi *L'eroe chinese*. Ooppera kantaesitettiin Wienissä vuonna 1752. Pian *Zhaon perheen orpo* tavoitti myös Ruotsin. Italialainen säveltäjä Francesco Antonio Uttini (1723–1795) sävelsi oman versionsa *L'eroe chinese* Metastasion oopperalibrettoon. Vuonna 1757 ooppera esitettiin "meidän kansallisoopperassamme" kun Ruotsin kuningatar Katariina Stenbock (1535–1621) kutsui säveltäjä Uttinin esittämään italialaisia oopperoita valtakunnan kuninkaallisella päänäyttämöllä Drottningholmin teatterissa Tukholmassa.

Ensiesiintyminen lännessä

Perinteiseen kiinalaiseen teatteriin päästiin Yhdysvalloissa tutustumaan ke-väällä 1930 laajasti, kun naisosiin erikoistunut peking-oopperanäyttelijä Mei Lanfang (1894–1961) 24-jäsenisine ryhmineen kiersi useiden kuukausien ajan maata. Lama-ajasta huolimatta myytiin New Yorkissa kahden viikon esitysten liput loppuun kolmessa päivässä. Mei Lanfang otettiin länsirannikon kaupungeis-sa vastaan kuin kuka tahansa kuuluisa kansainvälinen filmitähti. Mei Lanfang



Mei Lanfang (vas.) ja Wang Shaoting Mei-ryhmän Amerikan-vierailulla 1930. Kuva: Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

suoritti toisenkin merkittävän perinteisen kiinalaisen teatterin esittelymatkan länsimaihin, ja tällä kerralla Neuvostoliittoon keväällä 1935, esiintyen Moskovassa ja Leningradissa. Tämän vierailun aikana hän esiintyi ryhmineen muun muassa seuraaville ohjaajille ja teatteriteoreetikoille: Konstantin Stanislavski, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Vsevolod Meyerhold ja Sergei Eisenstein.

Katsojien joukossa oli myös Bertolt Brecht, johon perinteisen kiinalaisen teatterin symbolistisuus ja tyylitelty esitystapa tekivät suuren vaikutuksen ja jopa muokkasivat hänen omia teatteriteoreettisia käsityksiään. Mei Lanfangin ryhmä esitti näillä matkoilla monipuolisesti perinteisen kiinalaisen teatterin ohjelmistoa, sekä laulullisia että toiminnallisia näytelmiä. Säilyneiden ohjelmatietojen perusteella voi päätellä, että ohjelmistossa oli myös kestoaltaan pitkiä näytelmäkokonaisuuksia. Edellä mainitut kaksi Mei-ryhmän kiertuetta loivat pohjan länsimaiselle kiinnostukselle perinteistä kiinalaista teatteria kohtaan.

Kiinalaisaiheiset näytelmätekstit leviävät Eurooppaan

Ensin valmistettiin kiinalaisaiheisia näytelmiä, oopperoita ja operetteja, sitten aitoja kiinalaisia näytelmäkäsikirjoituksia ryhdyttiin muokkaamaan länsimaisen katsojan makuun sopiviksi lähinnä Yhdysvalloissa ja Englannissa.

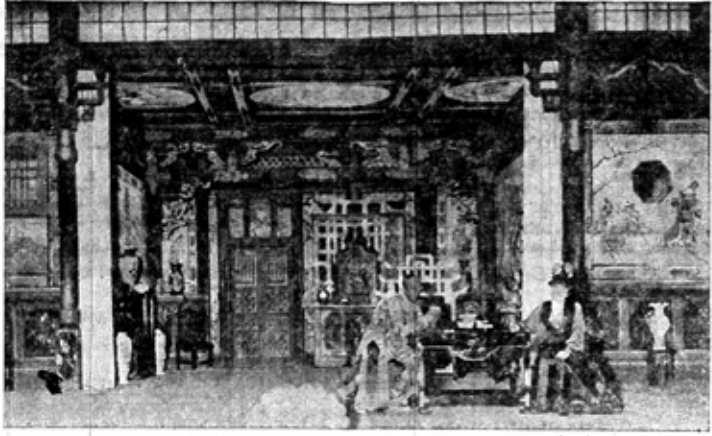
Suuren suosion saaneet esitykset levisivät nopeasti myös muihin maihin ja pian ne saatiin nähdä myös Suomessa. Ennen kaikkea Svenska Teatern noukki tällaisia esityksiä ohjelmistoonsa. Näitä olivat kiinalaisaiheinen koominen ooppera *Resan till Kina* (ensiesitys Svenska Teaternissa 1874) ja kiinalaisaiheinen puhenäytelmä *Mr. Wu* (ensiesitys Svenska Teaternissa 1916). Kiinalaiseen käsikirjoitukseen, enemmän tai vähemmän löyhästi perustuvat näytelmät *Liitupiiri* (ensiesitys Kansallisteatterissa 1925), *Kritcirlen* (ensiesitys Svenska Teaternissa 1930), *Porlande Källa*, ensi-ilta Svenska Teaternissa 2.2.1937, *Luutun laulu*, ensiesitys Turun Kaupunginteatterissa 27.2.1948 ja saman näytelmän ruotsinkielinen ensiesitys 14.9.1948 Svenska Teaternissa nimellä *Lutans Sång*.

Helsinkiläisessä Svenska Teaternissa sai ensi-iltansa 9. päivänä helmikuuta 1874 koominen ooppera *Resan till Kina*. Myös tämä kiinalaisaiheinen ooppera oli lainaa Ranskasta, sillä François Bazinin (1816–1878) Eugène Labichen (1815–1888) ja Alfred Delacourin (1815–1883) librettoon säveltämän koomisen oopperan ensiesitys oli Pariisissa 1865. Tämän koomisen oopperan libretto perustui kokonaan länsimaiseen näkökulmaan Kiinasta ja aiheena oli kuvitteellinen matka eksotiseen Kiinaan.

Toinen kiinalaisaiheinen näytelmä Svenska Teaternissa sai ensi-iltansa 24. maaliskuuta 1916. Se oli lainaa Isosta Britanniasta, missä Harold Owenin

HUFVUDSTADSBLADET

Mr. „Wu“ på Svenska teatern.



Tredje aktens: Wu Li Chang, fru Bergvall, — Mrs. Gregory, fru Håkanson-Tauba.

Ragnar Widestedts afskeds-matiné
söndagen den 2 april kl. 2 e. m. bjöder på ett synnerligen godbet och omväxlande program: Skådesp. af Berzel

Vårutställningen i Ateneum.
Öppnas i dag.
Konstföreningens vårutställning i

att han i en förlängd spökt hade sett berömmade utställanden om Sjöstrands konst, och han frågade om det skulle intressera att se originalskissen till arkivgruppen, den fanns

den då C. lytt, gick och föreställningen, att skulle Mags Brunnar-motiverna af skulptör. Den på detta Sverige, han get blif og som avskad den regre tydet.

Men det konstförelle A dröskola te en del Brunnar-motiv och det på ett hör minnesbilder

Finns i det sina konst- och hörsagen ic för att så samlingar. De bör alla derapla samling

Men und öppet och Finns i de lcke i e kassade elle Prof. Tik ger visat si man och al stiekien G.

Hufvudstadsbladetin (25.3.1916) arvio Svenska Teaternin Mr. Wu -esityksestä. Petrogradista tuotu aito kiinalaisrekvisiitti näkyy runsaana lavastuksessa.

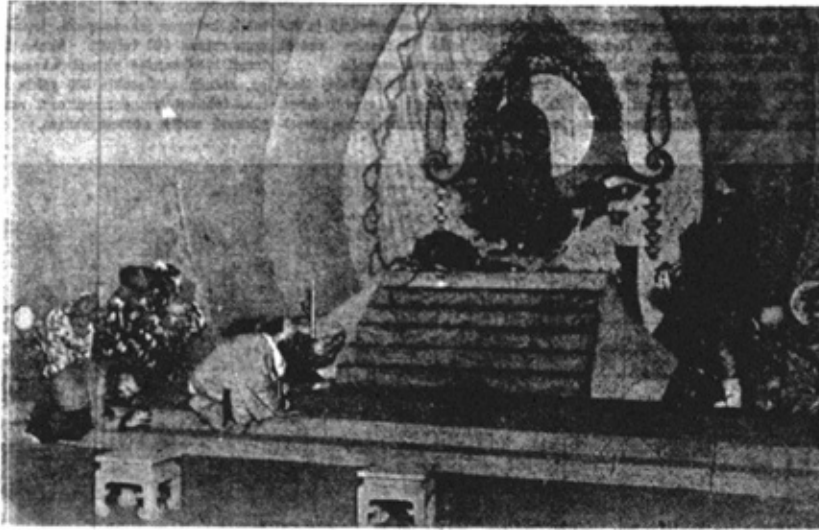
(1897–1971) ja Harry M. Vernonin (1880–1942) näytelmä *Mr. Wu* esitettiin ensimmäisen kerran Lontoossa 1913. Vuotta myöhemmin näytelmä esitettiin Yhdysvalloissa Broadwayllä musikaalina. Näytelmä kertoo länsimaisten ja kiinalaisten ihmisten kohtaamisen vaikeuksista kulttuurieroista johtuen, hieman *Madam Butterfly* oopperan tapaan. Svenska Teaternin esityksessä käytettiin aitoja kiinalaisia silkipukuja ja aitoa kiinalaista rekvisiittaa, jotka kaikki oli tuotu lainaksi esitystä varten Petrogradista (nykyisin Pietari).

Kiinalaisten käsikirjoitusten pohjalta tehdyt näytelmät

Mielenkiintoista on tutkia, miten aidot kiinalaiset käsikirjoitukset muuttuivat länsimaisten puheteattereiden tai musikaalien käsikirjoituksiksi. *Liitupiiri*-näytelmä esitetään usein saksalaisen nimimerkki Klabundin (Alfred Henschke, 1890–1928) käännökseenä kiinalaisen, 1300-luvulla eläneen Li Qianfun *zaju*-näytelmästä *Huilanji*. Klabund ei kääntänyt näytelmää, vaan kirjoitti vuonna 1924 sen kokonaan uudestaan tunnetun ranskalaisen sinologin Stanislas Julienin (1797–1873) vuonna

Eksoottinen draama Kansallisteatterissa.

Klabund: Liitupiiri.



oppunäytöksestä.

Klabund on uudelleenkirjoittanut van-
haan kiinäläiseen näytelmään Hoi-
an-ki Stanislaw Julianin erinomai-
sen käännöksen pohjalta. „Liitupiiri”
— sitä nimeä on Euroopassa käy-
tyttö, jonka isä on kuollut ja jättä-
nyt jälkeensä lesken ja kaksi las-
ta — veljestä kehittyi vallanku-
mouksmies — suureen puutteeseen.
Tyttö myi itsensä teetalon omista-

Mutta juoni ei ole pääasia tässä
näytelmässä, vaan tunnelma, joka
värähtelee omia poimukkaita, poi-
kujaan pitkin. Sen kiinni- ja koossa-
pitäminen on arka ja vaikea tehtävä

Liitupiiri-näytelmä sai näkyvän arvion Helsingin Sanomissa (12.12.1925). Huonolaatuisesta painojäljelmästä huolimatta ”Matti Warénin kauniista koristetaiteesta” saa jonkinlaisen käsityksen.

1832 tekemän ranskankielisen käännöksen *L'Histoire du cercle de craie* pohjalta. Vuonna 1944 Bertolt Brecht puolestaan valmisti Klabundin tekstin pohjalta näytelmästä kokonaan uuden version suomalaiselta nimeltään *Kaukaasialainen liitupiiri*. Alkuperäinen kiinäläinen näytelmä oli tunnettu kauniista runoudestaan, mutta käännöksissä runous katosi siitä tyystin.

Liitupiiri-näytelmän ensiesitys Suomessa tapahtui Kansallisteatterissa 11. päivänä joulukuuta 1925 ja vain viisi vuotta myöhemmin Svenska Teaternissa nimellä *Kritcirkeln* 14. päivänä helmikuuta 1930.

Helsingin Sanomat nimesi *Liitupiiri*-näytelmän esityksen Kansallisteatterissa ”syysnäytäntökauden huomattavimmaksi ensi-illaksi” ennakkotiedoissaan 10. päivänä joulukuuta. Varsinaisessa näytelmän arvostelussa Erkki Kivijärvi jatkaa ennakkotietojen otsikoinnista 12. joulukuuta 1925:

”Ennakkoreklaamissa on Klabund-premiääri leimattu ’pääkaupungin syysnäytäntökauden huomattavimmaksi ensi-illaksi’. Jo edeltäpäin annetun vaateliaan vakuutuksen velvoitus näkyi eilen ennen kaikkea näyttelijäsuoritusten tunnollisuudessa. Työn huolellisuudelle onkin annettava vilpitön tunnustus.”

Alkuperäisestä kiinalaisesta käsikirjoituksesta Kivijärvi lausuu samassa arvostelussaan murskaavasti:

”Mutta alkuperäinen kiinalainen näytelmä, jonka neljästä näytöksestä kaksi on pelkkää oikeudenkäyntiä, kelpaa nykyaikaiselle runoilijalle vain raaka-aineeksi. Se on draamana sangen puiseva.” Esiteltään suurpiirteisesti näytelmän juonen hän jatkaa: ”Mutta juoni ei ole pääasia tässä näytelmässä, vaan tunnelma, joka värähtelee omia poimukkaita polkujaan pitkin. Sen kiinni- ja koossapitäminen on arka ja vaikea tehtävä sekä ohjaajalle että näyttelijöille.” Hän jatkaa: ”En tiedä mikä ulkomainen esitys Pekka Alpolla on ollut esikuvanaan. Joka tapauksessa hänen tulkintansa sävy pyrkii oikeihin päämääriin. Se on fantastisemmin viritetty kuin muut tämän ohjaajan esitykset, joiden pääansiot yleensä ovat vietävät pikemmin teatterikokemuksen ja varman näyttämörutiinin kuin runollisen herkkäkuuloisuuden ja taiteellisen tyyli- tajan tiliin. Matti Warénin harvinaisen kauniissa koristetaiteessa on hänelle myöskin hyvä apu.”

Myös *Kritcirkeln*-näytelmä sai hyvän vastaanoton. Kriitikko ”Olli N-o” arvioi näytelmän ensi-iltaa Helsingin Sanomissa 16. helmikuuta 1930 voitoksi:

”Ruotsalaisen teatterin ’Liitupiiri’-esitys muodostui voitoksi tukholmalaiselle ohjaaja-vierailijalle, Gustaf Lindenille. En luule tekeväni itseäni syypääksi liioitteluun, sanoessani sitä koko syksyn ja alkavan kevätkauden parhaaksi. En ole selvillä harjoitusajan pituudesta mutta niin ’valmista’ ensiesitystä ei teatteri pitkiin aikoihin ole tarjonnut – etenkin kun ottaa huomioon näytelmän suuret vaatimukset plastiikkaan ja rytmilliseen liikuntaan nähden. Kaikki kunnia johdonmukaisesti perilleviedystä plastiikkaohjauksesta rva Lindenille!

Berliiniläisen ’Theaterkunstin’ ja Tukholman ’Kungliga Dramatiska Teaternin’ hankkimat puvut ja näyttämölaitteet olivat sekä upeat että

kauniit. Erityisesti jäi mieleen kolmannen näytöksen oikeussali." Yleisön reaktioista hän kertoo: "Yleisö osoitti pitkin iltaa vilkkaasti suosiotaan ja lopuksi huudettiin vieraileva ohjaaja esiin kukitettavaksi."



T
nll
R -
"
Str
ni"
tök
si
den

Ruotsalaisen Teatterin esitys ensi-ilta: Halvar Lindholm ja May Pihlgren.

Ruotsalainen Teatteri.

Kiinalaisnäytelmä "Porlande källa".

Kiinalaisnäytelmä "Soliseva lähde", jonka Ruotsalainen Teatteri esittää ohjelmistoonsa, on henkevä, kaunis ja värikäs näyttämöllinen puu. Vanhastavaa kiinalaisuutta ja viittailua kiinalaisuuteen — viimeksi mainittu tulee näkyviin näytelmän loppuun — on siinä sekoitettu toisiinsa hyvällä aistilla.

TAIDENÄYTTELYT.

Robert Högfeldt,

Ruotsinmaalaisen taidellijan mielikuvitelmat ja päähenkilöt ovat keskiviikkona viimeisen päivän Strindbergin Taidesalongissa näytellessä klo 10—17.

Nils Wilberg

avaa ensi lauantaina oman näyttelynsä Strindbergillä. Taidellija ei ole esiintynyt moneen vuoteen.

TEATTERIT.

Kuusikallatantori

Soliseva lähde -Helsingin Sanomissa (3.2.1937). Mursuviikset kuuluivat tuon ajankohdan suomalaiseen käsitykseen kiinalaisesta mieshahmosta.

Helmikuun 2. päivänä 1937 oli Svenska Teaternissa ensi-iltavuorossa seuraava kiinalaistaustainen näytelmä *Porlande Källa (Soliseva lähde)*. Näytelmä on S. I. Hsiungin (Xiong Shiji, 1902–1991) mukaan hänen englanniksi vuonna 1934 "suullisen perimätiedon mukaan muistiin merkitsemänsä vanha kiinalainen näytelmä" *Lady Precious Stream*. Näytelmän pohjana on suosittu tarina Wang Baochuan-sankarittaresta. Tarinasta on tehty tunnettu peking-ooppera *Punaharjainen hevonen (Hong zhonglie ma)*, jonka S. I. Hsiung kirjoitti muistista uudelleen englanniksi. Näytelmän länsimaissa tunnetuksi tehnyt S. I. Hsiung toimi teatterinjohtajana, ohjaajana ja näytelmäkirjailijana Kiinassa ennen muuttamistaan 1930-luvulla Lontooseen. 1950-luvulla hän muutti Lontoosta edelleen Hongkongiin. Näytelmää *Lady Precious Stream* esitettiin kolmen vuoden aikana peräti 800 kertaa, käännettiin neljälle kielelle ja sitä esitettiin seitsemässä maassa. Näytelmän menestyksen arveltiin johtuneen osittain siitä, että sen kirjoittaja oli sujuvasti englanninkielentaitoinen. Hän ei kääntänyt näytelmää, vaan kirjoitti sen uudelleen englanniksi länsimaiselle yleisölle.

Svenska Pressen -lehden arvostelija "N. L-ou" kirjoitti arvostelussaan 3. päivänä helmikuuta 1937:

"Svenska Teatern tarjoaa uudessa ohjelmistossaan jotain niin originellia kuin kaksi vuosituhatta vanhan kiinalaisen näytelmän. Sana näytelmä on historiallisessa yhteydessä hieman harhaanjohtava ja kyse on itse asiassa sadusta, joka on säilynyt kiinalaisen commedia del arte perinteen piirissä ja nyt diplomaatti S. I. Hsiungin uudesti löytämänä tuotu eurooppalaiselle teatterinäyttämölle. Meidän on tunnustettava kykenemättömyytemme lausua mitään näytelmän aitoudesta tai siitä, miten oikein sen esittäminen noudattaa kiinalaista näyttämöperinnettä. Mutta rohkenen kuitenkin arvella sen diplomaattisen ja englantilaistuneen muokkaajan ensisijaisena päämääränä olleen soveltaa kiinalaisen teatterin tehtävää miellyttävänä, viihdyttävänä ja virkistävänä huvina. Jotain välittömästi, impulsiivisesti taiteellisesti kestävää, oli vaikea löytää muokatusta näytelmätekstistä."

Helmikuun 3. päivänä Helsingin Sanomien arvostelija "L. V." kirjoitti Svenska Teaternin esityksestä:

"Kiinalaisnäytelmä 'Soliseva lähde', jonka Ruotsalainen Teatteri ei-
len liitti ohjelmistoonsa, on henkevä, kaunis ja värikäs näyttämöllinen

p u z z l e. Vanhahtavaa kiinalaisuutta ja viittailua länsimaisuuteen – viimeksimainittu tulee näkyviin näytelmän iloisessa lopussa – on siinä sekoitettu toisiinsa hyvällä aistilla, mikä todella tuo mieleen monissa väreissä kimaltavan seuraleikin. Näihin puitteisiin mahtuu sekä hienoa kaukaista väritystä että lempeästi rankaisevaa yleispätevää elämänviisautta.

Kirjoittajan nimi on S. I. Hsiung, ja hän nimittää 'Solisevaa lähdettä' 'suullisen perimätiedon mukaan muistiin merkityksi vanhaksi kiinalaiseksi näytelmäksi'. Kappaleen sävyssä onkin jotakin erittäin aitoa, eikä tämä ilmene ainoastaan siinä, että näyttämölleasetus noudattaa monia ikivanhoja kiinalaisia tapoja. Lavastus on äärimmäisen niukka, ja siihen tarvittavat esineet kannetaan näyttämölle esityksen kestäessä, jolloin nuo kantajatkin ovat kaiken aikaa läsnä lavalla. Sisääntulo tapahtuu vasemmalta ja poistuminen oikealta – ainoastaan sankarilla ja sankarittarella on lupa tehdä poikkeus säännöstä! Ikivanhan kulttuurin leimaama jäykkä ja samalla naiivi seremoniallisuus tekee näyttämöllisen tapahtumisen ylen viehättäväksi."

Luutun laulu (Pipaji) oli vuonna 1947 Jorma Nortimon Turun kaupunginteatterille löytämä ja ohjaama kiinalainen näytelmäklassikko. Näytelmä on runoilija ja näytelmäkirjailija Gao Mingin (n. 1305–n. 1370) vuoden 1367 paikkeilla kirjoittama romanttinen näytelmä *nanxi*-teatterimuodolle, josta tuli Ming-dynastian (1368–1644) näytelmätekstien esikuva. Jorma Nortimo oli varta vasten matkustanut katsomaan näytelmän esitystä Göteborgin kaupunginteatteriin syksyllä 1947. Näytelmän valinnasta kertovassa uutisessa Helsingin Sanomissa 23. marraskuuta 1947 kirjoittaa nimimerkki "N" seuraavaa:

"Matkan päätarkoituksena oli tutustuminen 'Pi-Pa-Kiin', kiinalaiseen näytelmään, jota Göteborgin kaupunki esittää 'Luutun laulu' -nimisenä. Hän piti sitä suurenmoisena esityksenä. Tämä inhimillisyydessään syvä näytelmä on Amerikassa muokattu mahdolliseksi valkoisen rodun teatteriin ja samalla lyhennetty yhdestä vuorokaudesta yhden illan puitteisiin sopivaksi. Esitys, jonka on ohjannut Ström, oli suurenmoinen. Asiantuntijainkin lausunnon mukaan se vaikutti aitokiinalaiselta." Helsingin Sanomien uutinen jatkaa: "Pääosaa esitti viehättävä Wanda Roothgaard, ja kiinalaisin oli n. 140 kilon painoinen Benkt-Åke Benktson".

Kao-Tse-Tsheng "Luutun laulu".

*Kaunis ja vaikuttava kiinalainen näytelmä
Turun Kaupunginteatterissa.*



Kuva "Luutun laulun" eilisestä ensi-illasta.

Vaiheiltaan tuntematon kiinalainen näytelmärunoilija, nimeltään todennäköisesti Kao-Tse-Tsheng, sepitti aikanaan "Pi-Pa-Ki"-nimisen 3-näytöksisen "tarinan", joka nyt on Turun Kaupunginteatteria varten suomennettu. Voimme olettaa, että tämä näytelmä, "Luutun laulu", on syntynyt

vuoropuheluun keskenään, että suuri brittiläinenkin olisi saanut kadehtia. "Kun maailman pahuus tuottaa oikein katkeria hedelmiä, silloin kärsimys kutsuu naiset kääntämään väkyydet jälleen oikeudeksi."

Teatteri esitti näytelmän oivallisesti. Jorma Nortimo oli ohjauksessaan

Luutun laulun Turun Sanomien ensi-ilta-arvostelun kuvassa näkyvät Ruotsista lainaksi saadut aidot kiinalaiset silkkivaatteet.

Näytelmää esitettiin Turun kaupunginteatterissa Vappu Roosin englannin kielestä kääntämänä 27.2.–6.5.1948 kaikkiaan 26 kertaa. Edellä mainitun Göteborgin kaupunginteatterin esityksen 'kiinalaisin' näyttelijä Benkt-Åke Benktson esiintyi peräti viisi kertaa vierailevana näyttelijänä 19.–29. maaliskuuta 1948 Turun kaupunginteatterin esityksissä. Tämän jälkeen Jorma Nortimo ohjasi näytelmän esitettäväksi ruotsiksi nimellä *Lutans sång* Svenska Teaternissa syksyllä 1948. Esitysten puvut ja lavasteet oli Turun esitykseen lainattu Göteborgista.

Myös *Luutun laulun* ensimmäinen eurooppalainen versio on ranskalainen. Antoine-Pierre-Louis Bazin (1799–1863) käänsi kiinalaisen klassikon vuonna 1841 nimellä *Le Pi-Pa-Ki: Ou, L'histoire Du Luth*. Ja, kuten Helsingin Sanomat 23. marraskuuta ennakkouutisessa Turun esityksestä 1947 kertoi: "Tämä inhimillisyydessään syvä näytelmä on Amerikassa muokattu mahdolliseksi valkoisen rodun teatteriin ja samalla lyhennetty yhdestä vuorokaudesta yhden illan puitteisiin sopivaksi." Ranskalaisesta käännöksestä näytelmän sovittivat vuonna 1946 Will Irwin ja Sidney Howard Broadway musikaaliksi *Lute Song*. Musikaali oli kohtalainen menestys. Siitä tehtiin pian puhenäytelmäversiot mm. Lontooseen ja Göteborgiin. Vappu Roos käänsi Irwinin ja Howardin musikaalikäsikirjoituksen suomeksi Turun kaupunginteatterin esitykseen. Svenska Teaternin esityksessä käytettiin Göteborgin kaupunginteatterin käyttämää ruotsinkielistä käännöstä.

Turun Sanomien arvostelija "L" kirjoitti 26. helmikuuta ensi-illasta seuraavaa:

"Jo ennen esiripun avautumista soimaan puhkeava musiikki saa katsojan odottamaan, että eteen kohta aukeava näyttämökuva on tavallisuudesta poikkeava, mutta tuskinpa sittenkään osaa odottaa tarpeeksi. Sillä kiinalainen talo, jonka yli kaartuu tyylielty tuntematon puu ja jonka pihalla kirsikat kukkivat, on todellakin väri-ilossaan silmäähivelevän kaunis. Näyttämölle antaa lisäloistoa osittain aitokiinalainen puvusto, jonka kummikaupunkinsa teatterille on lainannut Göteborgs Stadsteater. Samalla myös heti tuntee, ettei näyttämön värikkyyks enempää kuin muutkaan kiinalaisuuden tunnusmerkit, nimittäin miesten korpinmussat palmikot ja ohuet riippuviikset sekä kaikkialla havaittava seremoniallisuus, ole pelkästään mitään ulkonaisesta, vaan että ne kuuluvat olennaisesti siihen elämänpiiriin, jota tarina kuvaa.

Kun näytelmä on alkanut ja sen ihmiset astuneet näkyviin, joutuu kohta erikoislaatuisen tunnelman valtaan. On vaikeata tietää, mikä eniten tehoaa, mutta ehkäpä se on se syvä vuosituhantinen viisaus, joka ilmenee niin yksityisistä repliikeistä kuin koko näytelmän kehittelystäkin. Kenelläkään ei näytä olevan nykyaikaiselle länsimaalaiselle niin ominaista hosuvaa kiirettä, vaan pitkin matkaa panee merkille suorastaan suggestiivisen tehoisan pysähtyneisyyden".

Suomen Kansallisteatterin 75-vuotisjuhlapäivänä maaliskuun 2. päivänä 1948 Turun Sanomat nosti esiin maakuntateattereiden merkityksen Kansallisteatterin rinnalla ja kirjoitti pääkirjoituksessaan:

”Sellaisena (juhlapäivänä) on myös tämä päivä pidettävä mielissä, sillä Suomalainen Teatteri antoi ensimmäisen näytännön tästä päivästä ummelleen 75 vuotta sitten. Edellisenä syksynä laitos oli antanut Porissa ensimmäiset näytäntönsä, joten tämä maamme päänäyttämön työskentely alkoi Helsingin ulkopuolella.

Tämä näyttämö, nykyinen Kansallisteatteri on siitä pitäen ollut maamme näyttämötaiteellisten harrastusten kärjessä ja saanut tulkita kansallemme elämää ja ihmistä näyttämörunouden monipuolisessa valaistuksessa.

Se kulttuuripalvelus, jonka näyttämötaiteen palvelijat tässä maassa ovat suorittaneet, on tapahtunut jokseenkin yhtämittaisissa taloudellisissa vaikeuksissa. Ja nämä vaikeudet ovat nytkin erittäin suuret. Mutta silti kykenee teatteri tänä aikana tekemään aivan uusiakin valloituksia. Sellaisena on pidettävä mm. Turun Kaupunginteatterin työtä ’Luutun laulun’ tulkitsemiseksi.

Sen näytöksessä on huokunut ikiaikoja elävä runous, ja se on kuin viesti ihmisestä vuosisatojen takaa ja kokonaan meille vieraasta elämänpiiristä. Silti sen sanoma on läheistä, elävää ja tuoretta, kun siihen on saatu puhalletuksi elävä henki.”

Akrobatia raivaa tietä

Vuonna 1949 Kiinan kansantasavalta oli syntynyt pitkällisen sisällissodan jälkeen ja sen yhteydet diplomaattisella ja kaupallisella alalla alkoivat Suomenkin kanssa vakiintua. Suomihan solmi diplomaattiset suhteet Kiinan kansantasavallan kanssa jo lokakuussa 1950. Suomi oli 17. diplomaattiset suhteet "uuden" Kiinan kanssa solminut valtio ja sai suhteellisen varhaisesta tunnustamisesta johtuen vastaanottaa ensimmäisiä Kiinasta länsimaihin lähetettyjä esiintyvien taiteilijoiden ryhmiä.

Ennen kuin kiinalainen teatteri pääsi kiinalaisten näyttelijöiden esittämänä suomalaiselle näyttämölle, sinne astui helpommin lähestyttävä, Kiinassa myös pitkät perinteet omaava esittävän taiteen muoto, akrobatia. Pian Helsingin Olympialaisten päättymisen jälkeen elokuussa 1952 Kiinasta saapui Suomeen 39-jäseninen akrobaattiryhmä johtajanaan puhenäytelmiä sekä elokuvakäsikirjoituksia tuottanut kirjailija ja näyttelijä Hong Shen (1894–1955). Hong Shen toimi tuolloin myös Kiinan kulttuuriministeriön ulkomaisten kulttuurisuhteiden toimiston johtajana.



Kiinalainen akrobaattiryhmä toi pienen messuhalliin tuulahduksen vanhasta kiinalaisesta akrobatiataidesta. Kuvassa posliiniruukuilla tasapainottelua. Kuva: Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

Akrobaattiseurue esiintyi Suomessa 22 paikkakunnalla antaen 31 esitystä. Vierailun järjesti vain vähän yli vuotta aikaisemmin poliittisesti vasemmistoa ja maalaisliittoa edustaneiden kulttuurihenkilöiden vuonna 1951 perustama Suomi-Kiina-seura. Seuran esikuva oli Suomi-Neuvostoliitto-seura, mistä Kiina-seuraa rakentamaan siirtyi pääsihteeriksi Aune Laurikainen. Seurojen läheistä yhteyttä kuvaa sekin, että vastaperustettu Kiina-seura palkkasi Neuvostoliitto-seuran organisoimaan kiinalaisen akrobaattiseurueen kiertueen. Poliittisesta taustastaan huolimatta Suomi-Kiina-seurasta tuli merkittävä kulttuurijärjestö, jota ilman Suomen ja Kiinan kulttuurisuhteet olisivat muotoutuneet aivan toisenlaisiksi kuin miksi ne muotoutuivat.



Ensimmäinen suomalainen kulttuurivaltuuskunta poseeraa ryhmäkuvassa Shanghaissa Lu Xunin-museon edustalla. Eturivissä keskellä Sylvi Kekkonen ja hänen vasemmalla puolellaan Ritva Arvelo valtuuskunnalle teetetyissä Mao-puvuissa. Kuva: Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

”Harmaahiuksinen tyttö”

Edellä mainittujen esitysten jälkeen oli vuorossa Ritva Arvelon ohjaaman ja englannin kielestä kääntämän näytelmän *Harmaahiuksinen tyttö* ensi-ilta Kansanteatteri-Työväenteatterissa 30. joulukuuta 1953. Ritva Arvelo oli tuolloin kiireinen, sillä hänen ohjaamansa ja kääntämänsä versio Bertolt Brechtin *Kaasialaisesta liitupiiristä*, johon muuten Einar Englund oli säveltänyt musiikin, sai ensi-iltansa samaan aikaan Suomen Työväen Teatterissa. Näytelmä *Harmaahiuksinen tyttö* herätti paljon keskustelua. Jotkut arvostelijat pitivät näytelmää propagandistisena, mutta Helsingin Sanomien arvostelija Sole Uexküll näki 8. päivänä tammikuuta 1954 julkaistussa arvostelussaan esityksessä pyrkimyksen uudenlaiseen teatteri-ilmaisuun.

”Esitys ei ole eikä pyri olemaan kiinalaisen teatterin jäljentämistä, vaan siinä on haluttu soveltaa näyttelemiseen, musiikkiin, lavastukseen, liikuntaan jne. kiinalaisen teatterin ilmaisukeinoja länsimaiselle katsojalle ymmärrettävässä muodossa, kuten Ritva Arvelo itse aivan oikein määrittelee asian ohjaajansanassaan. – Tässä yhteydessä on syytä muistaa sitä tosiasiaa, että länsimainen teatteri on – välillisesti tai välittömästi

– saanut perinteellisen kiinalaisen teatterin voimakkaasta tyylyittelystä ja näyttämöllisten symbolien viljelystä monia hedelmällisiä virikkeitä aina siitä saakka kun ensimmäisiä kertoja ruvettiin murtautumaan näyttämönaturalismin rajoista – ts. pyrkimään tavalla tai toisella teatterin 'teatterisoimiseen' (...) *Harmaahiuksisen tytön* tulkintaratkaisu, jossa rytmillisellä liikunnalla, miimisellä ilmaisulla, musiikilla, laululla ja tanssilla on vähintään yhtä tärkeä osuutensa kuin puhutulla sanalla ja jossa 'oikea hevonen on korvattu silkkitupsuisella kepillä', ts. realismista luovuttu ratkaisevasti ja korvattu se tyylytetyillä viitteillä ja näyttämöllisillä symboleilla, ei tietenkään ole suinkaan ainoa vastaus kysymykseen mitä sisältyy sanontoihin 'tetterisoiminen', teatterin omimpien keinojen viljeleminen, ilmaisun alkulähteille palaaminen, olennaisen korostaminen. Mutta se on omalla linjallaan hyvin varteenotettava ja omalta osaltaan teitä ja näköaloja aukova vastaus siihen. Siksi *Harmaahiuksinen tyttö* on minulle merkinnyt tavallista mielenkiintoisempaa teatteriesitystä viime aikoina näkemieni joukossa."

Kiinalaiset näyttelijät nousevat näyttämölle

Kesä 1955 mullisti eurooppalaisen tietämyksen perinteisestä kiinalaisesta teatterista, kun Pariisin kansainvälisten teatterifestivaalien sensaatioksi muodostui kiinalaisen teatteriseurueen esiintyminen. Sarah Bernhard -teatterin yleisö kutsui esiintyjät kiitoksiin – kiinalaistietojen mukaan – peräti neljäkymmentä kertaa. Tieto kiinalaisryhmän menestyksekkäästä esityksestä kantautui myös Suomeen ja 27. päivänä heinäkuuta kirjoitettiin Suomi-Kiina-seuran toimistossa kutsu kiinalaiselle perinteisen teatterin ryhmälle saapua syyskuussa esiintymismatkalle Suomeen. Kutsun taustalla oli tieto siitä, että kiinalainen teatteriseurue oli sopinut esiintymisestä Varsovassa elo-syyskuun vaihteessa 1955 ja kiinalaiset diplomaatit olivat tiedustelleet Pohjoismailta mahdollisuuksista ottaa sama ryhmä vastaan heti Puolan-vierailun jälkeen. Seura kokosi vierailua vastaanottamaan laajapohjaisesti suomalaisia teatterijärjestöjä ja teattereita edustavan komitean.

Suomessa reagoitiin nopeasti

Kyse oli itse asiassa saman suuren teatteriryhmän esiintyjistä, jonka toinen kokoonpano oli tehnyt läpimurron Pariisissa pari kuukautta aiemmin. Vuoden 1955 aikana ryhmä organisoitiin Kiinan peking-oopperaryhmäksi (*Zhongguo jingju-yuan*), nykyisin se toimii Kansallisen peking-oopperaryhmän (*Guojia jingjuyuan*) nimellä edelleen Kiinan johtavana peking-oopperaryhmänä. Kiinalaisten perinte-



Ensimmäisen Suomessa vierailleen perinteisen kiinalaisen teatterin esiintyjäryhmä kukitettavana Kansallisteatterin lavalla kutsuvierasnäytännön jälkeen 9.9.1955. Kuva Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

sen teatterin ryhmien vierailujen alkaminen 1950-luvun puolivälissä Itä- ja Länsi-Euroopassa ei tapahtunut sattumalta, vaan siitä voisi jopa käyttää nimitystä ”peking-oopperadiplomatia”, sillä niiden suunnittelussa oli kiinteästi mukana myös pääministeri Zhou Enlai, joka oli opiskellut Euroopassa nuoruudessaan.

Maailemanpoliittisen tausta tälle ”peking-ooppera-diplomatiale” muodosti luonnollisesti Kiinan eristyneisyys, sitä seurannet sekavat ajat, Kansantasavallan synty ja sen tunnustaminen sekä viimeisimpänä Korean-sodan jälkitilanne. Pariisin vierailun ohjelmistoa valitessaan sanottiin kiinalaisen ryhmän johtajan omien sanojensa mukaan ”tieten tahtoen välttäneen ohjelmiston kokoonpanossa puhtaasti lyyrisiä katkelmia, koska niistä on kieltä taitamattoman vaikea nauttia”. Hän jatkoi:

”Ulkomaille esiintyessämme valitsemme mieluummin toiminnallisia katkelmia, jotka sisältävät tansseja ja pantomiimeja”. Näin siitäkin huolimatta, että ranskalaisen näyttelijän ja ohjaajan Raymon Rouleau mainittiin kertoneen ensi-illan vaikutelmistaan seuraavaa: ”... yleisö näkyi eniten ihastuneen *Murtuneeseen siltaan* (lyyrinen katkelma näy-

telmästä *Valkoinen käärme*), jonka runollisuus oli selvää ja käsitettävää meillekin. Myös on sanottava, että meillä on harvoin niin paljon runoutta näyttämöllä, kuin olemme tänä iltana nähneet”.

Vierailuohjelmiston valinta oli siis tietoisesti tapahtunut hieman eri perusteilla kuin miten Mei Lanfang oli parikymmentä vuotta aikaisemmin ohjelmistonsa valinnut.

Siitä huolimatta, että teatteriseurueen kutsukirje kesällä 1955 päättyy toivomukseen ryhmän saapumisesta Suomeen vasta syyskuun jälkipuoliskolla, otettiin ensimmäinen perinteisen kiinalaisen teatterin seurue Helsingin rautatieasemalla vastaan jo syyskuun 6. päivänä 1955. 56-jäsenistä teatteriseuruetta johti Kiinan kansainvälisiä kulttuurisuhteita hoitavan seuran puheenjohtaja, taiteilija Chu Tunan (1899–1994). Kaikkiaan teatteriseurue esiintyi Suomessa kahdeksalla paikkakunnalla ja antoi 17 näytöstä.

Ensivierailu Suomeen

Ryhmä viipyi Suomessa melkein neljä viikkoa ja esiintyi Helsingin lisäksi Turussa, Tampereella, Vaasassa, Oulussa, Kuopiossa, Mikkeliissä ja Lahdessa. Ryhmä suoritti kiertomatkan Suomessa omalla erikoisjunallaan ja suurin osa ryhmän jäsenistä asui koko vierailun ajan heille varatuissa kahdessa makuuvaunussa. Erikoisjunaan kuului myös tavaravaunu rekvisiitan kuljettamista varten.

Lehdet olivat kirjoittaneet vierailusta ennakkoon paljon ja julkaisseet käännöksiä Pariisin teatterifestivaalien ylistävistä arvosteluista. Vierailun tiedotus hoidettiin huolella: lehdistölle järjestettiin paria päivää ennen esityksiä tilaisuus, jossa ryhmän jäsenet esittelivät perinteisen kiinalaisen teatterin piirteitä sanallisesti ja demonstroimalla. Näyttelijä ja ohjaaja Ritva Arvelo esitteli lehdistölle tilaisuudessa länsimaisen ja perinteisen kiinalaisen teatterin eroavuuksia. Arvelollahan oli ollut mahdollisuus tutustua kiinalaiseen teatteriin ensimmäisen suomalaisen kulttuurivaltuuskunnan matkan yhteydessä keväällä 1953. Lisää kokemuksia kiinalaisesta teatterista hän oli saanut saman vuoden lopussa ohjattuaan Helsingin kansanteatterille kiinalaisen näytelmän *Harmaahiuksinen tyttö* (tai *Valkotukkainen tyttö*), josta edellä kerrottiin enemmän. Arvelo oli varmasti tuolloin parhaiten kiinalaiseen teatteriin perehtynyt suomalainen asiantuntija. Ennen yleisönäytöksiä järjestettiin Kansallisteatterissa 9. syyskuuta erillinen esitys kutsuvieraille ja lehdistölle. Esityksiä varten julkaistiin sekä painettu ohjelmalehtinen että vielä erillinen peking-oopperaa ja ryhmän ohjelmistoa esittelevä vihkonen. Jotta erilainen teatteriesitys olisi ollut yleisön helpompi ymmärtää,

Arvelo piti vielä ennen kutakin esitystä lyhyen esittelyn kiinalaisen ja länsimaisen teatteriperinteen eroista.

Lehdet kirjoittavat vuoden 1955 esityksistä

Arvosteluja ilmestyi monissa lehdissä. Vapaa Sana julkaisi usean lehden tavoin useamman eri arvostelijan (teatteriin, tanssiin tai musiikkiin perehtyneen) arvion. Teatteriarvostelija ”M. S.” (Maija Savutie) kirjoitti 11.9. ryhmän ohjelmistovalinnasta:

”Suomalaista yleisöä, joka heti Pariisin teatterifestivaalin kansainvälisen yleisön kintereillä saa tilaisuuden tutustua kiinalaiseen kansalliseen teatteriin, ei koetella monituntisen, monijaksoisen pitkän oopperan seuraamisella. Vierailuohjelma on viisaasti kyllä koottu useasta erityyppisestä ja -laatusesta katkelmasta, jotka yhdessä antavat monipuolisen käsityksen kiinalaisen klassillisen oopperan eri lajeista. Perjantai-illan juhlanäytännön ohjelmaan sisältyi katkelmia kuudesta eri oopperasta. Yhden pääpaino oli lyyrillisessä, toisen draamallisessa aineksessa, toisen rytmitaituruudessa ja akrobatiassa, toisen taas huumorissa jne.”

Useimmat alkoivat arvostelunsa kuvailemalla ”ensijärkytystä” esityksen alettua. Vapaa Sanan arvostelija ”I. H.” kirjoitti 11.9.:

”Tutustuminen kiinalaiseen klassilliseen oopperaan merkitsi epäilemättä ensi-iltayleisölle järkyttävää elämystä – kenties monenkin suomalaisen katsojan on ensin toivuttava sen oudon viehätysvoiman tuottavasta shokista.” Tämän jälkeen arvostelija jää pohtimaan ”...kuinka tuo ikin vanha ja ajaton taide on niin kauttaaltaan tanssillista”.

Työkansan sanomien arvostelija ”I.O.” povaa ja neuvoi arviossaan 11.9.:

”Ne tuhannet suomalaiset, jotka pääkaupungissamme ja muissa kaupungeissa tulevat lähipäivinä näkemään Kiinalaisen klassillisen oopperan yhtyeen esitykset, tulevat varmasti yllättymään myönteisesti, sillä näytämöltä katsojien eteen avautuva uusi ja kiehtova taide on monin verroin ihmeellisempää kuin ennakkoselostukset ja kuvaukset ovat luvanneet. Hämmästyä meidän ei tarvitse tuntematonta taidetta katsellessamme, hämmästyminen edellyttää omien taidekäsitystemme asettamista

hämmästelyn yläpuolelle. Me voimme vain todeta tämän kiinalaisen oopperan toisenlaiseksi kuin omamme, ja yrittää sitä ymmärtää parhaan kykymme mukaan. Meidän ihailumme se tulee saamaan täydellisenä."

Helsingin Sanomissa 10.9. kirjoittanut "S. U-ll"(Sole Uexküll) aloitti näin ennakkoarvionsa:

"Kiinalaisen klassillisen oopperan yhtyeen vierailu on tuonut ulottuvillemme epäilemättä kaikkein fantastisimpiin – ja, sanottakoon heti loistavimpiin – kuuluvan taide-elämyksen, mitä olemme joutuneet kokemaan. Länsimaiselle katsojalle tämä "oopperaksi" nimitetty, vuosituhantisiin perinteisiin rakentuva teatterimuoto, jossa laulu, musiikki, tanssi, pantomiimi, akrobatia ja näyttämöpuhe elimellisesti sulautuvat yhteen, avaa vallan uuden, kiehtovan ja stimuloivan taiteellisen ilmaisun maailman." Seuraavana päivänä hän jatkoi varsinaisessa arvostelussaan ensikokemustensa tarkempaa erittelyä: "Perjantaisessa esityksessä näkemäni oli "uutta", outoa, huikean paljon kaikesta siitä eroavaa, mitä me puolestamme yhdistämme käsitteisiin ooppera ja teatteri. Sittenkin sitä katsellessa nousi mieleen ajatusyhtymä johonkin aikaisemmin näkemääni. Milanon Piccolo-teatterin vanhan *commedia dell'arten* pohjalta kehittämään, omassa lajissaan "puhtaaksi viljeltyyn" taiteelliseen ilmaismuotoon esim. tai Marcel Marceun pantomiimeihin. Hyvin kaukaisia vertauskohtia tietenkin molemmat. Mutta kumminkin oleellissimassaan jotakin hätkähdyttävän samankaltaisia sisältäviä. Ei vain siinä mielessä, että ne kaikki omalla tavallaan ovat vanhojen ilmaisullisten "kaavojen" taiteellista viljelyä ja että fyysillisen ilmaisun "puhuvuus" on kaikissa suurenmoiseen tehokkuuteen kehitettynä tekijänä. Vaan ennen kaikkea siinä, miten ne, kukin omalla tavallaan, edustavat korkealle asteelle vietynä sitä "keskitettyä ilmaisua", reaalisen todellisuuden taiteellista pelkistystä ja tyylyttelyä, josta kiinalaisen vierailun ennakkoselostuksissa näinä päivinä niin paljon puhuttu."

Musiikki hämmensi

Musiikkiarvostelijat ryhtyivät sankoin joukoin käsitemäärittelyyn: voidaanko perinteistä kiinalaista musiikkiteatteria kutsua oopperaksi? Tästä esimerkkinä Helsingin Sanomien musiikkikriitikko "V Ho." 11.9. julkaistussa arviossaan:

”Kiinalaisen täällä vierailevan teatterin nimittäminen oopperaksi on ilmeinen vikapisto. Kysymyksessä on toinen taidemuoto kuin länsimainen ooppera, olkoonpa, että molemmissa musiikki ja näyttämö muodostavat toisiaan täydentävän kokonaisuuden. Kiinalaisessa teatterissa – ainakin niistä näytteistä päätellen, joihin nyt on saatu tutustua – on musiikki näet huomattavasti alistetummassa asemassa kuin läpikävelletyissä länsimaisessa oopperassa.”

Erilainen säveljärjestelmä kiinnitti ymmärrettävästi musiikkiarvostelijoiden huomiota.

Myös tästä Helsingin Sanomien arvostelijan huomio samasta jutusta:

”... musiikki oli yksiäänistä, suurimmaksi osaksi pentatoonista, siis niin rakentuvaa, että melodiikka koostuu oktaavin alalla vain viiden eikä kuten meidän perinnäisessä musiikissamme seitsemän sävelen säveliköstä. Tämä pentatooninen piirrehän juuri antaa kiinalaiselle musiikille sen omalaatuisen, heti kohta korvaan erottuvan sävyn. Joskus vilahti sivuitse sävelmän käänne, jossa pentatoonista harvasävelistä melodiantulkua on täydennetty, mutta ei aina selkeillä diatoonisilla lomasävelillä, vaan niistä poikkeavilla ’epäpuhtailla’ sävelkuluilla, jotka kuitenkin toistuvat niin säännönmukaisina, että ne eivät voi johtua esittäjien huolimattomuudesta, vaan ovat tarkoitettut ilmaisua tehostavaksi, tietoiseksi taidekeinoksi. ”Musiikin erittelyä hän jatkoi: ”Heterofoniaa – päämelodian koristelemista säestävien soittimien avulla – sen sijaan esiintyi odottamattoman vähän.”

Kiinalaisen laulun äänenmuodostusta kaikki arvioijat pitivät ymmärrettävästi outona, naukuvana, mutta kiittivät laulajia taitaviksi. Samoin lyömäsoittimien monipuolinen käyttö sai kiitosta, jos kohta niitä monesti moitittiin liian kovaäänisiksi.

Ensimmäisen kiinalaisen teatterivierailun arvointia on mielenkiintoista lukea vertaamalla kriittisiä ja kiittäviä kysymyksiä ryhmän ohjelmistoon. Akrobaattiset numerot saivat osakseen pääasiassa kiitosta näyttävyydestään, mutta samalla niiden suuri osuus ohjelmistossa oli omiaan synnyttämään juuri pohdintoja siitä, onko kiinalainen perinteinen teatteri ollenkaan oopperaa tai edes teatteria – vai pitäisikö sitä kutsua kriittisimpien arvioijien mukaan kansanteatteriksi. Ryhmä

ei esittänyt vierailunsa aikana yhtäkään kokonaista näytelmää, ja siksi kokonais-kuvaa kiinalaisesta draamasta ei oikein voinutkaan vierailun perusteella syntyä.

Ensimmäisen kiinalaisten näyttelijöiden esittämän teatterivierailun vastaan-otto oli lievästä hämmennyksestä huolimatta ylistävä, varmaankin osin kan-sainvälisen julkisuuden ja ylistyksen edesauttamana. Taloudellisesti vierailu oli kuitenkin katastrofi. Vierailun tulot kattoivat kolmanneksen sen kuluista. Suomi–Kiina-seuran oli käännäyttävä hattu kourassa Suomen opetusministeriön puoleen anoen sille jälkikäteen tappiontakausta. Pitkien keskustelujen jälkeen opetusministeriö myönsi 5,7 miljoonan markan avustuksen kattamaan vierailun tappion. Päätöksen taustalla painoi varmasti Suomen ja Kiinan kansantasavallan nopeasti syntyneet ja ripeään kasvuun lähtenyt kahdenvälinen kauppa.

Vierailujen virta alkaa

Vuoden 1955 teatterivierailu toimi kiinalaisen perinteisen teatterin vierailujen alkusoittona. Seuraava ryhmä saapui Suomeen jo vuonna 1959, molempien ryh-mien kutsujana taas Suomi–Kiina-seura. Kolmas ryhmä saapui puolestaan nuori-sofestivaaleille vuonna 1962. Sen jälkeen vierailujen ketju katkesi Kiinan sisäisiin poliittisiin ja taloudellisiin myllerryksiin: suureen harppaukseen, nälänhätään ja lopulta kulttuurivallankumoukseen. Viimeinen kiinalainen esiintyjävierailu ennen kulttuurivallankumouksen täytä sekasortoa oli Shenyangin Qianji-akro-baattiryhmän esiintyminen toukokuussa 1966. Kutsujana oli Suomi–Kiina-seura ja vierailun teknisenä järjestäjänä Fazer-konserttitoimisto.

Uusi alku vierailuille akrobatian avulla

Poliittisten myllerrysten jälkeen oli kulttuurivierailut saatava jälleen alkuun ja siihen Kiina käytti taas akrobatiaa. Suomi–Kiina-seura otti Tianjinin akrobaat-tiseurueen vierailun järjestelytyöt hoitaakseen ja pyysi tuekseen Helsingissä järjestäjäksi Helsingin juhlatiikot. Valta oli Kiina-seurassa vaihtunut "vanhoilta kommunisteilta" innokkaille, mutta kokemattomille maolaisperäisille nuorille ja usko kiinalaisen akrobatiaan oli suuri: esiintymispaikoiksi valittiin Helsin-gissä Messukeskuksen Urho Kekkonen -sali, Tampereella ja Turussa jäähallit. Vierailun menot jäivät 20 % suunniteltua pienemmiksi, mutta tulot peräti 50 % budjetoidusta, joten perinteiseen tapaan oli jälleen käännäyttävä opetusmi-nisteriön puoleen. Edellisestä kerrasta poiketen myös kiinalaiset osallistuivat tappioiden kattamiseen.

Politiikkaa ja huonoja järjestelyjä

Teatterimuotojen suhteen uusi avaus oli ensin 1978 Tiibetin laulu- ja tanssiryhmän vierailu yhteistyössä Suomi–Kiina-seuran sekä Helsingin juhlatiimien, Kuopion kaupungin, Jyväskylän kaupungin ja Rovaniemen kaupungin kulttuuritoimistojen kanssa. Tiibetiläisen ryhmän vierailu opetti Suomi–Kiina-seuralle sen, että Kiina käytti kulttuurivierailuja häikäilemättömästi poliittisiin tarkoituksiinsa – tiibetiläisiä tanssijoita oli ryhmän esiintyjistä ehkä kolmasosa – tärkeämpää kuin esityksen taiteellinen ja kulttuurinen sisältö oli Kiinalle esitellä Tiibetiä Kiinan osana. Toinen avaus oli nukketeatteriryhmän vierailu vuonna 1981. Shanghailaisen Fenglei-sauvanukketeatterin saavuttua Suomea edeltävään esiintymiskohteeseensa Moskovaan, kävi ilmi, ettei ryhmän jäsenille ollut edes haettu viisumia Suomeen. Ryhmälle ei ollut varattu paluulippuja eikä ollut tehty järjestelyjä rekvisiitan palauttamiseksi Kiinaan. Suomi–Kiina-seuran oli vierailun järjestämisen lisäksi pidettävä huoli myös näistä asioista. Vierailu oli kuitenkin suuri menestys.

Seura pani esitysten sisällön etusijalle

Uusi alkuperäisen kiinalaisen teatterin esittelylle Suomessa toteutui kulttuurivallankumouksen päätyttyä ja Deng Xiaopingin (1904–1997) aloitettua



Valkoinen käärme oli ensimmäinen kokonaisuutena esitetty perinteinen kiinalainen näytelmä Suomessa. Sen huikea akrobatia asettui paikalleen draamakokonaisudessa, eikä enää vaikuttanut pelkältä temppuillulta. Kuva: Suomi–Kiina-seuran kuva-arkisto.

uudistus- ja ulkomaailmalle avautumisen politiikkansa. Vuonna 1982 Dalianin peking-oopperaseurue vieraili Helsingissä, Tampereella, Oulussa ja Rovaniemellä. Tämä vierailu oli sikäli erityinen, että järjestäjä, Suomi-Kiina-seura vaati, että ohjelmistoon otetaan näytelmäkatkelmien lisäksi myös yksi kokonainen näytelmä. Ryhmä esittikin vierailullaan kokonaisen näytelmän *Valkoinen käärme* (näytelmä ei – toisin kuin yleensä uskotaan – ole vanha, vaan kiinalaisen teatterin ja elokuvan uudistajan, kirjailijan ja teoreetikon Tian Hanin [1898–1968] vuonna 1958 vanhan tarinan pohjalta luoma). Näin kyseisen näytelmän aiemminkin Suomessa nähdyt akrobatiakohtaukset asettuivat uudella tavalla draamakokonaisuuden osaksi. Näytelmän juonen ymmärtämiseksi sen käänteet selostettiin yleisölle kunkin näytöksen alussa. Tästä kokemuksesta otettiin oppia ja Suomi-Kiina-seuran tavaksi tuli tästäedessä aina vaatia vierailevia ryhmiä ottamaan ohjelmistoonsa myös kokonainen näytelmä.

Suomen opetusministeriö alkoi vuodesta 1974 lähtien toteuttaa kulttuurivaihtoa Kiinan kansantasavallan kanssa yhteisesti laadittavien kulttuurivaihto-ohjelmien avulla. Kulttuurivaihto-ohjelmien tueksi solmittiin vuonna 1984 kulttuurivaihtosopimus Suomen ja Kiinan kansantasavallan välille. Ne tulivat muuttamaan Kiinasta Suomeen saapuvien esiintyjäryhmien esitysten sisällön dramaattisesti. Aina viisikymmenluvulta seitsemänkymmentäluvun loppuun oli Suomeen vastaanotettu sitä, minkä Kiina katsoi parhaaksi tänne lähettää. Kulttuurivaihto tarjosi mahdollisuuden määritellä ja suunnitella pitkällä aikajänteellä vastaanotettavan tarjonnan sisältö. Kulttuurivaihdon kulta-aika jatkui aina vuoteen 2005, jolloin molemmat maat halusivat luopua järjestelmästä – Suomi tehdäkseen tilaa kulttuuriviennin ideologialle ja Kiina vapautuakseen kulttuurivaihdon vaihdettavien kulttuurimuotojen määrää ja sisältöä rajoittavista säädöksistä.

Muotojen vaihtelua ja uusia järjestäjiä

1980-luvulla saapui Suomeen vielä kaksi perinteisen kiinalaisen teatterin ryhmää: Yunnanin peking-oopperaseurue Kuhmon kamarimusiikin kutsamana ja Huangshin peking-oopperaseurue Kuopio tanssii ja soi -festivaalille. Perinteisen kiinalaisen teatterin saatua Suomessa mainetta ja kansainvälisten sekä pohjoismaisten konserttitoimistojen ryhdyttyä tarjoamaan kulttuurimarkkinoille myös kiinalaista esittävää taidetta, laajeni vierailujen järjestäminen ystävyysseuran työstä myös taidefesti-

vaalien ohjelmistoihin. Kaikkiaan Suomessa on tähän mennessä vierailut yli kolmekymmentä eri perinteisiä kiinalaisia teatterimuotoja esittävää ryhmää. Huomionarvoista on, että Suomessa on nähty useita erilaisia kiinalaisia teatterimuotoja: peking-oopperaa, *kun*-oopperaa (sekä pohjoista että eteläistä *kun*-oopperaa), *qin*-oopperaa, *hua*-oopperaa, *chuan*-oopperaa, *yue*-oopperaa (eli pelkästään naisnäyttelijöiden esittämää *shaoxing*-oopperaa) ja *nanxi*-oopperaa. Lisäksi on Suomessa nähty akrobatian lisäksi kiinalaista sauva- ja varjonukketeatteria. Peking-oopperaryhmiä on saapunut sekä Kiinan kansantasavallasta että Taiwanilta. Kiinalaisen kulttuurin osakseen saama positiivinen huomio pantiin merkille myös Taiwanilla ja hekin halusivat päästä osakseen perinteisen kulttuurin mukanaan tuovasta arvostuksesta. Oma lukunsa on suomalaisen näytelmäkirjailija Inkeri Kilpisen näytelmäkäsikirjoituksen *Totisesti, totisesti* pohjalta Xianin *hua*-oopperaseurue valmisti pelkästään Suomeen tuotavaksi produktion, joka nähtiin 1993 neljällä paikkakunnalla Suomessa.

Kiinalaisia tekstejä puheteatterissa

Aiemmin jo mainittiinkin, että ensimmäinen kiinalaisen puheteatterinäytelmän esitys suomalaisella näyttämöllä oli Jorma Nortimon kääntämä ja ohjaama *Luu-tun laulu* -näytelmän esitys Turun Kaupunginteatterissa 1947 ja Svenska Teaternissa 1948. Toisen kerran kiinalaista puheteatteria nähtiin Suomessa Helsingin Kansanteatterin esityksessä *Harmaahiuksinen tyttö* Ritva Arvelon kääntämänä ja ohjaamana vuonna 1953. Näytelmä esitettiin kolmesta kertaa. Kolmas kiinalaisen näytelmän puheteatteriesitys tapahtui Kansallisteatterin näyttämöllä 1959, kun Guo Moruon historiallinen näytelmä *Qu Yuan* esitettiin Jack Vitikan ohjaamana ja Elvi Sinervon kääntämänä kymmenen kertaa. Tämän esityksen puvustus ja rekvisiitta lainattiin esitystä varten Kiinasta. Vuonna 1959 Vappu Greinert oli muokannut Suomi–Kiina-seurasta saamansa *Valkoinen käärme* -näytelmän juoniselostuksesta Neljän Tuulen teatterille koululaisesityksen *Valkoinen käärme*, jolle koreografian teki Elsa Sylvestersson. Näytelmää esitettiin yli 300 kertaa.

Kuunnelmia

Vuonna 1957 esitettiin radiossa kuunnelma *Ikuisen nuoruuden palatsi* (tai paviljonki, *Changshengdian/ding*). Se on Hong Shengin (1645–1704) vuonna 1688 kirjoittama klassikkonäytelmä. Tekstin oli englannista suomentanut Aila Meriluoto



Kansallisteatterin ohjelmistossa oli 1959–60 Guo Moruon historiallinen näytelmä Qu Yuan. Kuvassa Ekke Hämäläinen ja Eeva-Kaarina Volanen kiinassa teetetyissä esiintymisasuissaan. Kuva: Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

ja ohjannut Ritva Arvelo. Musiikin kuunnelmaan oli säveltänyt Einar Englund. Toinen kuunnelma, *Rakkautta raitojen alla*, esitettiin radiossa 19.10.1959 Ritva Arvelon ohjaamana ja oli Elvi Sinervon muokkaama versio perinteisen kiinalaisen teatterin näytelmästä *Perhosrakastavaiset* (*Liang Shanbo yu Zhu Yingtai*). Musiikin kuunnelmaan sävelsi Seppo Nummi. Tuohon aikaan Kiina inspiroi tunnettuja suomalaisia muusikoita tekemään musiikkia kiinalaisaiheisiin. Einar Englund

sävelsi vuonna 1949 orkesterisarjan Kiinan muuri. Seppo Nummella puolestaan oli suoria yhteyksiä Kiinaan. Hänen isänsä toimi siellä lähetyssaarnaajana ja hänen veljensä Yki Nummi myös syntyi Kiinassa. Seppo Nummi sävelsi mm. laulusarjan kiinalaisiin runoihin.

Lastenteatteri

Kiinalaisperäistä lastennäytelmää *Taikakukka* esitettiin 1961–1982 seitsemässä eri teatterissa, yhteensä 151 esityskertaa. Näytelmä oli ilmeisesti käännetty venäjänkielisestä versiosta suomeksi. Heinä-elokuussa 1962 järjestettiin Suomessa kansainväliset nuorisofestivaalit. Lastennäytelmän kääntäminen venäjänkielestä juuri niiden alla voi viitata yhteyteen näiden tapahtumien välillä.

Vallankumousooppera

Myös Kiinan kulttuurivallankumouksen teatteri heijastui Suomessa. Vallankumousooppera *Telakalla* esitettiin HTYn salissa 1972. Esitys oli Raila Leppäkosken opinnäytetyö ohjaajana Suomen teatterikoulusta. Musiikin sävelsi pentatonisesti Laura Jäntti, teksti oli Raila Leppäkosken kiinalaisen China Pictorial -lehden mukaan muokkaama ja suomentama. Esiintyjät olivat Teatterikoulun toisen vuosikurssin opiskelijoita. Ilmeisesti näytelmä esitettiin vain yhden kerran.

Aasia Helsingissä -festivaali

Jukka O. Miettinen, Reijo Lainela ja Veli Rosenberg päättivät perustaa aasialaisiin kulttuureihin keskittyvän erityisfestivaalin vuoden 1996 lopulla. Se mullisti aasialaisen kulttuuritarjonnan määrän ja laadun Suomessa kertaheitolla, mutta siitä on tässä kirjassa oma lukunsa. Aasia Helsingissä -festivaalin sivutuotteena yhteistyö nukketheaterinäyttelijä Juha Laukkasen kanssa tuotti Nukketatteri Sytkeyden ohjelmistoon kaikkiaan kuusi aasialaisia kulttuureja esittelevää lastennäytelmää alkuperäisillä aasialaisilla nukeilla esitettyinä.

Kiina tarjoaa yhtä ja samaa

Vaihtelua esitysten muotoon ei ole aina ollut aivan helppo saada, sillä valtaosa Kiinasta Eurooppaan lähetettävistä ryhmistä esittävät edelleen pääasiassa peking-opperaa ja niiden ohjelmisto koostuu toiminnallisista näytelmäkatkelmista. Esimerkiksi vuonna 1990 Suomessa vierailleen ensimmäisen *kun*-oopperaseurueen matkan toteutuminen vaati pitkäjänteisiä neuvotteluja Kiinan kulttuuriministeriön kanssa. Kiinassa ei tahdottu uskoa, että suomalainen yleisö ymmärtäisi ja arvostaisi *kun*-oopperan klassista esityskieltä ja lyyrisromanttista esitystapaa.



Kun-oopperaa nähtiin Suomessa ensikerran 1990. Kansallisteatterin lavalla Ikuisen nuoruuden palatsi -näytelmän pääosien esittäjät Ma Yushen (vas.) ja Hong Xuefei. Kuva Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

Vierailusta tuli kiinan kulttuuriviranomaisten epäilyistä huolimatta suuri menestys. Avain menestykseen oli tietysti teatterimuodon ja esityksen korkeatasoisuus, mutta myös huolellinen vierailun esivalmistelu teatterimuodon esitystapaa esittelemällä ja näytelmän sisältöä valaisemalla. Kirjailija ja runoilija Pertti Nieminen käänsi vierailua varten näytelmän historiallisella taustalla olevan Bai Juyin (772–846) avainrunon *Laulu loputtomasta murheesta*.

Sisältöön päähuomio

Seuraava laadullinen harppaus kiinalaisten perinteisen teatterin esitysten järjestämisessä otettiin vuonna 1996, kun Kiinan vanhimman säilyneen näytelmätekstin *nanxi*-teatterimuodossa esittäneen ryhmän esitys, *Zhang Xie menestyy virkatutkinnossa*, ensimmäisen kerran tekstitettiin kokonaan suomeksi Aleksanterin teatterin näyttämöllä. Vierailun järjestäjä Suomi-Kiina-seura päätti tästä



Zhang Xie zhuangyuan -näytelmä on vanhin kokonaisena säilynyt draamateksti Kiinassa. *Nanxi*-teatterimuodossa esitetty näytelmä nähtiin kokonaan suomeksi tekstitettynä 1996. Kuva: Suomi-Kiina-seuran kuva-arkisto.

esityksestä saadun erinomaisen kokemuksen jälkeen vastaisuudessa järjestää vierailuja vain, mikäli ne voidaan tekstittää kokonaan suomeksi. Kokonaisten näytelmien esittäminen kaikkien vierailujen yhteydessä laajensi suomalaisen yleisön ja kriitikoiden ymmärrystä kiinalaisesta draamasta kokonaisuutena. Kiinalaiselle näyttelijälle kohtaaminen sellaisen suomalaisen yleisön kanssa, joka tekstityksen avulla kykeni reaaliajassa seuraamaan näytelmän dialogia, herätti hämmästyneen kommentin: ”Hehän ymmärtävät kaiken minkä sanon!” Suomalainen yleisö ja kriitikot eivät enää todellakaan seuranneet kiinalaista oopperaa pelkästään eksoottisena elämyksenä vaan draamana, jonka sisällön ymmärtää täysin, vaikka sen muoto eroaa monessa suhteessa länsimaisesta teatterista.

Vuonna 2000 Suomi-Kiina-seura ja Aasia Helsingissä -festivaalit tuottivat kiinalaisten asiantuntijoiden avulla ja Suomen opetusministeriön avustuksen turvin ja Suomen ulkoasiainministeriön kehitysyhteistyötuella *kun*-oopperan *Lunta keskikesällä* vanhassa, 1500-luvun puolivälin esitysasussa Helsinki 2000 kulttuuri-pääkaupunki -tapahtumaan. Tuotantoprosessi kesti suunnitteluineen kaikkineen kaksi vuotta. Tämä esitys luonnollisesti tekstitettiin kokonaan suomeksi ja se vieläpä vietiin esitettäväksi Tukholmaan ja tekstitettiin suomalaisten toimesta siellä ruotsiksi. Esitys aiheutti Tukholman teatteripiireissä pienen sensaation, sillä tämä oli sekä ensimmäinen kerta kun *kun*-oopperaa nähtiin Ruotsissa että ensimmäinen kerta, kun kiinalainen teatteriesitys nähtiin siellä tekstitettynä.



Syyttömältä puristetaan tunnustus kiduttamalla *kun*-opperassa *Lunta keskikesällä*. Dou En roolissa esiintynyt Hu Jinfang sormipenkissä. Kuva: Veli Rosenberg.

Komea sarja klassikoita

Kiinalaisten näytelmien esittäminen kokonaisina ja tekstitettyinä on tehnyt mahdolliseksi kiinnittää järjestelyissä huomio näytelmien sisältöön eikä pelkästään niiden esitysmuotoon. Näin on ollut mahdollista esitellä suomalaiselle yleisölle kiinalaisen draaman klassikoita yksi toisensa perään. Ilman ensin juoniselostusta ja vuodesta 1996 alkaen tekstitysmahdollisuutta, ei Suomessa olisi voitu nähdä sellaisia keskeisimpiä kiinalaisia näytelmiä kuten: *Valkoinen käärme* (ensiesitys kokonaisena näytelmänä Suomessa 1982, selostettuna), *Ikuisen nuoruuden palatsi* (1990, selostettuna), sekä suomeksi tekstitettyinä *Zhang Xie menestyy virkatutkinnossa* (1996), *Haaskattu onni* (1997), *Perhosrakastavaiset* (1998), *Lunta keskikesällä* (2000), *Jäähyväiset jalkavaimolle* (2002), *Zhaon perheen orpo* (2003) ja vuonna 2005 *Rakkaus kurtisaaniin*. Vuonna 1997 tamperelainen media-konserni toi klassikon *Läntisen huoneen romanssi* englanniksi tekstitettyinä kiertueelle Suomeen ja Suomi-Kiina-seura *Salattu suhde*-klassikon (2010) suomeksi tekstitettyinä. Wusheng Company valmisti vuonna 2013 Kiinassa harvoin nähdyn kokonaisen version näytelmästä *Oikeamielinen kenraali karkotetaan* ja vuonna 2015 kokonaisen taistelunäytelmän *Viimeinen taistelija*. Perinteisen teatterin alalla kulttuurivaihto Kiinan kanssa on

Suomessa ollut poikkeuksellisen syvällistä ja laajaa verrattuna mihin tahansa länsimaahan. Kulttuurivaihdon ansiosta esityksiä ei ole järjestetty vain pääkaupungissa, vaan laajasti eri puolilla maata.



Homoseksuaalisista suhteista kertovan *kun*-opperan *Salattu suhde* tie Suomeen oli mutkikas. Esityksen saaminen kiertueelle peruuntui kerran Kiinan kulttuuriministeriön eväyksellä. Lopulta Eyjafjallajökull-tulivuorenpurkauksen tuhkapilvi oli estää esiintyjäryhmän lennon Suomeen. Kuvassa pääparia esittäneet Chen Yuzhen (vas.) ja Hou Ju. Kuva: Veli Rosenberg.

Kiinalainen ohjaaja

Helsingin kaupunginteatterin johtaja Asko Sarkola halusi kiinalaiseen tarinaan perustuvan farssin Helsingin kaupunginteatterin ohjelmistoon. Alkuperäisen kiinalaisen tarinan pohjalta näytelmäkirjailija Sami Keski-Vähälä kirjoitti näytelmän *Väärennetty morsian*, jota näytäntökaudella 2006–07 esitettiin yhteensä 57 kertaa Helsingin kaupunginteatterin pienellä näyttämöllä. Näytelmän ohjasi kiinalainen näyttelijä-ohjaaja Kong Xinyuan ja esityksessä käytettiin aitoja kiinalaisia teatteripukuja.

Suomalaiset alkavat näytellä perinteisen kiinalaisen teatterin keinoilla

Uusi aluevaltaus maailmanmitassakin tapahtui elokuussa 2011, kun Pekingin Perinteisen teatterin akatemiassa opiskellet Antti Silvennoinen ja Elias Edström



Wusheng Company alkoi esittää kiinalaisia taistelunäytelmiä 2011. Kuvassa Elias Edström (vas.) ja Antti Silvennoinen näytelmäkatskelman *Kolmen tien risteyksessä* esiintymisasuissa. Kuva: Veli Rosenberg.

alkoivat esittää suomen kielellä perustamansa ammattimaisen Wusheng Companyn tuotantona toiminnallista näytelmäkatskelmaa *Kolmen tien risteyksessä*. Esiityksessä käytettiin säestäjänä kiinalaisen teatteriorkesterin lyömäsoitinryhmää äänitteenä. He ovat esittäneet katskelmaa yhteensä 57 kertaa noin 7.000 katsojalle kiinaksi, suomeksi ja ruotsiksi sekä Suomessa että ruotsissa.

Tammikuussa 2013 nähtiin Kanneltalossa Antti Silvennoisen kirjoittama ja ohjaama "ensimmäinen suomalainen peking-ooppera" näytelmä *Vartija – arjen sankari*, jossa säestyksenä Pekka Saarikorpi korvasi kiinalaisen teatteriorkesterin lyömäsoitinryhmän länsimaisella rumpusetillä ja kiinalaisen melodisen orkesterin Olli Kari harmonikkaa soittamalla. Kiinalaisen teatteriorkesterin lyömäsoitinryhmän korvaaminen tutummalta kuulostavalla ja, ennen kaikkea, hiljaisemmalla rumpusetillä oli oivaltava keksintö. Länsimaisen kuulijan korvaa eivät niinkään haittaa kiinalaiset rytmit, vaan lyömäsoitinten volyyymi.

Wusheng Company on tuottanut tähän mennessä kaksi kokonaista kiinalaisen näytelmäklassikon suomalaista versiota: *Oikeamielinen kenraali karkotetaan (Jiao Zan fabei)* yhdessä Aasia Helsingissä -festivaalin ja Klockriketeaternin kanssa tuotettu, joka on katskelman *Kolmen tien risteyksessä* (2013) täysipitkä ja Kiinassa tuskin koskaan esitetty versio sekä yhdessä Aasia Helsingissä -festivaalin, Helsingin juhlatiikkojen ja Tero Saarinen Companyn kanssa tuotettu *Viimeinen taistelija (Tiao huache)* (2015).



Wusheng Company valmisti 2013 täydellisen version näytelmästä *Oikeamielinen kenraali karkotetaan*. Klokriketeaternin lavalla (vas. lukien) Timothy Pilotti-Johansson, Ville Seivo ja Simon Strömsund. Kuva: Kari Rosenberg.



Matschbox Companyn peking-ooppera *Sigurd Ring* ammensi tarinansa pohjoismaisesta mytologiasta. Näytelmän loppukohtauksessa Talvikki Eerola ja Elias Edström. Kuva: Kari Rosenberg.

Nyt Suomessa toimii kaksi perinteisen kiinalaisen teatterin näyttelijäntekniikkaa käyttävää ammattimaista näyttelijäryhmää: Wusheng Company ja Matchbox Company. "Suomalainen peking-ooppera" *Sigurd Ring* (2016) on Matchbox Companyn tuotantoa. Wusheng Companyn tuottama suomalainen peking-ooppera *Vartija – arjen sankari* voitti lokakuussa 2017 hopeamitalin Pekingissä järjestetyssä Global Peking Opera Fans -kilpailussa parhaana ulkomaisena esiintyjäryhmänä.

Fokus Kiina -tapahtuma

Helsingin juhlatiimat järjestivät 14.–30.8. 2015 Fokus Kiina -tapahtuman osana juhlatiimien kokonaisuutta. Se oli laajin kiinalaisen taiteen esittelykokonaisuus koskaan Suomessa tai Pohjoismaissa. Fokus Kiina -tapahtuman puitteissa esiteltiin mm. Kiinan kuvataiteita, muotoilua, musiikkia, elokuvaa, sarjakuvaa ja ruokakulttuuria. Esittävien taiteiden alalta Fokus Kiina -tapahtumassa nähtiin: 14. ja 15.8. vallankumousbaletti *Punainen naiskomppania* Senaatintorille pystytetyllä lavalla, 21. ja 22.8. Alminsalissa TAO Dance Theaterin esitykset 4&5 ja 6&7, 21.–23.8. Jäähallissa Shanghain akrobaattiseurueen esitys *Zodiac Legend*, 25. ja 26.8. Aleksanterin teatterissa Beifang kun-oopperaseurueen esittämänä *Valkoinen käärme* -näytelmä englanniksi tekstitettyinä.



Laajamuotoisin suomalaisvoimin toteutettu perinteisen kiinalaisen näytelmän esitys oli 2015 järjestetty peking-ooppera *Viimeinen taistelija* Kansallisteatterissa elokuussa 2015. Lavalla oli peräti 20 suomalaista näyttelijää ja akrobaattia. Kuva: Kari Rosenberg.

5. Aasia-kuva syvenee ja monipuolistuu

Anna Thuring

Japani palaa Suomen näyttämöille

Kosketus japanilaisten esittämään japanilaiseen teatteriin oli jo ehtinyt haalistua siinä vaiheessa, kun Suomeen viimein saatiin aito, perinteinen japanilaisvierailu vuonna 1967. Svenska Tetern oli tällöinkin vierailun alustana ja suurimmalle osalle yleisöstä tämä oli ensimmäinen kosketus *no*-teatteriin. Vuosisadan alun vierailuesitykset olivat hakeneet inspiraationsa osittain *kabuki*-teatterista, ja vaikka eurooppalaisen teatterin piirissä *no*-teatterista tiedettiin ja siitä haettiin ideaalia ja inspiraatiota toisen käden lähteiden kautta, ei sitä ollut nähty Euroopassakaan ennen 1950-lukua. Esimerkiksi Pariisissa nähtiin ensimmäinen Kanze-seurueen *no*-esitys vuonna 1957. Monelle teatteri-ihmiselle, jolla oli mielessään idealisoitu kuva ylimaallisen kauniista, syvällisestä ja ritualistisesta muodosta, ensimmäinen esitys saattoi muodostua shokiksi. Ranskalainen teatteriohjaaja Jean-Louis Barrault kertoo muistelmissaan, miten hän oli tuota esitystä odottanut, mutta miten se lopulta muodostui pettymykseksi erityisesti oudon puheilmaisun ja laulun vuoksi.

Helppoa ei *no*-teatterin seuraaminen ollut sosiaalisesti kouluillekaan. G.J. Ramstedtin 1950 ilmestynyt *Lähettiläänä Nipponissa* sisältää anekdootin Walesin prinssin vierailun kunniaksi järjestetyltä vastaanotolta vuonna 1921:

”Juhlasaliin oli, diplomaattikunnan lisäksi, saapunut toista tietä suuri joukko juhlapukuista yleisöä täyttäen saliin varatut paikat viimeistä sijaa myöten. Istuttiin puolikaareen asetetuilla tuoleilla, edessä näyttämö, jolla ei ollut kulisseyä länsimaiseen tapaan, vaan kaikki oli enemmän improvisoitua. Näytelmä oli tyypillinen No-näytelmä, vanhaan japanilaiseen historialliseen tyyliin kirjoitettu keskustelukappale, joka kieltä

ymmärtämättömälle ei tarjonnut mitään kiinnostavaa. Etumaisella tuolla Walesin prinssi väsyikin koko esitykseen ruveten mielenkiinnolla tarkastelemaan komean ja harvinaisen, lahjaksi saamansa japanilaisen miekan koristuksia, veti sen vähän väliä osittain ulos huotrastaan ja koputteli sillä tuon tuostakin lattiaan (...). Muun ohjelman lomassa keisarillinen soittokunta esitti kappaleitaan. Juhla päättyi tähän ja vieraat poistuivat.”

Pariisiin 1950-luvun *no*-esitys oli osa Kansojen teatteri (*Théâtre des Nations*) -festivaalin ohjelmistoa, ja ei ole täysin mahdotonta, etteivätkö näihin tapahtumiin osallistuneet suomalaisetkin sitä nähneet. On myös mahdollista, että Japani ei toisen maailmansodan jälkeen vielä 1950-luvulla ja Suomen poliittisessa ilmapöyrissä ollut maa, jonka perinteinen kulttuuri olisi ollut tavoiteltua tai haluttua nähtävää. Varsinkin *kabuki*-teatterilla oli painolastinsa Japanin toista maailmansotaa edeltävän ja sodanaikaisen nationalismin promoottorina. *No*-teatteri oli luonteeltaan abstraktimpaa eikä samalla tavoin alistettavissa propagandatyölle kuin *kabuki*. *No*-vierailut olivat tietysti myös halvempia kuljetettavia kuin suuret *kabuki*-produktiot. Tälläkin lienee osansa siihen, että juuri niillä aloitettiin toisen maailmansodan jälkeiset vierailukiertueet. *Kabukia* nähtiin 1950-luvun Pariisissakin vain lyhyinä katkelmina ja erityisesti tansseina. Azuma Kabuki esiintyi siellä vuonna 1955 ja Kabuki Hanayagi vuonna 1958. Näiden molempien esitysten sävy oli hyvin pehmeä, kirsikankukkainen. *Kabukin* ärhäkkä samurai-puoli puuttui niistä täysin, ja *kabukin* tutkijan ja tuntijan Leonard Pronkon mielestä yleisölle jäikin sellainen kuva, että *kabukista* puuttuu täysin kiinalaisen oopperan tapainen eepinen suuruus.

On varsin mahdollista, että juuri poliittisista syistä perinteinen kiinalainen teatteri resonoi suomalaisten teatterin ammattilaisten ja yleisöjen mielissä juuri 1950-luvulla. Esimerkkinä tästä on edellisessä kappaleessa käsitelty Ritva Arvelo. Kulttuurimatkojakin Kiinaan järjestettiin, ja olihan kiinalainen teatteri yhdistettävissä myös tuolloin suosittuun Bertolt Brehtiin, jonka tiedettiin inspiroituneen Mei Lanfangista ja klassisesta kiinalaisesta teatterista. Brechtin *Der Jasager*/*Der Neinsager* -näytelmänsä ammentamia *no*-vaikutteita ei siinä määrin noteerattu.

Unohdettu esitysasiantuntija: Marta Keravuori

Suomessa oli kuitenkin jonkin verran tietämystä japanilaisesta kulttuurista ja maan perinteisestä teatterista. Marta Keravuori, joka oli aloittanut japanilaisten diplomaatin kasvattipojan kielenopettajana jo 1940-luvulla ja opetellut sittemmin

itse japanin kielen, oli tavallaan Ritva Arvelon paralleeli Aasiaan suuntautuneessa kulttuurikiinnostuksessaan. Tietämyksensä hän oli hankkinut Suomessa oleskel-leiden ja vierailleiden japanilaisten sekä kirjallisuuden kautta. Kielenopiskelu oli niin perusteellista, että hän osallistui myös *tanka*-runokilpailuihin ja suomensi muun muassa japanilaisia satuja. 1950-luvulla hän pääsi myös opintomatkalle Japaniin.

Teatterin puolella hänen asiantuntemustaan tarvittiin vuosina 1956–59, kun yhdysvaltalaisen John Patrickin uuden (Yhdysvallat) ja vanhan (Japani) maailman kohtaamisia kuvaava näytelmä *Elokuun teehuone* oli useiden suomalaisten teattereiden ohjelmistossa. Marta Keravuori opetti näyttelijöille japanin ääntämystä. Hänen Japanista tuomaansa esineistöä myös lainattiin teattereihin rekvisiitaksi. Radiossakin Keravuori esitelmöi. Eugen Terttulan ohjaaman ja Aila Meriluodon kuunnelmaksi sovittaman ja englannista kääntämän *Kagegyo*-nimisen *no*-näytelmän lähetykseen liittyen Keravuori esitelmöi *no*-teatterista radion kuuntelijoille vuonna 1957.

Vielä suurempi teatteriteko olisi kuitenkin ollut ensimmäisen suomenkielisen japanilaista teatteria käsittelevän kirjan julkaiseminen. Keravuori kirjoitti kirjan käsikirjoituksen ja tarjosi sitä WSOY:lle 1960-luvun alussa. Kustannusyhtiöstä kuitenkin vastattiin, että Suomesta tuskin löytyisi tarpeeksi kiinnostusta aiheetta käsittelevälle teokselle ja suositeltiin, että hän julkaisisi teoksen jossakin ulkomailla.

Vuonna 1967 Suomeen saatiin viimein oikea *no*-teatteriesitys. Kanze-koulukuntaan kuuluvan Kyuma Hashiokan johtama *no*-seurue kiersi pohjoismaissa, ja saapui Svenska Teaterniin maaliskuussa 1967. Kiertueen kaupallisena taustana oli SAS-yhtiön avaama suora lentoreitti Tokioon. Käsiohjelmassa kerrotaan Hashiokalla olevan oman *no*-teatterin Tokiossa, ohjelmassa mainitaan myös, että hän, sukunsa kahdeksas *no*-ammattilainen, kouluttaa opiskelijoita teatterissaan. Seurueen ohjelmistossa oli kaksi *no*-näytelmää, *Kikujido* ja *Aoi no Ue* sekä *kyogen*-näytelmä *Boshibari*. Käsiohjelmassa on lyhyt selostus näistä näytelmistä ruotsiksi sekä näiden suomenkielinen käännös. Suomenkielinen *no*-teatterin esittely on hivenen tiivistetty versio ruotsinkielisestä tekstistä. Näyttämön tälle kiertueelle oli toteuttanut ruotsalainen Göran Wassberg. Kööpenhaminan esityksestä kerrotaan, että siellä käytettiin kannettavaa *no*-näyttämöä ilman kattoa ja lyhennettyä *hashigakaria*.

Olisi ollut luontevaa, että Marta Keravuoren tasoinen asiantuntija olisi toiminut kiertueen avustajana Suomessa. Keravuoren itsensä mukaan Japanin suur-lähetystö jopa ehdotti tätä, mutta hänen asiantuntemustaan ei syystä tai toisesta

haluttu käyttää. Ainoastaan Nya Pressen julkaisi hänen *no*-teatteria esittelevän artikkelinsa, joka selvästi osoittaa perehtyneisyyden aiheeseen. Suomenkieliset lehdet eivät olleet kiinnostuneita hänen 'monisteestaan'.

Keravuoren maininnan mukaan suomalaisen yleisön vastaanotto oli innostunutta, vaikka taustatietoa puuttuikin. Sinänsä on valitettavaa, että kiertueen kritiikit jäivät saamatta jälkipolvien luettaviksi sanomalehtilakon vuoksi. Ruotsissa Svenska Dagbladet kirjoitti seurueen Kööpenhaminan esityksestä 25.2.1967. Tässä Per Erik Wahlundin artikkelissa on myös viittaus pariin Ruotsissa saatuun japanilaisen teatterin kosketukseen 1950-luvulla, Miko Hanayugin showesitykseen ja Azuma Kabuki -tanssijoihin eli samoihin seurueisiin, jotka olivat esiintyneet aiemmin Pariisissa. Kriitikko on selvästi lukenut *no*-teatterista ja viittaa jopa nuoren kirjailijan Yukio Mishiman versioon *Aoi no Ue* -klassikosta. Itse esitystä hän ei kuitenkaan usko pystyvänsä arvioimaan, koska näyttelemisestä länsimaisessa mielessä tässä ei ole kyse eikä yleisön kannatakaan yrittää ymmärtää vaan antautua kokemukselle, joka ei muistuta mitään toista teatterikokemusta. Otsikkonakin on "Vieras teatterimaailma".

Voisi olettaa, että todennäköisesti vähemmän asiaa tuntevien suomalaiskritikoiden yleisvaikutelmat olisivat olleet samansuuntaiset. Pienessä, nimetömmässä arvostelunomaisessa tekstissä, jonka otsikkona on "Hienostunutta", kirjoitetaan, että:

"Noh-teatteri on taidemuotona kiehtova – se valtaa katsojan intensiivisyydellään, vaikka aluksi suomalaisesta katsojasta tuntuukin, että näyttämöllä ei oikeataan tapahdu mitään. Noh-teatterin musiikki on ihmeellistä, sen perusjoiku tuntuu siltä kuin jatkuvasti toistettaisiin sanoja 'Oku-joku', jotka ilmaistaan eri äänenpainoin ja sävyin".

Sen verran perehtyneisyyttä kirjoituksessa on, että voisi epäillä Keravuoren "monisteen" olleen kirjoittajan tausta-aineistona käsiohjelman tekstin lisäksi.

Japanilaisen Kulttuurin Ystävät tuovat *no*-teatteria Suomeen

Japanin ja Suomen välistä ystävyystoimintaa oli ollut vuodesta 1935 lähtien, mutta 1970-luvun lopulla perustettiin uusi Japanilaisen Kulttuurin Ystävien yhdistys (JKY), jonka perustajajäseniin kuuluivat mm. Kai Nieminen, Junichiro Okura, Therella Gonneau, Jan Blomstedt, Veikko Polameri, Akiko Meguro, Tadaaki Kawata, Timo Rajakangas ja Keiko Yoshizaki. Yhdistyksen toiminnassa yhä mukana oleva Ronny Rönqvist oli mukana alusta alkaen. Tällä yhdistyksellä

tuli olemaan tärkeä rooli 1980-luvulla tapahtuneiden japanilaisten vierailujen järjestämisessä. Ensimmäinen näistä toteutui vuonna 1982. Ronny Rönqvist muistelee tätä kirjoittamassaan yhdistyksen epävirallisessa historiikissa:

”Nuoren yhdistyksemme ensimmäinen suuri koitos tällä alalla oli Zeamisa *no*-teatterin tuominen Suomeen vuonna 1982. Tämä *no*-teatterivierailu oli ensimmäinen laatuaan maassamme ja sen järjestäminen oli varsin rohkea veto nuorelta yhdistykseltä. (kirj. huom. Tässä lieene unohtunut vuoden 1967 vierailu) Projekti lähti alkuun Okura Junichiron ja suurlähettiläs Hitomin kontakteista. Zeamisan johtaja Kanze Hideo oli varsin kuuluisa Kanze-koulukunnan johtohahmo. Muistan, että Japanin suurlähetystö aluksi suhtautui hyvin epäilevästi hankkeeseen ja tarvittiin monta kokousta ennen kuin he ymmärsivät, että olimme tosissamme. Tämä hanke vietiin läpi pääasiallisesti omin voimin, mutta osaksi Japan Foundationin taloudellisella tuella. *No*-teatterinäyttämö tuotiin Saksasta kuorma-autolla ja olin itse Sompasaassa laivaa vastassa. Luotsasin lastin Finlandia-teatteriin, jossa näytös pidettiin. Siellä näyttämöä rakennettiin talkoovoimin, tietenkin japanilaisten asiantuntijoiden tarkassa valvonnassa. Samalla tuli Finlandia-talo tutuksi. Muistan Kanze Hideon yhtäkkisen karjunnan, kun joku rakentajistamme erehdyksessä astui näyttämölle jalkineet jalassa. Itse esitys meni loistavasti ja Finlandia-talo oli käytännöllisesti katsoen loppuunmyyty. Itse näytelmän seuraaminen oli helppoa yhdistyksemme hienosti toimittaman ohjelmalehtisen avulla, jossa kaikki repliikit olivat Kai Niemisen kääntämiä.”

Ronny Rönqvistin arkistoaineistoissa olevasta kirjeistä käy ilmi, että ensimmäinen sysäys *no*-teatterivierailuun oli saatu edellisenä vuonna Lahden kansainvälisessä kirjailijakokouksessa vierailleelta professori Hiroshi Koyamalta, joka tiesi Kanzen (*no*) ja Nomuran (*kyogen*) yhteisen Zeamiza-seurueen tulevan kiertueelle Saksaan, Itävaltaan ja Sveitsiin kesäkuussa 1982. Olipa professori antanut yleisöä innostaneen *kyogen*-lauluesityksenkin, mikä tuntui viittaavan siihen, että kiinnostusta tulisi olemaan.

Suunnitteluvaiheessa mietittiin erilaisia esitystilavaihtoehtoja kuten Temppeliaukion kirkkoa, mutta lopulta Finlandia-talon näyttämö saatiin käyttöön. Aivan ihanteellinen esityspaikka se ei ollut. Näyttämöä rakennettaessa jouduttiin *hashikagarin* kulmaa ja pituutta muuttamaan eikä kattoakaan voitu



No-näyttämö Finlandia-talossa vuonna 1982. Kuva: Sakari Viika.

näyttämölle rakentaa. Esitys oli kuitenkin menestys, ja kulujen kattamiseen tarvittavia tärkeitä lipputulojakin saatiin kohtuullisesti. Taloudellista tukea oli koko kiertueen rahoittaneen Japan Foundationin lisäksi saatu myös Suomen opetusministeriöltä. Ryhmä vieraili Helsingin jälkeen Joensuun laulujuhlilla, missä esitettiin *Kantan*- ja *Boshibari*-näytelmät.

Näyttämö palautettiin vierailun jälkeen Saksaan, mutta yhdistyksen haltuun jäi runsaasti ranskan-, englannin- ja saksankielistä materiaalia, jota oli käytetty Euroopan kiertueella. Vierailun yhteydessä myös tuotettiin omaa taustamateriaalia. Käsiohjelma on erittäin perusteellinen ja sisältää sekä *no*- että *kyogen*-teatterityylien esittelyt ja ohjelmistossa olleiden näytelmien, *Kiyotsune*, *Boshibari*, *Aoi no Ue* ja *Kantan*, käännökset selityksineen. Käännökset olivat Kai Niemisen ja Kyllikki Villan käsialaa. Japanilaisen teatterin esittelyä laajennettiin vielä saman vuonna: loppuvuodesta 1982 ilmestyneen yhdistyksen julkaisun *Hashin* teemana oli japanilainen teatteritaide.

Vierailun järjestäjillä oli selkeänä tavoitteena suomalaisen yleisön valistaminen. Uusi Suomi julkaisi Leena Joen kirjoittaman mittavan ja perehtyneisyyttä osoittavan taustajutun ennen vierailua. Sävy on *no*-teatterin ainutlaatuisuutta korostava, ja yleisöä hivenen varoitetaan erityisesti *no*-laulun outoudesta – kenties ennakoiden yleisön mahdollisia reaktioita:

”Länsimaiselle ihmiselle perinteisen japanilaisen laulun kuuleminen on aluksi lähes uskomaton kokemus. Kaikki oppimamme kauneusihanteet tuntuvat olevan päälallaan. Vaikuttaa siltä, kuin ääni lähes tukahtuisi kurkkuun, ja sen sijoitus on usein takainen. Äänenmuodostuksessa kiinnittyy huomio omalaatuiseen vibratoon, ja monet mikrointervalleja sisältävät liukumiset lisäävät tonaalista epämääräisyyttä. Mutta kun ensihämmennys on mennyt ohitse, musiikki alkaa vaikuttaa yhä tehokkaammin ja nyt toisin kuin alussa: sen ikivanha ominaisilme alkaa tulla tutuksi ja vaatii hyväksytyksi tulemistä.”

Lehdistölle oli lähetetty perusteellista taustatietoa, ja järjestäjien innostus tuntuu välittyvän myös kritiikkeihin. Sen huomaa jo esityksiä edeltäneistä jutuista. Myös arvosteluissa on vilpittömän kiinnostunut ja kunnioittava sävy. Maiju Sallas kirjoittaa Joensuun *Kantan*-esityksestä, että ”hidas tempo ja liikesarjojen toistuminen herkistivät kokemaan suoraan näyttämön tapahtumat mitään ajattelematta”. Hän mainitsee myös, että *no*-teatterin tapa suhtautua teatterin tekoon herätti ajatuksia. ”Oman työpanoksensa kunnioittaminen ja tosissaan ottaminen näkyi näyttelijöistä”.

Marcus Castrén kirjoittaa myös hyvin henkilökohtaisesti:

”Kiyotsune -näytelmässä päähenkilö saapui lavalle *nokan*-huilun maagisten sävelten soudessa. Useita kertoja huilisti lopetti soittonsa, ja hiljaisuuden vallitessa päähenkilö kääntyi kohden yleisö ja tuijotti sitä herkeämättä. Nämä nirvanankaltaiset, ikuisuuksia kestäneet sekunnit olivat kenties voimakkainta, mitä koskaan olen teatterissa kokenut.”

Eräänlainen pohtiva peilaaminen omaan teatteriin näkyy monista teksteistä. Katri Veltheim kirjoitti näkemästään esityksestä, kommentoiden arvostelussaan myös suomalaisen teatterin tilaa:

”Kun länsimaisen teatterin tällä hetkellä hämmentävään monimuotoisuuteen ja tyylliseen linjattomuuteen tottunut ammattikatsoja näkee toisen kerran työvuosiensa aikana, lisäksi pitkän väliajan jälkeen, näytteen vanhasta japanilaisesta teatterikulttuurista, on hän lähinnä kahden hallitsevan perustunnelman vallassa: outouden ja lumouksen. (...) Niin kuin näyttämön takaa tuleva vastavalo voi tehokkaasti valaista puutteita, niin myös japanilaisen teatterin täydellinen poikkeavuus, erilaiset

esitysprinsiipit, toimivat vastavalona tämän päivän suomalaisessa teatteritilanteessa. Äänenkäytön ja liikkeitten täydellinen hallinta paljastaa tämänhetkisen, usein täysin omaehtoisen temmellyksen ja täydellinen, persoonaton, nimetön antautuminen välittämään tarinaa iskee korvalle itsetehostusta ja sooloilua. Ja lopulta täydellinen pitäytyminen perinteessä muistuttaa siitä, että täydellinen perinteen hylkääminen johtaa suoraa päätä ilmaisulliseen anarkiaan."

Yhdistys eteni nuoruuden innolla, ja seuraava *no*-teatteriesitys tuotiin Suomeen vain muutaman vuoden kuluttua Finlandia-talon vierailun jälkeen. Vuonna 1985 esityspaikkana oli Suomen Kansallisteatteri, esiintyjänä Hosho-koulukuntaa edustava Hosho-ryu-Nogakudan. Tähän vierailun järjestäminen oli yhdistykselle helpompaa, koska logistista tukea saatiin Kansallisteatterilta. Ryhmä myös lensi suoralla lennolla Tokiosta Helsinkiin – ja jatkoi sen jälkeen Tukholmaan ja Kööpenhaminaan. Vuoden 1967 vierailu oli linkittynyt SAS-lentoyhtiön suoran Japanin lentoyhteyden avaamiseen. Nyt oli Finnairin vuoro juhlistaa omaa suoraa lentoyhteyttään. Käsiohjelman ensimmäisellä sivulla onkin Finnairin mainos.

Ainoa esitys oli jo etukäteen loppuunmyyty. Iltalehti sai aiheen otsikoida isoin kirjaimin: "Japanilainen *no*-teatteri kiinnosti: TUHAT JONOTTI KANSALLISEEN". Jostakin Iltalehteen oli myös saatu tieto, että japanilaiset nuoretkin kävisivät sankoin joukoin *no*-esityksissä, vaikka lehdistötilaisuudessa lienee varovaisesti puhuttu japanilaisen nuorison jonkin verran lisääntyneestä kiinnostuksesta *no*-teatteria kohtaan.

Esityksen vastaanottoa heijastavat lehtiartikkelit, joista kuultaa läpi sekä se, että tausta-aineistoa, lehdistötiedotetta ja käsiohjelmää, oli luettu. Moni arvostelu rakentuu sen varaan, että lukijoille välitetään tietoa *no*-teatterista ja esitetyistä näytelmistä, jotka olivat *Funa-benkei* -näytelmästä peräisin oleva *Mayabashi*-tanssi, *kyogen*-kapplale *Kaminari* (Ukkonen) ja *no*-näytelmä *Hagoromo* (*Sulkaviitta*). Kai Niemisen suomentamat näytelmätekstit sisältyivät käsiohjelmaan. Ohjelma oli selkeästi valittu ajatellen yleisöä, jonka tiedettiin olevan verraten perehtymätön *no*-teatteriin. Se ei ollut liian pitkä, ja tarinat olivat periaatteessa hyvin selkeäpiirteisiä eivätkä vaatineet perehtyneisyyttä Japanin historiaan.

Kiinnostavaa on, että vastaanotosta puuttuu samanlainen vilpittömyys ja henkilökohtaisuus kuin vuoden 1982 vierailun yhteydessä tuntui vallinneen. Ikään kuin ei olisi avoimesti uskallettu heittäytyä katsomaan erilaista perinnettä. Arvostelijoista suurin osa oli selvästi hämmentynyt kokemastaan ja tunnusti hy-

vin varovasti oman ensikertalaisuutensa ja vaatimattoman tietämyksensä tämän kokonaan toisenlaisen maailman edessä. Esitystä luonnehditaan hienostuneeksi, henkeäsalpaavaksi, oudoksi ja välähdykseksi idän kiehtovasta tunnelmasta ja kulttuurista, jota leimaa kurinalainen dynamiikka, harmonia ja perfektionismi. Esityksen hitaus mainitaan – rivien välistä voi myös lukea, että joillakin arvostelijoilla oli pitkästymiskynnys lähellä. Harva arvostelija uskaltautuu samanlaiseen suorapuheisuuteen kuin Anneli Kanto, joka epäilee eksoottisen lumon olleen pitkien aplodien peritekijä sekä sen, että vierailusta kehittyi vain yhden näytöksen vuoksi jonkinlainen ”seurapiiri-must”:

”Tunnustettakoon suoraan: olin ulkona kuin lumiukko koko jutusta. En tavoittanut edes varmintä suuren näyttämötaiteen tunnusmerkkiä, karisman väreilyä, joka usein oudossakin taidemuodossa vastaanansanomattomasti vakuuttaa, että tapahtumassa on jotain merkittävää ja ainutkertaista.

Tämä esitys ei asetu hyvä-huono-asteikolle – vertailukohtia ei yksinkertaisesti ole. Hosho-ryu’n esitys oli ensikokemukseni no’sta eikä minusta sen perusteella vielä entusiastia tullut, sen sijaan skeptisismi lisääntyi tätä 600-vuotiaasta teatterimuotoa kohtaan.”

Toinen arvostelija, joka rohkeni kysyä ”mitä koimme, mitä näimme”, oli Timo Tiusanen. Samalla tavoin kuin Kanto, hän kuvailee näkemäänsä yrittämättä varsinaisesti ymmärtää tai tulkita sisältöä:

”Hienostuneiden pukujen hidasta seremoniallista liikettä puhdasta puupintaa vasten. Kurkkuäänien korinaa: kuoron ja pääroolien puhe-laulua. Kolmen rummun aksentteja, vastakohtana huilun lyyrinen ääni. Keskittyneen hidasta näyttelijäntyötä, seremoniaa. (...) No-teatteri puhuu symbolikieltä, jonka avain on meiltä hukassa. (...) Voimme vain aavistella, että mukana on dramaattisia momentteja eleissä, tunnelmatitteissa, viuhkan liikkeissä, tanssiaskelissa, käsivarren ja viitanlaskosten muita ripeämmässä heilahduksessa. Niin kuin kaikki seremoniat, taikka tämän näytelmän kansainvälisestikin tunnettu tarinantytkä, sisältävät kiteytyynyttä henkeä, ikimuistoista merkitystä.”

Termit ”aristokraattisuus” ja ”korkeakulttuurisuus” vilahtavat muutamissa arvosteluissa. Kiinnostava, hivenen puolustuspuheenomainenkin pohdinta aris-

tokraattisuudesta ja elitismistä sisältyy Jukka O. Miettisen arvosteluun. Siinä kyllä myönnetään, että Japanissakaan *no* ei ole massojen teatteria, mutta että hillittyä aristokraattisuutta ei Japanissa pidetä paheena eikä *no*-teatteria siellä tuomita elitistiseksi taidemuodoksi. Pohdinta lieenee kannanotto 80-luvun suomalaisen teatterin valtavirtaan, vähän samaan tapaan kuin Katri Veltheimin mielipiteet aiemman *no*-vierailun yhteydessä. Miettinen osallistui Japanilaisen Kulttuurin Ystävien tavoin valistustyöhön, jolla pyrittiin tekemään japanilaista kulttuuria tutuksi suomalaisille. Helsingin Sanomissa ilmestyi toukokuussa ja elokuussa 1985 sarja koko sivun laajuisia juttuja Japanin teatterimuodoista. Arvostelunsa loppuun Miettinen heittääkin pohdittavaksi:

”Eikö olisi jo aika, että joku virallinen laitos ottaisi huolehtiakseen ulkoeurooppalaisista teatterivierailuista. Yhdysvalloissa ja muualla Euroopassa ne ovat suuria teatteritapahtumia, joihin jopa satsataan rahaa. Aasialainen teatteri on upeaa elävää kulttuuria, joka kiinnostaa paitsi taiteentekijöitä myös suurta yleisöä.”

Osin *no*-vierailujen innoittamana, JKY:n piirissä syntyi myös harrastajateatteri-toimintaa, jonka tuloksena Keiko Yoshiakin vetämä teatteripiiri Mon esitti kaksi Yukio Mishiman modernia *no*-näytelmää, *Sotoba Komachin (Hautakiven kaunotar)* 1984 ja *Kantanin (Kantanin tyyny)* 1986.

Vauhtiin päästyään yhdistys järjesti useita muitakin japanilaisen teatterin ja tanssin vierailuja 1980- ja 1990-luvuilla. Suurimpia olivat Ainujen ja Okinawan kansantanssit, moderni marionettiteatteri ja *Jiutamain* perinteiset tanssiesitykset. Japan Foundationin kautta Suomessa nähtiin myös *kyogen*-kiertue vuonna 1989. Tällä kiertueella oli mukana molempien *kyogen*-koulukuntien, Nomuroiden ja Shigeyamojen, esiintyjiä. Kokonaista *kabuki*-tuotantoa ei Suomeen ole ollut varaa tuoda, mutta *kabuki*-tansseja esitettiin Nishikawa Minosuke V:n johdolla Savoy-teatterissa ja Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalilla vuonna 1994. Sittenmin vuonna 1995 aloittanut Aasia Helsingissä -festivaali, josta enemmän seuraavassa kappaleessa, toi lisää japanilaista teatteria suomalaisille yleisöille. Vuoden 2009 suuri saavutus oli Kita-koulukuntaa edustavan Oshima *no*-teatterin vierailu. Tätä vierailua varten järjestäjät rakensivat onnistuneen *no*-näyttämön Aleksanterin teatterin lavalle.

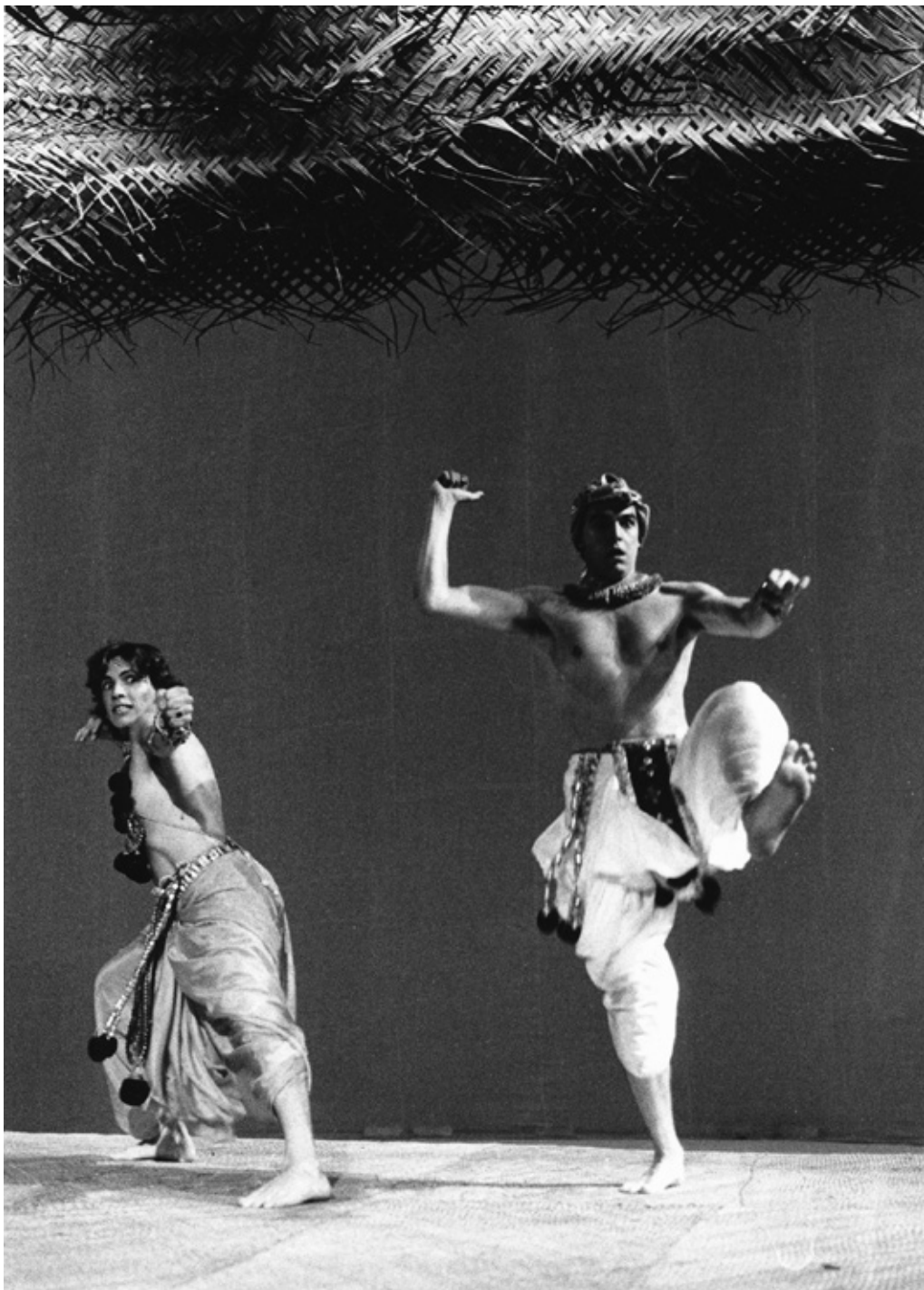
Savolainen Sakuntala

Eräs kiinnostavimmista 1980-luvun aasialaisvaikutteisista esityksistä oli Kuopion kaupunginteatterin *Sakuntala* vuonna 1987. Toteutuksen ideoijina olivat vierailleet taiteilijat, ohjaaja Maya Tångeberg-Grischin ja lavastaja Tero Kiiskinen. Käännöksen sanskritinkielestä teki Klaus Karttunen. Pyyntö näytelmän toteuttamisesta tuli silloiselta teatterinjohtajalta, Mikko Viherjuurelta, joka kuitenkin ehti vaihtaa toiseen teatteriin syksyllä 1987. Samoin ne kaksi näyttelijää, jotka Maya Tångeberg-Grischin olisi halunnut keskeisiin rooleihin, olivat lähteneet Kuopion kaupunginteatterista. Roolitus kuitenkin onnistui, ja kiinnostava toteutus sai ensi-iltansa näytäntökauden 1987–88 alussa.

Kiinnostavaksi esityksen tekee ennen kaikkea se, että sen taustalla oli perusteellista intialaisen kulttuurin tuntemusta, mikä ei suomalaisen teatterin piirissä vielä tuolloinkaan ollut tavanomaista. Intiassa oli kyllä käyty – esimerkiksi eksentrisen maailmanmatkaajamme Helinä Rautavaara matkasi Pohjois-Intiaan, Sri Lankaan ja Nepaliinkin jo 1950-luvulla, ja kirjoitti matkoiltaan juttuja lehtiin. 1960-luvun lopun jälkeistä hippivaellusta meillä ei kuitenkaan siinä määrin koettu kuin Yhdysvalloissa ja läntisen Euroopan vauraammissa maissa. Haastattelemamme Paula Tuovinen ja Ari Tenhula kertovat ensimmäisten Intian vierailujensa tapahtuneen 1980-luvun lopulla.

Sveitsiläissyntyisen, Ranskan, Saksan ja Ruotsin kautta Suomeen päätyneen Maya Tångeberg-Grischinin Intia-taival alkoi jo 1980-luvun alussa ja erityisesti opiskellen eteläintialaisia teatteri- ja tanssityylejä. *Sakuntala*-toteutusta edeltävinä vuosinaan hän oli jo ehtinyt opetella *kathakali*-teatteria ja *bharatanatyam*- ja *mohiniyattam*-tansseja Keralassa. Tero Kiiskinen oli käynyt ensimmäisellä Intian matkallaan vuonna 1975. *Sakuntalan* esitystä valmisteltaessa, vuoden 1987 alussa, Maya ja Tero tekivät matkan Intiaan ja hankkivat sieltä omalla kustannuksellaan runsaasti kankaita ja esineistöä toteutusta varten. Esityksen käsiohjelmassa Tero Kiiskinen puhuikin pitkästä ostosmatkasta Intiaan. Korvausta hankinnoista saatiin kyllä sittemmin kaupunginteatterilta. Kuopion kaupunginteatterin käsiohjelma sisältää kiehtovia päiväkirjamerkintöjä molempien matkapäiväkirjoista.

Tärkeä osa esityksen valmistelua oli se, että Mayan *kathakali*-opettaja, Krishnan Nambuthiri (N.V. Krishnan Nambuthiri) tuli Suomeen toukokuussa 1987 vetämään noin kahden viikon työpajan Kuopion näyttelijäryhmälle opettaen liikuntaa, jonkin verran käsieleitä (*mudria*) ja intialaista kävelytyyliä. Kesällä Krishnan Nambuthirin työpaja järjestettiin myös Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskuksessa, ja Maya Tångeberg-Grischin muistaa hänen esittäneen myös *Putana Mokshamin* KOM-teatterin tiloissa Punavuorenkadulla.



Kuningas Dushjanta – Aki Raiskio ja ajomies Maatali – Vesa Wallgren *Sakuntala* -näytelmässä vuonna 1987. Kuva: Kuopion kaupunginteatteri.

Vaikka Krishnan Nambuthiri opetti lähinnä *kathakalia*, lopullisessa produktiona oli mukana vaikutteita myös *teijam*-rituaalista ja *kathak*-tanssista sekä, Mayan ilmaisun mukaan, ”ehkä jonkinlaista yleistä keralalaisuutta”. Ashramin seinät rakennettiin palmunlehvistä ja puvustuksessa käytettiin ohutta Kerala-puuvillaa. Dushjantan hovin näyttämökuvaan luotiin mogulipuutarha käyttämällä vettä, oikeaa marmoria ja ruusuja. Kuningas kulki ruusu kädessä ja korvan takana ja välillä suussakin. Samoin tekivät hovilaiset kuningastaan imitoiden. Maya muistelee huvittuneena, miten yli 30-vuotiailla miesnäyttelijöillä oli vaikeuksia tyylin kanssa. Esimerkiksi hienostuneesta kävelystä tuli helposti stereotyyppistä ”homokävelyä.” Miesnäyttelijöille olivat myös askeettiroolit yllättävän vaikeita. Naisnäyttelijät lähtivät kuitenkin helposti mukaan ohjaajan ideoihin ja tyyliin, ja he myös treenasivat ahkerasti. Mukana ollut muusikko, Jukka Mäkinen, oli ollut kaksi vuotta Intiassa ja osasi soittaa *sitaria*.

Myös eräänlaista etnografista informaatiota haluttiin antaa yleisölle. Ennen esitystä esitettiin teatterin yläaulassa pienellä lavalla, ja lyhyen selostuksen säestämänä, bramiinien avioliittorituaali, joka perustui Nambuthirien rituaaliin, jota Maya oli seurannut Keralassa esitystä edeltäneellä matkallaan. Esiintyjinä olivat avustajat, jotka siirtyivät näyttämölle katsomaan *Sakuntala*-näytelmää. *Sakuntalasta* tuli näin näytelmä näytelmässä.

Miten yleisö otti tämän teoksen vastaan? Arvosteluista heijastuu sekä arvostusta että hämmennystä. Jussi Soininen kirjoittaa:

”Sakuntalan ongelmat ovat sisällöllisellä tasolla. Erotiikka, jota näytelmän ennakkomainonnassa on harhaanjohtavasti painotettu, ei katsojalle välity sensuellina, intohimon sävyttämänä rakkaus-yhteytenä. Pikemminkin tuntuu siltä kuin Maya Tängeberg-Grischin olisi pyrkinyt häivyttämään näytelmätekstistä tihkuvaa erotiikkaa pois pelossa, että se alkaisi maistua seksille, pornografialle, alhaiselle. Sakuntalan kuningas Dushjantan kohtauksista on poistettu itämaiselle kerronnalle ominainen läheisyys, intohimo, rakkauden palo. Jopa niin pitkälle, että Sakuntalan raskauteen johtava intiimi rakkauskohtaus Dushjantan kanssa näytetään katsojalle symbolisesti, nukketeatterin tarinan (Liisa Päänttjän esittämän) kautta. (...) Tarina ei kosketa – vaikka pitäisi.”

Arvostelun kirjoittaja kokee, että kaikki ne suuret tunteet, joita käsitellään, eivät välity katsojalle. Siirtymät tuntuvat myös vaikeilta, vaikka tyylikästä viihdettä,

joka soveltuu katsottavaksi sekä lapsille että aikuisille, tarjotaankin. Satu tai tarina olikin tapa löytää mieltä esitykseen:

"Tarina on kansansatu, onnellisen lopun saava rakkaustaru kuninkaasta, joka vihkiytyy taivaallisen nymfin tyttären kanssa rakkaudesta sokais-tuneena, mutta hylkää vaimonsa, joka poikineen jää sukunsa hoiviin. Vihkisormuskin hukkuu, mutta kalastaja löytää sen kalan vatsasta – miten yhteisiä kansansatujen aiheet ovatkaan! – kuningas tunnistaa jälleen unohdetun puolison, ja heidän liittonsa kypsyy kauniisti elämän-toveruudeksi. Satu kantaa eteemme Intian luonnon ja kulttuurin hyvin läheisesti."

Arkipäivää kohottavasta elämyksestäkin kirjoitetaan, samoin siitä, että tämä kur-kistus saattaa herättää tiedonhalun kipinän vieraaseen kulttuuriin. Visuaalista toteutusta kehutaan, mutta "paikoin tuntuu siltä, että yleisökin olisi kaivannut oman perehdyttämisenä intialaiseen perinteeseen ja symboliikkaan ennen näy-telmän katsomista. Varmasti monelle jäi paljon selvittämätöntä, esim. käsien liikkeiden symboliikka."

Hannu Reunamäki on samoilla linjoilla kirjoittaen käytettyjen rituaalien ulkokohtaisuudesta paikalliselle yleisölle. "Niissä ei ole katsojalle mitään oma-kohtaista sisältöä eikä edes alkuasukkaiden tuomaa kurioositeetti-eksotiikkaa." Näyttelijöiden psykologis-realistinen puheilmaisuus tällaisessa kokonaisuudessa särähtää hänen korviinsa pahasti.

Ei liene yllätys, että esityksen Helsingin Sanomille arvostellut ja aasialaiseen esityksperinteeseen 1980-luvun alusta lähtien perehtynyt Jukka O. Miettinen koki sen hyvin toisin – tosin ymmärtäen myös niitä, jotka eivät välittömästi ihastu Kalidasan runollisuuteen ja esityksen estetismiin. Taustatietoa sekä näytelmän historiasta, intialaisesta estetiikasta että tekijöiden taustoista Miettisellä oli mo-nin verroin enemmän kuin keskivertokatsojalla tai -arvostelijalla. Arvostelusta saa loistavan kuvan esityksen visuaalisuudesta:

"Valkea pyöröhorisontti, sen edessä geometrisista muodoista ja päällekkäisistä vesialtaista rakennettu koroke – materiaalina valkea marmori – siinä koko ratkaisu. Tarvittaessa ylhäältä laskeutuu kukkaköynnöksiä tai oikeista intialaisista banaanipuun lehdistä punottu katos. Taivastasolle siirryttäessä pyöröhorisontin harso laskeutuu hieman paljastaen tuhan-sia kimaltelevia paljetteja.

Raikasta taustaa vasten puvut hehkuvat kuin jalokivet: kuninkaan norsunluunvärinen silkkiakaftaani. *Sakuntalan* verenpunainen hääpuku ja hovinaisten turkoosi- ja hopeanhoitoiset asut.

Kaikki lavaste- ja pukumateriaali hankittiin siis Intiasta. En tiedä, mutta luulisin, ettei moista aitojen materiaalien loistoa ole Suomen näyttämöillä aiemmin nähty. Käsinkirjottujen silkkienvuorauksien rinnalla Kiiskinen käyttää barokkisen uhkeita intialaisia teatterikoruja ja teatteripukujen katkelmia.”

Esityksen herättämät ristiriitaiset tunteet ovat kiinnostavia. Kriittikien perusteella kokemuksena tuntuu olleen, että yleisölle tarjottiin itämaista eksotiikkaa, mutta ei kuitenkaan tarpeeksi. Omien näyttelijöiden esittämänä intialaisuus koettiin vieraaksi – helpompaa olisi kenties ollut hyväksyä vieraileva ryhmä, jonka esitys olisi voitu lokeroida omaan kulttuuriseen kastiinsa, kiinnostavaksi, mutta sellaiseksi, jota kulttuurisen vierauden vuoksi on vaikea ymmärtää. Kappaleessa 2 käsiteltyjen, vuosisadan alun *Sakuntalan* ja *Vasantasen* tulkinnat herättivät mielikuvia idän syvällisestä filosofiasta, mutta niiden näyttelijäilmaisuus ja ohjaukset olivat kyseisen ajan esityksperinteen mukaisia, realistis-romanttisia kuvauksia, joiden puvustuksissa ja lavastuksessa vastattiin yleisön orientin kaipaamiseen. Intialaisia materiaaleja käyttäneet lavastus ja puvustus olivat Kuopion toteutuksessa helpommin hyväksyttävissä kuin näyttelijäilmaisuus, johon Maya Tångeberg-Grishinin pyrki, intialaisen opettajan ja oman tyylilajien tuntemuksensa kautta, tuomaan muuta kuin realistis-psykologista ilmaisua. Kovin syvälinen perehtyminen ei tietenkään voinut olla mahdollista, eikä siihen pyrittykään. Kuopiolaisista perusnäyttelijöistä ei mitenkään voinut tehdä intialaisen näyttelijätaiteen hallitsijoita lyhyen harjoitusperiodin aikana. Tämä varmasti loi ainakin osan arvostelijoiden ilmaisemasta hämmingistä ja tunteen siitä, että tunteet eivät välittyneet katsomoon psykologis-realistista ilmaisua käyttävän taiteen tavoin. Realistisesti kuvattua erotiikkaa ja intohimon odotuksen voi hyvin laskea stereotyyppisen itämaisyyden kaipuun merkiksi.

Maya Tångeberg-Grishinin mukaan tietynlainen dramaturginen ongelma syntyi juuri Kalidasan erotiikasta, koska suomalainen yleisö odottaa suoraa erotiikkaa ja kosketuksia, ei symboleja. Myös kerrontaan liittyvät siirtymät olivat suomalaisille vaikeita ymmärtää, vaikka mukana oli myös nukkenäytelmäkohtauksia, joiden tarkoituksena oli tuoda filosofisia linkejä ajankulkuun ja selvittää tapahtumia yleisölle.

Kuopion *Sakuntala* voidaankin nähdä suomalaisessa teatterissa esityksenä, johon aasialaisesta esityksperinteestä innostuneet eurooppalaiset toivat oppejaan ja vaikutelmiaan ja pyrkivät välittämään sitä suomalaiselle yleisölle. Olemme siis keskellä kansainvälistä interkulttuurisuuden trendiä, jonka tuloksena oli esimerkiksi Peter Brookin legendaarinen ja kulttuurisesta ryöstöviljelystäkin syytetty *Mahabharata*, sen ensi-ilta oli Ranskassa 1985. Brook ja hänen seurueensa ja tuotantoryhmänsä jäsenet kiersivät Intiaa samoihin aikoihin 1980-luvun puolivälissä kuin Maya oli siellä pitkillä opintojaksoillaan, ja törmäsi hän Peter Brookiinkin Pohjois-Keralassa, missä molemmat odottelivat *teijam*-rituaalin alkua pitäen kaatosadetta pienessä kanasuojassa.

Maya on omalta osaltaan pohtinut sitä, oliko intialaisten osatekijöiden käyttö omissa esityksissä oikeutettua ja eettistä, mutta päätynyt siihen tulokseen, että aina kun hän on jotain lainannut tai tuonut mukanaan, siihen on liittynyt myös vastavuoroisuus. Hän on opettanut tuntemiaan länsimaisen teatterin tekniikoita Intiassa ja ohjannut esityksiä intialaisille näyttelijöille. Myös *Sakuntala*-esitystä hän valmisteli Intiassa ohjaamalla Kalidasan *Pilviarut*-näytelmän nuorelle intialaiselle näyttelijälle Naripatta Rajulle, jolle hän järjesti myös mahdollisuuden tulla Suomeen esiintymään ja tekemään koreografioita esimerkiksi Tampereen Teatterissa ja Rovaniemen kaupunginteatterissa. Sooloesityksen *Krishnan elämä* Maya ja Raju olivat myös luoneet Intiassa. Tässä soolossa käytettiin *kathakali*-, *bharatanatyam*- ja *mohiniyattam*-tyylejä. Esitys oli Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalin ohjelmistossa vuonna 1989, ja samana vuonna se nähtiin myös Tampereen Teatterikesässä. *Krishnan elämä* kiersi eri puolilla Suomea 1990-luvun alussa ja siihen liittyi myös intialaisen tanssin, enimmäkseen *bharatanatyamin* kursseja Maaseudun Sivistysliiton organisoimina. Osallistujina olivat, Maya Tångeberg-Grischinin mukaan, enimmäkseen henkisyystyöä kiinnostuneet nuorehkot naiset.

Jos Sakuntalan puuttuva erotiikka hämmensi joitakin arvostelijoita niin Rajun *Krishnan elämän* tulkinta aiheutti toisenlaista kiinnostavaa pohdintaa. Tero Harri kirjoittaa:

”Häneltä käy, jopa häkellyttävän hyvin, feminiininen *lasyatyli*. Nais-hahmoja esittäessään hän oikeastaan muuttuu naiseksi. Onko *bharatanatyam* todella näin tunnusomaisesti naisellista liikkeiltään ja eleiltään, vai voiko eläytymisen voima olla näin vahva, että ihminen muuttaa sukupuoltaan silmiemme edessä.

Meidän kulttuuripiirissämme ei kuvatusen kaltainen estottomuus ole oikeastaan edes sallittua. Paljon nähnyt satunnainen kriitikko myöntää



Naripatta Raju *Krishnan elämä* -esityksessä vuonna 1989. Kuva: Sakari Viika.

aluksi hieman häkeltyneensä. Haluan painottaa, että ihailen Rajun taidetta ja ettei ole tarkoitukseni edes vihjaista moraalisen kannanoton suuntaan.”

Naripatta Raju esiintyi ja työskenteli Suomessa vuosina 1989–1992. Hän oli mukana Maya Tängeberg-Grischinin ohjaamassa ja Vesa-Tapio Valon dramatisoimassa monikansallisessa *Moby Dick eli Valkoinen valas* -produktiossa vuonna 1989. Vuonna 1990 Raju teki taistelukohtausten koreografiat Tampereen Teatterin *Antoniukseen ja Kleopatraan*, joka oli *Sakuntalan* tavoin lavastaja Tero Kiiskisen ja Maya Tängeberg-Grischinin yhteistyö. Rajun koreografia oli hakenut vaikutteita Keralaan *kalaripayattu*-taistelutyylistä ja *kathakalista* sekä manipurilaisista taistelutekniikoista. Maya muistelee tuoneensa Kleopatran rooliin myös joitakin kiinalaisia vaikutteita, joita hän oli saanut vuonna 1990-luvun alussa järjestetyltä suomalaisten teatterilaisten matkalta Kiinaan. Jotain kiinalaista siirtyi myös hänen ohjaukseensa omaan tekstiin pohjautuvaan, samana vuonna esitettyyn, *Iso valkoinen poro* -näytelmään Rovaniemen kaupunginteatterissa: siinä saksalainen turisti patsasteli kiinalaisen teatterikenraalin tapaan lippuja vaatteisiinsa kiinnitettynä.

Kuopio Tanssii ja Soi -festivaali aasialaistuu – hetkeksi

Teoksen loppuun koottu luettelo osoittaa, miten erilaisia yksittäisiä aasialaisia vierailuja Suomeen tehtiin jo 1960- ja 1970-luvuilla. Monen esityksen luonnehdintana on ”kansantanssi”. Nähtiin korealaisia, filippiiniläisiä ja erilaisia intialaisia tansseja, mutta myös kiinalaisia esityksiä. Esityksiä järjestettiin myös eri puolilla Suomea, ei pelkästään Helsingissä. Esimerkiksi Paula Tuovinen muistelee haastattelussaan Oulussa ollutta korealaista esitystä, joka teki häneen vaikutuksen 1970-luvun puolivälissä.

1980-luvulta alkaen vauhti kiihtyi entisestään. Festivaaleista Kuopio Tanssii ja Soi sai selkeän leiman aasialaisten vierailuesitysten alustana, kun Jukka O. Miettinen aloitti ensin festivaalin Aasia-kokonaisuuden suunnittelijana vuonna 1989 ja sen jälkeen koko festivaalin taiteellisenä johtajana 1992–98. Jukan ensikäden tietämys Aasian maiden esittävistä taiteista juontui 1980-luvun alkuun, jolloin hän toimi Unesco:n asiantuntijatehtävissä Aasiassa. 1980-luvulla hän luennoi laajasti aasialaisesta teatterista, ja näiden luentojen pohjalta syntyi vuonna 1987 kirja *Jumalia, sankareita, demoneja. Johdanto aasialaiseen teatteriin*. Kirjaan sisältyy myös kaksi Kai Niemisen tekemää käännöstä: *Rouva Aoi* ja *kyogen*-näytelmä *Melonivaras*.

Asiantuntemus tuotti hedelmää. Vuoden 1989 Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalilla nähtiin hieno kokonaisuus aasialaista esittävää taidetta. Naripatta Rajun *Krishnan elämä* oli vain yksi näistä esityksistä. Tarjolla oli *kathak*-tansseja Intiasta, balilaisia tansseja ja nykytanssia Etelä-Koreasta. Mukana oli myös peking-oopperaa. Lapsillekin suunnattua aasialaisviritteistä ohjelmaa oli: *Siddharta* ja Arja Petterssonin Hurja Ruuthille tekemä *Kiinalainen juttu*.

Myöhempinä vuosina nähtiin *kabuki*-tanssia sekä jaavalaisia hovitantsseja, thaimaalaista *khon*-tanssia, vietnamilaista vesinukketeatteria ja useita kiinalaisia teatteriesityksiä. Yhtenä festivaalin suurista linjoista olivat *buto*-esitykset. Maailmankuulu Sankai Juku -ryhmä, joka oli hätkähdyttänyt jo 1983 Tampereen teatterikesässä, vieraili Kuopiossa peräti kolme kertaa: vuosina 1991, 1993 ja 1997. Helsingin Sanomiin kirjoittamassaan arvostelussa Jukka O. Miettinen kuvailee vuoden 1991 *Unetsu*-esitystä ja Ushio Amagatsun suoritusta:



Sankai Juku. *Unetsu*. Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalilla 1991. Kuva: Sakari Viika.

”Lopulta hän uskaltautuu ottamaan munan käteensä. Valtavan riemun ja pyhän hämmästyksen vallassa hän kuljettaa sitä hiekkasateessa ja vesivirrassa. Putoava vesi sinkoutuu munan kuoresta luoden näyttämölle hurjan valosuihkun. Täyttymyksen huippukohdassa muna pirstoutuu palasiksi ja mies kouristuu hirvittävään tuskaansa.”

Buto säilyi festivaalin ohjelmistossa lähes kaikkina vuosina Jukka O. Miettisen johtajakaudella. Yksi keskeisimmistä esiintyjistä oli Anzu Furukawa, jolla oli merkittävä vaikutus suomalaiseen *butoon* kymmenen vuoden ajan, Vanhalla ylioppilastalolla 1986 nähdystä ensivierailusta 1990-luvun loppupuolelle saakka. Kuopio Tanssii ja Soi -festivaaleilla häneltä nähtiin sooloteokset *The Insect – from the kingdom of Silk and Honey* vuonna 1994 ja festivaalin tilausteos ja kantaesitys *L'Arrache-coeur* (*Sydänten kähveltäjä*) vuonna 1997. Seuraavana vuonna tämän teoksen piti olla myös Asia Helsingissä -festivaalilla, mutta Anzu Furukawan sairastuminen esti sen esittämisen.



Anzu Furukawa. *L'Arrache-Coeur*.
Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalilla
1997. Kuva: Sakari Viika.

Tasokkaita vierailuja ja suomalaista buto-huumaa

Suomessa vierailivat Sankai Jukun lisäksi myös Masaki Iwana *Namanari*-teoksellaan vuonna 1990 ja *Gisellen legendallaan* 1994, jolloin nähtiin myös Carlotta Ikeda ja Ko Murobushi *Ai Amore* -esityksessä. Ikeda oli vieraillut Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalilla ensimmäisen kerran Ariadone-ryhmän kanssa jo 1987 sekä toistamiseen vuonna 1991 Liikkeellä marraskuussa -festivaalilla Helsingissä. Varhaiset 1980-luvun *buto*-vierailijat olivat Yhdysvaltoihin asettuneet japanilaiset Eiko ja Koma, jotka jo vuonna 1983 esiintyivät ja vetivät työpajan Helsingissä.

Buto-legenda Kazuo Ohno ja Yoshito Ohno saatiin Helsingin Juhlaviikoille vuonna 1991. Ohjelmassa olivat *Admiring La Argentina* ja *Water Lilies*. Sekä Ari Tenhula että Tero Saarinen kävivät Ohnon opissa myös Japanissa. Tero Saarinen kirjoittaa haastattelussaan Ohnon merkityksestä omalle taiteelleen:

”Japanilainen buto-opettajani Kazuo Ohno oli ylivertainen taiteilija. Hän etsi aina alkuvoimaisinta ja autenttisinta ilmaisun muotoa. Ohno näytti minulle täysin uuden tavan olla tanssiva mies: intuitiivinen, alkukantainen, vapaa – ja samanaikaisesti kaunis sekä vahva. Hänen improvisointinsa meidän, hänen oppilaidensa, edessä studiossa Kamoshikawassa oli todella koskettavaa. Tuntui, kuin olisimme todistaneet metamorfoosin tapahtuvan silmiemme edessä. Ohno oli hyvin erityinen ja olen ikuisesti kiitollinen, että sain viettää aikaa hänen kanssaan.”

Myös Ari Tenhula mainitsee haastattelussaan opiskelusta Kazuo Ohnon studiossa, mutta ennen kaikkea haastattelu antaa elävän kuvan siitä, miten voimakas vaikutus *buto*-uransa 1970-luvun puolivälissä aloittaneella Anzu Furukawalla oli Suomessa sekä esiintyjänä, koreografina että kouluttajana. Furukawan vuonna 1988 Teatterikorkeakoulussa pitämällä *buto*-kurssilla olivat Tenhulan lisäksi mukana muiden muassa Paula Tuovinen, Arja Raatikainen ja Tiina Helisten. Paula Tuovinen kertoo opiskelleensa *butoa* myös Carlotta Ikedan johdolla.

Saksaan vuonna 1991 pysyvämmiin asettunut Furukawa työskenteli suomalaisten tanssijoiden kanssa useaan otteeseen 1990-luvulla. Erityinen suhde hänellä oli Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmään, jonka tanssijoiden kanssa hän toteutti *Kevätuhrin* vuonna 1994 ja teokset *Keppi* vuonna 1995 ja *Villi Vesi* vuonna 1998. Kaupunginteatterin Studio Elsassassa hän myös esitti sooloteoksensa *The Crocodile Time (Krokotiilin aika)* vuonna 1995. Auli Räsänen kirjoittaa vaikutelmiaan tästä esityksestä:

"Vanhan Japanin ja länsimaiden törmääminen on virityksestä päätellen yksi Furukawan ironisoinnin kohteita. Avauskohtauksessa Furukawa pesee kiliseviä 'papuja' suuressa astiassa. Pavut paljastuvat kolikoiksi, joista on myöhemmin hyötyä kohtauksessa 'viiden jenin diskossa'. (...) Osansa irvailusta saa myös perinteinen tyttären kasvatusta. Furukawa esittää selin yleisöön dialogin, jossa isä – kabuki-teatterin jyrisevää ilmaisua tapaillen – ojentaa tytärtään. Sanoja ei ymmärrä, mutta äänenpainot kertovatkin oleellisen."

Anzu Furukawa myös pyysi nuoria suomalaisia tanssijoita mukaan omiin produktionhinsa. Vuoden 1988 kurssin jälkeen kolme suomalaista tanssijaa, Ari Tenhula, Arja Raatikainen ja Tiina Helisten, esiintyivät *The Detective from China* -teoksessa Japanissa. Pian Anzu Furukawa pyysi Tenhulan mukaan uuteen produktioonsa *The Diamond as big as the Ritz*, johon mukaan Suomesta tuli myös Harri Kurorelahti. Oman sooloteoksenkin, *Izuko*, Furukawa loi Tenhulalle vuonna 1991.

Anzu Furukawan teoksissa oleva mielikuvituksellisuus, ironia ja groteski huumori saattavat hyvinkin olla ne tekijät, jotka vetosivat suomalaisiin taiteilijoihin ja yleisöön. Akaji Maron johtama Dai Rakuda Kan -ryhmä, jossa Furukawa oli soolotanssijana vuosina 1974–79, oli japanilaisista *buto*-ryhmistä kaikkein teatterinomaisin ja railakkain. Furukawalla vakavat sävyt limittyvät huumoriin. *Sydänten kähveltäjän* käsiohjelmateksti 1997 johdattaa katsojat pohtimaan:

"Syyskuussa vuonna 1941 kenraali Hideki Tojo sanoi Japanin ja Yhdysvaltain neuvottelujen kariutuessa: "Vetäytyäkö Kiinasta? Se on ydinkysymys". Äitini oli tuolloin 12-vuotias. Itse en tietenkään ollut vielä syntynyt. 5. helmikuuta vuonna 1965 "Vietnam on liberalismien sydän" ja presidentti Lyndon B. Johnson aloitti Pohjois-Vietnamin pommitukset. Olin tuolloin 12-vuotias. Vuonna 1989: Taivaallisen Rauhan Aukion verilöyly ja Berliinin muurin sortuminen. Tyttäreni täytti 12 vuotta. Millainen oli maailma, kun itse olit 12-vuotias?"

On tuskin ketään suomalaista 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun tanssitaiteilijaa, jota *buto* ei olisi ainakin hipaissut. Jokin *buton* estetiikassa selvästi vetosi. *Buto* oli myös vaeltavaa ja helposti liikuteltavaa kansainvälistä taidetta. Vahvat juuret olivat Japanissa, mutta historiassa oli myös länsimaista modernia tanssia, ja läntinen kiinnostus Japania kohtaan oli maan taloudellisen nousun vuoksi ilmeistä. Talouden kasvu ei kuitenkaan taannut tukea *buton* tapaiselle

kokeelliselle, esittävälle taiteelle. Stipendejä tai valtion tukea taiteelle Japanissa oli muutenkin rajoitetusti. Tämä vaikutti siihen, että japanilaiset taiteilijat usein asettuivat melko pysyvästi eri Euroopan maihin, erityisesti Saksaan ja Ranskaan, missä työtilaisuuksia oli tarjolla, ja kiersivät niistä käsin joustavasti esiintymään ja opettamaan. Erilaisista tanssi- ja teatterifestivaaleista muodostui hyvä alusta esityksille, jotka hyvin usein olivat tapahtumien järjestäjille edullisia sooloteoksia, mutta rahoituksen järjestyessä teokset kasvoivat joustavasti suuremmiksikin produktioiksi. Useasti vierailujen yhteyteen järjestettiin työpajoja, joilla oli merkittävä vaikutus paitsi taiteilijan vierailun rahoittamisessa myös tyylin juurtumisessa tanssijoiden selkätimeen. Näin tapahtui Suomessakin.

Pimeydestä valoon, modernista perinteeseen: Aki Suzuki

Jonkin verran Japanin valtion taloudellista tukea saattoi kuitenkin järjestyä, etenkin *buton* vakiinnutettua suosionsa. Akeno, eräs *buto*-matkalainen päätyi Viroon ja Suomeen osittain Japan Foundationin kansainvälisen taiteilijavaihdon kautta. Hän oli *buton* kantaisän Tatsumi Hijikatan kanssa työskennelleen Yoko Ashikawan oppilas ja työskenteli *buto*-taiteilijana eri produktioissa 1980-luvulta 1990-luvun loppuun saakka. Ensimmäisellä Aasia Helsingissä -festivaalilla 1997 nähtiin hänen *buto*-soolonsa. Akeno asettui Suomeen 2000-luvun alussa, ja samalla alkoi myös irtautumisensa *butosta*, pimeyden tanssista, ja nimi vaihtui *buto*-nimestä omaan Aki Suzuki -nimeen. On mahdollista, että vaihdokseen vaikutti se, että *buton* suosio Suomessa oli laantunut 1990-luvun valtavan innostuksen jälkeen. Akin itsensä mukaan muutoksen syynä oli halu irtautua *butoon* yhdistetystä pimeyden tanssin mielikuvasta, vaikka kaikki *buto* ei aiemminkaan asettunut mustan, *ankoku buton*, kategoriaan – myös valkoinen *buto* oli mukana monien esiintyjien luonnehdinnoissa. Aki Suzuki alkoi kuitenkin käyttää omasta tanssistaan luonnehdintaa *hikari*, valon tanssi. *Buto*-harjoitteet kuitenkin olivat edelleen vahvasti läsnä hänen lukuisissa 2000-luvun työpajoissaan, joille monet suomalaiset ammattilaiset ja harrastajat osallistuivat.

Aki Suzuki oli myös keskeisenä taiteilijana kahdessa Suomen kansallisteatterin Omapohjassa esitetyssä näytelmässä *Veden houkutus – Sasou Mizu* (2007) ja *Amijima* (2009). Molemmat olivat suomentaja Miika Pölkin ja ohjaaja Juha Mäkelän yhteistöitä. Aki Suzuki teki koreografian kumpaakin esitykseen, ja hänellä oli niissä myös omia tanssisooloja. *Veden houkutus* perustui kolmeentoista suomennettuun tekstiin, jotka oli koottu edustamaan japanilaista kirjallisuutta 800-luvulta nykypäivään. Musiikki koostui myös eri vuosikerrostumia ja tyylejä edustavista japanilaisista sävelmistä ja sävellyksistä. Käsiohjelmakin oli raken-



Veden houkutus -esityksen käsiohjelman kansi. Suomen Kansallisteatteri 2007. Kuva: Leena Klemelä. Käsiohjelman taitto: Krista Mäkinen.

nettu japanilaisittain, viuhkan muotoon ja tehty luettavaksi vasemmalta oikealle. Kansikuvana on *no*-naamion ja Aki Suzukin kasvojen yhdistelmä.

Tässä teoksessa Aki esitti eri hahmoja, muun muassa Kwaidan-tarinoihin perustuvaa Luminaista, sokeaa vanhaa naista, joka taistelee samurain kanssa, ja veden henkeä. *Veden houkutuksen* käsiohjelmaan sisältyy Akin työtä esittelevä lyhyt essee, *Tanssi on kohtaamista*. Essee sisältää myös hänen pohdintojaan tanssin opettamisesta:

”Opettaessaan tanssijoita Helsingissä Aki on törmännyt Suomen ja Japanin erilaisiin käsityksiin opettaja-oppilas-suhteesta. Japanissa ei uskota tekniikkaan, jonka opettaja voisi siirtää oppilaansa käyttöön. Tekniikka seuraa oivallusta. Opettajan tehtävä on haastaa oppilas löy-

tämään taito sisältään. (...) Opettajan elämäntapa on malli, jonka oppilaat pyrkivät sisäistämään. Pelkän teknisen suorituksen siirtäminen on mahdotonta, koska yksittäinen ele ja tanssi on koko eletyn elämän ja vuorokauden jokaisen hetken tulos.”

Amijima, suomeksi ”Kaksoisitsemurha Taivaanverkkosaarella”, sai ensi-iltansa kaksi vuotta myöhemmin. Se oli japanilaiseen klassikkonäytelmään, Chikamatsu Monzaemonin alun perin nukketeatterille vuonna 1721 kirjoittamaan teokseen, perustuva näyttämötulkinta. Chikamatsun aikanaan suositut ja jopa ajoittain huonoina esimerkkeinä kielletyt kaksoisitsemurhateemaiset näytelmät heijastavat kirjoittamisajankohdan japanilaista yhteiskuntaa luokkaeroineen ja rakkauden ja velvollisuuden välisine ristiriitoineen. Näytelmän käsiohjelma sisältääkin runsaasti taustatekstistä sekä Chikamatsusta että japanilaisesta perheyhteisöstä ja geishoista.

Maria Säkö kirjoittaa toteutuksesta oivaltavasti kontekstoiden:

”Kiinnostus butotanssiin, nooteatteriin sekä Tadashi Suzukin metodiin näkyy siellä täällä Suomessa. Syyt lähestyä niitä nykypäivän Helsingissä kumpuavat samasta kaipauksesta kuin modernin eurooppalaisen teatterin suurten nimien Aasia-innustus. Tekijöitä vie halu löytää uusi yhteys omaan instrumenttiin sekä yleisöön. Siinä Kansallisteatterissa ainakin osin onnistutaan. Draama esitetään tyylien kirjolla, *kabuki*-teatterin liioiteltuja eleitä sekä puhtaita ritualistisia tanssiliikkeitä liitetään sini-silmäisen rehellisesti eläytyvään näyttelemiseen. Lopputulos hämmentää, ihastuttaa ja liikuttaa. Välillä mennään rimaa hipoen eikä eksoottisuuden päälleliimaukselta vältytä, mutta tarinaa virittyy seuraamaan kauneuden myötä tavanomaista herkemmin.”

Veden houkutuksen käsiohjelmassa Aki oli jo viitannut siihen, miten hän Suomessa ollessaan alkoi myös ymmärtää uudella tavalla japanilaisen kulttuurin tradition arvon. *Kabuki*-vaikutteita on mukana *Veden houkutuksessa*kin, ja *Amijimassa* hän jopa tanssii yhden soolonumeron kimonossa ja *kabuki*-tanssin tapaan. Tyyli oli tullut hänelle tutuksi ei niinkään oman opiskelun kautta vaan siksi, että hänen äitinsä tanssi satunnaisesti näitä tansseja. Paluu japanilaisille juurille jatkui Aki Suzukin vuosina 2010–2014 tekemässä kolmen esityksen *Planet Earth* -sarjassa, *Matsuri – japanilainen kesäyön juhla*, *Giselle. Rakkaus kuin tuuli läpikuultava* ja *Aino – Kalevala*.

Matsuri – japanilainen kesäyön juhla esitettiin vuonna 2007. Muutama vuosi sen jälkeen, 2010, siitä tuli *Uusi Matsuri, Planet Earth* -sarjan ensimmäinen teos. Aki Suzukin haaveena oli perustaa Suomeen oma ryhmä, mutta oli vaikeaa löytää mukaan tarpeeksi ammattitaitoisia ja taiteellisia päämääriä vastaavia esiintyjä. Akin vetämiin työpajoihin tuli opiskelijoita hyvin vaihtelevista taustoista: joillakin oli nykytanssin taustaa, osalla kokemusta aasialaisista taistelutaidoista, joillakin vain yleistä kiinnostusta japanilaisuutta kohtaan. Ensimmäinen *Matsuri* perustuikin Hikari Dancers -ryhmän, osin Akin kotiseudun Akitan, kansantanssi-vaikutteisiin numeroihin ja teosta selkeästi hallitsevaan Akin pitkään sooloon kuolemaa lähestyvistä vanhasta naisesta. ”Suzukin pelkkä läsnäolo näyttämöllä tuntuu sisältävän valtavan määrän energiaa. Tanssiessa hän on suorastaan pelottavan vahva esiintyjäpersoonana.”, kirjoittaa Jussi Tossavainen arviossaan, kutsuen Aki Suzukia jopa ”viralliseksi” kotijapanilaiseksemme.

Vuonna 2010 Aki perusti Aki Suzuki Spirits -ryhmän, jonka ensimmäisenä teoksena oli osittain *Matsuriin* pohjaava *Uusi Matsuri. Japanilainen kesäyön juhla. Planet Earth No. 1*, jossa, käsiohjelman kuvauksen mukaan: ”traditionaalinen ja moderni japanilainen tanssi kohtaavat. Ilmaisussa yhdistyvät japanilainen ja suomalainen kulttuuri.” Seuraava tuotanto oli *Giselle. Rakkaus kuin tuuli läpi-kuultava. Planet Earth No 2* vuonna 2012.

Aki Suzuki oli kokeillut *kabuki*-tyyliä aiemmin, nyt vuorossa oli *no*. Tosin hän ei esitystä suunnitelllessaan ajatellut toteuttaa Giselleä *no*-tyyillisesti. *No*’ta hän ei varsinaisesti edes tuntenut kovin syvällisesti. *Gisellen no*-versioon, jonka oli tehnyt kuuluisa *no*-näyttelijä Umewaka Rokujo, hän oli törmännyt aivan sattumalta uusien *no*-näytelmien kokoelmassa ja tiesi, että se oli esitetty Japanissa vuonna 1999. *No*-tyylinen esittäminen oli siis oppimisprosessi sekä Aki Suzukille että työryhmälle. Oppia haettiin kirjallisuudesta ja videoilta. Esityksen suomalainen vastaanotto ja etukäteismainonta *hannya*-naamion hallitsemine kuvineen kuitenkin heijastaa mielikuvaa siitä, että tuntemusta perinteestä olisi ollut enemmänkin. Asiantuntevat arvioijat, kuten Jussi Tossavainen, toki totesivat, että puhtasoppisesta *no*’sta ei ole kyse vaan että ”Suzuki (...) ymppää iloisesti nön maailmaan vaikutteita niin kabukista kuin japanilaisista perinnetansseista”.

Aki Suzuki Spirits -ryhmän *Planet Earth* -sarjan kolmas teos, *Aino – Kalevala*, jatkoi *no*-, *kabuki*- ja myös *buto*-vaikutteiden käyttöä Kalevalan Ainin tarinan uudelleenkeronnassa. Kalevala oli kiinnostanut Akia jo pitkään. Yhtenä esimerkkinä oli yhdessä Helka-Maria Kinnusen kanssa tehty *Kalewalaliekki* vuonna 2009. *Aino – Kalevalassa* Ainin tarina upotetaan *no*-kehykseen haamuineen ja

vaeltavine munkkeineen, mutta kokonaisuus on luova sekoitus monia elementtejä, Jussi Tossavaisen sanoin:

”Jo alku on huima. Väinämöinen saapuu vähän tutisten nô-teatterin hitain askelin. Mutta äkkiä meno ylttyy suoranaiseksi Broadway-musikaaliksi, jossa esitellään päähenkilöt varsinaisessa hulabaloossa. Todellinen wau-efekti. (...) Musiikkina kuullaan nô-teatterin ”mylväisyjä”, *Konevitsan kirkonkelloja* kanteleella ja aivan puhdasta kitschiä. Karjalainen kehtolaulu *Ljuuli, ljuuli* kuulostaa japanilaisen Yuko Takedan laulamana melkein japanilaiselta enka-iskelmältä.”

Teoksen käsiohjelmassa Aki Suzuki haluaa myös korostaa sitä, miten Suomessa on tapana pitää tanssia ja teatteria erillisinä taidemuotoina toisin kuin perinteisissä japanilaisissa teatterimuodoissa. Omassa työssään hän haluaa ”jatkaa tätä ainutlaatuista työtä, jossa esiintyjät harjoittavat kehoaan laulun, tanssin ja tilan hallinnan kautta.” Kansainvälinen japanilainen esiintyjä on näin palannut juurilleen.

Kaikki tämä ja niin paljon muuta...

Vaikka tämä kappale on nostanut Japani- ja Intia-vaikutteet esille näkyvämmiin kuin monen muun Aasian maan vierailut, on syytä muistaa, että myös muista Aasian maista vierailtiin ja että myös suomalaisten matkustaminen Aasiaan alkoi lisääntyä. Suomi-Kiina-seura oli ollut aktiivinen vierailujen ja yhteistyön järjestäjä jo 1950-luvulta lähtien, ja kiinalaisia vierailuita käsitelläänkin perusteellisesti kappaleessa 4. Kaksi teatterilaisten opintomatkaakin Kiinaan tehtiin 1990-luvun alussa. Taitelijat hakeutuivat aasialaisten esityksperinteiden äärelle ja olivat myös itse valmiita opiskelemaan toisen kulttuurin estetiikkaa ja käyttämään sitä osana omaa työtään.

Käsiteltynä pitkänä ajanjaksona, joka alkoi 50-luvulta ja joka osin lainehti myös 2000-luvun puolelle, olivat monin tavoin merkityksellisiä 1980- ja 1990-luvut, jolloin Suomessa selvästi oltiin erityisen kiinnostuneita Japanista ja sen kulttuurista. 1970–80-lukujen vaihteessa lisääntyivät Suomessa myös intialaisvierailut. Esimerkiksi 1981 Suomessa esiintyivät Etelä-Intian soolotansseja esittänyt Swapnasundari yhdessä Pohjois-Intian *kathak*-tansseja esittäneen Vijayshankarin kanssa. Samana vuonna nähtiin myös *kathak*-tanssija Rani Karnaa. Seuraava vuosi toi laajalle Suomen vierailulle kuuluisan Kerala Kalamandalam -instituutin suuren *kathakali*-ryhmän Keralasta, Länsi-Intiasta. Tihentymän taustalla vaikut-



Kerala Kalamandalamin *Kathakali*-ryhmä Sibelius Akatemian konserttisalissa vuonna 1982. Kuva: Sakari Viika.

ti useampia asioita. Intian ulkoministeriö lähetti silloin runsaasti korkeatasoisia ryhmiä kiertämään maailmaa eräänlaisina kulttuurilähettiläinä, ja samalla Intian suurlähetystössä Suomessa oli poikkeuksellisen paljon kulttuuritahtoa. Vierailujen mahdollistamiseksi näyttelyimprensaario David Hasan, esityksiä taltioinut valokuvaaja Sakari Viika ja Jukka O. Miettinen perustivat Aasian taiteen ystävät ry:n, joka hoiti käytännön järjestelyt Suomessa.

Laajemminkin esitystoiminnan monipuolistumisen taustalla olivat uudenlaiset toimijat. Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan (HYY) kulttuurikeskus Vanhalla ylioppilastalolla otti usein vastaan aasialaisia taiteilijoita, samoin Savoy-teatteri, josta oli tullut Helsingin kulttuurikeskuksen toimipiste. Se profiloitui nimenomaan maailmanmusiikkiin, joten aasialaiset tanssiesitykset sopivat luontevasti sen ohjelmistoon.

Indonesian klassisen *wayang kulit* -varjoteatterin Suomessa lanseerasi 1990-luvun alussa etnomusikologi Reijo Lainela, joka opiskeli 1980- ja 90-luvuilla Jaavalla pitkiä aikoja klassista *gamelan*-musiikkia ja varjoteatteria. Vuonna 1986 hän perusti Helsingissä oman *gamelan*-orkesterinsa, Gamelan Hanumanin. Sen mahdollisti se, että hän oli instrumentti kerrallaan tuonut *gamelan*-soittimia Jaavalta Suomeen. Koska hän työskenteli Indonesian lähetystössä, hän saattoi yhdistää ne suurlähetystössä jo entuudestaan olleeseen soittimistoon. Näin Helsinki sai oman *gamelan*-orkesterin, joka toimi aina vuoteen 2014.

1990-luvun alussa Lainela laajensi kokoonpanonsa ohjelmistoa *wayang kulit* -varjoteatteriin, joka edellyttää juuri suurta *gamelania*. Hän oli vuosien mittaan hankkinut matkoiltaan myös tarvittavan kokoelman jaavalaisia varjonukkeja, ja esityksiä varten hän käänsi suomeksi keskeisiä jaavankielisten *wayang* -näytelmien katkelmia. Ryhmä kiersi vuosien mittaan monilla festivaaleilla ympäri Suomea.

1980-luvulta alkaen suomalaisille välitettiin tietoa Aasian kulttuureista ja esittävästä taiteesta myös näyttelyiden ja tapahtumien kautta. Näistä esimerkkeinä ”Näyttämötaidetta Aasiasta” (Balderin sali, 1987), ”Lohikäärme kruunu ja feeniks-viitta. Kiinalaisen teatterin tarina” (Teatterimuseon ja Suomi-Kiina-seuran yhteistyönä kulttuurivaihdon puitteissa, 1997–1999), Ulkoministeriön kehitysyhteistyöosaston ”Aasian aika” -tapahtumasarja (1998), ”Jumalten leikit: Intialainen tanssi ja teatteri” (Teatterimuseo, 2000–02) ja ”Jäljet johtavat Intiaan” (Kulttuurien museo, 2006–2007).

Vuosina 1989–1996 Kuopio tanssii ja Soi -festivaali oli jo tarkoituksellisesti tarjonnut kattauksen eri Aasian maiden esityksiä. Siitä tuli muutamiksi vuosiksi se Jukka O. Miettisen 1985 arvostelussaan kaipaama ”virallinen laitos”, joka otti vastuulleen ulkoeurooppalaisten esitysten tuomisen Suomeen. Virallinen



Reijo Lainela varjoteatterin kertojana, dalangina. Kuva: Poppy Lainela.

laitostuneisuus tosin oli hyvin heikoissa kantimissa. Varoja esityksiin saatiin virallisiltakin tahoilta, kuten Suomen opetusministeriöltä ja vaihtelevasti kahdenvälisten kulttuurivaihtosopimusten kautta vastaavilta aasialaisilta osapuolilta sekä yrityssponsoreilta. Erityisen merkittävää työtä tekivät kuitenkin myös ystävyyssseurojen vapaaehtoiset aktiivit ja festivaalien organisoijat itse. Kappaleessa 6. käsiteltävä Aasia Helsingissä -festivaalin elämäнкааri osoittaa hyvin, minkälaista neuvottelua talouden ja taiteellisen intohimon välillä vaadittiin.

Lähteet:

Haastattelut:

Ritva Larva 23.1.2018. Ritva Larva antoi käyttöön myös väitöskirjaansa varten Marta Keravuoren työstä keräämäänsä aineistoa.

Ronny Rönqvist 17.10.2017. Ronny Rönqvist antoi käyttöön myös vierailuihin liittyvää arkistomateriaalia.

Aki Suzuki 22. Ja 23.4.2012. Haastattelut tehty *Giselle*-esityksen tuotantoprosessin yhteydessä.

Maya Tångeberg-Grischin 28. Ja 29.6.2017. Erityisesti *Sakuntala*-esitykseen liittyvä aineisto.

Aineistona on käytetty myös tähän teokseen sisältyviä henkilöhaastatteluja.

Painetut lähteet:

Barrault, Jean-Louis. 1961. *Journal de bord: Japon, Israël, Grece, Yugoslavie*. Juilliard: Paris. (lainaus sivulta 171)

Hashi no 4 1982. Teemanumero: Japanilainen teatteritaide. Toim. Pirjo-Riitta Kuusikko ja Taniguchi Hiroyuki.

Pronko, Leonard Cabell. 1967. *Theater East and West. Perspectives toward a total theater*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles. (lainaus sivulta 130)

Ramstedt, G.J. 1950. Lähettäläänä Nipponissa. Muistelmia vuosilta 1919–1929. WSOY: Porvoo & Helsinki (lainaus sivulta 116).

Käsiohjelmat:

No-vierailu 1967 (Svenska Teatern)

No-vierailu 1982 (Finlandia-talo)

No-vierailu 1985 (Kansallisteatteri)

Sakuntala 1987 (Kuopion kaupunginteatteri)

Anzu Furukawa. *L'Arrache-cœur* 1997 (Kuopio Tanssii ja soi)

Veden houkutus 2007 (Kansallisteatteri)

Amijima 2009 (Kansallisteatteri)

Uusi Matsuri 2011 (Koko-teatteri, Helsinki)

Giselle 2012 (Kanneltalo, Helsinki)

Aino – Kalevala 2013 (Annantalo, Helsinki)

Sanomalehtiartikkelit ja -arvostelut:

Anonyymi: *Hienostunutta*. P.S. 30.3.1967

Anonyymi: *Japanilaiset teatterivieraat tulevat. Mitä on Nō?* Aamulehti 24.6.1982

M.A.: *Zeamiza No från Japan*. Hufvudstadsbladet 5.6.1982

Andersgård, Margita: *Zeamiza No-teatteri. Laddat under ytan*. Hufvudstadsbladet 30.6.1982

Castrén, Marcus: *Henkistynyt no-teatteri*. Turun Sanomat 1.7.1982

Eronen, Matti: *Japanin perinteistä teatteria Suomeen*. Suomen Sosialidemokraatti 22.6.1982

Grönholm, Jouko: *Loistava japanilaisvierailu. Tavoitteena salaperäinen kauneus*. Turun Sanomat 30.5.1985

Harri, Tero: *Nainen ja mies samassa persoonassa*. Savon Sanomat 12.6.1989

Helenius, Barbara: *Svindlande helhet*, Hufvudstadsbladet 29.5.1985

Huusko, Pirkko: *Sakuntala – tulta vettä ja ruusuja* (lehden nimi epäselvä; lainattu Maya Tångeberg-Grischin leikearkistosta)

Joki, Leena: *Japanin no-teatterin perinne. Epätodellista todellisuutta*. Uusi Suomi 1.6.1982

Kanto, Anneli: *No? Ai nō? Niin, no...* Kansan Uutiset 30.5.1985

Keravuori, Marta: *Noh-spelen*. Nya Pressen 24.2. 1967

Lappalainen, Marja-Liisa: *Japanilainen No-teatteri hitauden ylistystä*. Ilta-Sanomat 29.5.1985

- Miettinen, Jukka O.: *Ikuisesti muuttumaton, veistetty jadekirveellä*. Helsingin Sanomat 30.5.1985
- Miettinen, Jukka O.: *Kuultava klassikko. Intian näytelmäkirjallisuuden helmi Kuopiossa*. Helsingin Sanomat 7.9.1987
- Miettinen, Jukka O.: *Piilekö elämän salaisuus kosmisessa munassa? Kuopio Tanssii ja Soi -tapahtuman moniselitteinen japanilainen avaus havahdutti*. Helsingin Sanomat 10.6.1991
- Pallari, Leena: *Tanssija Irtautuu ruumiistaan*. Helsingin Sanomat 30.3.2012
- Piila, Liisa-Maria: *Menneisyyden puhtaat elementit*. Kotimaa 8.12.1987
- Reunamäki, Hannu: *Sakuntalan tulokset ja tavoitteet eivät käy yksiin*. Savon Sanomat 7.9.1987
- Räsänen, Auli: *Krokotiilin aika, japanilaisuuden olemus*. Anzu Furukawa sekoittaa katsojan aikatajun. Helsingin Sanomat 26.2.1995
- Räsänen, Auli: *Kaistale Japania asettuu Omapohjaan*. Helsingin Sanomat 7.9.2007
- Sallas, Maiju: *No-teatterilla on inhimillinen sanoma*. Savon Sanomat 29.6.1982
- Soininen, Jussi: *Sakuntala – verho itään*. Ilta-Savo 8.9.1987
- Stålhammar, Leo: *1300-luvun perinne elää Japanissa*. Suomenmaa 30.5.1985
- Sundqvist, Harry: *Elävä perinne kiinni nykypäivässä*. Aamulehti 30.5.1985
- Säkö, Maria: *Kunnian ja halun traaginen liitto*. Helsingin Sanomat 13.12.2009
- Tiusanen, Timo: *No-teatteri vieraili Kansallisessa. Hitaat seremoniat*. Uusi Suomi 30.5.1985
- Toivonen, Markku: *Japanilainen no-teatteri kiinnosti: TUHAT JONOTTI KANSALLISEEN*. Iltalehti 29.5.1985
- Tossavainen, Jussi: *Kesäyö täynnä elämää ja kuolemaa*. Helsingin Sanomat 7.6.2007
- Tossavainen, Jussi: *Giselle sukelsi 1300-luvun Japaniin*. Helsingin Sanomat 14.1.2012
- Tossavainen, Jussi: *Aino syntyy nykyaikaan*. Helsingin Sanomat 17.11.2013
- Veltheim, Katri: *Japanilaista Finlandia-talolla: No-teatterin kaukaiset ja lumoavat taiturit*. Uusi Suomi 30.6.1982
- Wahlund, Per Erik: *En främmande teatervärld*. Svenska Dagbladet 25.2.1967
- Wikström, Riitta: *Keskiaikainen No. Teatteria isältä pojalle*. Uusi Suomi 28.5.1985

6. Aasia Helsingissä -festivaali 1997–2016

Jukka O. Miettinen ja Veli Rosenberg

Aasia Helsingissä -festivaalin perustamisella 1997 oli pitkä taustaprosessinsa. Olimme tutustuneet toisiimme vuosien mittaan aasialaisen teatterin vierailujen yhteydessä ja Velin luennoissa Teatterikorkeakoulussa, missä Jukka toimi tuntiopettajana. Velillä oli jo runsaasti kokemusta kiinalaisesta teatterista ja sen tuottamiseen liittyvistä byrokraattisista kommervenkeista Suomi–Kiina-seuran puitteissa. Jukka puolestaan oli ollut tuottamassa intialaisia taiteilijoita Suomeen 80-luvun alussa, ja julkaissut vuonna 1987 ensimmäisen kirjansa aasialaisesta teatterista ja tanssista.

Yhteistyömme käynnistyi hyvissä merkeissä, ja sen seurauksena Veli oli esimerkiksi auttamassa kiinalaisryhmien tuottamisessa Jukan toimiessa Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalin taiteellisena johtajana vuonna 1989 ja vuosina 1992–98. Jukan ideana oli ollut tarjota festivaalin yhteydessä runsaasti Euroopan ulkopuolista ohjelmaa missionaan suomalaisen kulttuuritarjonnan eurosentrisyyden jonkintasoinen purkaminen. Joiltakin osin se onnistuikin, mutta samaan aikaan Kuopion festivaalin hallituksessa alettiin kuitenkin nurista joidenkin vierailijoiden liiallisesta ”eksoottisuudesta”.

Näissä tunnelmissa istuimme yhdessä valkoviinin siivittämää iltaa ja päädyimme ajatukseen, että perustammekin oman Aasian esittäviin taiteisiin keskittyvän festivaaliin – ja perustamme sen nimenomaan Helsinkiin, missä yleisöpohjaa aasialaiselle tarjonnalle olisi enemmän. Idea oli epäilemättä uhkarohkea, eihän vastaavanlaista jatkuvaa Aasian teatterin ja tanssin festivaalia tietääksemme ollut missään muualla Euroopassa, eikä meillä ollut hankkeelle rahoitusta. Aivan tuulentupa idea ei kuitenkaan ollut. Veli oli Suomi–Kiina-seuran kanssa tuottanut jo tammikuussa 1997 Apina-kuninkaasta kertovan akrobaattisen peking-oopperaklassikon Aleksanterin teatteriin, joka oli juuri siirtynyt Helsingin kaupungin kulttuuritoimen hallintaan. Vierailu myytiinkin loppuun. Kaupungin



Aleksanterin teatteri festivaaliasussa. Kuva Lotta Eriksson.

kulttuuriasiainkeskuksen kulttuuripolitiikan johtajana toimi Marianna Kajantie, joka heti innostui hankkeestamme ja antoi sille mahdollisuuksiensa mukaan täyden tukensa.

Aleksanterin teatteri olikin tapahtumallemme unelmapaikka. Onhan se tunnelmaltaan ainutlaatuinen ja mittasuhteiltaan intiimeille aasialaisesityksille ideaali. Juhlava teatterirakennus tulikin tekemään moniin vierailijoihimme lähtemättömän vaikutuksen. Perinteikkäät puitteet saivat vierailijat tuntemaan, että heidän taidettaan todella arvostettiin. Ennen kaikkea teatterissa oli jo valmiina tekstityslaite, mikä ei vielä 1990-luvulla ollut todellakaan mikään itsestäänsel-

vyys. Festivaalia kaavaillessamme olimme päättäneet yhdeksi festivaalimme keskeiseksi periaatteeksi sen, että mikäli vierailevassa esityksessä on dialogia tai ylipäättään tekstiä, se käännettään yleisölle. Liian usein aasialaiset esitykset olivat aiemmin jääneet pelkäksi taidokkaaksi silmänruuaksi, kun niiden tekstuaalinen taso ei ollut välittömästi yleisön ulottuvilla.

Tekstitysten lisäksi määrittelimme festivaalimme toiseksi periaatteeksi sen, että pyrimme tuottamaan Helsinkiin aasialaisia traditioita mahdollisimman autenttisessa muodossa. Olimme molemmat korviamme myöten täynnä erilaisia viihdyttäviä hybridikimaroita, joita esimerkiksi eri maiden kulttuuriministeriöt ja suurlähetystöt kernaasti kierrättävät maailmalla. Tosin ymmärsimme, että ”autenttisuus” on esittävien taiteiden kohdalla hyvin suhteellinen käsite. Yksikään elävä teatteriesityshän ei voi koskaan olla edeltäjänsä tarkka kopio, ja useimmat esittävän taiteen muodot ovat läpi kehityshistoriansa olleet käymistilassa ja alttiit eri aikakausien virtauksille.

Niinpä kärkitavoitteisiimme kuului tehdä suomalaisyleisölle tutuiksi Aasian merkittäviä, klassisia traditioita siten, että ne esitettäisiin Helsingissä ”suhteellisen autenttisessa” muodossa. Se tarkoitti sitä, että esimerkiksi niiden säestyksestä eliminoitiin länsimaiset soittimet, niiden lavastusta ja valosuunnittelua hillittiin, ja ennen kaikkea se, että esitykset pyrittiin esittämään akustisesti. Mikrofonien pois jättäminen tuli monille ryhmille sokkina, olivathan ne tottuneet esiintymään usein jättiläistiloissa, kuten esimerkiksi kiinalaiset oopperaryhmät, jotka nykyään usein esiintyivät valtavissa betonisissa hallimaisissa teattereissa. Neuvottelujen ja koekuuntelujen jälkeen kaikki myönsivät ratkaisun oikeaksi, onhan Aleksanterin teatteri oikea, akustinen teatteritila. Aasialaisen ohjelmiston yhteydessä Aleksanterin teatterin aikanaan hieman sameaksi moitittu akustiikka kääntyi itse asiassa voitoksi, sillä se leikkasi aavistuksen verran pistävä-äänisempien lyömäsoitinten ja puhaltimien sointia.

Monestakin syystä voi sanoa, että ne vuodet, jolloin festivaalimme saattoi Aleksanterin teatterissa toimia, olivat festivaalimme hienointa aikaa. Rakastuimme perinteikkääseen ja lievässä nukkavieruudessaan äärimmäiseen sympaattiseen teatteritaloon, ja kiinnymme sen henkilökuntaan, joka tuki hankettamme kärsivällisesti ja täysin sydämin.

Perustimme festivaalimme pyörittämistä varten 1997 Aasia Helsingissä yhdistyksen, jonka kolmanneksi hallituksen jäseneksi pyysimme etnomusikologi Reijo Lainelan. Reijo oli opiskellut Jaavalla ja puhuu indonesian kieltä. Hän oli myös aikaa myöten koonnut Helsinkiin *gamelan*-orkesterin pronssisia lyömäsoittimia, mikä tuli olemaan erittäin tärkeää, kun kutsuimme festivaalillemme



Teosesittelyt teatterin ylälämpiössä olivat tärkeä osa festivaalin toimintaa. Kuva: Veli Rosenberg.

indonesialaisia ryhmiä. Yksi suurimpia kustannuksia indonesialaisten vierailuiden järjestämisessä onkin juuri tonneja painavan soittimiston kuljettaminen. Nyt suuri osa instrumenteista oli jo valmiiksi Suomessa.

Työnjakomme oli luonnollinen. Velillä oli laajin kokemus kulttuurivaihdon kiemuroista ja käytännön tuotantotyöstä, joten hänestä tuli festivaalimme toiminnanjohtaja. Lisäksi Velillä oli jo vakiintuneet kontaktit Kiinan kulttuuriministeriöön ja hän tunsikin hyvin Kiinan teatterikenttää. Reijo puolestaan hallitsi Indonesia-asiat ja työskenteli lisäksi lehdistösihteerinä Indonesian lähetystössä, johon hänellä näin oli suorat yhteydet. Se auttoi huomattavasti indonesialaisten vierailuiden järjestämisessä. Jukalla taas oli Bangkokin Unesco-pestinsä vuosilta kontakteja Kaakkois-Aasian teatteri-instituutioihin sekä opetus- ja kirjoitus-työnsä myötä koko Aasian teatterikentän yleistuntemusta. Hänen tittelikseen tuli festivaalin taiteellinen johtaja.

Käytännössä työnkuvamme olivat osin päällekkäisiä ja vaihtelivat riippuen kulloisenkin vuoden ohjelmistosta. Tajusimme tehtävämme mittasuhteet ja ymmärsimme tarvitsevamme urakassa apua. Onneksi Aasian kulttuurin tuntijoiden piiri Suomessa oli sen verran pieni, että tunsimme valtaosan tästä entusiastijoukosta. Vuosien mittaan tulimme saamaan paljon apua monilta heistä, kuten säveltäjä Eero Hämeenniemeltä, ohjaaja Maya Tångenberg-Grischiniltä, runoilija-kääntäjä Kai Niemiseltä. Mukaan tiimiimme tuli myös graafinen suun-

nittelija Peter Sandberg, joka vastasi festivaalimme painotuotteista aina vuoteen 2013 saakka sekä valokuvaaja Sakari Viika, josta tuli festivaalimme alkuvuosien hovikuvaaja. Mikään kultakaivos ei festivaali kenellekään ollut. Oli vuosia, jolloin emme saaneet lainkaan palkkaa. Toisaalta saimme jotakin, mitä rahassa ei voi mitata: mahdollisuuden johdonmukaisesti tutustua Aasian esittävien taiteteiden muotoihin ja historiaan, ja näin henkilökohtaisesti tutustua myös lukemattomiin loistaviin taiteilijoihin.

Alkuvuosina festivaalimme rahoituksen peruspilareita olivat Helsingin kaupunki, joka antoi nimellistä vuokraa vastaan käyttöömme Aleksanterin teatterin henkilökuntineen aina vuoteen 2005, sekä Finnairin tuki. Elettiin aikoja, jolloin Finnair vakiinnutti Gateway Helsinki -konseptiaan, jossa Helsinki toimisi Aasian ja Euroopan välisen lentoliikenteen solmukohtana. Siihen sopi loogisesti festivaalimme tukeminen lähinnä edullisilla lentolipuilla, jotka mahdollistivat usein suurtenkin ryhmien kuljettamisen mitä kirjavimpine rahteineen. Milloin roudattiin jättiläismäisiä villaisia tanssimattoja, milloin omituisia soittimia, kokopuisia huonekaluja, lavaste-elementtejä, kookkaita pukuja tai herkästi särkyviä naamioita ja teatterinukkeja.

Festivaalikonseptimme ei olisi syntynyt, ellei 1990-luvulla olisi vielä ollut voimissaan nykyään niin vanhahtavalta kalskahtava käsite kuin ”kulttuurivaihto”. Kulttuurivaihdossa Suomi oli vuonna 1984 eduskunnan vahvistamalla sopimuksella sopinut vaihtomaan kanssa valtioiden tukevan maitten välillä tapahtuvaa vaihtoa kulttuurin alalla. Vaihtoa toteutettiin sitten eri pituisiksi ajanjaksoiksi sovituilla täsmällisemmillä kulttuurivaihto-ohjelmilla. Käytäntö oli byrokraattinen, mutta sillä oli myös hyvät puolensa, erityisesti silloin kun vaihtomaat olivat kulttuuriselta, byrokraattiselta ja poliittiselta järjestelmältään toisistaan kovasti eroavia – kuten Suomi ja Kiinan kansantasavalta. Tällainen virallinen kulttuurivaihto ikään kuin takasi minimimäärän kulttuurialan vaihtoa maitten välille. Tärkeää oli myös, että kulttuurivaihdossa vastaanottava maa saattoi, mikäli sillä oli asiantuntemusta, myös vaikuttaa vaihdettavan kulttuurin sisältöön. Meidän festivaalimme onneksi opetusministeriön aasialaisten maiden kanssa tapahtuvasta kulttuurivaihdosta vastaava virkamies oli Ritva Kaipio, joka luotti meidän asiantuntemukseemme ja tuki meidän esittämiämme toiveita vaihdettavaa kulttuurisisältöä koskien. Kulttuurivaihdon avulla toteutetut esiintyjäryhmien vierailut halusimme yhdessä Suomi–Kiina-seuran kanssa viedä maantieteellistä tasa-arvoa kunnioittaen esiintymään pääkaupungin lisäksi myös muihin kaupunkeihin Suomessa. Mitenköhän tämän tasa-arvon on käynyt vanhanaikaisesta kulttuurivaihdosta luopumisen jälkeen?

Kolmas tukipilari oli ulkoasiainministeriön kehitysyhteistyöosasto, joka tuolloin oli suopea kulttuurialalla tapahtuvalle kehitysyhteistyölle. Tuolloin nähtiin aasialaisten maiden kulttuurin esittely yhdeksi kehitysyhteistyön muodoksi ja tuettiin sellaista toimintaa. Laajin tämän alan yhteistyöhankkeemme oli *Lunta keskikesällä* -näytelmän rekonstruktion käynnistäminen vuonna 1998 ja sen tulosten esitleminen festivaalillamme Helsingin kulttuuripääkaupunkivuonna 2000.

Varsinaisen toukokuisen festivaalin valmistelu, mahdollisen opetusministeriön avustuspäätöksen odottelu, mutkikkaat viisumi-, matka- ja vakuutusjärjestelyt saivat jokaisena vuonna omat muotonsa. Ilman Velin rautaisia hermoja ja organisaatiokykyä koko mutkikas korttitalo olisi voinut romahtaa. Vastapainoa hektiselle festivaalikaudelle tarjosi aina tulevan ohjelmiston suunnittelu ja siihen liittyvä tutkimustyö kulloisessakin kohdemaassa. Kunkin festivaalin valmistelu oli yleensä aloitettava pari vuotta ennen varsinaista tapahtumaa.

Työ- ja yksityismatkat sekoittuivat, sillä käytimme matkojamme aina tavalla tai toisella hyödyntääksemme festivaalien valmistelua. Erityisen tehokkaiksi osoittautuivat Suomi–Kiina-seuran 1991 ja 1993 järjestämät kaksi suomalaisille television ja teatterin ammattilaisille suunnatut Kiinan ryhmämatkat, joissa Jukka toimi matkanjohtajana. Veli suunnitteli niiden ohjelmat, jotka pitivät aina sisällään kiinnostavia oopperaryhmiä Kiinan eri alueilta. Niinpä matkaryhmäläisetkin pääsivät näkemään harvinaisia kiinalaisen oopperamuotoja, joista monet kutsuttiin näiden ensitutustumisten seurauksena myöhemmin Suomeen.

Festivaalimme perusideoihin kuului nimenomaan se, että vierailevat ryhmät ja niiden esittämä ohjelmisto taustoitettiin huolella. Siinä suhteessa festivaaleja edeltäneet tutkimusmatkat olivat avainasemassa. Pääsimme näkemään ryhmien esityksiä, haastattelemaan taiteilijoita ja ennen kaikkea dokumentoimaan esityksiä, ryhmien treenejä ja koulutusta. Kunnollisen promootiomateriaalin hankkiminen aasialaisryhmiltä on ollut yleensä lähes mahdotonta, joten esimerkiksi valokuvaaminen oli ensiarvoisen tärkeää. Vuodesta 2003 eteenpäin Veli myös videoi esityksiä, niin ryhmien alkuperämaissa kuin myös ryhmien esitykset Aleksanterin teatterissa.

Vuosien mittaan meille kumuloitui huomattava määrä erilaista dokumentaatiota: käännettyjä näytelmätekstejä, äänitteitä, valokuvia ja videoita. Ne tulivat palvelemaan paitsi itse festivaalia, myös monia muita projekteja. Niistä keskeimpiä ovat kirjat, artikkelit ja näyttelyt sekä Teatterikorkeakoulun julkaisemat Aasian teatteria ja tanssia käsittelevät verkkojulkaisut, *Aasian teatteri ja tanssi*, 2002 ja laajempi *Asian Traditional Theatre and Dance*, 2010 (www.disco.teak.fi). Tutkijan ja tutkimisen kannalta festivaalityö oli yhtä juhlaa. Harva tutkija pääsee

niin helposti tutustumaan aiheeseensa kuin kutsuvan festivaalin edustaja, joka voi samalla myös suorittaa syventävää tiedon hankintaa ja dokumentointia – ja lopulta vielä kutsua tutkimuksensa kohteen kotimaahansa esiintymään.

Tietenkään taustoitusmatkat eivät aina olleet jatkuvaa juhlaa. Monesti niiden raskaimman osion muodostivat viralliset neuvottelut. Meillä itsellämme oli yleensä selvät sävelet sen suhteen, mitä lajeja ja ryhmiä halusimme ja missä muodossa halusimme niiden esiintyvän. Sen mahdollisti vanha kulttuurivaihdon periaate, jonka mukaan kutsujamaa voi vaikuttaa kulttuurivaihdon sisältöön. Käytännössä sisällöistä sovittiin neuvotteluissa kulloisenkin maan kulttuuriministeriön edustajan ja kutsutun ryhmän johtoportaana kanssa. Heillä oli toisinaan vierailun suhteen hieman erilaiset intressit kuin meillä.

Esimerkiksi neuvotellessamme Bangkokin kansallisteatterissa Thaimaan kuninkaallisen baletin tulevasta Helsingin vierailusta, joutuimme pitkään perustelemaan miksi emme halunneet mukaan hovitanssijoiden glitteripuvuissa esittämiä kansantansseja, vaan juuri sitä hovin vanhaa naamioteatterin muotoa, joka oli ryhmän varsinainen erikoisuus. Tasapainottelu diplomatian ja jääräpäisyyden välillä ei aina ollut helppoa. Jo ennen Aasia Helsingissä -festivaalin aikoja kovaa kädenvääntö oli käyty, kun halusimme kutsua Suomeen Kiinan vanhaa ja hienostunutta *kun*-opperaa. Esitettävästä teoksesta oli jo päästy yhteisymmärrykseen, mutta se versio, jonka lopulta Pekingissä näimme, oli strobovaloin silattu pastellinvärinen nykysovitus. Ummet ja lammet piti pitkän neuvottelupöydän ääressä puhua ja perustella ennen kuin ryhmä lopulta taipui lähettämään Suomeen teoksen kutakuinkin alkuperäisessä muodossaan.

11.–16.5.1997, ensimmäinen Aasia Helsingissä -festivaali

Ensimmäisen festivaalimme päävieraaksi saimme Nankingin *kun*-opperaseurueen, jonka tähtenä loisti Zhang Jiqing lähes legendaarinen vanhemman polven *kun*-taiteilijatar. Ryhmän päänumerona nähtiin tragikoominen *kun*-klassikko *Haaskattu onni* (*Zhu Maichen xiuqi*). Se on lyyriselle *kun*-opperalle tyypillinen teksti, sillä siinä on keskeisessä osassa unikohtaus, joka mahdollistaa porautumisen päähenkilön alitajuntaan. *Kun*-opperaa on taidokkaiden vokaaliosuuksiensa ja tanssillinen liikehdintänsä vuoksi kutsuttu myös ”elegantiksi draamaksi”. Unikohtaukset ovat antaneet sille toisenkin kutsumanimen, ”uneksiva draama”. Veli käänsi näytelmän sekä ryhmän esittämän koostehjelman tekstit ja ne esitettiin festivaalilla suomeksi tekstitettyinä. Kaiken näyttämöllä puhutun ja laulettuun suomentamisesta ja tekstittämisestä tulikin festivaalimme käytäntö, josta poikettiin vain silloin kun esitykset sisälsivät paljon improvisatorista ainesta.



Nankingin *kun*-oopperaseurueen tähti Zhang Jiqing näytelmän *Haaskattu onni* kohtauksessa *Hullu uni*.
Kuva: Jukka O. Miettinen.

Kun-ooppera, joka vielä 1990-luvulla koettiin lähes katoamaan tuomituksi kiinalaisen ”vanhan musiikin” aarteeksi, oli muodostunut intohimoksemme. Veli oli tuottanut Suomi–Kiina-seuran puitteissa jo vuonna 1990 Suomeen *kun*-klassikon *Ikuisen nuoruuden paviljonki* (*Changsheng dian*). Sen esittivät pekingiläisen Beifang kunqu -ryhmän taiteilijat. Heidän pohjoinen tyylinsä on kuitenkin suhteellisen nuori ja siihen on sekoittunut elementtejä myöhemmästä peking-oopperasta. Ensimmäisen oman festivaalimme päävieraaksi halusimmekin nimenomaan

eteläistä *kun*-oopperaa lajin syntyalueilta. Niin kutsuimmekin Suomeen juuri Nankingin arvostetun ryhmän. Nykyään *kun*-ooppera suosio on jälleen kasvanut ja se sekä intialainen *kutiyattam*, julistettiin vuonna 2001 Unescon maailman aineettoman kulttuuriperinnön listalle. Peking-ooppera pääsi listalle vuonna 2010.

Toisena vieraana festivaalillamme oli balilainen tanssija I Nyoman Catra, joka esitti Balin vanhoista kuningaskronikoista johdettuja, klovnihahmoin höystettyjä *topeng*- eli naamiotansseja. Hänen esittämässään *topengin* muodossa yksi näyttelijä esittää naamioita vaihtaen kaikki roolit. Vaikka festivaalimme tarkoitus olikin keskittyä lähinnä vanhoihin, usein katoamisvaarassa oleviin aasialaisen esittävien taiteiden muotoihin, emme sulkeneet pois uudempiakaan lajeja silloin kun ne selvästi kumpusivat Aasian omista perinteistä. Juuri tällainen laji on 1960-luvulla syntynyt japanilainen *buto*-tanssi, joka 1980-luvulla levisi ympäri maailmaa ja sai Suomessakin poikkeuksellisen vankan jalansijan. Vieraaksemme tuli sittemmin Suomeen kotiutunut *buto*-taiteilija Akeno, joka esitti soolonsa *Renyosho* ja lisäksi improvisoi suomalaismuusikoiden kanssa.

Ensimmäisen tapahtumamme aikana pääsimme testaamaan yhden festivaalimme perusideoista eli sen, että pyrimme avaamaan esityksiä ja niiden edustamia lajeja yleisölle ilman sen kummempaa pönötystä. Varsinaiset näytökset teatterisalissa halusimme mahdollisimman pitkälle pyhittää esityksille itselleen. Yleisötapaaminen järjestettiin aina tuntia ennen esitystä Aleksanterin teatterin kauniissa ylälämpiössä, joka oli juuri sen kokoinen, että siellä saattoi kahvinjuonninkin lomassa tulla kuulluksi ilman mikrofonia. Me pääsimme lähelle yleisöä ja yleisö pääsi lähelle taitelijoita. Vuosien mittaan monista festivaalin vakiokävijöistä tulikin meille – ellei nyt ihan ystäviä – niin ainakin tuttuja.

Festivaalin ohjelma:

Su 11.5. klo 19.00 Akeno: Buto-tanssisoolo ja improvisaatio suomalaisten muusikoiden kanssa

Ma 12.5. klo 19.00 I Nyoman Catra: Topeng-naamiotanssisoolo

Ti 13.5. klo 19.00 Nankingin *kun*-oopperaseurue: *Haaskattu onni*

Ke 14.5. klo 19.00 I Nyoman Catra: Topeng-naamiotanssisoolo

To 15.5. klo 19.00 Nankingin *kun*-oopperaseurue: Katkelmia neljästä *kun*-oopperasta: viimeinen näytös koomisesta kummitusopperasta *Yan Xijiao*, *Kadulla*, *Muistolaulu* ja *Viinipuoti*.

Pe 16.5. klo 19.00 Nankingin *kun*-oopperaseurue: *Haaskattu onni*.



Naisten esittämää *yue*-oopperaa nähtiin Suomessa ensimmäisen kerran vuonna 1998. Kuvassa näytelmän *Perhosrakastavaiset* pääosapari. Kuva: Jukka O. Miettinen.

14.–16.5. 1998, toinen Aasia Helsingissä -festivaali

Peking-ooppera ja sitä vanhempi *kun*-ooppera olivat tulleet helsinkiläisyleisölle jo aiempien vierailuiden myötä tutuiksi. Siksi päätimme nyt esitellä Kiinan suosituinta populaaria musiikkiteatteria, *yue*-oopperaa. Se on eteläkiinalainen 1920-luvulla syntynyt muoto, jota yleensä esittävät vain naiset.

Vuonna 1997 saimme tietää ulkoasiainministeriön kehitysyhteistyöosaston vuodelle 1998 suunnittelemapa Aasian aika -tapahtumakokonaisuudesta. Ehdotimme sen ohjelmaan kiinalaisen *yue*-oopperan esitystä, sillä tätä teatterimuotoa ei aikaisemmin ollut Suomessa esitetty. Velin kontaktien avulla selvitimme, mitkä korkeatasoiset teatteriseurueet Kiinassa vielä käyttivät tätä teatterimuotoa esityksissään. Sopiva Shangyun teatteriseurue löytyi Zhejiangin maakunnan Shaoxingin alueelta, juuri teatterimuodon syntysijoilta.

Kävimme tapaamassa ryhmää ja katsomassa heidän esitystään paikan päällä. Jälleen jouduimme puuttumaan joihinkin esityksen yksityiskohtiin. Halusimme jättää orkesterista vierailulta pois sinne perinteestä poiketen lisätyt länsimaiset soittimet. Muutoksista päästiin yhteisymmärrykseen ja ohjelman päänumeroksi sovittiin *yue*-oopperaklassikko *Perhosrakastavaiset* ja toiseksi ohjelmakokonaisuudeksi valikoiman tunnettuja *yue*-oopperakatkelmia.

Vuonna 1998 Aasia Helsingissä -festivaali teki yhteistyötä ulkoasiainministeriön kanssa. Olimme suunnitelleet jatkoa edellisen vuoden *buto*-teemalle, mutta Anzu Furukawan sairastumisen tähden hänen soolonsa *L'Arrache-coeur* peruuntui.

Festivaalin ohjelma:

To 14.5. klo 19.00 Anzu Furukawa: *L'Arrache-coeur* (peruuntui taiteilijan sairastuttua)

Pe 15.5. klo 19.00 *yue*-ooppera: *Perhosrakastavaiset*

La 16.5. klo 15.00 *yue*-ooppera: Kohtauksia kuuluisista oopperoista (Kohtaus *Valitus esi-isien temppelissä* oopperasta *Pohjoisen prinsin*, *Ryntäys palatsiin* oopperasta *Kultaoksien poiminen*, katkelma oopperasta *Tunteiden selvittäminen* sekä loppukohtaus oopperasta *Perhosrakastavaiset*)

La 16.5. klo 19.00 *yue*-ooppera: *Perhosrakastavaiset*

Lisäksi: yhteistyö ulkoasiainministeriön kanssa Aasian aika -tapahtuman järjestämisessä Oulussa, missä Shangyun *yue*-oopperaseurue esitti näytelmän *Perhosrakastavaiset* 12. ja 13. 5. Oulun kaupunginteatterissa klo 19.

2.–6.5. 1999, kolmas Aasia Helsingissä -festivaali

Intialaista tanssilla, jota muutamina vierailuina nähtiin Helsingissä jo 1920-luvusta alkaen, oli jo Suomessa vankka jalansija ja yleisöpohjansa, olihan Helsingissä vieraillut 1980-luvun alusta alkaen muun muassa *kathakali*-tanssiteatteri sekä useita klassisten soolotanssilajien, kuten *kathakin*, *bharatanatyamin* ja *kuchipudin* edustajia. Täällä oli myös asialle omistautuneita entusiasteja. Festivaalimme asiantuntijaksi pyysimme Suomeen kotiutuneen, sveitsiläissyntyisen ohjaaja Maya Tångeberg-Grischinin. Hän on työskennellyt ohjaajana Länsi-Intiassa Keralan osavaltiossa. Hän on myös opiskellut useita Keralan traditioita, jotka kuuluvat Intian esittävien taiteiden vanhimpiin muotoihin. Taustatuntemuksensa lisäksi Mayalla oli erinomaiset kontaktit Keralan teatteri- ja tanssipiireihin. Näin olikin luontevaa, että festivaaliohjelmistomme keskittyi pitkälti juuri Keralan perinteisiin.

Keralan *kathakali* lienee Intian tanssidraaman muodoista lännessä parhaiten tunnettu. Sen dynaaminen, tarkkaa miimistä ilmaisua ja paikallisesta taistelutaitojen perinteestä kumpuavaa fyysistä ilmaisua yhdistävä esitystekniikka onkin innoittanut 1900-luvun jälkipuolella monia länsimaisia teatte-



Kathakali-tanssidraamasta nähtiin kokonainen näytelmä *Kalayana Saughandikan*. Kuva: Sakari Viika.

rintekijöitä. Saimme neuvoteltua Helsinkiin kokonaisen *kathakali*-draaman, *Kalayana Saughandikanin*, joka periaatteittemme mukaisesti tekstitettiin Maya Tängeberg-Grishinin kääntämänä kokonaisuudessaan suomeksi. Keralan soolo-tansseista päädyimme kutsumaan festivaalillemme *mohiniattam*-tyylin tanssijat Kalamadalam Ksemavatyn ja Kalamandalam Husnabadun, jotka molemmat ovat alansa mestareita. *Mohiniattam* kuuluu samaan intialaisten ”temppeletanssien” perinteeseen kuin Suomessa jo aiemmin nähdyt *bhratanatyam* ja *kuchipudi*. Ne kaikki kumpuavat hindulaisuuden *bhakti*-kokemisesta, eräänlaisesta rakkausmystiikasta. *Mohiniattam* on lajeista lempein ja tunnekylläisin.

Vastapainona länsi-intialaiselle tarjonnalle kutsuimme Intian kulttuuri-ministeriön tuella Helsinkiin myös Intian itäisimmän kolkan *manipur*-tanssia edustavan ryhmä Kalkutasta. Pehmeässä hypnoottisuudessaan sekin edustaa *bhaktin* rakkausmystiikkaa. Useimmiten *manipur*-tanssit kuvaavat nimenomaan Krishna-jumalan mytologiaan liittyviä kohtauksia. Tanssijoiden lisäksi kaikkiin vieraileviin ryhmiin kuului luonnollisesti myös omat muusikkoryhmänsä, sillä intialaisilla tanssimuodoilla on kullakin oma selkeästi tunnistettava, jopa klassiseksi luokiteltava musiikkiperinteensä.

Festivaalin ohjelma:

Su 2.5. ja ma 3.5. klo 19.00 *Manipur*-tansseja, Manipuri Nartanalaya, 15-hengen ryhmä Raasleeloja ja muita perinteisiä tansseja (1. *Maib*, 2. *Vasant Raas*, 3. *Pung Cholom*, 4. *Ghosta Leela*, 5. *Shadanga Nartan*, 6. *Mandila Nartan*, 7. *Mridang Vadan*, 8. *Dashavatar*, 9. *Dhol Cholom* ja 10. *Khubak Ishei*).

Ti 4.5. klo 19.00 *Mohiniattam*, Keralan soolotanssi, Soolotanssijat: Kalamandalam Ksemavaty ja Kalamandalam Husnabanu ja säestävä yhtye Perinteinen *mohiniattam* -konsertti (1. *Rukous norsupäiselle Ganesha-jumalalle* [*Ganesh stuti*], 2. *Jetisvaram*, 3. *Varnam*, *Suma Sayeka* 4. *Padam*, 5. *Kahdeksan tunnelmaa* [*Ashtarasa*], 6. *Rakkauden kahdeksan muotoa* (*Ashtanayika*, osa runoelmasta *Gita Govinda*), 7. *Kehtolaulu* [*Omana tinkal*], 8. *Tillana* ja 9. *Mangalam*)

Ke 5.5. klo 19.00 *Kathakali*-tanssiteatteria Keralasta, Nrityapada, 9-hengen ryhmä: Kokonainen draama: *Kalayana Saughandikan*

To 6.5. klo 19.00 *Kathakali*-tanssiteatteria Keralasta, Nrityapada, 9-hengen ryhmä: Siunaustanssi ja kohtauksia draamoista *Kalikeya Vadham*, *Keechaka Vadham* ja *Duryodhana Vadham*.

2.–7.5. 2000, neljäs Aasia Helsingissä -festivaali

Vuoden 2000 festivaalin ohjelman valmistelut aloitettiin jo vuonna 1998. Olimme tuolloin käyneet neuvottelemassa *yue*-opperaseurueen vierailusta toiselle festivaalillemme. Viinin ja näkemämme korkeatasoisen esityksen ajatuksia virkistävistä vaikutuksesta johtuen syntyi ajatus tutkia mahdollisuutta lähteä yhdessä tuntemiemme kiinalaisten asiantuntijoiden kanssa rekonstruoimaan jotakin keskeistä klassista *kun*-näytelmää mahdollisimman alkuperäiseen asuun.

Tapasimme Pekingissä *Zhang Xie* menestyy *virkatutkinnossa* -näytelmän rekonstruointiin osallistuneet musiikin professori Fu Xueyin, ohjaaja Yu Shaofein, musiikin professori Tan Longjianin ja näyttelijä Kong Xinyuanin ja esitimme heille ajatuksemme. Myös he innostuivat ajatuksestamme ja pian olimme päätyneet näytelmään *Lunta keskikesällä* (*Dou E yuan*) ja määritelt sen rekonstruoitavaksi 1500-luvun puolivälin tyyliin.

Hanke pääsi heti vuoden 1998 syksyllä käyntiin, sillä Suomen Pekingin suurlähettiläs Ilkka Ristimäki lupasi pienen summan omassa käytössään olevista kehitysyhteistyövaroista hankkeen käynnistämiseen. Suomeen palattuamme neuvottelimme Suomen ulkoasiainministeriön kehitysyhteistyöosaston kanssa kehitysyhteistyövaroista avustuksen itse rekonstruktiotyöhön ja harjoituksiin, jotka



Oikeussalikohtaus *kun*-oopperasta *Lunta keskikesällä*. Nankingin *kun*-oopperaseurueen näyttelijä Hu Jinfang Dou E:n roolissa. Kuva: Veli Rosenberg.

tapahtuivat vuoden 1999 aikana. Yhteistyöstä tuli varsin laajaa, sillä Kiinassa siihen osallistuivat Kiinan kulttuuriministeriö, Kiinan peking-oopperaseurue, Beifang *kun*-oopperaseurue, Nankingin *kun*-oopperaseurue ja Kiinan keskus-konservatorio. Suomessa siihen osallistuivat tuolla kerralla Helsingin kulttuuripääkaupunkisäätiö, opetusministeriö, Suomi-Kiina-seura, Finnair ja Nokian Pekingin toimipiste. Lisäksi yhteistyötä tehtiin Tukholman Kulturhusetin kanssa ja näytelmä esitettiin Aasia Helsingissä -festivaalin lisäksi Suomessa Iisalmen kulttuurikeskuksessa, Varkaudessa Warkaus-salissa ja Oulun kaupunginteatterissa. Veli käänsi näytelmät ja ne esitettiin suomeksi tekstitettyinä. Tukholmaa varten Martin Enckell käänsi *Lunta keskikesällä* -näytelmän tekstityksen ruotsiksi. Tukholmassa esitys myös nauhoitettiin ja esitettiin myöhemmin Ruotsin radiossa Christina Nygrenin selostamana.

Festivaalin ohjelma:

Ti 2. ja la 6.5. klo 19.00 kiinalaisen oopperan helmiä: Alkusoitto, *Jiang jun ling*, katkelma näytelmästä *Maallisten ilojen kaipuu*, katkelma näytelmästä *Syksyisellä joella*, katkelma näytelmästä *Veden rajoilla*, katkelma näytelmästä *Kolmen tien risteyksessä*, katkelma *nanxi*-näytelmästä *Zhang Xie menestyy virkatutkinnossa* ja aaria peking-oopperasta *Lunta keskikesällä*

Ke 3., to 4. ja pe 5.5. klo 19.00: *Lunta keskikesällä*.

Su 7.5. klo 19.00: Vanhan kiinalaisen musiikin konsertti: 1) Hovin kamariryhtymusiikkia *Jiang jun ling*, 2) Bambuhuilu (*dizi*) -soolo *Kiinanpyy lentää* (*Zhegu fei*), 3) Pipa-soolo *Kuu korkealla taivaalla* (*Yueer gao*), 4) *Guanzi*-soolo *Hujia shiba*, 5) Lyömäsoitinyhtye *Kultainen fasaani laskeutuu vuorilta* (*Jinji xia shan*), 6) *Sheng*-soolo *Feeniks-lintu levittää siipensä* (*Fenghuang zhanchi*), 7) *Sanxian*-soolo *Valituslaulu Kiinanmuurin takaa* (*Saishang qu*), 8) *Erhu*-soolo *Kuun valo heijastuu kahdesta lähteestä* (*Er quan ying yue*) ja 9) Yhtymusiikkia *Zhonghua liuban* – etelä-kiinalaista silkki- ja bambusoitinyhtymusiikkia.

2.–6.5. 2001, viides Aasia Helsingissä -festivaali

Palasimme kaksi vuotta aiemmin aloittamaamme Intia-teemaan, mutta tällä kertaa fokuksessa oli eteläisimmän Intian perinteet. Saimme asiantuntijaksemme Etelä-Intian *karnaattisen* musiikin tuntijan, säveltäjä Eero Hämeenniemen, jonka kontaktien kautta saimmekin vieraaksemme eteläisen musiikkitradition keskeisiä taitelijoita, ikivanhan *viinai*-instrumentin kymmenennen polven mestarin K. S.



Alarmel Valli on *bharatanatyam*-soolotanssimuodon kansainvälisesti tunnetuin taiteilija. Kuva: Taiteilijan kuva-albumista.

Subramanianin ja klassisen *karnaattisen* laulumusiikin supernimen, Bombay S. Jeyashrin. Subramanian myös opetti vierailunsa yhteydessä Sibelius-Akatemiassa. Bombay Jeyashrin konsertti puolestaan radioitiin suorana lähetyksenä Aleksanterin teatterista.

Etelä-Intian *bharatanatyam*-soolotanssia esitti Alarmel Valli, lajinsa kansainvälisesti tunnetuin edustaja, joka oli tullut jo kahdelta aiemmalta vierailultaan helsinkiläisyleisölle tutuksi. Modernimpaa tanssiohjelmistoa edusti Daksha Seth yhdessä seitsenhenkisen ryhmänsä kanssa. Seth oli vieraillut Suomessa aikaisemmin soolotanssijana. Myöhemmin hän perusti Etelä-Intiassa oman ryhmänsä, joka yhdistelee Intian traditionaalisia liiketekniikoita, modernia tanssia ja perinteistä intialaista akrobatiaa. Festivaalillamme Sethin ryhmä esitti uutuusteoksensa *BhuKhan – Taivaan ja maan sirkus*. Lisäksi ryhmä esiintyi eri teoksella Tapiolasalissa yhdessä Tapiola Sinfoniettan kanssa.

Festivaalin ohjelma:

Ke 2.5. klo 19:00: M.S. Subramanyan: K.S. Subramanyan – eteläintialaisen viinain mestari (1) *Varnam: Valachivachi*, 2) *Kriti: Raamachandra Bhaavajaami*, 3) *Kriti: Padavini*, 4) *Kriti: Pranamaamjakam*, 5) *Raagam Taanam Pallavi: Kanakasabhesan*, 6) *Kriti: Vidulaku*, 7) *Hengellinen lau-*

lu: Kuraijondrumillee, 8) Innudaya: Daasar Padam ja 9) Jadzur veedan melodia).

To 3.5. klo 19.30: Bombay Jayashri: Bombay S. Jayashri – eteläintialaisen vokaalimusiikin tähti (1) *Varnam*, 2) *Dzaja dzaja svaamin*, 3) *Karunaanidijee Thaayee*, 4) *Maamava Miinakshi Raadzamaatangi*, 5) *Evvari Maata Vinnaavo Raavo*, 6) *Raagam Taanam Pallavi*, 7) *Ashtalakshi Stotram*, 8) *Sarvam Brahma Mayam Re Re*, 9) *Krishna Nii Begane Baaro* ja 10) *Tillaana*.

Pe 4. ja la 5.5. klo 19.00: Alarmel Valli: Alarmel Valli – *bharatanatyamin* kuningatar (1) *Shakthi Vandana*, 2) *Varnam: Kaana Aavalaneen*, 3) *Dziivanam dziivanamritam*, 4) Kaksi *sangam*-runoa: *Koodu mani* ja *Vidarmukaijadukkattu* ja 5) *Tillana*).

SU 6.5. klo 19.00 Daksha Sheth tanssiryhmä: *BhuKham* – *Taivaan ja maan sirkus*

2.–6.5. 2002, kuudes Aasia Helsingissä -festivaali

Olimme jo vuosia aiemmin alkaneet pohjustaa festivaalillemme vierailuja Kaakois-Aasiasta, jonka kulttuuria tunnetaan täällä nuukemmin kuin Intian ja Kiinan perinteitä. Jukka oli jo tutustunut Thaimaan kulttuuriin ja kirjoittanut aiheesta työskennellessään siellä pari vuotta Unescossa ja toimiessaan myöhemmin



Thaimaan kansallisbaletin *khon*-tanssinäytelmäesitys käynnissä. Kuva: Jukka O. Miettinen.

siellä vierailevana luennoitsijana. Korvaamatonta apua saimme neuvotteluissa ja käytännön järjestelyissä Bangkokin Suomen suurlähetystöltä, joka osoitti hankettamme kohtaan poikkeuksellisen suurta kiinnostusta.

Koimme, että Thaimaan esittävien taiteiden esittely oli aloitettava niiden ”klassisimmista” muodoista eli nelisen sataa vuotta vanhoista hoviperinteistä. Ne oli Thaimaan muututtua perustuslailliseksi kuningaskunnaksi vuonna 1932 omaksuttu maan kansallisiksi klassisiksi muodoiksi. Tähän tarkoitukseen paras ryhmä oli tuolloin Bangkokin kuninkaallinen baletti, jota hovikin edelleen käytti seremonioissaan. Näin keskeisen ja vahvasti hoviin kytköksissä olevan ryhmä kutsuminen ei ole aivan yksinkertaista. Onneksi ryhmä oli vieraillut jo Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalilla vuonna 1996 ja ryhmälle oli jäänyt käynnistä hyvät muistot. Kun vierailuesitys esitettiin nyt lähetystömme kautta, kutsu sai erityistä painoarvoa, ja Thaimaan kulttuuriministeriö lähti hankkeeseen mukaan.

Pienten mutkien jälkeen saimme neuvoteltua ohjelmiston haluamallamme tavalla. Päänumeroksi saimme spektakulaarista *khon*-naamiodraamaa, joka on synnystään saakka ollut kytköksissä Thaimaan vuosisatoja vanhaan jumalkuninkaan kulttiin. *Khon* käyttää aiheenaan *Ramakienia* eli thaimaalastettua versiota intialaisesta *Ramayana*-eepoksesta. Sen lisäksi festivaalin vierailuohjelmistoon kuului sikermä hovitansseja sekä *lakhon*-tanssidraama. Sen aiheena oli Thaimaan kansallisorunoilijaksi luonnehditun, 1800-luvun alussa toimineen Sunthorn Bhun *lakhon*-näytelmä, fantasiakylläinen *Prinssi Abhaimani*. Lisäksi ryhmän lyömäsoittovoittoisen *piphad*-orkesterin jäsenet pitivät oman konserttinsa.

Festivaalimme uusi avaus oli lapsille suunnattu ohjelma. Nukketeatteri Sytkyt, eli käytännössä nukkemestari Juha Laukkanen, tarjoutui tekemään meille pääohjelmistoomme sopivaa lasten nukketeatteria. Käytännöstä tulikin monivuotinen traditio, joka sai yleisöltä – niin lapsilta kuin aikuisilta – erinomaisen vastaanoton. Thaimaan teemavuoteen Laukkanen valmisti *Ramayanan* tarinasta dramatisoimamme katkelman *Valkoinen taika-apina*. Thaimaan kulttuuriministeriö lahjoitti hanketta varten upeat ja arvokkaat *hun krabok* -tradition sauanuket, ja Laukkanen kävi kurssittamassa itsensä niiden tekniikkaan Bangkokissa. Oli koskettavaa nähdä, kuinka yleisössä istuneet Suomeen adoptoidut thai-lapset riemastuivat tunnistaessaan Laukkasen käsissä heidän omasta kotikulttuuristaan tutut myyttiset hahmot. Omaa aikaamme kohti festivaalin teemaa lavensi Bio Rexiin tuottamamme thaimaalaisen nykyelokuvan minifestivaali.



Nukkemestari Juha Laukkanen *hun krabok*-tradition sauvanuken kanssa. Kuva: Jukka O. Miettinen.

Festivaalin ohjelma:

To 2.5. ja su 5.5. klo 19.00, Thaimaan kansallisbaletti: Tanssi-ilta: Thaimaan hovitansseja

(1. *Maharaj*-alkusoitto, 2. Kohtauksia *khon*-tanssidraamoista: *Sitan ryöstö*, *Kuninkaallinen taistelu*, 3. *Chui chai brahm* -tanssi, 4. *Kinnarien tanssi* [ram sat chatr], 5. *Rochana* heittää kukkaseppeleensä ja 6. *Mekhala ja Ramasoon*).

Pe 3.5. ja la 4.5. klo 19.00, Thaimaan kansallisbaletti: *Lakhon*-tanssidraama

Prinssi Abhai Mani.

Ma 6.5. klo 19.00, Thaimaan kuninkaallisen baletin *Pi phat* -orkesteri: konsertti (1. *Maharaj*-alkusoitto, 2. *Phama ha ton, pi phat* -orkesteriteos, 3. *Saw duang* -soolo, 4. *Cherd jeen*, orkesteriteos, johon liittyy tanssinu-
mero, 5. *Ar-nu*, kahden ksylofonin duetto ja 6. *Phra Arthit Ching Duang*).

Lisäksi:

Lastenteatteriesitykset:

La 4.5. klo 13.00 ja 15.00, Nukketeatteri Sytkyt: *Valkoinen taika-apina*, Aleksanterin teatterin Pikku-Aleksanteri-näyttämöllä.

Su 5.5. klo 13.00 ja 15.00, Nukketeatteri Sytkyt: *Valkoinen taika-apina*, Aleksanterin teatterin Pikku-Aleksanteri-näyttämöllä.

Elokuvasitykset Bio Rexissä:

Pe 3.5. klo 15.30 *Bang Rajan*

La 4.5. klo 13.00 *The Iron Ladies* ja klo 15.00 *Salween*

Su 5.5. klo 13.00 *Talok 69* ja klo 15.00 *Bang Rajan*

Ma 6.5. klo 15.30 *The Iron Ladies*.

2.-6.5. 2003, seitsemäs Aasia Helsingissä -festivaali

Jatkoimme Kaakkois-Aasian teemaamme Jaavan hovitradioiden esittelyllä. Reijon asiantuntemusta ja kontakteja hyödyntämällä pääsimme helposti yhteyteen alan tärkeimmän instituutin kanssa. Yogyakarta vanhassa sulttaanikaupungissa sijaitseva Institut Seni Indonesia ylläpitää Keski-Jaavan hovitradiotia, ja useat sen opettajat toimivatkin edelleen hovin tanssijakunnassa. Sen lähemmäksi keskijaavalaisen tanssin ja musiikin ydintä on vaikea päästä. Jälleen neuvotteluissa oli apuna se, että Jukka oli Reijon avulla kutsunut instituutin tanssi- ja musiikkoryhmän jo vuonna 1996 Kuopio Tanssi ja Soi -festivaalille.



Kohtaus *wayang wong*-tanssidraamasta *Pregiva ja Pregivati*. Kuva Jukka O. Miettinen.

Nyt ohjelmistoon valittiin mukaan yksi kokonainen klassinen *wayan wong*-tanssidraama. *Wayang wong* on Kaakkois-Aasian suurimuotoisimpia tanssi-teatterin muotoja. Näyttävyydessään sille vetää vertoja vain edellisenä vuonna esitelty thaimaalainen *khon*. On sinänsä melko harvinaista, että ryhmä vie ulkomaille kokonaisen *wayang wong*-draaman. Reijo neuvotteli draamaksi 1900-luvun alun Yogyakartan sulttaanin kirjoittaman näytelmän *Pregiva ja Pregivati*. Reijo käänsi näytelmän suomeksi. Se antaa hyvän kuvan Jaavan kulttuurin eri uskontoja yhdistävästä synkretismistä: teksti itsessään on jaavalainen lisäys Intian hindulaiseen *Mahabharata*-eepokseen, mutta se on sijoitettu islamilaiseen hovikontekstiin ja esityksen estetiikka pohjautuu muinaiseen indonesialaiseen varjoteatteriin.

Jaavalaisten hovitanssien kooste-esitykset tarjosivat muun muassa indonesialaisen tanssin ehkä pyörretyttävimmän esimerkin, pyhän ja meditatiivisen *bedhaya*-tanssin, jonka hypnoottisesti esittää yhdeksän hoviasuihin sonnustautunutta tanssijatarta. Kiitos Reijon aikaa myöten Helsinkiin hankkimien *gamelan*-orkesterin pronssisten instrumenttien ryhmän orkesteri saattoi vielä esittää täysimittaisen orkesterikonserтин. Lapsille suunnatusta ohjelmasta tuli poikkeuksellisen monipuolinen. Reijon luotsaama suomalaisen Gamelan Hanuman-orkesteri ja Reijo itse nukkemestarina esittivät suomeksi klassisen *wayang kulit*-varjoteatterinnäytelmän katkelman *Raman kruunun ilmestys*. Nukketheateri

Sytkyt tarjosi tällä kertaa pähkinäkuoreen tiivistetyssä muodossa jaavalaisen klassikkoseikkailun *Panjin tarina*. Indonesialaista nykyelokuvaa esittelimme Bio Rexissä.

Festivaalin ohjelma:

Pe 2.5. klo 19.00, Tanssiohjelma 1: *Bedhaya* ja muita hovitansseja (1. Avausmusiikki, 2. *Bedhaya Wiwaha Sangaskara*, 3. *Klana Alus*, 4. *Beksan Menak Putri* ja 5. *Lawung Jajar*).

La 3.5. ja ma 5.5. klo 19.00, *Wayang wong* -tanssidraama: *Pregiwa ja Pregiwati*

Su 4.5. klo 19.00, Tanssiohjelma 2: *Serimpi* ja muita hovitansseja (1. Avausmusiikki, 2. *Beksa Srimpi*, 3. *Klana Alus*, 4. *Klana Topeng*, 5. *Golek Lambangsari* ja 6. *Lawung Jajar*).

Ma 5.5. klo 19.00, *Wayang wong* -tanssidraama: *Pregiwa ja Pregiwati*

Ti 6.5. klo 19.00, Yogyakarta'n hovigamelanorkesterin konsertti: (1. *Gendhing Wedhi Kengser, laras pelog pathet barang*, 2. *Gendhing Karawitan, laras slendro pathet nem*, 3. *Gendhing Bondhet Mataram, laras pelog pathet nem*, 4. *Gendhing Sumedhang Keban, laras slendro pathet sanga* ja 5. *Gendhing Jangkung Kuning, laras pelog pathet barang*).

Lisäksi:

Lastenteatteriesityksiä:

La 3.5. klo 14.00 ja 15.00 sekä su 4.5. klo 15.00, Nukketeatteri Sytkyt: *Kadonnut prinsessa*, Aleksanterin teatterin Pikku-Aleksanteri-näyttämöllä.

Varjoteatteriesitys:

Su 4.5. klo 14.00, Jaavalaisaiheinen varjoteatteriesitys, Reijo Lainela ja Gamelan Hanuman esittivät suomeksi tarinan *Raman kruunun ilmestys*.

Elokuvasesityksiä elokuvateatteri Rexissä:

La 3.5. klo 13.00 ja ti 6.5. klo 15.30: *Letter to an Angel* (1994)

Pe 2.5. klo 15.30 ja su 4.5. klo 15.00: *...and the Moon Dances* (1995)

Su 4.5. klo 13.00 ja ma 5.5. klo 15.30: *Kuldesak* (1999)

La 3.5. klo 15.00: *What's up with Love?* (2002)

3.–8.5. 2004, kahdeksas Aasia Helsingissä -festivaali

Halusimme omistaa kokonaisen oman festivaalin Kaakkois-Aasian nukketeatterille, sillä nukketeatterin perinteet ovat siellä olleet poikkeuksellisen arvostettuja. Päinvastoin kuin Euroopassa, Aasiassa monet nukketeatterin muodot on koettu klassisina perinteinä. Niiden välityksellä pyhiä tarinoita on levitetty eri kansankerroksille. Esimerkiksi Thaimaassa ja Indonesiassa varhaisimmat säilyneet teatteriin viittaavat kirjalliset maininnat koskevat varjonukketeatterin muotoja. Edellisenä vuonna oli jo nähty – tosin suomalaisryhmän voimin esitettynä – jaavalaista *wayang kulit* -varjoteatteria. Nyt kutsuimme ryhmät Thaimaasta ja Myanmarista.

Thaimaasta kutsuimme 12-henkisen Siamin nukkeryhmän, joka koostui nukketeatteriin erikoistuneista klassista tanssijoista. Tanssijan koulutus onkin kyseisessä lajissa välttämättömyys, sillä nukkien liikkeet ja eleet imitoivat tarkkaan Thaimaan klassista tanssia. Ryhmä elvytti vanhaa, jo katkeamaan päässyttä hovinukketeatterin perinnettä. Samalla ryhmä myös uudisti sitä tuomalla tanssivat nukkeajat yleisön nähtäväksi. Ryhmä esitti sikermän itsenäisiä nukkenumeroita sekä Thaimaan *khon*-perinteen kuuluisan klassikkonäytelmän *Prinsessa virrassa*, joka pohjautuu intialaiseen *Ramayana*-eepokseen.

Festivaalin päävieras, 16-henkinen Mandalayn marionettiteatteri Myanmarista, esitti nukkenumeroita ja kokonaisen buddhalaisen *jataka*-tarinan eli Buddhan varhaisemmista inkarnaatioista kertovan muinaisen tarun. Burmalaisella nukketeatterilla on noin neljän vuosisadan historia. Sen kulta-



Mandalayn marionettiteatterin esitys seurueen oman teatterin tiloissa. Kuva: Jukka O. Miettinen.

kausi osui 1700- ja 1800-lukujen vaihteeseen, jolloin nukkemestarit kehittivät taiteensa niin pitkälle, että elävät tanssijat alkoivat imitoida nukkien liikkeitä. Siksi oli luontevaa yhdistää ohjelmistoon myös burmalaisia tansseja. 1900-luvulla marionettiperinne alkoi taantua ja festivaalimme aikoihin, kun Myanmaria vielä hallitsi sotilasjunta, perinne oli katkeamaisillaan. Mandalayn marionettiteatteri oli ottanut tehtäväkseen perinteen pelastamisen. Huomioiden poliittisen tilanteen oli lähes ihme, että Myanmarin valtio salli ryhmän vierailun Suomeen, missä maan sotilashallintoa kritisoitiin ankarasti.

Ryhmän klassinen *saing waing* -orkesterikokoonpano tarjosi myös oman konserttinsa, joka esitteli Euroopassa niukasti tunnettua Myanmarin klassista musiikkia. Juha Laukkanen ja Nukketeatteri Sytkyt rikastivat vuoden teemaa esittämällä oikeilla burmalaisilla teatterinukeilla lapsille suunnatun näytelmän *Hyväsydäminen prinssi*, joka on mukaelma muinaisesta buddhalaisesta *jataka*-tarinasta. Nukketeatteriteema ei vetänyt yleisöä toivomallamme tavalla. Se ei kuitenkaan tullut meille yllätyksenä, sillä Suomessa nukketeatteri miellettiin vielä lähinnä lastenteatteriksi. Niinpä ei mediakaan osoittanut aiheita kohtaan juurikaan kiinnostusta.

Festivaalin ohjelma:

Ma 3.5.klo 19.00, Siamin nukkeryhmä, ohjelma 1: Nukke- ja tanssinumeroita sekä kohtaus näytelmästä Prinsessa virrassa (1. *Ganesha-jumalan alkutanssi*, 2. *Chui-chai Tosakan* ja 3. kohtaus *khon*-näytelmästä *Prinsessa virrassa*).

Ti 4.5. klo 19.00, Siamin nukkeryhmä, ohjelma 2: Nukke- ja tanssinumeroita sekä kohtaus näytelmästä Prinsessa virrassa (1. *Ganesha-jumalan alkutanssi*, 2. *Chui-chai Manop* ja 3. kohtaus *khon*-näytelmästä *Prinsessa virrassa*).

Ke 5.5. klo 19.00, Gaala: Siamin nukkeryhmän ja Mandalayn marionettiteatterin herkkupalat (Siamin nukkeryhmä: 1. *Ganesha-jumalan alkutanssi*, 2. *Chui Chai Tosakan* ja 3. Hanuman ottaa kiinni häijyn Benyakai-neidon [katkelma näytelmästä *Neito virrassa*]. Mandayn marionettiteatterin taiteilijat: 1. Alkusoitto, 2. *Kynttilätanssi* Kongbaung-dynastian ajalta, 3. Rekonstruktio *Pinya-kauden duetosta*, 4. Rekonstruktio *Ava-kauden ryhmätanssista*. Marionettiteatteria: 1. *Nat-papittaren uhrিতanssi*, 2. *Himalajan myyttiset asukkaat*, 3. *Alkemistin tanssi*, 4. *Nuken ja ihmisen duetto* ja 5. *Prinssin ja prinsessan duetto*).

To 6.5. klo 19.00, Konsertti:

Myanmarin *saing waing* -orkesterin konsertti: 1. Alkusoitto, 2. Harppusoolo, 3. *Ruhtinaallinen herra*, 4. *Shwe Min Ganin kylä*, 5. *Menestyksen toivotus*, 6. *Rituaalinen ylistys*, 7. Muusikkojen taidonnäytteet ja 8. *Buddhan sädekehät*.

Pe 7.5. klo 19.00, Mandalayn marionettiteatteri, ohjelma 1: Nukke- ja tanssinumeroita sekä buddhalainen legenda (1. Alkusoitto, 2. Harppusoolo, 3. Orkesteriteos, 4. *Prinssin ja prinssin marionettiduetto*, 5. *Ihmisen ja nuken kaksintanssi*, 6. *Nat-henkipapittarien uhritantsi*, 7. Norsukuninkaasta kertova muinainen *jataka-näytelmä* ja 8. Loppumusiikki).

La 8.5. klo 14.00 ja 16.00, Mandalayn marionettiteatteri, ohjelma 2: Nuorillekin sopiva kooste ryhmän vauhdikkaimmista numeroista (1. Alkusoitto, 2. *Nat-henkipapittarien uhritantsi*, 3. *Himalajan vuoriston asukkaiden esittely*, 4. *Alkemistin tai taikurin tanssi*, 5. *Kultainen peura Ramayana-eepoksesta*, 6. *Kuninkaallisten palvelijapoikien kohtausta*, 7. *Ihmisen ja nuken kaksintanssi* ja 8. *Prinssin ja prinsessan kaksintanssi*).

La 8.5. klo 19.00, Mandalayn marionettiteatteri, ohjelma 3: Tanssi- ja musiikkinumeroita sekä läpileikkaus marionettien ohjelmistosta (1. Alkusoitto, 2. Harppusoolo, 3. Harpun säestämä laulu, 4. Tanssiduetto (*Taun-Ngu*), 5. *Kapiaalot-tanssi*, Marionettiteatteria: 6. *Nat-henkipapittarien uhritantsi*, 7. *Himalajan asukkaiden esittely*, 8. *Alkemistin tanssi*, 9. *Kultainen peura Ramayana-eepoksesta*, 10. *Palveluspoikien tanssi*, 11. *Ihmisen ja nuken duetto*, 12. *Prinssin ja prinsessan duetto* ja 13. Päätösmusiikki).

Lisäksi:

La 8.5. klo 13.00 ja 16.00, Nukketeatteri Sytkyt, *Hyväsydäminen prinssi*:

2.–7.5. 2005, yhdeksäs Aasia Helsingissä -festivaali

Vuonna 2005 tuli kuluneeksi 50 vuotta ensimmäisen perinteistä kiinalaista teatteria esittäneen seurueen vierailusta Suomessa. Aasia Helsingissä -festivaali kutsui juhlan kunniaksi yhdessä Suomi–Kiina-seuran kanssa saman kiinalaisen peking-oopperaseurueen esiintymään festivaalilla, joka oli puoli vuosisataa aikaisemmin aloittanut kiinalaisen teatterin esittelyn suomalaisille.

Kiinan peking-oopperaseurueen kanssa neuvotteluissa pääohjelmanumeroksi valikoitui oikeussalinäytelmäklassikko *Rakkaus kurtisaaniin* (*Yu Tangchun*). Kiinan peking-oopperaseurueen johtaja totesi kaikista ulkomaalaisista vain meidän voivan kutsua heitä esittämään näytelmää, jossa päähenkilö esiintyy 20 minuut-



Peking-ooppera *Rakkaus kurtisaaniin* on oikeussalinäytelmä. Pääosan esittäjä joutuu esityksessä olemaan kymmeniä minuutteja polvillaan tuomarin edessä. Kuva: Veli Rosenberg.

tin ajan näyttämöllä polvillaan ja selin yleisöön. Yleisöllämme ei ollut tälläkään kerralla vaikeuksia seurata näytelmiä, sillä Veli oli kääntänyt ne kiinasta ja ne tekstitettiin festivaalilla suomeksi.

Nukketeatteri Sytkyt valmisti festivaalille lastennäytelmän *Apinakapina* kiinalaisen tarinan pohjalta käyttäen Kantonissa pyynnöstämme valmistettuja kiinalaisia nukkeja. Juha myös matkusti Kantoniin opiskelemaan nukkien oikeanlaista käyttöä.

Festivaalin ohjelma:

Ma 2.5. klo 19.00, Tan Longjianin perinteisten soittimien kvartetti:
Konsertti Kiinan hovin kamarimusiikista.

Ti 3.5. klo 19.00, Kiinan peking-oopperaseurue: Moderni peking-ooppera
Zhang Xie menestyy virkatutkinnossa.

Ke 4.5. ja La 7.5. klo 19.00, Kiinan peking-oopperaseurue: Gaalaohjelma
(Oopperaorkesteri: *Yö syvenee*, katkelma peking-oopperasta *Syksyisellä joella*, aaria vallankumousoopperasta *Tiikerivuoren valloitus strategian avulla*, katkelma nanxi-näytelmästä *Zhang Xie menestyy virkatutkin-*

nossa, katkelma peking-oopperasta Zha meian ja katkelma Pienet juhlat peking-oopperasta Lü Bu ja Diaochan).

To 5.5. ja pe 6.5. klo 19.00, Kiinan peking-oopperaseurue: *Rakkaus kur-tisaaniin (Yu Tangchun)*

Lisäksi:

Nukketeatteri Sytkyt: *Apinapina*, Aleksanterin teatterin Pikku Aleksanteri-näyttämöllä.

3.–13.5. 2006, kymmenes Aasia Helsingissä -festivaali

Vuosi 2006 oli festivaalillemme poikkeuksellinen, sillä silloin Helsingissä järjestettiin ASEM6 eli Euroopan ja Aasian päättäjien huippukokous. Saatoimme järjestää peräti kymmenpäiväisen tapahtuman, jota rahoittamaan tuli myös ASEF eli Aasia-Eurooppa-säätiö. Nyt pystyimme laajentamaan festivaalimme fokusta. Yleensä olimme keskittyneet yhteen Aasian maahan kerrallaan, mutta tällä kertaa rahoitus ja tapahtuman pituus mahdollistivat kokonaisen kulttuurialueen esittelyn. Fokusoimme ohjelman niihin Intian valtameren ympäröimiin alueisiin, jotka olivat pahiten kärsineet vuoden 2004 tsunamikatastrofista, joten kutsumme vierailevat ryhmät Sumatran Acehista, Etelä-Thaimaasta, Sri Lankasta ja Etelä-Intiasta.

Ohjelmisto saattoi näin kattaa todella laajan kulttuuripiirin, joka aikanaan oli merireittien muodostaman niin sanotun eteläisen tai ”Merellisen silkkitein” ydinaluetta. Vanha klisee ”meret eivät vain erota, vaan ne myös yhdistävät” osoittautui mitä suurimmassa määrin todeksi. Kaikki esitellyt kulttuurialueet olivat monien vuosisatojen saatossa olleet yhteydessä keskenään. Merireittejä myöten intialaisperäinen kulttuuri uskontoineen ja eepoksineen oli levittäytynyt Kaakkois-Aasiaan. Mukana oli siirtynyt myös intialaisperäinen teatteri- ja tanssitekniikka ja estetiikka, jotka oli kotoutettu eri tavoin Kaakkois-Aasian eri alueilla. Ohjelmistomme tarjosi ”ahaa-elämyksiä” paitsi meille, myös nimenomaan taiteilijoille itselleen, jotka tunnistivat paljon tuttua muodoissa, joita he eivät olleet koskaan aiemmin päässeet näkemään.

Merireittejä myöten oli myös islam levittäytynyt Kaakkois-Aasiaan, ensimmäisenä tukikohtanaan Pohjois-Sumatran Aceh, joka oli pahiten kärsinyt tsunamista. Itse asiassa suurin osa vierailleen acehilaisen ryhmä alkuperäisistä jäsenistä oli menehtynyt katastrofissa, joten taiteilijakunta oli nyt hyvin nuorta. Kyyneleet olivat herkässä yleisoesittelyssä, jossa esittelimme taiteilijat yleisölle. Acehin ryhmä oli kutsumistamme ryhmistä ainoita, joita olemme kutsuneet



Acehilaisen ryhmän jonotanssiesitys. Kuva: Jukka O. Miettinen.



Nora-tradition mestari Archan Thammanit. Kuva: Jukka O. Miettinen.

tietämättä mitä se oikeastaan aikoo esittää. Yhteydenpito syrjäiseen Acehiin oli lähes mahdotonta, joten vierailun onnistumista sinänsä voi jo pitää pienenä ihmeenä. Acehilaisten esitykset valloittivat yleisön. Vanhat, heimoperinteistä juontuva jonotanssit, joissa tanssijat käyttävät kehoaan myös rytmisen musiikin tuottamiseen, räjäyttivät pankin. Osa tansseista kumpusi alueen vanhasta taistelutaitolajista, *silatista*.

Etelä-Thaimaasta olimme kutsuneet paikallisen arkaaisen *nora*-tradition mestarin Archan Thammanitin, jonka Jukka oli nähnyt esiintyvän eteläisessä Thaimaassa jo 1980-luvun alussa. Nora kiteyttää Kaakkois-Aasian synkretistisen kulttuurin olemuksen. Se on edelleen kytköksissä animistiseen šamanismiin, vaikka sen tarina-aines onkin buddhalaista. Se taltioi ikivanhoja intialaisperäisiä tanssiasentoja, jotka ovat Intiassa kadonneet käytöstä vuosisatoja sitten. Kaiken kukkuraksi *nora*-traditio kukoistaa Thaimaan islamilaisimmalla alueella. Yhden käsityksen mukaan *nora* saattaa olla Thaimaan vanhin säilynyt tanssiperinne.

Sri Lankalta saimme monipuolisen katselmuksen saarivaltakunnan perinteisiin. Kandyn tai niin sanotun ”ylämaan” perinteitä edustivat komeat *ves*-tanssit, joita miestanssijoiden ryhmät esittävät vuosittain Kandyn kaupungissa, kun buddhalaisen maailman tärkeää pyhäinjäännöstä, Buddhan hammasta, kuljetetaan norsusaattueessa ympäri kaupunkia. Oman kokonaisuutensa muodostivat Sri Lankan monet naamiotanssien muodot. Useimmat niistä liittyivät animistisiin henkienmanausrituaaleihin, joten niiden siirtäminen näyttämökontekstiin oli hieman ongelmallista.



Ves-tanssi Sri Lankan Kandystä. Kuva: Jukka O. Miettinen.



Kohtaus *kutiyattam*-draaman muodossa esitetyistä *Sakuntala*-näytelmästä. Kuva: Jukka O. Miettinen.

Etelä-Intiasta, Keralan osavaltioista, saimme jälleen Maya Tångeberg-Grischinin kontaktien kautta todellisen teatterihistoriallisen jättilötopotin. Olimme pitkään haaveilleet siitä, että voisimme kutsua Suomeen *kutiyattamia*, Intian vanhinta säilynyttä teatterimuotoa. Sen on ollut hyvin suljetulle piirille tarkoitettua temppeliteatteria. Se on säilyttänyt ohjelmistossaan klassisia sanskrit-draamoja, joiden esityksperinne on muuten katkennut. *Kutiyattam* otettiin vuonna 2001 Unescon aineettoman kulttuuriperinnön listalle. Kutsuamme Natanakairallia ryhmän johtajalla G. Venulla oli avainasema perinteen elvyttämisessä. Ryhmä esitti *Ramayana*-eepoksesta johdetun draaman *Jatajun kuolema* sekä osan kuuluisimmasta sanskrit-näytelmästä, Kalidasan 400-luvulla kirjoittamasta *Sakuntalasta*. Maya Tångeberg-Grischin tekstitti esityksen suomeksi.

Toisena intialaisvieraanamme oli jopa *kutiyattamia* harvinaisempi muoto, naisten esittämä sooloteatterin muoto *nangyarkuttu*, jolla silläkin on vuosisatoja pitkä historiansa. *Nangyarkuttussa* yksi näyttelijätär esittää mimiikan ja eleiden avulla pitkiä tarinoita, joissa hän siirtyy sujuvasti roolista toiseen. Maya Tångeberg-Grischinillä on ollut merkittävä osa perinteen elvytyksessä. Näin festivaalillamme olikin kunnia saada vieraaksi lajin tällä hetkellä arvostetuin taiteilija, Usha Nangyar, joka esitti yhden *Mahabharata*-eepoksen huippukohdista.

Intian valtameri -teemaisen tapahtuman viimeinen vieras tuli aivan toisen meren ääreltä. Saarišamaanit Korean eteläosista esittivät festivaalin päätteeksi Unescon aineettoman kulttuuriperinteen listalle kuuluvan meren lepytysrituaalin ennakoiden seuraavan festivaalimme Korea-teemaa. Meriaiheissa pysytteli myös Nukketeatteri Sytkyjen oikeilla srilankalaisilla nukeilla esittämä sikäläisiin tarinoihin perustuva nukkenäytelmä *Tottelematon kalastaja*.

Festivaalin ohjelma:

Ke 3.5. klo 19.00, Musiikki- ja tanssiryhmä Acehista: Rauhanrumpujen rytmejä, taistelutaitoihin perustuvia liikkeitä ja minimalistisia jono- tansseja, joissa tanssijat käyttävät kehoaan myös rytmisen musiikin tuottamiseen.

To 4.5. klo 19.00, *Nora*-tansseja Etelä-Thaimaasta

Pe 5.5. klo 19.00, Gaala I, Tanssillisia huippuhetkiä Acehista, Etelä-Thaimaasta ja Sri Lankasta

La 6.5. klo 19.30, Tanssiryhmä Sri Lankasta, ohjelma I

Su 7.5. klo 19.30, Tanssiryhmä Sri Lankasta, ohjelma II

Ti 9.5. klo 19.30, *Nangyarkuttu*, muinaista naisten esittämää tanssiteatteria Keralasta, Etelä-Intiasta: *Draupadi*

Ke 10.5. klo 19.30, Gaala II, Intialaisen tanssin huippuhetkiä *nangyarkuttu*- ja *kutiyattam*-perinteistä (*nangyarkuttu*-sooloesitys: *Puthana moksham* eli *Putanan vapahdus*, osa Krishna-jumalasta kertovasta tarinasarjasta ja *kutiyattam*-draama: Kolmas näytös Bhasan Ramayana- eepokseen perustuvasta sanskrit-draamasta *Thoranyudham*).

To 11.5. klo 19.30, *Kutiyattam* (ohjelma I), Intian vanhin säilynyt tanssidraaman muoto Keralasta, Länsi-Intiasta (*Jatayuvadham*, neljäs näytös Shaktibhadran näytelmästä *Ascharyachhoodamani* [Ascharya], Natanakairali -ryhmä esittää klassisen *kutiyattam*-näytelmän: *Jatajun kuolema*).

Pe 12.5. klo 19.30, *Kutiyattam* (ohjelma II), Natanakairali-ryhmä Keralasta: *Sakuntala*, 1. ja 5. näytös.

La 13.5. klo 19.30 korealaisten shamaanien esittämä meren lepytysrituaali

Lisäksi:

Ke 3., to 4., la 6., su 7., ti 9. ja ke 10. toukokuuta arkisin klo 18, la ja su klo 12 ja 13 Nukketeatteri Sytkyt: *Tottelematon kalastaja*.

3.-5.5. 2007, yhdestoista Aasia Helsingissä -festivaali

Korea lienee Itä-Aasian kulttuureista Euroopassa niukimmin tunnettu, vaikkakin korealaiset esittävät taiteet taltioivat elementtejä jo kadonneista kiinalaisista perinteistä, ja toisaalta korealainen kulttuuri oli vaikuttamassa japanilaisten perinteiden kehitykseen. Suomalaisesta näkökulmasta Korean tekee poikkeuksellisen kiinnostavaksi se, että se kuuluu samaan niin kutsuttuun ”pohjoiseen šamanistiseen vyöhykkeeseen” johon pohjoinen Suomikin aikanaan kuului. Edellisen festivaalimme päätösnumero, korealaisten saarišamaanien rituaali, esitteli Korean edelleen hyvin elinvoimasta šamanismia. Sen vaikutuksen voi myös aistia korealaisen tanssin hillityssä ekstaattisuudessa, joka kumpuaa hengityksen säätelystä.

Ohjelmiston kartoittamisessa suurena apunamme oli Suomessa paljon oleskeleva korealainen muotoilija Amie Ann, joka toimii Suomessa eräänlaisena Korean kulttuurin epävirallisena lähettiläänä. Hän edesauttoi yhteyksiemme luomista ja kutsui meidät Korea Foundationin sponsoroimalle tutkimus- ja neuvottelumatkalle Koreaan. Näin tutustuimme tanssija-koreografi Sohn In-Youngiin ja hänen johtamaansa NOW Dance Companyyn. Vierailua varten Sohn In-Young vahvisti omaa ryhmäänsä hienoilla klassisilla tanssijoilla. Näin ohjelmisto saatiin kattamaan nykytanssin lisäksi vanhoja, harvinaisia hoviperinteitä sekä useita klassisen tanssin muotoja.

Festivaalin aloitti kuitenkin todellinen harvinaisuus, Hee Dongin johtama *zen*-munkkien ja -nunnien maineikas tanssi- ja musiikkiryhmä. Se ylläpitää ikivanhoja buddhalaisia seremoniallisia tansseja. Nukketeatteri Sytkyt esitti korealaisia naamioita hyödyntäen korealaisaiheisen, buddhalaiseen taruun pohjautuvan lastennäytelmän *Puunhakkaaja ja taivaalliset neidot*.

Festivaalin ohjelma:

To 3.5. 19.00, Hee Dongin johtaman buddhalaisten *zen*-munkkien ja -nunnien ryhmän esittämiä ainutlaatuisia buddhalaisia seremoniallisia tansseja: Ylistys Buddhalle (1. *Toryangsok*, 2. *Insong*, 3. *Kikyong*, 4. *Onghoge*, 5. *Kayong*, 6. *Myongbal*, 7. *Pokch'onge*, 8. *Ch'onsubara*, 9. *Hyanghwage*, 10. *Hyangsunayol*, 11. *Sadarani*, 12. *Pobko*, 13. *Wonage* ja 14. *Hwach'ong*).

Pe 4.5. 19.00, NOW Dance Company: Tanssin hillitty hurmio (1. *Chunaengmu* (Kevätsatakielen tanssi), 2. *Suryumu* [Itkupaju-tanssi], 3. *Daegeum sanjo*, 4. *Seungmu*, 5. *Taepyongmu*, 6. *Gayagum byungchang*, 7. *Fan sanjo*, 8. *Jinju Geommu* [Jinju-miekkatanssi], ja 9. *Salpuri*).

La 5.5. 19.00, NOW Dance Company: Elävä perinne (1. *Kumjing mu*, 2. *Fan*



Sohn In-Young esittämässä klassista korealaista *Salpuri*-tansia. Kuva: Jukka O. Miettinen.

sanjo, 3. *Gayagum byungchang*, *Herjung* (Pettävä vaikutelma), 5. *Gabae* [*Sadonkorjuun kuufestivaali*], 6. *Buchaechum* [*Viuhkatanssi*], 7. *Daegeum sanjo ja tanssi-improvisaatio*, 8. *Dogkebe chum* [*Haltijoiden tanssi*], 9. *Dung-dung Dong-dong* ja 10. *Nongak* [*Maanviljelijöiden tanssi*]).

Lisäksi:

To 3.5. klo 18.00 ja la 5.5. klo 13.00 ja 15.00, Nukketatteri Sytkyt:
Puunhakkaaja ja taivaalliset neidot.

Vuoden 2008 Aasia Helsingissä -festivaali

Festivaali peruuntui, kun Kiinan kulttuuriministeriö veti yllättäen tukensa jo neuvotellun *Salattu suhde* -näytelmän (*Lianxiang ban*) vierailulta vain reilua kuu-kautta ennen festivaalin suunniteltua alkua. Festivaalin peruuntuminen aiheutti meille suurta harmia. Muun muassa putosimme Helsingin kaupungin säännöllisesti avustettavien tapahtumien listalta.

13.–15.5. 2009, kahdestoista Aasia Helsingissä -festivaali

Japanista festivaalimme oli aiemmin esitellyt vain modernia *buto*-tanssia. Koimme, että nyt oli Japanin klassisen teatterin vuoro. *Kabuki*-teatterin tuottaminen Suomeen oli ollut Jukan haaveena jo vuosia, mutta projektin massiivisuus ja kustannukset torppasivat haaveen jälleen. Sen sijaan saimme vierailulle Japanin teatterin muodoista klassisinta, 1400-luvulla kiteytynyttä *no*-teatteria. Sitä oli Suomessa nähty jo kahdesti aiemminkin, vuosina 1982 ja 1985. Kita-koulukunnan Oshima-*no*-teatteri esitti Aleksanterin teatterissa kaksi kokonaista *no*-klassikkaa, *Hagoromon* ja *Tenkon*, sekä *no*-teatterin tanssinumeroista koostuneen gaalan.

No-teatteri poikkeaa monista muista aasialaisista näyttämötaiteen muodoista siinä, että se on hyvin sidoksissa omaan, 1300–1400-lukujen taiteessa syntyneeseen näyttämötyyppiinsä. Monia muita lajeja voi hyvin esittää riisutulla länsimaisella näyttämöllä, mutta *non* draamallinen rakenne ja toiminta ovat lähes matemaattisella tarkkuudella kohdennettu paviljonkimaisen näyttämön eri pisteisiin. Ryhmä olisi suostunut esiintymään tyhjällä näyttämöllä, jonka lattiaan olisi messumatolla markkeerattu *no*-näyttämön pohja.

Emme kuitenkaan itse olleet valmiit tällaiseen kompromissiin. Niinpä Veli pyysi ryhmältä heidän näyttämönsä piirustukset sekä valokuvan näyttämön taustana palvelevasta suuresta mäntyaiheisesta taustapaneelistä. Perttu Hietanen rakensi kattorakenteistaan riisutun paviljonkinäyttämön Porvoossa ja Kari Petäjä maalasi näyttämön taustan mäntypaneelin. Saapuessaan Aleksanterin teatte-



No-teatteriesityksiä varten Aleksanterin teatterin näyttämölle rakennettiin esityksen vaatima paviljonkinäyttämö. Kuva: Jukka O. Miettinen.

riin *no*-ryhmäläiset eivät olleet uskoa silmiään, kun heitä odottikin siellä oikea havupuinen *no*-näyttämö. Rakennusprojekti nieli palkkamme, mutta jäljelle jäi todella tyytyväinen mieli.

Festivaalin ohjelma:

Ke 13.5. 19.00, Kita-koulukunnan Oshima-*no*-teatteri: *no*-näytelmä *Hagoromo*
 To 14.5. 19.00, Kita-koulukunnan Oshima-*no*-teatteri: *no*-näytelmä *Tenko*
 Pe 15.5. 19.00, Kita-koulukunnan Oshima-*no*-teatteri: Gaala, *no*-tansseja (*Mai-bayashi* [musiikkinumero]: *Kagura*, Shimai: *Tsuchi-gumo*, Huippukohtia *no*-näytelmästä *Hagoromo*, Huippukohtia *no*-näytelmästä *Tenko* ja *Su-bayashi*: *Shishi*).

6.–8.5.2010, kolmastoista Aasia Helsingissä -festivaali

Kutsuimme festivaalia nimellä Aasia Helsingissä -festivaali +, sillä rahoitus- ja yhteistyövaikkeudet panivat meidät epäilemään olisiko festivaalin järjestäminen enää mahdollista. Viimeinen pisara uskomme horjumisessa oli vuodettu tieto siitä, että kulttuuriministeri Stefan Wallin oli henkilökohtaisesti pienentänyt ministeriön virkamiesten festivaalillemme osoitetuksi aiottua avustussummaa ja siirtänyt sen myönnettäväksi Savonlinnan oopperajuhlille. Taiteen keskustoimikunnan meille tämän jälkeen protestinomaisesti myöntämä taiteen valtionpalkinto antoi meille



Salattu suhde- näytelmän pääparia esittäneet Hou Ju (vas.) ja Chen Yuzhen. Kuva: Veli Rosenberg.

kuitenkin uskoa, ja varoja, festivaalin järjestämiseen. Kiinastakin puhalsivat myönteisemmät tuulet ja vuonna 2008 yllättäen peruttu *Salattu suhde* -näytelmän saaminen festivaalille tuli mahdolliseksi. Islannin tulivuorenpurkauskaan ei estänyt Beifang-kun-opperaseurueen saapumista Suomeen, vain suurimmat lavasteet jouduttiin poikkeusolosuhteiden vuoksi jättämään Pekingiin.

Festivaalin ohjelma:

To 6.5. gaalaohjelma *kun*-opperaryhmän gaalaillassa esiteltiin *kun*-opperan erityispiirteitä, orkesterikokoonpanoa, musiikin rakennetta, sekä esimerkkien avulla näyttelijäntekniikan eri puolia. Illan aikana nähtiin katkelma miimisestä oopperasta *Syksyisellä joella*, kuultiin aarioita klassikkonäytelmästä *Persikankukkaviuhka*, nähtiin katkelma koomisesta oopperasta *Pako luostarista* ja vielä 20 minuutin katkelma näytelmästä *Salattu suhde*.

Pe 7. ja la 8.5. näytelmä *Salattu suhde*

Lisäksi: Iisalmen Kulttuurikeskuksessa koululaisesitys ma 10.5. ja *Salattu Suhde* ti 11.5.; Vaasassa Novia-ammattikorkeakoulun harjoitusteatterissa to 13.5. *Salattu Suhde*. Suomenkielinen tekstitys. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura ja Aasia Helsingissä -festivaali.

30.–31.8. 2011, neljästoista Aasia Helsingissä -festivaali

Festivaali järjestettiin yhdessä Helsingin juhlatiikkojen kanssa. Rahoituksen vaikeutuminen toisaalta ja suomalaisten näyttelijöiden valmistuminen kykeneviksi esittämään perinteisestä kiinalaisesta teatterista saaduilla vaikutteilla sai meidät kokeilemaan uudenlaista järjestelyä festivaalin elossa pitämiseksi. Veli ideoi uuden esityskonseptin, jossa käytettiin Kiinan perinteisen teatterin akatemian pitkälle ehtineitä opiskelijoita ja opettajia sekä suomalaisia kiinalaiseen teatteritekniikkaan perehtyneitä näyttelijöitä. Vaikka olimme aikaisemmin suhtautuneet kriittisesti näytelmäkatkelmista koostettuun ohjelmakokonaisuuteen – erityisesti mikäli se muodosti koko esityskokonaisuuden ilman pidemmän, kokonaisen näytelmän esittämistä saman vierailun yhteydessä – Veli koosti uudenlaisen koostehjelman. Kolmesta klassikkonäytelmän katkelmasta, jotka kiinalaiset näyttelijät esittivät, koottiin kokonaisuus, joka suomalaisten näyttelijöiden juontamana ja osin demonstroimana sidottiin juonellisesti yhdeksi kokonaisuudeksi. Esitys sai nimekseen *Sota näyttämöllä – taistelutaitojen teatteria Kiinasta*. Yhteistyö Helsingin juhlatiikkojen kanssa veti Alminsalin kaksi esitystä täyteen, mutta jätti festivaalin taloudellisesti entistä ahtaammalle. Helsingin juhlatiikoilla on



Antti Silvennoinen (vas.) ja Elias Edström *Sota näyttämöllä* -esityksen harjoituksissa Kiinan perinteisen teatterin akatemian harjoitusnäyttämöllä. Kuva: Veli Rosenberg.

pääsy sellaisiin teatteritiloihin, joihin meillä ei yksityisenä toimijana olisi pääsyä, lisäksi Juhlaviikot tiedottivat tuotantokoneistonsa avulla esityksestä paljon laajemmin kuin meillä olisi ollut varaa. Kääntöpuolena oli se, että Juhlaviikoille jäi esitysten lipputulot ja yhteistyö Helsingin kaupungin alaisen säätiön kanssa teki meille mahdolliseksi saada kaupungin kulttuuritoimelta avustusta saman tapahtuman järjestämiseen.

Festivaalin ohjelma:

Ti 30. ja ke 31.8. klo 19, Alminsalissa. *Sota näyttämöllä* – taistelutaitojen teatteria Kiinasta -esitys (katkelmia *Kolmen tien risteyksessä*, *Jäähyväiset jalkavaimolle* ja *Valkoinen käärme* -näytelmistä) Esityksessä mukana Antti Silvennoinen, Elias Edström ja Julia Johansson. Suomeksi juonnettuna ja lauluosuudet tekstitettyinä. Lavastuksena käytettiin Velin ideoimaa ja Kiinan perinteisen teatterin akatemian uuden median -osaston valmistamaa taustaprojisointia.

Lisäksi. Kiinalaisen esiintyjäryhmän vierailun yhteydessä ja avulla järjestettiin Teatterikorkeakoulussa Kiinalaisen taistelutaitoteatterin -seminaari 1.9.2011.

23.8. 2012, viidestoista Aasia Helsingissä -festivaali

Antti Silvennoinen ja Elias Edström perustivat Wusheng Companyn ja alkoivat 2011 yhdessä esittää kiinalaista klassikkokatkelmaa *Kolmen tien risteyksessä* julkisesti eri yhteyksissä ja eri puolilla Suomea. Jo alkuvuodesta Antti Silvennoinen oli valmistanut oman peking-oopperamukaelmansa *Epäonninen ryöstö* ja esitti sen yhdessä Steina Öhmanin kanssa kiinalaisen uudenvuoden juhlassa Lasipalatsinaukiolla 2. helmikuuta 2011.

Ahtaissa taloudellisissa oloissa ja muuttuneissa olosuhteissa tuntui tärkeältä pyrkiä käytettävissä olevilla resursseilla nostamaan esiin nuorta Wusheng Companyä. Festivaali järjestettiin ensin koululaisesityksinä keskusteluineen sekä osana Taiteiden yön tapahtumakokonaisuutta yleisölle.

Olimme suunnitelleet viidensilletoista Aasia Helsingissä -festivaalille aivan toisenlaista ohjelmaa, mutta sen peruunnuttua päätimme ryhtyä yhteistyöhön Wusheng Companyn kanssa. Kun festivaalin ohjelma muuttui, jäi meille opetusministeriön avustuksesta ylimääräisiä varoja. Saimme ministeriöltä suostumuksen käyttää vuodelta 2012 yli jääneet varat teatteripukujen hankintaa varten Kiinasta vuoden 2013 festivaalin ohjelmaa varten.



Yksi *Kolmen tien risteyksessä*- näytelmäkatkelman monista esityksistä. Kuva: Veli Rosenberg.

Festivaalin ohjelma:

Ti 23.8. klo 10:15 ja 12:15 Meilahden koulun koululaisille yleisökeskusteluineen ja klo 18, Meilahden koululla Wusheng Companyn Taiteiden yön tapahtumana: peking-oopperakatkelma *Kolmen tien risteyksessä*.

26.9.–11.10. 2013, kuudestoista Aasia Helsingissä -festivaali

Kuudestoista Aasia Helsingissä -festivaali järjestettiin yhdessä Wusheng Companyn ja Klockriketeaternin kanssa. Aloimme yhdessä Wusheng Companyn kanssa valmistella vuoden 2013 festivaalille pitkää versiota näytelmäkatkelmasta *Kolmen tien risteyksessä*. Näytelmän ohjasi professori Lü Suosen ja teatteripuvut valmistettiin Kiinassa. Kuten edellä on mainittu, oli meitä aina kiusannut näytelmäkatkelmien esittäminen yleisölle, joka ei tuntenut kyseistä näytelmää kokonaisena. Katkelma *Kolmen tien risteyksessä* lienee niin maailmalla kuin Suomessakin eniten esitetty katkelma kiinalaisesta näytelmästä. Myöskään Kiinassa ei näytelmää esitetä kokonaisena. Halusimme rekonstruoida näytelmän alkuperäiseen muotoon.

Antti Silvennoinen oli valmistanut tammikuussa 2013 ensi-iltaan ensimmäisen kokonaisen suomalaisen peking-oopperan *Vartija – arjen sankari*. Näistä aineksista kokosimme Klockriketeaternin, Wusheng Companyn ja Aasia Helsingissä -festivaalin yhteistyöllä peking-oopperafestivaalin. Veli ja Antti Silvennoinen



Näytelmän *Oikeamielinen kenraali karkotetaan* loppukohtaus. Kuva: Kari Rosenberg.

olivat suomentaneet näytelmän tekstin ja se tekstitettiin esityksissä suomeksi/ruotsiksi. Ruotsinkielisen tekstityksen oli kääntänyt Dan Henriksson.

Festivaalin ohjelma:

To 26.9. klo 19 Peking-ooppera Gala (professori Lū Suosen esitti soolonumeron, kiinalainen teatteriorkesteri esittäytyi ja nähtiin vielä makupala *Oikeamielinen kenraali karkotetaan* -näytelmästä sekä Antti Silvennoisen tammikuussa ensi-iltansa saaneesta ensimmäisestä suomalaisesta peking-oopperasta *Vartija – arjen sankari*).

Pe 27. klo 19 ja la 28.9. klo 15 ja klo 19 *Oikeamielinen kenraali karkotetaan* (suomeksi, tekstitys ruotsiksi)

La 5.10. klo 15 ja klo 19 *Den rättrådige generalen förvisas* (tekstitys suomeksi)

Ke 9., to 10. ja pe 11.10. klo 19 *Vartija – arjen sankari* (suomeksi, tekstitys ruotsiksi).

2014 Aasia Helsingissä -festivaali jouduttiin peruuttamaan

Festivaalin ohjelmaksi oli suunniteltu jatkoa *Sota näyttämöllä* -teoksen mallin mukaiselle esityskokonaisuudelle: *Näyttämöllä kummittelee – ylikuonnollinen Kiinan teatterissa*. Kiinan perinteisen teatterin akatemiassa ehdotuksemme kuitenkin "unohdettiin" käsitellä ja näin sen rahoitus putosi pois oppilaitoksen vuoden 2014 budjetista.

Jälleen kerran Suomen opetusministeriö jousti ja suostui sallimaan meidän käyttää festivaalille myönnetty varat vuonna 2015 yhdessä Wusheng Companyn kanssa toteutettavaksi suunnitellun *Viimeinen taistelija* -näytelmäklassikon valmistelutyöhön ja teatteripukujen hankkimiseen.

18.–19.8. 2015, seitsemästoista Aasia Helsingissä -festivaali

Seitsemästoista festivaali toteutettiin Aasia Helsingissä -festivaalin, Helsingin juhlaviikkojen, Tero Saarinen Companyn ja Wusheng Companyn yhteistyönä. Vain pari viikkoa vailla täsmälleen 60 vuotta sen jälkeen, kun ensimmäinen kiinalainen perinteisen teatterin näytelmä oli esitetty Kansallisteatterin näyttämöllä, esitettiin nyt samalla näyttämöllä kokonaan suomalaisin näyttelijävoimin kokonainen kiinalainen perinteisen teatterin näytelmäklassikko. Nimirooleissa esiintyivät Elias Edström, Tero Saarinen, Ville Seivo ja Antti Silvennoinen. Esityskokonaisuus ei olisi vaikuttanut kahteen loppuunmyydyin Kansallisteatterin



Viimeinen taistelija -näytelmä Kansallisteatterin lavalla. Kuva: Kari Rosenberg.

yleisöön niin voimakkaasti ilman huikean taidokkaita suomalaisia akrobaatteja Valter Sui ja Janne Artell sekä wushun taitajia: Kevin Collet, Frey Elmgren, Anil Erdem, Gabriele Gorla, Jaakko Hutchings, Pieti Kirkkopelto, Kalle Lehto, Pessi Moilanen, Visa Niemelä, Iiro Näkki, Hannu Pham, Jilka Repo, Jyri Sucksdorff ja Antti Taipale. Näytelmän valaistuksen oli suunnitellut Mikki Kunttu ja näytelmän esipuheena esitettiin Kiinan perinteisen teatterin akatemian uuden median -osaston Velin käsikirjoituksen pohjalta valmistama animaatio, joka kertoi näytelmän historiallisesta taustasta. Näytelmän olivat suomentaneet Veli ja Antti Silvennoinen ja se tekstitettiin suomeksi ja englanniksi.

Festivaalin ohjelma:

Pe 18. ja la 19.8. klo 19 Kansallisteatterissa: Wusheng Company *Viimeinen taistelija* (*Tiao huache*).

5.–9.10. 2016, kahdeksastoista ja viimeinen Aasia Helsingissä -festivaali

Vuodesta 2008 lähtien olimme yrittäneet saada Indonesian kulttuuriviranomaisia lähettämään balilaisia tansseja esitettäväksi Aasia Helsingissä -festivaaleille. Tämä ei kuitenkaan onnistunut ja näin käännyimme jälleen Wusheng Companyn puoleen viimeisen Aasia Helsingissä -festivaalin ohjelman kokoamiseksi.

Festivaalin ohjelma:

Ke 5., pe 7. ja su 9.10. klo 19, Stoassa, Wusheng Company: *Oikeamielinen kenraali karkotetaan*

To 6. ja la 8.10. Stoassa klo 19, Wusheng Company: Gaalaohjelma (*Musashi – miekan tie, Fu-vuoren puhdistaminen rosvoista* ja 45 minuutin mittainen katkelma peking-oopperasta *Viimeinen taistelija*).

Lisäksi:

La 8.10. klo 17, Stoassa Festivaalin 20-vuotisjuhlaseminaari.

7. Aasia Suomessa nyt?

Anna Thuring

Sata vuotta, ja vähän ylikin, on pitkä aika. Aasialaisten vierailujen ja aasialaisvaikutteisten esitysten kaari on sen aikana kasvanut orientalistisista ja aasialaisten taiteilijoiden itseorientalisoivista, ulkomaiselle yleisölle räätälöidyistä esityksistä hyvinkin aitoihin ja alkuperäisiin toteutuksiin ja tulkintoihin. Aasian maiden taloudellinen ja tekninen kehitys on luonut uudenlaisen kulttuurisen vuoropuhelun ”lännen” ja ”idän” välille. Globaali talous on tuonut mukanaan laajan kaupallisen, aasialaisten populaarikulttuurituotteiden kirjon, joka vaikuttaa myös suomalaisiin näyttämöesityksiin. Ymmärrys on lisääntynyt sekä matkojen että myös saatavilla olevan tiedon kautta. Suomalaisen yleisön kyky vastaanottaa esityksiä on syventynyt, vaikka stereotypiohin saatetaan tietysti vieläkin langeta.

Aasia Helsingissä -festivaali tuli 20-vuotisen tiensä päähän vuonna 2016. Tämä herättää monia kysymyksiä. Tarvitaanko Suomessa aasialaiseen esitystaiteeseen keskittyviä festivaaleja? Näemmekö enää laadukkaita perinteisen aasialaisen teatterin ja tanssin vierailuja vai onko vaihtoehtona matkustaa katsomaan niitä Aasiaan tai suurille kansainvälisille festivaaleille? Miten limittyvät aasialaiset nykyesitystaiteen tuotannot niihin moniin pieniin festivaaleihin, joita Suomessa kuitenkin paljon järjestetään? Onko meillä tarpeeksi asiantuntemusta, uskallusta ja varoja tuoda Aasiasta esityksiä, jotka eivät olisi vain festivaaleille rakennettuja tai pitkien festivaalikiertueiden syömiä produktioita?

Tuotantorakenteet ovat muuttuneet vuosien mittaan. Julkinen rahoitus on vähentynyt, ja vierailujen ja budjetit on kerättävä monista lähteistä. Aasian maat ja niiden kulttuuriedustustot tuovat kyllä yhä esityksiä ja tapahtumia, mutta niiden valikoima on usein rajallista ja satunnaista.

Muutamia trendejä on kenties havaittavissa. Yksi näistä ovat suomalaisten ja aasialaisten taiteilijoiden yhteistyöhankkeet. Näistä on hyvänä esimerkkinä suomalaisen Zodiakin ja japanilaisen Japan Contemporary Dance Networkin residenssiprojekti, jossa on ollut mukana suomalaisia ja japanilaisia tanssijoita ja koreografeja vuosina 2002–2012. Japanilaisista osallistujista voidaan mainita esi-

merkiksi Kosei Sakamoto ja Hiroaki Umeda ja suomalaisista Ervi Sirén. Toinen, tuore esimerkki on japanilaisen, Suomessa asuvan Yuko Takedan vuonna 2017 organisoima ja toteuttama Real Contact Projectin *Macbeth, again!*, jonka ohjasi japanilainen Akira Hino ja jossa Yukon lisäksi esiintyi japanilainen nykytanssija ja japanilaisia muusikoita yhdessä suomalaisten esiintyjien kanssa.

Kiinnostava ilmiö on myös uusi, nuorten tekijöiden *buto*-aalto, mihin on suuresti vaikuttanut japanilaisen Ken Main asettuminen Suomeen vuonna 2006. Nykyisin Ken Mai kiertää esiintymässä Suomen lisäksi eri puolilla maailmaa, ja hän on myös erittäin pidetty kouluttaja. Itsekin *buto*-esityksiä tehnyt Liana Potila on kirjoittanut perusteellisen artikkelin uudesta suomalaisesta *butos*-ta ja *buto*-esiintyjistä ja -harrastajista, joita löytyy eri puolilta Suomea, ei vain Helsingistä. Ironisen käänteenkkin *buto* on saanut: tanssija Pasi Mäkelän Uuno Turhabuto yhdistää *butoa* ja Turhapuro-estetiikkaa hulvattomiksi kokonaisuuksiksi.

Aasian maissa käydään yhä opiskelemassa, mutta kuten aikaisempina vuosikymmeninäkin, usein jää avoimeksi se, miten opit ja vaikutteet asettuvat työskentelyyn kotimaahan paluun jälkeen. Hanna Mannila kertoo haastattelussaan tietynlaisesta yksinäisyydestä oman *kathak*-tanssityönsä kanssa. Jatkuvuus ja syventäminen tuntuvatkin olevan keskeisiä teemoja Aasiasta vaikutteita ammentaneiden taiteilijoiden työssä. Samoin se, kuinka löytää samalla aaltopituudella ja teknisellä tasolla olevia yhteistyökumppaneita. Usein tämä johtaa siihen, että parhaat yhteistyöt syntyvät Suomen ulkopuolella, esimerkiksi Hanna Mannilalla Intiassa ja Lontoossa ja Maya Tångeberg-Grischinillä Intiassa, Kiinassa ja nyttemmin Berliinissä.

Pitkäkestoinen kouluttautuminen onkin keskeinen kysymys. Maya Tångeberg-Grischin perusti vaasalaiseen Novia-ammattikorkeakouluun fyysiseen teatteriin keskittyvän koulutuslinjan vuonna 2002. Kansainvälistä mielenkiintoa herättänyt koulutus lopetettiin kuitenkin vuonna 2016. Aasialaisten teatteri- ja tanssimuotojen oppiminen ja niiden integroiminen länsimaiseen esiintyjäkoulutukseen muodosti keskeisen osan Vaasan nelivuotista tutkintoa. Oppilaat viettivät kokonaisen lukukauden opiskellen aasialaisten opettajien johdolla Aasian maissa. Osa heistä on palannut tutkinnon jälkeen syventämään opintojaan. Antti Silvennoinen ja Elias Edström ovat tästä hyviä esimerkkejä.

Mahdollisuus opiskella perinteistä kiinalaista peking-oopperaa, *jingjua*, National Academy of Chinese Traditional Arts -oppilaitoksessa NACTAssa, on antanut sekä Antille että Eliakselle hyvän teknisen pohjan soveltaa kiinalaista perinnettä omiin teoksiin. Vaasan koulutuksen aikaisia opiskelutovereita on usein

ollut mukana näissä tuotannoissa. On ollut helpompi työskennellä ryhmissä, joissa taustalla on samantyyppisiä valmiuksia ja ymmärrystä. Myös Antin ja Eliaksen opettaja Lü Suosen on käynyt valmentamassa – ja näyttänyt myös omia taitojaan suomalaisten esitysten yhteydessä. Peking-oopperaa ja siihen pohjautuvia esityksiä on nähty paitsi Aasia Helsingissä -festivaaleilla sen ja Wusheng Companyn kanssa yhteistyössä myös Helsingin Juhlaviikoilla. Suuri tuotanto oli vuoden 2015 *Viimeinen taistelija*, johon Antti Silvennoinen sai houkutelluksi mukaan myös ennakkoluulottoman Tero Saarisen kiinalaisen kenraalin rooliin.

Koulutus ja yhtenäisen, teknisiltä valmiuksiltaan tasaveroisen ja samalla aaltopituudella olevan esiintyjäryhmän tärkeys nousee esiin myös Miira Sippolan haastattelussa. Japanilaisen Tadashi Suzukin kehittämä menetelmä on nykyisin eräänlainen globaali koulutustuote, jonka opettajien taso saattaa kuitenkin vaihdella ja joka saattaa joskus jäädä myös pinnallisesti omaksutuksi, kuten toinen Suzuki-menetelmään perehtynyt ja sitä opettava haastateltavamme, Yuko Takeda, varoittaa. Miira Sippola pitää sitä kuitenkin erittäin toimivana omassa ohjaustyössään ja kummeksuu sitä, miksi tätä metodia ei haluta edes oikein kokeilla suomalaisessa esiintyjäkoulutuksessa.

Liana Potilan kirjoittamassa artikkelissa vilahtaa myös toive siitä, että Suomeen saataisiin *buto*-koulu, ja eräänlaista *buto*-koulua Suomessa käytiinkin *buton* aikaisemman aallon aikana, 1980- ja 1990-luvuilla, jolloin nimekkäät *buto*-taiteilijat kävivät usein sekä esiintymässä että vetämässä työpajoja, kuten Mammu Rankasen, Ari Tenhulan ja Paula Tuovisen haastatteluista ilmenee. Aki Suzuki haaveili myös omasta ryhmästä, jonka kanssa hän halusi perehtyä syvemmin perinteisiin japanilaisiin teatterimuotoihin ja niiden tekniikoihin.

No-teatteri on jatkanut läsnäoloaan suomalaisilla näyttämöillä. *No*-teatterista Tanskassa kiinnostunut Mia Pätsi on tehnyt lyhennetyn version *Matsukaze*-näytelmästä, joka esitettiin Kansainvälisessä kulttuurikeskus Caisassa vuonna 1999. Tämän jälkeen Pätsi teki työryhmän kanssa *Funa Benkei* -näytelmän ja myös Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* joitakin *no*-tekniikoita käyttäen. Japanilaisen Kulttuurin Ystävät julkaisivat myös Mia Pätsin toimittaman *no*-teemaisen *Hashi*-lehden vuonna 2008.

No-vierailuyllätyksiäkin on koettu. Vuonna 2017 esiintyi Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalin yhteydessä Yamamoto Nohgakudo Osakasta. Ryhmä oli esiintymässä Romaniassa ja pikainen poikkeaminen Suomeen järjestyi puolivierailisten kontaktien kautta. Ryhmä esitti suomalaiselle yleisölle jo hyvinkin tutun *Hagoromo* (*Sulkaviitta*) -teoksen. Sehän oli nähty täällä jo 1985 ja sittemmin Aasia Helsingissä -festivaalilla 2009. Voimme vain toivoa lisää tällaisia poikkeamia!

Hagoromo-näytelmä on inspiroinut myös säveltäjä Kaija Saariahoa, jonka *Only the Sound Remains* vuodelta 2015 perustuu osin siihen. Leevi Madetojan 1930-luvulla säveltämä *Okon Fuoko* ei näin jäänyt ainoaksi suomalaiseksi Japaniteemoista inspiroituneeksi sävellykseksi. Etenkin kun Paavo Heininen ehti *Silkkirumpu*-teoksellaan osallistua *no*-vaikuttuneisiin sävellyksiin vuonna 1984.

Ystävyyssseuroista Japanilaisen Kulttuurin Ystävät ja Suomi-Kiina-seura ovat yhä aktiivisia toimijoita erilaisten esitys- ja kulttuuritapahtumien järjestäjinä ja tiedonvälittäjinä. Samanlaiseen yksittäiseen esitykseen investoituun voimaponnistukseen kuin vuonna 1982, ja osin myös 1985, ei JKY ole ryhtynyt, mutta vuosittaisissa Japani-tapahtumissa on nähty ja nähdään vastakin monenlaisia esityksiä ja kerrotaan Japanin esittävästä taiteesta. Suomi-Kiina-seura on pitkään puheenjohtajana toimineen Veli Rosenbergin suomennostyön ja vierailujen tuottamisen kautta johdattanut todella syvään Kiinan klassisen näyttämötaiteen ymmärtämiseen. Kansainvälinen kulttuurikeskus Caisa on myös säännöllisesti tarjonnut tilaisuuksia sekä ammattilais- että harrastajapohjaisille aasialaisesityksille.

Teoksessa ei ole käsitelty aasialaista elokuvaa, mutta ainakin näin lopussa on pakko mainita, että sillä on ollut tärkeä merkitys kiinnostuksen herättäjänä myös näyttämöesitysten ja aasialaisen teatterin ja tanssin suuntaan. Esimerkiksi Ronny Rönqvist kertoi haastattelussaan Japani-kipinän syttyneen Akira Kurosawan elokuvien kautta. Näin varmasti tapahtui monelle muullekin. Antti Silvennoinen puolestaan innostui *kungfu*-elokuvista ja niissä käytetyistä taistelukohtauksista. Joidenkin vuosien ajan Helsingissä on myös järjestetty aasialaisiin nykyelokuviin keskittyvä Helsinki Cine Aasia -festivaali, jonka taiteellisena johtajana on Eija Niskanen ja toiminnanjohtajana Jenni Peisa.

Koulutus, kouluttautuminen ja erilainen valistus- ja opetustyö ovat olleet keskeisiä tekijöitä siinä, että ymmärrys ja kiinnostus aasialaisia esityksiä kohtaan ovat ainakin osittain kasvaneet yli kummeksumisen ja vierastamisen. Jukka O. Miettisen *Jumalia, sankareita, demoneja* -teos on kehittynyt englanninkieliseksi, vapaasti luettavaksi nettioppimateriaaliksi, *Asian Traditional Theatre and Dance*, jota kuka tahansa voi lukea tai käyttää opetuksessa (www.disco.teak.fi). Aasialaiseen esittävään taiteeseen ja sen vaikutuksiin keskittyvää tutkimustakin on, vaikka tässä suhteessa olemme Suomessa marginaalissa monien muuhun Euroopan maahan, Yhdysvalloista puhumattakaan, verrattuna. Jukka O. Miettinen, Maya Tångeberg Grischin, Reijo Lainela ja Anna Thuring ovat väitelleet näiltä aloilta, ja Hanna Mannila tekee parhaillaan omaa väitöskirjaansa. Suomen akatemia rahoitti myös vuosina 2011–2014 Taideyliopiston

Kuvataideakatemian ja Teatterikorkeakoulun yhteistä tutkimushanketta ”Vaihtuvat dialogit – Aasian esittävät ja kuvataiteet”. Toivottavasti tämä teos, eräänlaisena esitutkimuksena, innostaa uusiinkin tutkimushankkeisiin. Jo pelkkä Suomeen tehtyjen aasialaisten vierailujen ja Suomessa esitettyjen aasialaisten näytelmien luettelon silmäily antaa vihjeen siitä mitä kaikkea voisi ja mitä kaikkea olisi syytä tarkastella syvemmin.

8. Taiteilijahaastatteluja



Maya Tångeberg-Grischin ja *mohiniyattam*-opettaja Kalamandalam Husanabanu. Kerala, Intia. Kuva: Sakari Viika.

Maya Tångeberg-Grischin

Maya Tångeberg-Grischin on sveitsiläissyntyinen näyttelijä, ohjaaja ja pedagogi, joka asui ja työskenteli Suomessa 25 vuotta. 1980-luvun alusta lähtien hän on perehtynyt aasialaisiin teatteri- ja tanssimuotoihin Balilla, Intiassa ja Kiinassa.

Noin kymmenvuotiaana tapasin Sveitsissä naisen, äitini tuttavän, joka oli opiskellut *bharatanatyamia* intialaisen mestarin johdolla joskus 1950-luvulla. Näin hänen tanssivankin. Hänen nimensä oli ”Anjali” Bruhn. Muistan, että yritin matkia hänen liikkeitään! Varsinaisen ”aasialaisen shokin” sain kuitenkin Pariisissa, missä opiskelin Jacques Lecoqin koulussa 1960-luvulla. Muistan yhä hyvin, kun

japanilainen *kabuki*-seurue tuli sinne esiintymään vuonna 1965. Kävin katso-massa esityksen monta kertaa. Erityisesti *Wisterianainen* ja *Sukeroku* tekivät vaikutuksen. Seuraavana vuonna tein koulussa lopputyöni ja valitsin aiheeksi tuon vierailun innoittaman teeman. Otsikkonakin oli *Presque japonais*. Esitin siinä itse jonkinlaista Sukeroku-hahmoa ja kiljuin kurkku suorana "pelastakaa minut!" eräänlaisella japania muistuttavalla kielellä poseeraten näyttävässä *mie*-asen-nossa. Lecoq, joka ei muuten tuonut Aasiaa esille opetuksessa eikä muutenkaan pitänyt tyylien kopioinnista, piti esityksestäni.

Aasialaisessa esitystaiteessa minuun ovat vedonneet voimakas tyylielty ilmaisu, liikunta, värit, puvut ja tinkimätön tekninen taito, jonka koin puuttuvan Lecoqin opetuksesta. Pidin siitä, että hahmot olivat todella teatterinomaisia. Aloinkin yhä herkemmin seurata aasialaisia esiintyjiä, ensin Sveitsissä ja sitten Ruotsissa, minne muutin vuonna 1970. Yksi tärkeä aasialaisvaikutus tuli Eugenio Barban Holstebrohon kehittämistä harjoitteista. Ruotsissa ollessani, 1970-luvun alussa, haaveilin jopa tekeväni *Tiikerivuoren valloituksen* yhden siellä tapaamani kiinalaisen naisen kanssa, mutta projekti ei toteutunut. Muistan myös käyneeni 1970-luvun alkupuolella Helsingissä opettajani Radu Penciulescun kanssa. Näimme hänen vanhan oppilaansa Andreij Serbanin ohjaaman *Troijan naiset*, jossa kuoro käytti jonkinlaisia intialaishenkisiä mudrantapaisia eleitä.

Muutettuani Suomeen vuonna 1982 aloin kouluttaa Teatterikorkeakoulussa ja ohjata eri teattereissa. Tässä vaiheessa olin jo käynyt Balilla, ja esimerkiksi jo ensimmäisessä ohjauksessani Åbo Svenska Teaternissa jotkut havaitsivat "jotain aasialaista", lähinnä esityksen rytmissä. Muissa ohjauksissa on ollut ainakin seuraavia piirteitä, joissa on havaittu "aasialaisuutta": niukka lavastus, kuoron käyttö, rytmi, rituaalit, puvut, esineet ja esimerkiksi bambukepit. Kuopion kaupunginteatterin *Sakuntalassa* vuonna 1987 niitä tietysti oli, mutta oikeastaan jo vuonna 1985 kun tein sinne *Lemminkäisen tien*.

Vastaanotto aasialaisiin vaikutteisiin oli 1980-luvun Suomessa ristiriitaista. Muutamat kriitikot kyllä ymmärsivät ja suhtautuivat myönteisesti. Monet teatteriammattilaiset olivat paljon kriittisempiä kuin lehdistö tai yleisö. Joillekin tyyli oli liikaa, liian teatraalista, ja poikkesi suomalaisesta realismista. Ainakin yksi ohjaaja oli vahvasti sitä mieltä, että aasialaista ja eurooppalaista ei pidä sekoittaa lainkaan. Vieraita tekniikoita ei olisi pitänyt käyttää! Näyttelijöille se oli haastavaa ja joskus pelottavaakin. Samanmielisiä ei Suomessa vielä ollut, ja olin teatterissa hyvin yksin näiden asioiden kanssa.

Jo Ruotsissa asuessani olin halunnut lähteä opiskelemaan Aasiaan. 1970-luvun lopulla kävin Sri Lankalla ja erillisellä Silkkitie-matkalla, jonka oli järjes-

tänyt Ruotsin ja Neuvostoliiton ystävyysseura. Ensimmäisen pitkän Aasian matkani tein Balille vuonna 1979 ja olin siellä vuoden. Opiskelin siellä *baris*- ja *legong*-tansseja sekä varjonukketeatterin kertojan äänenkäyttötekniikoita. Kävin silloin myös ensimmäisen kerran parin kuukauden jaksolla Intiassa. New Delhissä olin mukana *kathakali*- ja *chau*-työpajassa. Sieltä lähdin vielä tammi-kuussa 1980 Keralaan, missä tutustuin professori Pillauhin. 1980-luvun alussa tein useita noin neljän kuukauden mittaisia matkoja Keralaan. Opiskelin siellä *kathakalia* Krishnan Nabuthirin ja myöhemmin Naripatta Narayanan johdolla. Naripatta Narayanalta opin miesroolihahmojen esittämistä. *Mohinyattamia* opin Kalamandalam Husanabanun ja *bharatanatyamia* Kalamandalam Ksemavatin johdolla. Mutta varsinaisen inspiraation sain, kun näin *kutiyattam*-esityksiä. Ensimmäisten kokemusten jälkeen niiden *abhinaya*, näytteleminen, käsien ja kasvojen liikkeet, alkoivat kiinnostaa. Koin, että *kathakalissa* tanssi hallitsi enemmän. Venu Gopal johti instituuttia, jossa koulutettiin *kutiyattam*-näyttelijöitä Ammanoor Madhavan Chakyarin johdolla. Siellä tapasin hänen tärkeimmän oppilaansa Usha Nangyarin, josta tuli tärkeä yhteistyökumppani tulevien vuosien aikana.

Jonkin verran sain matkoihin rahoitusta Suomestakin. Esimerkiksi Kulttuurirahastolta sain kuuden kuukauden apurahan vuonna 1996. Muuten rahoitin matkoja tekemällä ohjauksia ja opetusta. Intialaisten matkoja oli vaikea rahoittaa. Krishnan Namboothrin vierailu *Sakuntalaa* valmistettaessa rahoitettiin Kuopion kaupungiteatterista ja Teakin täydennyskoulutuskeskuksesta. Omaakin rahaa käytin, esimerkiksi Naripatta Rajun tuomiseen Suomeen, vaikka Tampereen Teatteri osallistui myös kustannuksiin. Aasia Helsingissä -festivaali rahoitti sittemmin intialaisia vierailuja.

Intiassa ollessani olen opettanut myös paljon länsimaisen teatterin tekniikoita erilaisissa työpajoissa ja tehnyt yhteistyöproduktioita jo 1980- ja 1990-luvulla intialaisten näyttelijöiden, kuten Naripatta Rajun, kanssa. Tärkeä suomalainen kehitysaskel oli se, että sain vuonna 2003 käynnistettyä nelivuotisen fyysisen teatterin koulutuksen Novia-ammattikorkeakoulussa Vaasassa. Koulutuksessa yhdistettiin länsimaisen fyysisen teatterin tekniikoita aasialaisiin tekniikoihin. Opiskelijat pääsivät myös lukukauden mittaiselle opintojaksolle Aasiaan. Suuri osa heistä opiskeli tuntemieni opettajien johdolla Intiassa, mutta muutamat, kuten Antti Silvennoinen ja Elias Edstöm, lähtivät Veli Rosenbergin luomien kontaktien kautta, Pekingiin Kiinan perinteisen teatterin akatemiaan, NACTAan.

Aasialaiset vaikutteet ovat olleet ratkaisevan tärkeitä omalle taiteelle ja ne johtivat myös siihen, että halusin tehdä väitöstutkimuksenkin tästä aiheesta.

Tutkimukseni käsittelee länsimaisen pantomiimin ja intialaisen *abhinayan* yhteyksiä ja pohtii mahdollisuutta rekonsturoida länsimaiden kadonnutta perinnettä *abhinayan* kautta. Väitöstutkimuksen valmistumisen jälkeen 2011 lähdin noin kolmeksi vuodeksi Kiinaan, Pekingin Kiinan perinteisen teatterin akatemiaan opiskelemaan erityisesti *kun*-opperan naisrooleja ja liikeilmaisua. Opettajinani olivat Wang Xiaoyang ja Li Yanhua.

Aasia-taipaleeni jatkuu. Vuosina 2012–2016 olen käynyt Intiassa sekä opettamassa että tekemässä ohjauksia. Vuonna 2018 sai Berliinissä ensi-iltansa keralalaiselle näyttelijälle Prasanth Nilakanthanille ohjaamani sooloesitys. Olen myös juuri tehnyt oman, uuden soolon *Daughter from the House of Flying Sleeves*, jossa yhdistän erilaisia tekniikoita ja elementtejä – länsimaisia, intialaisia ja kiinalaisia.



Paula Tuovinen koreografiassaan *Triangeli*, jossa hän hyödynsi aineksia srilankalaisesta tanssista. Kuva: Matti Niemi.

Paula Tuovinen

Tanssija ja koreografi, joka on työskennellyt 2005–13 Teatteri-korkeakoulun rehtorina ja sitten dekaanina. Sen jälkeen hän on toiminut Taideyliopiston vararehtorina. Vuonna 2018 hän siirtyi Taiteen edistämiskeskuksen johtajaksi.

Olin teini-ikäinen tanssijan alku, kun näin silloisessa kotikaupungissani Oulussa ensimmäisen aasialaisen live-esitykseni. Oulun kaupunginteatterissa vieraili 1976 Pohjois-Korean valtion virallinen Mansudae-ryhmä. Epäilemättä se edusti diktatuurihenkistä, lähes militanttia tyyliä, mutta samalla se oli taidollisesti ja teknisesti äärimmäisen pitkälle viety, häkellyttävän värikäs speaktaakkeli, jossa hyödynnettiin silloista huipputeknologiaa kuten lennätyksiä.

Muutettuani Helsinkiin 1980-luvun puolivälissä, tutustuin tanssipiireissä nuoreen kollegaani, joka oli jo ollut pitempään Intiassa. Aloin innostua itsekin Intian-matkasta. Suunnitelmissani minua auttoi oululainen valokuvaajatuttuni Martti Anttila, joka oli itse asunut Etelä-Aasiassa pitkiä aikoja. Hänen ystäväpiiriinsä kuuluivat intialainen tanssijatar Daksha Sheth ja hänen australialainen muusikkomiehensä Devissaro, johon Martti oli alun perin tutustunut Sri Lankalla buddhalaisessa luostarissa.

Martti kutsui keväällä 1987 Dakshan Ouluun esittämään pohjoisintialaisen *kathak*-tyylin tansseja. Siitä alkoi pitkä ystävyys. Kerroin Dakshalle, että halusin Intiaan opiskelemaan ja niin matkasuunnitelmani alkoi kiteytyä. Vietin vuosien 1987–88 vaihteessa puolisen vuotta Intiassa opiskellen *kathak*-tanssia ja pohjoisintialaista *dhrupad*-laulua. Koko matkani budjetti oli 10 000 markkaa. Laulunopettajani oli maineikas Ustad Fahimuddin Dagar. Vaikka en tietenkään opinnoissani tähdännyt laulajaksi, *dhrupad* teki minuun suuren vaikutuksen. Se on kuin ihmisen egotonta laulua – täysin länsimaisesta lauluperinteestä poikkeavaa. Tulin ymmärtämään ääntä, joka soi, mutta ei ole sinun egosi. Fahimuddinista muistan erityisesti hänen minulle tokaiseman kuivan virkkeen: ”You are not talented, but you work hard.” Tätä olenkin pitänyt leikillisesti tunnuslauseenani, sillä se pitää jalat maassa.

Minulla oli myös mahdollisuus seurata yhden merkittävimmistä *kathak*-mestareista, Birju Maharajin tunteja. Lisäksi kävin Delhissä Pandit Balkrishnanin *kathakali*-tunneilla. Eteläintialaisena lajina se poikkeaa paljon pohjoisintialaisesta *kathakista*. Halusin ymmärtää erilaisia intialaisia tanssityylejä ja niihin sain parhaiten tuntumaa kokeilemalla itse. Ymmärsin kuitenkin, että jos haluaisi päästä pitkälle jossakin lajissa, sille pitäisi pyhittää vuosia. *Kathak* opetti minulle hyvin paljon rytmikasta ja samalla pohjoisintialaisesta musiikista. *Kathak*-opintoni tekivät minulle myös selväksi pohjoisintialaisen tanssin yhteydet vaikkapa Keski-Aasian perinteisiin ja jopa flamencoon.

1988 osallistuin myös Helsingissä Teatterikorkeakoulussa japanilaisen Anzu Furukawan vetämään *buto*-workshopiin, jonka päätteeksi järjestettiin demoesitys Vanhalla ylioppilastalolla. Kurssilaisten joukossa oli monia tanssijoita, kuten esimerkiksi Arja Raatikainen, Tiina Helisten ja Ari Tenhula. *Buto* avasi ihan uudenlaisen liikkeen estetiikan: sen hidas ja samalla hyvin tarkka liike poikkesi lähes täysin länsimaisesta tanssista. Jatkoin 1990-luvulla *buto*-opintojani Suomessa Masaki Iwanan johdolla ja näin pääsin *butoon* syvemmälle. Muistan sanoneeni eräälle kollegalleni: ”Kun on tehnyt *butoa*, paluuta vanhaan ei ole.”

Suomessa jatkoin *kathak*-opintojani Kuopio Tanssi ja Soi -festivaalilla 1989 vierailleen ja opettaneen Chetna Jalanin johdolla. Kävin hänen tanssikoulussaan myös Kalkutassa (nyk. Kolkata) ja samalla reissulla matkustin Itä-Intian Orissan osavaltioon, missä pääsin seuraamaan maineikkaan *odissi*-tanssin gurun Kelucharan Mohapatran opetusta. Tällä tavoin sain tutustua vielä yhteen merkittävään klassiseen soolotanssin muotoon.

Koko 1990-luvun kävin säännöllisesti Intiassa, jolloin tutustuin myös eteläintialaisiin tanssiperinteisiin, kävin katsomassa *braharatanatyam* tunteja mm. Madrasissa (nyk. Chennai) ja *mohiniattam* ja *kutiyattam*-tunteja Keralassa. Yhdellä matkallani opiskelin C.V. Govindankutty Nairin johdolla Trivandrumissa (nyk. Thiruvananthapuram) keralalaista taistelulajia *kalaripayattu*a. Lisäksi olin tutustunut Dakshan myötä myös orissalaiseen taistelu/tanssilajiin *mayurbhanj chhauhin*, jolle on ominaista eläinliikkeet. Yhtenä vuonna meitä oli isompikin intiafanittajaryhmä Suomesta, ja kävimme mm. Kerala Kalamandalamissa seuraamassa *kathakali*-tunteja.

Kävin myös Sri Lankassa Ambalangodassa opiskelemissa hieman *kandyan*-tanssia Samudra Lokugen johdolla ja enemmän niin kutsuttuja alamaan tansseja (Low Country Dances) Bandu Vjesooriyan kanssa. Samoihin aikoihin Suomeen saapui *astanga*-jooga ja kiinnostuin siitä jo silloin syvästi, mutta keskitin kuitenkin tanssijuuteeni. Vuonna 1997 päädyin Intiassa Dakshan välityksellä seuraamaan Bollywood-filmin *Prem Aggan* (ohj. Feroz Khan) tekemistä, ja päädyin avustavaksi tanssijaksi siinä sivussa, kun avustin Dakshaa hiukan yhden dueton teossa. Nykypäivän keskustelun valossa mielenkiintoista tässä oli se, että minulle laitettiin musta, pitkä peruukki ja ihoni värjättiin tummaksi – filmiryhmän vaatimuksesta. En ole nähnyt lopputulosta, mutta luullakseni kohtaukseni ei jäänyt elokuvaan. Kokemus oli kuitenkin hauska.

Daksha oli muuttanut 90-luvulla Keralaan, lähelle Trivandrumia. Siellä opetin myös Dakshan tanssiryhmälle länsimaista nykytanssia, soveltaen. Näihin aikoihin esittelin Dakshalle ja hänen miehelleen Etelä-Intiassa usein vierailevan, arvostetun säveltäjän Eero Hämeenniemen, ja he ystävystyivät. Daksha tekikin sittemmin yhteistyötä Eeron kanssa. Suomeen oli jo syntynyt Aasian harrastajien piiri, melkeinpä yhteisö, joka kutsui ja tuotti Suomeen taiteilijoita, opettajia ja esityksiä, ja jonka kanssa saattoi jakaa kokemuksia ja ajatuksia. Tämä Aasiasta kiinnostunut joukko vaikutti minuun monin tavoin.

Tanssijantyöni rinnalla opiskelin kulttuuriantropologiaa, sillä Intian oleskeluni saivat minut kiinnostumaan laajemmin Intian yhteiskunnasta ja kulttuurista. Alun perin aikomukseni oli kirjoittaa graduni intialaisen tanssin modernisoitu-

misprosessista. Aihe oli noussut pinnalle, kun perehdyin Intian ns. klassisiin tansseihin, joista osa oli nationalismin myötä myöhemmin juuri ”klassisiksi” konstruoituja ja heijastivat 1900-luvun alun länsimaistunutta makua. Päädyin kuitenkin kirjoittamaan graduni teoksestani *Blondi* (vuodelta 2000), jota tarkastelin kognitiivisen antropologian teorian valossa. Blondissakin vilahtaa intialaisia eläinteemoja, kuten elefantti ja apina, sekä vaikutteita joogasta.

Epäilemättä aasialaiset vaikutteet ovat olleet läsnä omissa teoksissani. Jäähän opittu aina tanssijan ja koreografin liikemuistiin. Minulla ei sinänsä ole mitään kulttuurisia lainauksia vastaan – koko kulttuurihan on vaihtoa – mutta omissa töissäni vaikutteet ovat olleet integroituneina, ei suoranaisine tyyli- tai tekniikkalainoina. Poikkeus oli kuitenkin teokseni *Triangeli* (1993), jossa hyödynsin aika suoraan srilankalaisia tanssiteemoja. Vielä enemmän Aasia-kokemukseni ovat olleet integroituneena opetustyössäni, jossa olen voinut hyödyntää esimerkiksi *kathakista* oppimaani rytmiikkaa sekä joogavaikutteita. Joogasta on tullut tanssijanurani jälkeen keskeinen osa elämääni. Matkustan lähes vuosittain Intiaan joogaamaan ja saan samalla myös tyydytettyä Intia-ikäväni. Intiaan kun jää kiikkiin. Kiinnostavaa on ollut havaita, että juuri taiteilijat ovat menneet ”etukenossa”, etujoukkoina Aasiaan ja oivaltaneet maanosan valtavan potentiaalin, johon esimerkiksi bisnessektori ja taloustieteilijät ovat havahtuneet vasta myöhemmin.



Ari Tenhula Anzu Furukawan teoksessa *The Diamond as big as the Ritz*. Kuva: taiteilijan kuva-albumista.

Ari Tenhula

Tanssija ja koreografi, toiminut Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmän taiteellisena johtajana ja on Liikkeellä marraskuussa -festivaalin taiteellinen johtaja. Vuodesta 2008 työskennellyt nykytanssin professoria Taideyliopiston teatterikorkeakoulussa, missä toimii myös varadekaanina.

Ensimmäisen kontaktin Aasian perinteisiin sain opiskeluaikoinani Teatterikorkeakoulussa, missä Jukka O. Miettinen luennoi aasialaisista teatteri- ja tanssi-perinteistä. *Buto* oli jo kansainvälisesti tunnettu nykytanssin muoto ja pääsin tutustumaan siihen Suomessa Carlotta Ikedan ja Anzu Furukawan vierailujen

kautta. Valmistuttuani Teakista sain apurahan Pariisiin matkaan. Hankin sieltä *buto*-kirjallisuutta, joka kiersi sitten täällä Suomessa kädestä käteen. Ne avasivat silmiäni paitsi *buton* ainutlaatuiselle tanssi-ilmaisulle, myös *butoon* liittyvälle visuaaliselle estetiikalle.

Vuonna 1988 Anzu Furukawa piti *buto*-kurssin Teatterikorkeakoulussa. Osallistuin siihen monen muun suomalaisen tanssijan tai muuten *butosta* kiinnostuneen harrastelijan kanssa. *Buto* veti mukanaan. Anzun harjoitteissa oli ihan omanlaistaan räjähtävää tarkkuutta ja ekspressiivisyyttä. Niissä tutkittiin esimerkiksi kehon tärinää, joka laajensi tanssi-ilmaisun rajoja rujouteen, eräänlaiseen keholliseen salatietoon.

Anzu kutsui ryhmästämme Arja Raatikaisen, Tiina Helistenin ja minut Tokioon produktionsa *The Detective from China*, joka sitten kiersi Tokion lisäksi myös Kobessa ja Nagoyassa. Käytin vapaa-aikani erilaisissa japanilaisissa teatteriesityksissä. Näin *no*- ja *kyogen*-teatteria sekä *kabukia*, joita ei yksikään ryhmämme japanilainen tanssija ollut koskaan nähnyt. Anzu toki tunsu traditiot hyvin.

Syksyllä -89 lähdin kuukausien matkalle Intiaan yhdessä Jukka Miettisen kanssa, johon olin tutustunut paremmin Teakista valmistuttuani. Kiersimme Intiaa laajasti: Kalkutasta Itä-Intian Orissaan ja edelleen etäisen Intian Keskelle Hyderabadiin, jossa teetin itselleni mogulityylisen esiintymisasun sooloteokseeni *Toinen*. (Myöhemmin käytin vaatetta myös Anzu Furukawan koreografoimassa soolossa Izukoe). Jatkoimme matkaamme edelleen Chennaihin, Bangaloreen, Mumbaiiin ja Keralaan. Kaikkialla kiersimme museoita ja historiallisia nähtävyyksiä.

Lisäksi näin paljon esityksiä: Orissassa sikäläistä *odissia* ja Chennaissa monia klassisia *bharatanatyam*-sooloesityksiä, jotka kuuluivat osana Chennain kuuluisaa vuotuista musiikkifestivaalia. Keralassa näin koko yön kestävä hienon *kathakali*-esityksen ja pääsin seuraamaan sikäläistä *kalaripayattu*-taistelutaitoperinnettä. Chennaissa opiskelin kaksi viikkoa *bharatanatyamia*. Tanssitunnit ja esitykset avasivat minulle intialaisen tanssin ilmaisutapoja ja sen monet liikkeet tulivat tutuiksi.

Vuonna 1990 matkustin Kazakstanin silloisesta pääkaupungista Alma-Atasta (nyk. Almaty) Silkkitien halki Xianiin ja edelleen Etelä-Kiinaan, missä näin muutamia kiinalaisen oopperan lajeja. Matka johti edelleen Kaakkois-Aasiaan. Opiskelin noin kuukauden Keski-Jaavan vanhassa pääkaupungissa Yogyakartassa alueen klassista tanssia. Jaavalainen hovikulttuuri ja sen musiikki ja tanssi tekivät minuun syvän vaikutuksen. Siihen sisälle pääseminen ei ollut

länsimaiselle, kulttuurin ulkopuoliselle tanssijalle aivan yksinkertaista. Dalem Pujokusumanin prinssillisen *kraton*-palatsin tanssikoulua pidetään yhtenä lajinsa parhaana. Menin sinne tiedustelemaan, voisinko opiskella siellä. Vastaus ei ollut myöntävä eikä kieltävä.

Menin päivittäin palatsiin ja sain istua tanssipaviljongin ulkopuolella harjoitusten ajan. Tunsin itseni lähinnä *zen*-luostariin pyrkiväksi noviisiksi. Sitten eräänä päivänä minut kutsuttiin korokkeelle tanssijoiden joukkoon ja minulle neuvottiin millaiset tanssivaatteet minun pitäisi hankkia ja mistä ne saisin. Niin opintoni alkoivat. Keski-Jaavan klassisen tanssin *alus*-hahmon tanssi on tarkkaa, syvässä leveässä haara-asennossa tapahtuvaa tyyliteltyä askellusta, jota artikuloi tarkat pää- ja käsieleet sekä pitkän huivin käyttö. Liike on meditatiivista, kuin hidasta taiji'ta. Tanssin liikelaatua kannattelee upea *gamelan*-musiikki.

Sain Jaavalle kirjeen, jossa Anzu Furukawa pyysi minua mukaan uuteen produktioonsa *A Diamond as big as the Ritz*, johon mukaan tuli Suomesta myös Harri Kuorelahti. Jälleen pyrin harjoitusten lomassa näkemään mahdollisimman paljon perinteisiä japanilaisia esityksiä. Kiertueemme aikana näin Osakassa esimerkiksi *bunraku*-nukketeatteria. Japanista matkustin Kaakkois-Aasiaan, missä näin jälleen paljon keskijaavalaista tanssia. Matkan pääteipiste oli Bali. Siellä näin lyhyessä ajassa keskeisimpiä balilaisia teatterin ja tanssin muotoja.

Syksyllä 1991 esitin Helsingissä kahden soolokoreografian kokonaisuuden, jossa mukana oli Anzun minulle valmistama *Izukoe* ja oma, niin ikään *buto*-vaikutteinen *Red Fish*. Näin Suomessa kaikki merkittävimmät *buto*-vierailut, ja 1992 menin opiskelemaan Tokioon kuukaudeksi *buton* ensimmäisen sukupolven edustajan Kazuo Ohnon ja hänen poikansa Yoshiton studiolla lähellä Yokohamaa. Myös Tero Saarinen kävi silloin siellä tunneilla.

Vuonna -93 valmistamani soolo *Ariel* kasvoi pitkälti Anzun harjoitteista, joissa keho seuraa simultaanisesti monia eri liikeratoja. Mukaan tuli myös futuristinen robottiteema, joka heijasteli Japanin kokemuksiäni. Samana vuonna valmistin myös kolmelle naistanssijalle (Tuovi Rantanen, Sari Lakso ja Susanna Veijalainen) *buto*-vaikutteisen teoksen *Houré*. Marja Uusitalo valmisti sen puvut Tokiosta hankkimistani secondhand -kimonoista. Puvut ovat nykyään Teatterimuseon kokoelmassa.

Vuonna -94 esitimme Saksassa Anzun *The Diamond as big as the Ritz* -teoksen version *Rolling Blue*. Anzu toimi niihin aikoihin Braunshweigin yliopiston esitystaiteen professorina ja valmisti sinne opiskelijoilleen omaa versiotaan *Kevätuhrista*, jossa myös vierailin.

Vuosikymmenen puolenvälin jälkeen tein teoksia enemmän länsimaisen nykytanssin kaanonin hengessä. Minua kiinnostivat liikejatkumot ja liiketilan jatkuvat muutokset. Käytin liiketekniikkaa, joka käytti paljon lattialiikkeitä ja kehitin teoksissa materiaalia inspiroituneena release-tekniikasta. Näitä teoksia olivat *En Amor Duro* Katri Soinille ja ryhmäteoksina *Ah ja Voih* sekä *Lyijynpunaa*, jossa tanssi kanssani Alpo Aaltokoski ja Jyrki Karttunen.

Vuonna 1999 minut valittiin Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmän johtajaksi. Tässä vaiheessa Anzu oli tehnyt Helsingin kaupunginteatterille Marjo Kuuselan ja Kenneth Kvarnströmin kutsumana koreografiansa *Keppi* ja *Villi vesi*. Ryhmälle seuraavana vuonna valmistamassani koreografiassa *Paiste* kävin välillisesti läpi Aasian muistojani hieman Bollywoodin hengessä. Samana vuotena tanssiryhmä vieraili Veli Rosenbergin avulla kulttuurivaihdon puitteissa Pekingissä ja Shanghaissa. Ohjelmassamme oli Anzun minulle valmistama soolo *Izukoe* ja Tero Saarisen versio Stravinskyn säveltämästä *Pulcinellasta*.

Jätettyäni tanssiryhmän johtajuuden 2003 keskityin tanssiteknologian diskurssiin, jonka pioneeriryhmiä on japanilainen Dumb Type -ryhmä. Valmistin oman soolon *Dances with my self* Kiasma-teatteriin, jossa työstin myös tietokoneanimaatioita ja mediateoksen *Mindscape* galleri leena kuumolaan, jossa robotti lukee kehollisia havaintoja sekä *Entr'acte*-teoksen Teakin TADaC -tanssiryhmälle. Syksyllä 2008 minut nimitettiin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen professoriksi. Opetustyössäni en ole muutamia Anzun harjoitteita lukuun ottamatta käyttänyt paljoakaan aasialaisia liikekieliä. Mielestäni niihin viittaaminen olisi edellyttänyt jatkuvaa aasialaisten tekniikoiden treenaamista ja opiskelua, mihin minulla ei opetustyöni rinnalla ollut enää mahdollisuutta. Aasialaisia liiketekniikoita ovat johtamissani koulutusohjelmissa opettaneet muut, niihin vihkiytyneet opettajat.



Tero Saarinen: *Hunt*. Kuva: Marita Liulia.

Tero Saarinen

Tero Saarinen on kansainvälisesti tunnettu tanssija, koreografi ja Tero Saarinen Companyn johtaja, joka esiintyy ja kouluttaa jatkuvasti eri puolilla maailmaa. *Butolla* on ollut suuri vaikutus hänen taiteeseensa 1980-luvulta lähtien.

Jo urani alussa ensimmäisistä teoksistani sain palautetta, että ne olisivat Aasia-vaikutteisia. Hyvänä esimerkkinä olivat soolot *Takana* tai *Ondekoza*. Minua se hämmensi, koska se ei ollut mitenkään tietoista, enkä silloin ollut vielä edes opiskellut tai edes käynyt Japanissa.

Kun sitten sain mahdollisuuden opiskella Japanissa traditionaalisia tansseja, *buto*-tanssia ja aikidoa koin olevani henkisessä kodissani. Traditioiden merkitys,

kunnioitus ja elossa pitäminen sekä niiden törmäyttäminen ympäröivään hi-tech yhteiskuntaan oli äärimmäisen kiinnostavaa ja inspiroivaa. En ole omasta mielestäni ikinä päättänyt tietoisesti integroida "aasialaista estetiikkaa" vaan kokemukseni siellä vahvisti, selkeytti ja konfirmoi omaa taiteen tekemistä.

Suomessa alkoi 80-luvun lopulla ja 90-luvun alussa näkyä *buto*-esityksiä ja meillä oli muutamia tanssintekijöitä, jotka innostuivat tyyliuunnasta ja sen filosofiasta. Myös minun alitajuntaani jokin iski todella voimakkaasti. Siitä syntyi halu lähteä opiskelemaan tätä tyyliä Japaniin ja jättää balettimaailma taakseni. Se että irtisanouduin hautakivisopimuksesta ja sen tuomasta sosiaaliturvasta – ja muista eduista – kertonee miten paljon välitin muiden mielipiteistä ennen lähtöäni.

Palattuani takaisin Suomeen en ollut ainoa vapaalla kentällä joka kantoi mukanaan näitä vaikutteita, mutta olin ainoa joka tuli balettimaailmasta ja siinä mielessä sekoitin pakkaa. Muistan silti olleeni eräänlainen väliinputoaja: Osa kollegoista ja yleisöstä ihmetteli miksi olin jättänyt Kansallisbaletin ja taas osa kentästä ihmetteli "balettipojan" tekemisiä. Vaikka sain positiivisia arvioita ja yleisökin seurasi tekemisiäni koin yleisen ilmapiirin ahtaaksi ja karsinoivaksi ja muutinkin 90-luvun puolessa välissä pois Suomesta.

Ilman kokemuksiani Japanissa en olisi tällainen tekijä kuin mitä olen. Japanilainen kulttuuri oli pitkään vetänyt minua puoleensa jo ennen opintojani siellä 1990-luvun alussa. On vaikea sanallistaa ajatusta kuulostamatta stereotyyppiseltä, mutta löydän japanilaisesta ja suomalaisesta mielenmaisemasta paljon yhtäläisyyksiä: tarve minimalistiseen ja funktionaaliseen – jopa niukkaan – elämäntyyliin, innokkuus teknologisten innovaatioiden kehittämiseen ja luonnon ylläpitämiseen.

Opiskeluaikani Japanissa oli mieleni räjäyttävä kokemus. Japanilainen *buto*-opettajani Kazuo Ohno oli ylivertainen taiteilija. Hän etsi aina alkuvoimaisinta ja autenttisinta ilmaisun muotoa. Ohno näytti minulle täysin uuden tavan olla tanssiva mies: intuitiivinen, alkukantainen, vapaa – ja samanaikaisesti kaunis sekä vahva. Hänen improvisointinsa meidän, hänen oppilaidensa, edessä studiossa Kamoshikawassa oli todella koskettavaa. Tuntui, kuin olisimme todistaneet metamorfoosin tapahtuvan silmiemme edessä. Ohno oli hyvin erityinen ja olen ikuisesti kiitollinen, että sain viettää aikaa hänen kanssaan.

Olin lisäksi onnekas saadessani tilaisuuden seurata nuorten opiskelijoiden työskentelyä *kabuki*-teatterin *onnagata*-rooleja varten Fujihima-koulussa. Lopulta sain myös itse osallistua tunneille. Erityisesti minuun teki vaikutuksen se valta-

va määrä sisäistettyä tietoa, joka välittyy sukupolvelta toiselle ja mahdollistaa minimalistisen gestiikan voiman, mikä on olennaista roolien tulkitsemiselle.

Japanissa viettämälläni ajalla on ollut oleellinen vaikutus minuun ja taiteilijuuteeni. On selvää, että olen kehittynyt Japanissa viettämäni ajan myötä sellaiseksi taiteilijaksi, joka nykyään olen. Syvä kunnioitus menneisyyttä ja perinteiden ylläpitoa kohtaan tekee minuun aina vaikutuksen vieraillessani Japanissa. Kuten Kazuo tapasi sanoa, ”tanssimme esi-isiemme päällä.” Siinä vasta kunnioitusta, resonointia ja vastuunkantoa.

Ryhmäni kansainvälinen opetustoiminta alkoi jo 1990-luvulla ja kuluneiden vuosien aikana olemme pitäneet kursseja monenlaisille kohderyhmille kaikissa maanosissa. Vuosien myötä kehittynyt liiketekniikkani – TERO-tekniikka – yhdistää piirteitä baletista, *butosta*, taistelulajeista ja nykytanssista. Sen on sanottu olevan ”kuin *butoa* siivillä”. Kokeilin vähän myös peking-oopperan tyyliä esiintyessäni *Viimeinen taistelija* -teoksessa Helsingin juhlatiukoilla vuonna 2015. Itse liikekieleen en usko sen vaikuttaneen, mutta peking-oopperassa käytetty laulu ja äänen käyttö oli erityisen kiinnostavaa. Se on vapauttanut minut kokeilemaan äänen käyttöä myös uusimmassa *Breath*-teoksissani.

Yksi unelmistani kävi toteen, kun työskentelin Japanissa paikallisen tanssiryhmän kanssa *MESH*-teoksen parissa vuonna 2015. Ryhmän tanssijat tulivat keskenään hyvin erilaisista taustoista, mutta harjoituksissa vallitsi erityisen luova ja keskittynyt ilmapiiri. Tanssijat onnistuivat omaksumaan tyylini hyvin nopeasti. Teoksen solistina oli *buto*-tanssija Mitsutake Kasai, joka esiintyi myös Suomessa, kun teos tuotiin Tero Saarinen Companyn ohjelmistoon ja sen omien tanssijoiden esitettäväksi ryhmän 20-vuotisjuhlan kunniaksi 2016. Minua varoiteltiin etukäteen, että japanilaiset katsojat ovat hyvin kohteliaita ja jokseenkin pidättyneitä, mutta en kokenut sitä yhtään niin. Yleisöstä välittyi lämmin ja vastaanottava tunnelma.



Mammu Rankanen omassa koreografiassaan *Shelly*. Kuva: Mimmu Ronkanen.

Mammu (Maarit) Rankanen

Tanssija ja koreografi, joka on toiminut vuodesta 2009 Teatterikorkeakoulun nykytanssin yliopistonlehtorina. Hän on esiintynyt useissa kokoonpanoissa ja tehnyt omia koreografioita. Hän on opiskellut ja opettaa myös joogaa ja muita aasialaispohjaisia kehomieli-tekniikoita.

Ensimmäisen kerran näin aasialaista teatteria 1989 Svenska Teaternissa, kun siellä vieraili kiinalainen peking-oopperaryhmä. Käänteentekeväksi muodostuivat kuitenkin -80-luvun lopussa ja -90-luvun alussa näkemäni Suomessa vierailleet *buto*-esitykset: Carlotta Ikeda Espoon Louhisalissa, Kazuo Ohno Savoy-teatterissa sekä Masaki Iwanan soolo Vanhalla ylioppilastalolla.

Suhteeni butoon syveni, kun Anzu Furukawa piti meille Teatterikorkeakoulussa workshopin, jonka loppudemo esitettiin Vanhalla ylioppilastalolla. Näin myös Ari Tenhulan *buto*-vaikutteisen soolon. Myös Kazuo Ohno kävi poikansa Yoshiton kanssa pitämässä meille Teakissa yhden päivän kurssin. Esitykset ja työpaikat tekivät minuun lähtemättömän vaikutuksen ja janosin oppia lisää *butosta*. Kävin Masaki Iwanan kursseilla useamman kerran, kun hän vieraili Helsingissä. Intialaisia tansseja näin Aleksanterin teatterissa sekä reppureissulla Intiassa -96, jolloin kävin katsomassa Madrasissa *bharatanatyam*-koulun tunteja.

Butossa minuun vetosi muun muassa sen totaalisuus, hitaus, kehollinen runous, minimalismi ja askeettisuus. Minua kiehtoi myös sen heijastama aikakäsitys ja kiinteä luontoyhteys. Vaikuttavaa siinä oli kehon ja mielen hallinta sekä asetuminen nyt-hetken kuunteluun. *Buton* välittämä taiteen syvempi filosofinen tai eksistentiaalinen merkitys vetosi minuun voimakkaasti ja se toi itselleni tanssin tekemiseen uudenlaista merkityksellisyyttä.

Heti *butoa* nähtyäni halusin tehdä sitä itse, oppia siitä lisää ja integroida sitä omaan työhöni. Teatterikorkeakoulun jälkeen, vuodesta -92 lähtien tein töitä Kirsi Monnin kanssa. Myös Monnin koreografioissa oli muun rinnalla vahvoja *buto*-vaikutteita. Kirsin myötä aloin myös joogata säännöllisesti. Omat soolot, joista ensimmäinen *Zone ajar* oli taiteellinen lopputyöni Teakissa 1992, ja siitä lähtien muutkin sooloni, *Lady once a bird* (1995), *Shelly* (1997), *Albiino* (1998), *Momento Rojo* (2000) ja *Musta* (2003) sekä niiden jälkeiset ryhmäteokset, sisälsivät kaikki vahvoja vaikutteita sekä *butosta* että muista aasialaisista kehomielitekniikoista, kuten joogasta, taolaisista harjoitteista, intialaisesta *bharatanatyamista* yms. Tein opiskeluaikoinani myös esitelmän *buton* perustajahahmosta Tatsumi Hijikatasta, sillä halusin syventyä lajin taustoihin. Japanilainen haikurunous, Tiibetiläinen kuolleiden kirja, japanilaiset käsitteet *ma* ja *oku* sekä filosofi ja liikuntakulttuurin tutkija Timo Klemolan kirjat ovat olleet vahvasti vaikuttamassa työskentelyyni ja teoksiini.

Kävin useilla Masaki Iwanan kursseilla, ja Kazuo Ohnokin vieraili lyhyesti poikansa kanssa Helsingissä. Vuonna 1995 sain apurahan ja saatoin viettää syksyn New Yorkissa osallistuen mm. Eikon ja Koman opetukseen. Eiko & Koma ovat Yhdysvaltoihin asettuneita japanilaisia tanssija-koreografeja, joiden tyyliä on vaikutteita *butostakin*. Opiskelin myös Min Tankanan *buto*-ryhmässä tanssineen Maureen Flemingin tunneilla ja toimin muutaman kerran hänen assistenttinaan hänen opettaessaan New Yorkin Tich-taidekoulussa.

Joogaa opiskelin ja opetin mm. Helsingin Astanga-joogakoululla ja kävin Mysoreessa ja Helsingissä myös *astanga*-jooga-gurun Pattabhi Joisin sekä hänen

tyttärenpoikansa Sarath Joisin tunneilla. Olen tehnyt joogaa yli kaksi vuosikymmentä. *Buto*-pohjaista kehotyöskentelyä jatkoin omissa soolokoreografoissa ja kehitin sitä omaan suuntaani. Lisäksi opiskelin vitaalishiatsu-hoitajaksi kahden vuoden koulutuksessa Jukka-Pekka Liljan johdolla, mikä on myös vaikuttanut vahvasti koreografisiin töihini. Vuonna 2017 kävin läpi myös Timo Klemolan funktionaalisen kehotietoisuuden koulutuksen.

Työni on mielestäni saanut hyvän vastaanoton. En myöskään ole tuntenut olevani yksin, vaikka olen tietoisesti ajatellut tuovani juurin omanlaistani sävyä tanssin kentälle. Aasia on edelleen vahvasti läsnä kaikessa mitä teen tanssin saralla – tällä hetkellä pääpainoisesti opetustyössäni. Käytän paljon suoraan tai sovellettuina elementtejä erilaisista itämaisista kehomieli-tekniikoista, kuten joogasta, taolaisista harjoitteista, *shiatsusta* ja *butosta*.

Olen saanut aasialaisista tekniikoista, harjoitteista, taiteesta ja filosofiasta paljon tukea työhöni ja ihmisenä olemiseen. Ne ovat tuoneet syvempää merkitystä kaikkeen ja myös ymmärryksen siitä, että taiteen tekeminen voi olla eräänlainen tie ja harjoitus, joka kasvattaa eettisyyteen, luonnon kunnioittamiseen ja jopa viisauteen.



Miira Sippola. Kuva: Hanna-Kaisa Hämäläinen.

Miira Sippola

Miira Sippola on helsinkiläinen teatteriohjaaja, käsikirjoittaja ja Myllyteatterin taiteellinen johtaja. Vuodesta 2006 lähtien hän on opiskellut ja soveltanut japanilaisen Tadashi Suzukin menetelmää omassa työssään.

Sain ensimmäisen kosketukseni aasialaiseen teatteriin SITI Intensive Workshopissa kesällä 2006 New Yorkissa, missä treenasin kuukauden hyvin intensiivisesti ”Suzuki Acting Methodia”, jonka takana on ohjaaja Tadashi Suzuki SCOT-ryhmänsä kanssa.

Koin, että jo treenaamisen kautta opin valtavasti ihmisestä ja ihmisen ympäriltä, pelkästään fyysisen treenaamisen, ja Suzuki-metodin sisältämän filosofian

kautta. Oli selvää, että ”totuus” jotenkin leijailee metodin ympärillä, sillä se on ankara mutta viisas metodi, jota vasten ihmisyyks ilmenee. Tärkeitä ovat fyysiset kyvyt, ääni, kehollinen artikulaatio, keskittyminen, tietoisuus, taiteellisuus fyysisen ilmaisun ja rytmitietoisuuden tasolla. Ihmiskehon voima, artikulaatio ja metafysisyys olivat läsnä ja harjoittelun kohteena.

Moskovassa Tsehov-festivaalilla vuonna 2007 näin Tadashi Suzukin ohjauksen. Kun näin esityksessä Suzukin näyttelijät ja estetiikan, se mieletön sisältö, joka tuli näyttämöltä yleisön keskuuteen, oli vapistuttavaa ja voimistavaa. Se oli alkukantaista eläinvoimaa, joka oli kuitenkin ihmisen muotoista ja taiteellisesti erittäin sofistikoitua. Esitys oli vastaansanomattoman vaikuttava.

Minulla on aina ollut halu luoda näyttämölle maksimaalisen fyysistä esityskieltä, sillä teatteri on lajina fyysinen laji. Minulla on ollut aina siitä joku mielikuva – mielikuva siitä mitä tämä tarkoittaa – mutta en osannut ensin pukea sitä sanoiksi. Myöhemmin tajusin, että se johtuu siitä, ettei Suomessa, ainakaan vielä 2000-luvun alussa, ollut nähty fyysistä teatteria. Oli vain puheteatteria ja toisaalta räkä poskella -örinää, joka ei vastannut omaa mielikuvaani fyysisyydestä ja esteettisyydestä.

Nähdessäni Suzukin ohjauksen vaikutuin ikihyviksi. Oppiessani metodia itse, halusin, että näyttelijäni oppivat sitä. Ryhdyin heti omien opintojen jälkeen opettamaan muita. Treenasin itse, opetin, ja ryhdyin kehittämään proggista, jossa näyttelijät treenaavat metodia ennen varsinaisten harjoitusten alkamista. Proggis oli *Lootin vaimo* -tragedianäytelmä. Ryhdyimme saman tien harjoittelemaan ja luomaan myös koreografiaa, jota harjoitellessa Suzuki-metodin opit olivat käytössä.

Menin vuonna 2008 kolmeksi viikoksi Japaniin Suzukin teatterikeskukseen intensiiviseen oppiin. Opettajana oli amerikkalainen näyttelijä Ellen Lauren, joka oli tuttu jo New Yorkista. Hän on Suzukin uskottu ja kuuluu myös SCOTiin eli Suzukin ryhmään. Lauren, sekä joinakin päivinä Tadashi Suzuki itse, veti meille päivittäiset harjoitukset. Aika oli hyvin vaativa, intensiivinen ja opettavainen.

Järjestin Ellen Laurenin Suzuki-workshopin Helsinkiin vuonna 2011, omalle teatteriryhmälleni Myllyteatterille, kun valmistimme *Jumalainen näytelmä* -esitystä.

Rahoitus on aina ongelma. Olin saanut omaa työpajamatkaani varten rahoitusta 800€. Muuta rahoitusta en ole saanut esimerkiksi työpajan järjestämiseen. Kaikki tällainen on Suomessa kumman hankalaa ja ennakkoluuloista. Toisaalta kritiikki voi olla tervettä, mutta esimerkiksi TeaKin kiinnostumattomuus ottaa Suzuki-metodi omaan kouluunsa ällistyttää minua. Ällistytti silloin ja ällistyttää

yhä. Tarjosin omaa kokemustani ja moni muukin on tarjonnut sen jälkeen, mutta TeaKissa on omat systeeminsä, joista halutaan pitää kiinni. Silti Suzuki-tietoisuus auttaisi suomalaisia näyttelijöitä, kehittäisi estetiikkaa kotimaassamme ja tekisi suomalaisista samalla myös kansainvälisemmin ajattelevia.

Esityksestämme pidettiin. Sittemmin moni teatteriryhmäni jäsen kävi kouluttautumassa New Yorkissa, ja harjoittelimme Suzuki-metodia keskenämme. Harjoittelutoimintaamme on arvostettu, mutta kuitenkin enemmän katsottu etäältä. Ei ole ollut mitään sellaista wau-vastaanottoa – että ”ai olet ja olette menneet kauas, opiskelemaan jotain vaikeaa ja vaativaa, sehän on hienoa – jakakaa siitä meillekin”. Odotin tällaista, tarjosin tätä, mutta kun se ei ottanut myötätuulta, lakkasin jonkun ajan jälkeen yrittämästä ja olen jatkanut työskentelyä vain oman ryhmäni kanssa. Opit ovat integroituneet esityskieleen, ja se on luonut yhteistä pohjaa työskennellä. Myllyteatterin esityksiin ohjaamani ja työryhmän kanssa luomani esityskieli on jollakin tavalla Suomen oloissa omaleimaista. Olen sitä mieltä, että siinä olisi ollut ainesta nostaa asiaa esille paljon suuremminkin. Mutta ohjaajana on ollut nainen, tekijänä marginaalinen teatteriryhmä... Vaikka tuotannot ovat olleet hyvinkin mittavia, samoin onnistuneita, suurta haloota ei ole esityskielen suhteen tullut – ammattipiireissä olen kyllä saanut henkilökoh- taista tunnustusta.

Aasialaiset vaikutteet ovat olleet minulle hyvin tärkeitä. Toki ensin tuli kuherruskuukausi, ja intomielisenä halusin tuoda Suzukin ryhmineen ja metodin Suomeen, ja työskennellä vain ihmisten kanssa, joille metodi oli tuttu. Kunnes rauhoituin ja tajusin, että voin työskennellä omalta pohjaltani, vaikkei näyttelijä tai tanssija olisi Suzuki-metodin kanssa tuttu. Silti on paljon helpompaa ja miellyttävämpää työskennellä näyttelijöiden kanssa, joilla on tämä koulutus. Silloin voi helpommin käyttää tiettyjä käsitteitä ja luottaa siihen, että heillä on fyysinen tunne tai pyrkimys siihen, jota haen. Se ei nimittäin tule puhumalla, vaan itse kokemalla, fyysisesti, ja harjoittelemalla.

Suzuki-metodin opit ovat omassa ruumiissani aina. Tarkkailen näyttelijöitä myös tuntien heidän liikkeensä ja eleensä omassa kehossani. Tiedän, mitä näyttelijä tarvitsee kehollisesti, mitäkin asiaa tehdessään. Se on siis kehollista ammattitaitoa ohjaajan työssä.

Minua myös kiinnostaa metafyysisyys, joka tiheässä fyysisyydessä on. Samalla kuitenkin pohdin sitä frontaalisuutta, joka samalla tuohon esityskieleen sisältyy, ja omat kiinnostukseni ovat tällä hetkellä kääntymässä tapahtumalliseen suuntaan. Tietty estetiikka: esityksen rituaalisuus, fyysinen muotokieli – ne kuitenkin ovat minulle tärkeitä, ja tulevat olemaan sitä aina.



Macbeth, again! Kanneltalo, Helsinki 2017. Yuko Takeda kuvassa oikealla. Kuva: Leandro Lefa.

Yuko Takeda

Yuko Takeda on japanilaissyntyinen, Yhdysvalloissa näyttelijäksi opiskellut näyttelijä, joka on työskennellyt Suomessa vuodesta 2009 lähtien. Hän opettaa ja käyttää työssään sekä Tadashi Suzukin että Akira Hinon kehittämiä menetelmiä.

Olen japanilainen ja asuin Japanissa 18-vuotiaaksi asti. On kuitenkin hassua, että en oikeastaan nähnyt mitään teatteriesityksiä nuoruudessani. Jonkin oman pienen sooloesityksen tein kyllä lukioaikana. Koulun jälkeen en halunnut jäädä Japaniin ja mennä siellä yliopistoon vaan lähdin kotikaupungistani Osakasta Yhdysvaltoihin – ja, kaiken lisäksi, opiskelemaan teatteria Arkansasiin ja Oklahomaan.

Ollessani Yhdysvalloissa, minulle puhuttiin usein japanilaisesta teatterista ja oletettiin, että varmaankin tietäisin siitä jotain. Yritin välttää koko aihetta ja keskittyä kaikkeen siiheen uuteen, mitä siellä oli opittavana. Kuitenkin vuonna 2006 eräs opettajani sai minut opiskelemaan Suzuki-metodia City Companyyn New Yorkiin. Sieltä sitten päädyin Ellen Laurenin ehdotuksesta Suzuki-oppiin Togaan,

Japaniin. Sain jotenkin poikkeusluvan osallistua ulkomaisille opiskelijoille tarkoitettulle kurssille, vaikka olinkin jonkinlainen rajatapaus. Tämä tapahtui vuonna 2008, ja jäin sinne myös joksikin aikaa avustamaan Toga-festivaalin tehtävissä.

Koen, että on olemassa jonkinlainen pinnallisuuden vaara siinä, että Suzuki-kurssit ovat melko lyhyitä, muutaman viikon mittaisia. Oppi jää aika ulkokoh- taiseksi, ja keskittyy vain tekniikkaan. Koko metodia ei siinä ajassa opi ymmär- tämään. Kurssin aikana treenattiin kyllä kaksi kertaa päivässä ja treenasin itseskenikin. Suzuki itse oli Togassa harjoittamassa omaa näyttelijäryhmäänsä, jolle me kurssilaiset sitten esitimme oppimaamme.

Tuolla kurssilla tapasin myös Miira Sippolan, joka kutsui minut Suomeen kuudeksi kuukaudeksi vuonna 2009. Miiran ohjauksessa päädyin sitten jopa Jeesukseksi *Ristin tie* -esitykseen seuraavana vuonna! Myllyteatterissa olen ollut mukana monessa jutussa: ainakin *Saaressa*, *Tapaus Gaalassa* ja *Divina Commediassa*, jota tehtiin sekä Suomessa että Portugalissa.

Aika monessa pienessä produktiossa ja yhteistöissä olen myös ollut mu- kana vuosien mittaan. Jyrki Pylvään *Antroposeeni*-esityksessä vuonna esitin Helsingissä vaeltelevaa salaperäistä japanilaisnaista. Vähän stereotyyppistä se oli, ja näkemys toistui myös arvosteluissa. Omia, vaikkakin yhteistyössä muiden kanssa, kirjoitettuja esityksiä olen myös tehnyt. Esimerkiksi vuonna 2013 tehtiin *Women in Deep Shit* ja seuraavana vuonna *Dreams in a Closet*.

Aki Suzukin *Aino – Kalevala* -esityksessä olin mukana ja esitin Ainon äitiä. Lauloinkin siinä. Olen laulanut paljonkin, erityisesti japanilaista kansanmusiik- kia Yhtenä vuonna voitin jopa Kulttuurikeskus Caisan järjestämän OurVision -laulukilpailun!

Aino – Kalevala oli kiinnostava produktio. Aki toivoi silloin, että olisi voinut perustaa esiintyjäryhmän, joka opettelisi ja käyttäisi japanilaisia perinteisiä tai- teita, esimerkiksi tanssia. Muistan, että Aki korosti paljon perinteen muodollista seuraamista, mutta en oikein kokenut sitä ajatusta omakseni. En usko, että on mahdollista istuttaa vierasta traditiota toiseen maahan. Ainakaan sitä ei pitäisi työntää väkisin. Pitää ymmärtää toisen kulttuurin taustat ja se, mistä perinteet tulevat ja pyrkiä pelkän muodon yli. Muuten jäädään hyvin pinnalliselle tasolle.

Suomessa ollessani olen myös opettanut paljon – Suzuki-metodia anim- mäkseen. Joskus on ollut painetta olla jonkinlainen Suzuki-koulutettu mal- liesiintyjä, koska olen japanilainen. Olen pian valmistumassa maisteriksi Teatterikorkeakoulun teatterinopettajan MA-ohjelmasta, ja opiskellessani Teatterikorkeakoulussa olen huomannut kiinnostavan asian. Tuntuu siltä, että tanssi- ja teatteripedagogiikkaa ei pidetä yhtä arvokkaana kuin muita koulutus-

ohjelmia. Tässä suhteessa olen huomannut selvän eron Suomen ja Japanin välillä. Japanissa taiteen opettamista pidetään arvossa, suuretkin taitelijat opettavat ja jakavat tietoa ja kokemustaan. Näytteleminen on Japanissa käsityötaitoa, joka välitetään ihmiseltä toiselle.

Silti on tärkeää se, että metodista ei tule pelkkää muotoa tai tekniikkaa. Jokaisen pitää luoda muotoon oma sisältönsä. Suzuki-metodin lisäksi käytän Akira Hinon metodia ja ajattelua, josta on tullut minulle tärkeää. Se, että "löysin" Hinon oli aivan sattumaa. Olin siinä vaiheessa töissä Japanissa ja katsoin taistelutaitoihin liittyviä videoita youtubesta, ja huomasin pätkän, joka esitteli Hinon koulutusta. Se oli jotain kokonaan erilaista kuin perinteiset taistelulajien koulutukset. Siinä oli filosofiaa, joka meni pelkän fyysisen suorittamisen yli. Ideana oli unohtaa liiallinen järjen tai pään käyttö ja itsetietoisuus. Opettaja ei voi oikeastaan opettaa mitään vaan vain auttaa oppilasta oman itsensä löytämisessä siinä työssä mitä hän tekee.

Hinon harjoittelusali, *dojo* sattui olemaan lähellä Osakan asuntoani ja pääsin sinne seuraamaan hänen opetustaan. Lopulta Hino alkoi pyytää minua mukaan ulkomaisille opetusjaksoilleen, joilla hän työskenteli erilaisten ryhmien kanssa.

Keväällä 2017 sain mahdollisuuden toteuttaa *Macbeth, again!* -esityksen Suomessa Hinon kanssa. Siihen kerättiin budjettia eri tahoilta, ja Kanneltalo tuli mukaan tuotantoon. Kokosin ryhmän suomalaisia esiintyjiä, joilla oli aika erilaiset taustat ja valmensin heitä etukäteen. Hino tuli sitten kahdeksi viikoksi Suomeen tekemään toteutusta, ja hänen mukanaan tuli myös japanilainen tanssija, Nobuko Takahara sekä myös muusikoita. Tämä oli teoksen kolmas versio. Olin jo ollut mukana yhdessä versiossa Japanissa vuonna 2012 ja tehnyt siinä Lady Macbethin roolin.

Vaikea sanoa kuinka aasialaiseksi tai japanilaiseksi koen itseni. Kun teen omia itsenäisiä töitani tai edes silloin kun laulan japanilaisia lauluja, en ajattele itseäni japanilaisena. Ihmisten välinen kommunikaatio on itselleni tärkeää, mutta ei sekään välttämättä ole "japanilaista". Tilan, *ma*, jättäminen mielikuvitukselle ja yleisölle on myös perusjuttu. Ei siinä oikeastaan ole mitään salaperäistä. Kulttuurisista eroista keskusteleminen ja dialogi on olennaista, mutta on myös tajuttava, että kulttuuri ei ole mitään staattista. Se on elävää ja muuttuvaa. Jos se määritellään liian muodollisesti niin se muuttuu jonkinlaiseksi fossiiliksi.



Hanna Mannila. Kuva: Matti Lipponen.

Hanna Mannila

Hanna Mannila on intialaiseen *kathakiin* erikoistunut tanssija ja pedagogi. Hän on opiskellut Intiassa sekä Lontoossa, missä hän esiintynyt myös *kathak*-tanssijana. Hän valmistaa parhaillaan väitöskirjaa *kathakista* Helsingin yliopistossa.

Aloin käydä balettitunneilla 6-vuotiaana Hämeenlinnan liikunta- ja balettikoulussa, ja jo aivan silloin tanssiharrastukseni ensimmäisinä vuosina näin edistyneempien balettioppilaiden esittämän ”intialaisen tanssin”. Ihastuin sen tunnelmaan ja erilaiseen liikekieleen. Koreografia oli Ilmi Marttisen tekemä, eikä siis ollut aitoa intialaista tanssia, vaan lähinnä intialaisesta tanssista inspiraationsa saanutta, mutta musiikki oli osin intialaista ja vaatetuskin oli – näin jälkeempäin ajateltuna

– luultavasti *bharatanatyam*-asun pohjalta kehitelty. En tiedä voiko tätä laskea varsinaisesti ensikosketukseksi intialaiseen tanssiin, mutta ensimmäinen kipinä syntyi siis jo tuolloin.

Lapsena kiinnostuin Intiasta ja muista kaukaisista ja muinaisista kulttuureista yleisemminkin. Jo ala-aste-ikäisenä aloin lukea suomeksi käännettyjä intialaisten kirjoittamia romaaneja – niitä, joita Hämeenlinnan kaupunginkirjastosta ja kirjakaupoista silloin sattui löytymään. Kiinnostus Intiaa kohtaan sai minut lähtemään heti lukion jälkeen Helsingin yliopistoon lukemaan Etelä-Aasian tutkimusta vuonna 1995. Opintojen aikana pääsin yliopiston kirjastossa käsiksi Intian tanssiperinteitä käsittelevään kirjallisuuteen, esimerkiksi Jukka O. Miettisen *Jumalia, sankareita, demoneja: Johdanto aasialaiseen teatteriin* -kirjaan ja englanninkielisiin teoksiin. Samoihin aikoihin näin myös ensimmäiset aidot intialaiset kokoillan tanssinäytökset Savoy-teatterissa, varmaankin vuosina 1995–97: Alarmel Vallin *bharatanatyam*-esityksiä olen muistaakseni nähnyt pariinkin kertaan.

Ensimmäisinä yliopistovuosina kävin vielä balettitunneilla, ja se oli siinä vaiheessa ollut rakas harrastukseni jo yli kymmenen vuotta. Pidin baletissa liikekielen kauneudesta, haastavasta fyysisestä tekniikasta ja antautumisesta musiikin vietäväksi. Myös intialaisissa klassisissa tansseissa viehättivät elegantit liikkeet, voimakas tunneilmaisu ja pikkutarkka tekniikka. Jalkojen rytmisarjat, sormien ja käsien eleet ja kasvojen tunneilmaisu näyttivät kuitenkin hyvin erilaisilta kuin baletissa ja siksi haastavilta. Varmasti kauniit ja värikkäät asut ja upeat meikit ja korut kiehtoivat myös. Tuohon aikaan olin kiinnostunut kaikista intialaisista tansseista, mutta erityisesti alun perin naisille tarkoitetuista soolotansseista (*bharatanatyam*, *odissi*, *kathak*). Olisin halunnut päästä kokeilemaan niitä itse, mutta Suomessa ei siihen ollut mahdollisuutta, tai en ainakaan tiennyt sellaisesta.

Intialainen klassinen musiikki saattaa kuulostaa siihen tottumattoman korvaan erikoiselta, ja itsellänikin kesti hetken, ennen kuin aloin ymmärtää ja sitä mukaa myös nauttia siitä. Baletissa koreografia seuraa useimmiten melodiam, kun taas *kathak*-tanssissa toisinaan rytmi, toisinaan laulujen sanat ohjailevat liikekieltä riippuen siitä, onko kyseessä kerronnallinen *nrtya*- vai abstrakti/ei-kerronnallinen *nrtta*-tanssi. Rytmien ymmärtäminen on tärkeää, sillä tanssija on tavallaan itsekin muusikko, koska hän tanssii rytmisarjoja jalkojen tömistelyn ja nilkkojen ympäri kiedottujen *ghunghruu*-kulkusten avulla, mikä oli ja on edelleen mielestäni haastavaa, mutta myös kiehtovaa. Musiikin ymmärtäminen on *kathak*-tanssissa ehkä olennaisempi taito kuin esimerkiksi baletissa, sillä *kathak*-tanssijan on pystyttävä myös kommunikoimaan live-muusikoiden kanssa.

Nyt näiden parinkymmenen *kathakin* parissa vietetyn vuoden jälkeen tanssi jaksaa kiehtoa edelleen. Vanhan kliseen mukaan yksi ihmiselämä ei riitä tämän tanssimuodon opiskeluun. Se liittyy mielestäni juuri siihen, että *kathak* on niin monipuolista: tekniikka täytyy tietysti hallita, mutta tekniikan, tarkkuuden, nopeuden ja ilmaisun lisäksi voi aina parantaa lyriikoiden, *ragojen* ja rytmien tuntemusta, sekä improvisointia, jota nykyään oikeasti osaavat vain todella harvat *kathak*-tanssijat.

Jo suhteellisen varhain yliopisto-opintojen aikana suunnittelin tekeväni pro graduni jotenkin intialaiseen tanssiin liittyen. Lopulta aiheeksi valikoitui symboliset käsieleet (*hasta/mudra*): tutkielmassani vertasin nykyään *kathak*-tanssissa käytössä olevia käsien muotoja ja eleitä muinaisissa sanskritinkielisissä lähteissä – *Natyashastrassa* ja *Abhinayadarpanassa* – kuvailtuihin käsieleisiin.

Yliopisto-opintojen kolmantena vuonna (1997–98) pääsin opiskelemaan hindiä Agraan, Intiaan, missä sain vihdoinkin mahdollisuuden kokeilla intialaista tanssia. Koska olin hindinkielisellä alueella, eli samalla myös *kathak*-tanssin alueella, päädyin kokeilemaan nimenomaan *kathakia*. Kävin muutaman kuukauden ajan itseni ikäisen nuoren naisen kotona kolme kertaa viikossa oppimassa *kathakin* alkeita. Intiassa vietetyn lukuvuoden jälkeen palasin Suomeen vuodeksi, jolloin *kathak*-tanssiopettajan puutteessa kävin viikoittain *bharatanatyam*-tunneilla.

Kathak-opintoni jatkuivat vuodesta 1999 eteenpäin Lontoossa. Alun perin lähdin vuodeksi Lontoon yliopistoon (School of Oriental and African Studies) vaihto-oppilaaksi opiskelemaan hindiä, hindulaisuuden historiaa ja intialaisen klassisen musiikin teoriaa, mutta lopulta jäin Lontooseen yli kymmeneksi vuodeksi. Suoritin Lontoon Bharatiya Vidya Bhavanissa kolmevuotisen *kathak*-diplomin, minkä jälkeen jatkoin vielä treenaamista samassa tanssikoulussa edistyneiden tunneilla. Pikku hiljaa aloin kuitenkin jo opettaa itsekin *kathakia* ja esiinnyin eri *kathak*-tanssiryhmissä ja produktioissa. Vuonna 2006 vietin kymmenisen viikkoa *kathak*-guruni Sushmita Ghoshin luona Delhissä Intiassa valmistautumassa ensimmäiseen kunnon sooloesitykseeni, joka esitettiin live-musiikin säestyksellä Lontoon Lyric Hammersmithissa. Lisäksi olen käynyt lukemattomilla eri gurujen ohjaamilla tiiviskursseilla. Edelleenkin käyn silloin tällöin Intiassa oppimassa uutta tai tuon guruja tänne Suomeen, silloin kun siihen tulee tilaisuus.

Lähestulkoon kaikki *kathak*-opintoni ovat olleet omakustanteisia. Vuonna 2001 tosin sain Suomen kulttuurirahastolta pienen apurahan pro gradua ja *kathak*-opintoja varten Lontoossa.

Lontoossa asuessa olin siinä mielessä hankalassa asemassa, että koska en ole britti enkä myöskään intialaistaustainen, niin en varmaankaan ollut aivan

ylimpänä listoilla, kun apurahoja jaettiin intialaista tanssia varten. Jossain vaiheessa taisin lakata edes yrittämästä hakea apurahoja tai matkarahoja. Toisaalta sain Lontoossa kuitenkin paljon työtarjouksia, mistä saan olla kiitollinen. Täällä Suomessa olen mukana Indian Classical and Contemporary Dance Society Finland ry:n toiminnassa – vuonna 2017 yhdistyksemme sai SKR:lta pienen apurahan, jonka avulla järjestimme vierailevan opettajan *kathak*-kurssin ja esityksen Helsingissä.

Lontoo on sen verran kansainvälinen paikka, että siellä olin yksi monista ei-intialaisista *kathak*-tanssijoista. Siellä pystyin elättämään itseni useamman vuoden pelkästään *kathak*-tanssilla, mutta Suomessa sellaiseen ei ole mitään mahdollisuutta. Täällä on hieman yksinäistä olla *kathak*-tanssija siinä mielessä, että intialaisen klassisen tanssin vakavasti ottavia tanssijoita, oppilaita ja yleisöjä on todella vähän. Tilanne on tosin pikku hiljaa kohentumassa. Suomessa intialainen klassinen tanssi niputetaan yhteen muiden ”etnisten” tanssien – esimerkiksi itämaisen tanssin kanssa – vaikka esim. *kathak* ja *bharatanatyam* ovat tekniikan ja koordinaation haastavuudeltaan lähempänä balettia, joka toki on fyysisesti rankempaa. Kyllähän näitä ”etnisiä” tansseja varmasti vielä pitkään tullaan pitämään lähinnä harrastelijoiden pikku puuhasteluna, jota ei kannata ottaa vakavasti.

Tällä hetkellä teen väitöskirjaa *kathak*-tanssin muuttuvaan guru-perinteeseen liittyen, juuri nyt onnellisesti apurahalla, mutta kyllä niitä hakemuksia tuli läheteltyä aika lailla ennen kuin alkoi onnistua. Parina iltana viikossa opetan *kathakia*, joka on ollut jo parikymmentä vuotta se oma taiteenlajini, eli sillä on ollut minulle todella suuri merkitys sekä tanssijana että akateemisella uralla. En osaa ajatella, missä olisin, ja mitä tekisin nyt, ellen olisi alkanut tanssia *kathakia*. Ilman sitä olisin ihan joku muu henkilö.



Antti Silvennoinen. Kuva: Veli Rosenberg.

Antti Silvennoinen

Antti Silvennoinen valmistui Vaasan Novia-ammattikorkeakoulun fyysisen teatterin koulutuslinjalta 2007. Hän on ensimmäinen ”vaasalainen”, joka lähti perinteisen kiinalaisen näyttelijäntyön oppiin Kiinan perinteisen teatterin akatemiaan Pekingiin. Hän on toiminut näyttelijänä, koreografina ja ohjaajana. Lisäksi hän on opettanut akrobatiaa ja näyttämötaistelua mm. Teatterikorkeakoulussa. Antti johtaa yhdessä Elias Edströmin kanssa perustamaansa teatteriryhmä Wusheng Companyä.

Näin ensi kerran aasialaista teatteria Aasia Helsingissä -festivaalilla Aleksanterin teatterissa syksyllä 2002. Kyseessä oli peking-oopperaa esittelevä demo koululai-

sille ja opiskelijoille. Demossa esiteltiin peking-oopperan eri roolityyppejä sekä musiikin ja liikkeen yhteistyötä.

Minuun peking-oopperassa vetosi sen energisyys ja tyylyttely. Teatteri ei ollut realistista kuten olin siihen saakka tottunut teatterin ymmärtämään, vaan se yhdisti musiikkia, tanssia, taistelulajeja ja akrobatiaa todella mielenkiintoisella ja elegantilla tavalla. Kaikki olivat asioita, joista olin ollut jo lapsena ja nuorena erittäin kiinnostunut. Näyttelijän etäännyttävä tapa tulkita roolia virtuoosimaista tekniikkaa hyödyntäen teki minuun lähtemättömän vaikutuksen.

Ajatus alkaa jollain tavalla hyödyntää ja integroida aasialaista teatteri-ajattelua tuli jo vuonna 2005 oltuani Kiinassa opiskelemissa ensimmäistä kertaa. Vaikka tuolloin tunsinkin, että olin korkeintaan raapaissut pintaa, rupesin miettimään millä tavoin voisin käyttää oppimiani tekniikoita ja uusia periaatteita (mm. tilankäyttöisiä ja ajoitukseen liittyviä) ajatuksia apuna omassa työssäni. Toista kertaa Kiinassa oltuani (2009–2010) sain tarjouksen ohjata pienen näytelmän Vaasan Novian opiskelijoille ja tehdä pieni esitys itselleni kiinalaisen uuden vuoden juhlaan. Halusin heti integroida noihin esityksiin Kiinassa oppimaani.

Kiinassa olen opiskellut eri opettajien johdolla useita eri mittaisia jaksoja aina yhdestä kuukaudesta lähes vuoteen, käytännössä vuosittain 2009 jälkeen. Olen itse voinut määrittää jaksojen pituuden. Kiinan teatteriakatemiassa (NACTA) minuun suhtaudutaan erittäin positiivisesti ja minulle on luvattu ”ikuinen stipendi”, eli minun tarvitsee käytännössä vain ilmoittaa milloin tulen ja kuinka kauan haluan opiskella. Suomessa tilanne on hieman haastavampi. Olen sopeutunut yksin treenaamiseen ilman opettajaa ja se sopii minulle hyvin. Alkuvuosina yksin treenaaminen Suomessa oli tietenkin haastavaa, ja sainkin Kiinassa kuulla tekniikkavirheistä jatkuvasti. Nyt olen ehkä sisäistänyt tekniset asiat paremmin ja samalla hyväksynyt ne asiat joihin minun kannattaa ja toisaalta ei kannata keskittyä. Sopivien tilojen löytäminen Suomessa on suurin haaste.

Kiinassa opiskeluun olen aina saanut ainakin jotain rahoitusta. Itse asiassa varsin hyvin. Joten siitä asia ei ole jäänyt kiinni. Opettajien tai ehkä enemmänkin ohjaajan tuominen Kiinasta Suomeen on ollut jokseenkin haastavaa, mutta on kuitenkin onnistunut aina pitkälti yhteistyökumppanien avulla. Tässä aivan korvaamattomassa roolissa onkin ollut Aasia Helsingissä-festivaali ja Veli Rosenberg. Lisäksi Helsingin Juhlaviikot ja Tero Saarinen Company mahdollistivat laajemman rahoituksen saamisen vuonna 2015. Meillä on aina ollut tuuria hyvien ja samanhenkisten yhteistyökumppanien kanssa. Ilman sitä olisi ollut hankala saada rahoitusta.

Alussa vastaanotto oli vähintäänkin epäileväistä. Ensimmäisen opintojakson jälkeen olin sitä paitsi vielä todella noviisi enkä pystynyt demonstroimaan asioita riittävän laadukkaasti. Tuntui että suurin osa kollegoista jollain tapaa väheksyi ja ihmetteli oppimiani asioita. Onneksi joukossa oli koko ajan ihmisiä, jotka osoittivat aitoa kiinnostusta ja tukivat minua. Toisaalta tuntui, että tietyt mahdollisuudet ja ovet avautuivat ehkä helpommin tämän ”eksoottisen” tekniikan ja tyylin vuoksi. Peking-ooppera herätti aitoa kiinnostusta monissa, mutta kollegoiden puolelta tunsin kuitenkin tietynlaista vähättelyä ja sellaisia kommentteja kuten että ei perinteinen aasialainen teatteri ole oikeaa taidetta.

Koin ehdottomasti tuovani alalle jotain mitä ei vielä ollut ymmärretty, eikä ehkä vieläkään ymmärretä. Jään helposti ”kiinalaiseen” tai ”eksoottisen ja outoon” lokeroon koska tapoja lähestyä asioita ei ymmärretä eikä välttämättä aina yritetä ymmärtää. Totta kai poikkeuksia on, ja on monia alan ihmisiä jotka näkevät asiassa suuren arvon. Vieläkin kamppailen oman taiteen ja eksoottisen leiman välillä.

Vaikutteet olivat todella ratkaisevia. Olisi vaikea kuvitella missä olisin ilman näitä ”aasialaisia” vaikutteita. Tuntui jo ensimmäinen matkan jälkeen, että löysin samanhenkisyyttä, inspiraatiota sekä päämääriä omaan työhöni. Taiteellinen identiteettini on hyvin pitkälle rakentunut näihin kokemuksiin.

Aasialainen tekniikka ja ajattelu näkyy todella vahvasti kaikessa työssäni, oli kyseessä sitten taiteellinen projekti, yhteistyö tai opetus. Opetusfilosofian olen sisäistänyt hyvin pitkälle Aasiasta. Musiikin, liikkeen ja tarinankerronnan yhdistelmä on iskostunut minuun aasialaisesta perinteestä sekä se, että esitys on erityisesti yleisöä varten. Etäännyttäminen ja toisaalta tekninen vaativuus mahdollisimman hyvän yleisökokemuksen saavuttamiseksi. Toisaalta kunnioitus tiettyjä perinteitä kohtaan.



Elias Edström. Kuva: Veli Rosenberg.

Elias Edström

Elias Edström valmistui Vaasan Novia-ammattikorkeakoulun fyysisen teatterin koulutuslinjalta 2011. Valmistumisensa jälkeen hän jatkoi opintojaan Kiinan perinteisen teatterin akatemiassa valmistuen sieltä perinteisen kiinalaisen teatterin ohjaajantyon maisteriksi 2015. Elias toimii näyttelijänä ja ohjaajana. Elias johtaa perustamaansa teatteriryhmä Matchbox Companyä.

Sain ensikosketukseni aasialaiseen teatteriin fyysisen teatterin opiskelun kautta Vaasassa. *Bharatanatyam*- ja peking-ooppera -harjoitukset olivat osa sisäänpääsykoetta. Vuonna 2008 Antti Silvennoinen piti meille peking-ooppera-työpajan. En ollut nähnyt peking-oopperaa esitettyä ennen kun aloin harjoitella sitä. Näin

sitten vain joitakin katkelmia peking-oopperaesityksistä ja minun oli vaikea ymmärtää taidemuotoa ilman yhteyttä esityksen kokonaisuuteen. Kun sitten Veli Rosenberg vuonna 2009 tuli esittelemään kurssillemme peking-oopperaa taide-
muotona, aloin ymmärtää mistä siinä oli kyse.

Vaikka en ensimmäisistä näkemistäni katkelmista pystynyt ymmärtämään mitään, saatoin kuitenkin huomata, että se on pitkälle jalostunutta esitystaidetta, tyyliteltyine ja hiottuine liikkeineen. Sen liikekieli ei vedonnut minuun yhtä vahvasti kuin taistelutaitojen liikekieli. Molemmissa aistin tradition ja kovan harjoittelun merkityksen. Taidemuodon esittelyn jälkeen oivalsin, kuinka moninaisia taitoja esiintyjältä vaaditaan. Päättelin, että peking-oopperan harjoittelu on parasta perusharjoittelua näyttelijälle, sillä siinä opitaan liikkumaan, taistelemaan, tanssimaan, laulamaan ja resitoimaan. Peking-oopperan harjoittelemineen antaa hyvän pohjan kaikenlaiselle esiintymiselle.

Ajatus aasialaisten vaikutteiden yhdistämisestä omiin teoksiini syntyi Kiinassa ymmärryksestä siitä, etten koskaan voisi tulla yhtä hyväksi peking-oopperanäyttelijäksi kuin lapsesta saakka sitä harjoitellen syntyneiksi kiinalaisiksi. Tajusin, että mieleltään laaja-alainen ja monitaitoinen näyttelijä voi imeä peking-oopperan ilmaisuun ja tekniikkaan melkein minkälaisia vaikutteita tahansa. Kun aloin analysoida peking-oopperan rakenteita (sekä koreografisesti että periaatteellisesti) oivalsin, että näitä samoja periaatteita saattoi soveltaa mihin tahansa esitysmuotoon. Tämä vahvisti käsitystäni siitä, että peking-ooppera on täydellinen esitystekniikka. Se on monimuotoisin ja kokonaisvaltaisin tuntemani esitysmuoto.

Oman esitystyylin muotoutuminen alkoi, palattuani opintomatkalta Kiinasta 2009. Halusin takaisin Kiinaan jatkamaan opintojani ja lopputyön valmistaminen voisi antaa siihen mahdollisuuden. Opettajani Maya Tångeberg-Grischinin kannustuksesta aloin tutkia peking-oopperan yhdistämistä muiden fyysisen teatterin ilmaisumuotojen kanssa. Maya oli aina kannustanut minua tutkimaan erilaisten ilmaisumuotojen, kuten miimin ja katutanssin (locking) yhdistämistä, minkä toteutin 2007. Ajatus eri ilmaisumuotojen yhdistämisestä oli minun mielessäni jo varhain.

Aasialaisiin tekniikoihin minua ovat johdattaneet:

- Maya Tångeberg-Grischin opettamalla bharatanatyamin tekniikkaa, koordinaatiota ja äärimmäistä fyysistä keskittymistä yhdistettynä teatteri-ilmaisuun.
- Aki Suzuki ja Hikari (budo), opettamalla ymmärtämään miten sisäinen energia voidaan ohjata yksinkertaisempaan fyysiseen asuun

- Ngyuan van Ngyuan ja Thieu Lam kungfu opettamalla kuinka loppumatonta kovaa työtä on tehtävä taitojensa hiomiseen.

Ensimmäinen vierailuni Kiinaan määrätti sen minkälainen taiteilija minusta tulisi. Minun on mahdotonta sanoa minkälainen taiteilija tai edes ihminen olisin ilman Kiina-kokemustani. Olen tähän mennessä viettänyt Kiinassa lähes neljä vuotta harjoitellen peking-oopperaa, pääosan siitä maisterinopinointihini 2012–2015 liittyen. Maisterinopintoni sisälsivät teknisen harjoittelun lisäksi paljon pohdintaa, keskusteluja opiskelukumppanien ja taiteilijoiden kanssa sekä jatkuvaa analyysia, mitä käsittelemme kirjallisessa opinnäytetyössämme.

Rahoituksen järjestäminen on ollut vaikeaa. Harva suomalainen tuntee aasialaista teatteria. Se ei ole suomalaisen teatteriyleisön huomion kohteena. Monet niistäkään, jotka tuntevat aasialaista teatteria, eivät ymmärrä sen potentiaalia taidemuotona ja sitä, miten sitä voi yhdistää muihin esitysmuotoihin. Haluaisin kutsua opettajan ja esiintyjäryhmän Aasiasta Suomeen esiintymään, mutta yhteistyöni Wusheng Companyssä ja Aasia Helsingissä -festivaalin kanssa on saanut minut ymmärtämään miten paljon työtä ja vakuuttelua rahoituksen hankinnassa on tehtävä. Oman ryhmäni esityksille minun on ollut hyvin vaikea saada rahoitusta, vaikka esitystemme saama palaute on ollut hyvin positiivista.

Yleisön reaktiot ovat pääasiassa olleet yllättyneitä. Katsojat eivät ole tienneet mitä odottaa aasialaisvaikutteiselta esitykseltä, ja ne ovat hyvinkin voineet poistaa ennakkoluuloja siitä mitä kaikkea tyhjälle näyttämölle voidaan luoda. Esityksiin osallistuneet näyttelijät ovat olleet innostuneita oppimaan uutta ja harjoittelu on opettanut heille uusia tapoja käyttää kehoaan myös heidän omissa töissään. Yleisö on reagoinut vahvasti ja positiivisesti esityksissä, vaikka sen on voinut olla vaikea ymmärtää esitystä täydellisesti, silloin kun esitysmuoto on sille ollut vieras. Kokonaan kärryiltä putoaminen pilaisi esityksestä nauttimisen, mutta mielestäni sellaista on tapahtunut vain hyvin harvoille. Myös kriitikot, silloin kun he ovat päättäneet kirjoittaa esityksistä, ovat olleet arvioissaan josain kannustavan, ylistävän, hämmentyneen ja vaikuttuneen välimaastossa. Olen tuntenut ja edelleen tunnen oloni yksinäiseksi ja aliarvioduksi tai väärin ymmärretyksi. Mikäli haluamme kehittää teatteria Suomessa on meidän saatava vaikutteita ulkopuolelta eikä siihen riitä yhden ulkomaisen ohjaajan vierailu sieltä täältä tai jonkin neron esiin kaivaminen. Tarvitsemme laajempia ja erilaisia vaikutteita. Ulkoa tulevat vaikutteet eivät ole pahasta eivätkä hävitä meidän omaa teatteriamme. Aivan kuten yhteiskunnassa yleensä tarvitsemme teatterissakin monimuotoisuutta.

En tiedä olisinko teatterialalla ilman niitä kokemuksia, joita minulla on ollut ja jos olisin teatterialalla, niin en ehkä fyysisen teatterin. Kokemukseni peking-oopperasta pitävät minut inspiroituneena ja motivoituneena. Halu välittää yleisölle samanlaisia elämyksiä, jollaisia olen itse kokenut ajaa minua eteenpäin ja siinä onnistuminen saa minut jatkamaan työtäni. Näyttelijänä ja ohjaajana peking-ooppera on inspiraation, motivaation, hämmästyksen, hämmennyksen, ihmetyksen ja kummastuksen lähde, jonka ääreen menen aina kun etsin innoitusta. Sen oivaltaminen, että on vielä paljon opittavaa ja ymmärrettävää antaa minulle voimia jatkaa työtä tämän taidemuodon parissa kokemistani ylämäistä ja epäonnistumisista huolimatta.

Aasialaiset vaikutteet ovat ilmaisuni ja esitysteni perusta. Ne ovat perusta koreografiselle ja ohjaajantyölleni sekä päätöksilleni. Olin perustamassa ensimmäistä suomalaista peking-oopperaan pohjautuvaa teatteriryhmää Wusheng Companyä 2011. Vuonna 2017 perustin oman Matchbox Companyn, jonka tärkein taiteellinen peruspilari on peking-ooppera. Matchbox Company on foorumi, jolla voin kokeilla peking-oopperaa ja sen mahdollisuuksia sekä sen yhdistämistä muihin teatteritekniikoihin ja tyyleihin. Tämä ei tapahdu pelkästään käytännöllisellä, vaan myös akateemisella tasolla. Luovan prosessin yhteydessä teen analyysiä sekä kirjoitan ylös kokemuksiani ja ideoitani, joita pyrin saamaan julki ja jakamaan niitä muualla maailmassa olevien samanmielisten kanssa.

Kuten edellä mainitsin uskon, että aasialainen teatteri ja aasialaisen teatterin vaikutteet ovat tärkeitä suomalaisen teatterin monimuotoisuuden lisäämisessä. Perinteinen teatteri käyttää usein mytologisia teemoja, joilla etsitään vastausta suuriin elämän kysymyksiin, kuten keitä me olemme, miksi me olemme olemassa ja mikä on elämän tarkoitus. Ne ovat identiteettikysymyksiä, joita meidän todella tulee pohtia, jos mielimme kehittyä yhteiskuntana ja kulttuurina, teatterista puhumattakaan. En tarkoita, että kaiken teatterin tulisi olla peking-oopperaa, mutta monimuotoistuminen, vaikutteiden saaminen ja näköalamme laajentaminen siitä mitä teatteri on ollut ja miksi se voi tulla, ovat välttämättömiä avuja kaikille vakaville taiteilijoille. On niin monia tekniikoita ja ilmaisumuotoja joista me voimme nykypäivän taiteilijoina ottaa oppia.

9. Aasialaiset esiintyjävierailut Suomeen 1906–2018

10.–11.2.1906

Japanilainen näyttelijäseurue, tähtenä **Hanako**, Turun teatterissa, näytelmät: *Geishan kosto* ("vanha näytelmä") ja *Hallituksen vakooja* ("moderni näytelmä").

11.–12.2.1906

Japanilainen näyttelijäseurue, tähtenä **Hanako**, Svenska Teaternissa, näytelmät: *Geishan kosto* ("vanha näytelmä") ja *Hallituksen vakooja* ("moderni näytelmä"). **13.–14.2.** Folkteaterissa näytelmä *Harakiri*.

17.2.1906

Japanilainen näyttelijäseurue, tähtenä **Hanako**, Turun Teatterissa, näytelmä *Harakiri*.

12.–13.1.1912

"Kuuluisa japanilainen murhenäytelmänäyttelijätär **Ganako**" (**Hanako**) yhdessä Tokion keisarillisen hoviteatterin näyttelijöiden kanssa: *Teehuoneessa*, *Otake* ja *Itsemurha*. Aleksanterin teatterissa Helsingissä.

22.10.1923

Sent Mahesa: japanilaisaiheinen tanssiesitys orkesterin säestyksellä, Suomalainen ooppera.

27.10.1923

Sent Mahesa: Dansafton. Svenska Teatern, Helsinki.

24.–30.1.1931

Tokion japanilainen teatteri Svenska Teaternissa, *kabuki*-katkelmia: *Kirsikkapuiden kukkiessa*, *Japanilaisia luonnetansseja*, *Salattu kaitselmus* ja *Mitsuhide*. Annie Sundman esitteli suomen ja ruotsin kielillä kunkin numeron sisällön ennen esityksiä.

13.–17.6.1932

Uday Shankarin-tanssiryhmä Svenska Teaternissa, "satuja, pyhimystaruja, draamoja, temppele- ja asetansseja".

14.–15.5.1937

Menaka-baletti, johtajanaan **Leila Menaka**, Suomalaisessa oopperassa, klassista intialaista tanssia.

19.–25. ja 29.4. 1947

Ram Gopal, Svenska Teaternissa (ja Tampereella), *kathak*-, *manipuri*-, *barathanatyam*- ja *kathakali*-tanssia.

27.–29.11.1951

Ram Gopal, Svenska Teaternissa, "itämaista tanssia", mm. *Laskevan auringon tanssi* ja *Garuda – kultakotkan tanssi*.

9.8.–22.9. ja 4.–11.12.1952

Kiinan sirkuksen kansantaiteilijain ryhmä, 39 jäsentä, 22 paikkakunnalla (Tampere, Kokkola, Rovaniemi, Kuusamo, Suomussalmi, Kemijärvi, Kajaani, Kuopio, Lappeenranta, Jyväskylä, Kotka, Lahti, Hämeenlinna, Mikkeli, Pieksämäki, Hyvinkää, Turku [kaupungintalon juhlasalissa 5.12.], Vaasa, Oulu ja Helsinki [Alppilavalla 10.8.; Messuhallissa 7.9., B-messuhallissa 9.9. ja 7.12.; Invalidisairaalassa, Lapinlahden kansakoulussa, Tuberkuloosisairaalassa ja Pasilan konepajalla]; lisäksi ryhmän orkesteri kävi äänittämässä musiikkia Yleisradiossa. Näytöksiä yhteensä 31. Suomesta ryhmä kävi välillä esiintymässä Tanskassa ja Ruotsissa. Ryhmän johtaja Hong Shen, mukana kirjailijat Wang Dize ja Zhang Mongen.

14.–16.9.1953

Ram Gopal, Svenska Teaternissa, lisäksi esityksiä Maarianhaminassa, Turussa, Tampereella, Lahdessa, Mikkeliissä Jyväskylässä ja Kuopiossa. Mukana myös **SIE**-ryhmä pienen gamelan-orkesterin kanssa Balilta.

6.9.–3.10.1955

Ryhmä, käytännössä **Kiinan peking-oopperaseurue**, johon kuului 56 henkeä, esiintyi Helsingissä Kansallisteatterissa 9.–12.9. (9. päivänä: *Kaunotar kirsikkapuun alla*, *San cha kou* (Kolmen tien risteyksessä), *Mellakka taivaan palatsissa*, *Tiikerin metsästys*, *Jade-koru*, *Tulva kultaisella vuorella*; 10. päivänä: *Hevosen pysäyttäminen solassa*, *Villihanhi*, *Yentang-vuorella*, *San cha kou*, *Syksyisellä joella*, *Tulva kultaisella vuorella*; 11. päivänä: *San cha kou*, *Hurjistunut tyttö hovissa*, *Tiikerin metsästys*, *Eliksiiriyrttien varastaminen*, *Marsalkan päämajassa*, *Yentang-vuorella*; 12. päivänä: *Persikankukkien alla*, *Villihanhi*, *Mellakka taivaan palatsissa*, *Pieni karjapaimen*, *Fangchiang-solassa*, *Tulva kultaisella vuorella*; Turussa Kaupungintalon juhlasalissa 15.–16.9. (15. päivänä esitettiin näytelmät *Villihanhi*, *Jade-koru*, *Tiikerin metsästys*, *Kolmen tien risteyksessä*, *Syksyisellä joella*, *Tulva kultaisella vuorella*; 16. päivänä: *Kolmen tien risteyksessä*, *Hurjistunut tyttö hovissa*, *Tiikerin metsästys*, *Eliksiiriyrtrin varastaminen*, *Marsalkan päämajassa*, *Yentang-vuorella*); Tampereella Työvänteatterissa 17.–18.9; Vaasassa Vaasan teatterissa 19.–20.9.; Oulussa NMKY:n talossa 21.9.; Kuopiossa Kuopion teatterissa 23.9.; Mikkeliissä Kaupunginteatterissa 24.9.; Lahdessa Konserttitalossa 26.9. ja vielä Helsingissä Kansallisteatterissa 27. ja 29.9. Lisäksi ryhmän jäsenet esiintyivät seuran järjestämässä Kiinan kansantasavallan 6-vuotisjuhlassa 30.9. Kutsuja Suomi-Kiina-seura ja ryhmän johtajana Chu Tunan. Ennen kutakin esitystä Ritva Arvelo esitteli kiinalaisen teatterin ilmaisukieltä ja symboliikkaa. Painettu ohjelma ja lyhyt kiinalaisen teatterin esittelyteksti.

4.10.–25.10.1959

Pekingoopperayhtye (60 jäsentä) Suomi-Kiina-seuran kutsumana ja järjestäjänä Ohjelmapalvelu ry, vieraili 7 paikkakunnalla ja antoi 14 esitystä. Katsojia oli yhteensä n. 10.000. (Helsingissä 7.–8.10. Kansallisteatterissa 3 esitystä ja 20.–22.10. Kulttuuritalolla 3 esitystä, joista 21.10. oli koululaisnäytös, Kotkassa oli 2 esitystä 9.–10.12.; Lahdessa

2 esitystä 11.–12.10.; Tampereella 1 esitys 14.10.; Porissa 1 esitys 15.10.; Vaasassa 1 esitys 16.10. ja Turussa 2 esitystä 18.–19.10. Ohjelmassa oli ”21 numeroa”, ainakin *Jaderannerengas*, ”*Vesihirviöiden taistelu (Valkoinen käärme)*”, *Kaksi nuolta ja villihanhi*, *Jian Niangin sielu seuraa rakastettuaan*, *Syksyisellä joella* ja *Nukkuvan tiikerin laakso*. Suomesta esiintyjäryhmä jatkoi matkaansa Ruotsiin. Painettu ohjelma.

26.5. –27.6.1961

Kiinalainen sekalainen taiteilijayhtye seuran kutsumana ja järjestämänä (seuran 10-vuostisjuhlien kunniaksi), 24 jäsentä johtajanaan kirjailija Ding Bo, shteeri Zhou Wenwan, oopperalaulajatar Wang Kun, tenorilaulaja Hu Songhua, huilisti Lu Chunling, erhutaiteilija ja taiteellinen johtaja Zhang Yui, imitaattori Sun Tai, tanssijatar Zang Manyu ja akrobaattitytöt ja *Tasapainoilua plastillisin muodoin* -esittäjät Ho Tianchung ja Liu Xiaoling (KSK 3-4/61, s. 6 ja 10) *Jousitanssin* esittäjät Yao Yanan ja Peng Chingji, *Rypäleiden poimijat* -tanssin tampuran soittaja Maimaititawuti, *sateenvarotasapainoilija* Pan Sumei, *Kukkia ja kuutamo* *joen rannalla* -tanssin esittäjä Chen Ailian, orkesterin jäsen Ivan Fugen, vieraili 10 paikkakunnalla: Hki (15. Ruotsalaisella Kauppakorkeakoululla (vuosikokous), 16., 17. ja 18.6.), Kuopio, Iisalmi, Oulu, Kemi, Vaasa, Seinäjoki, Pori, Tampere ja Turku. Konsertteja 14 kpl. Ryhmä esiintyi TVssä ja radiossa. Katsojia noin 10,000.

27.7.–7.8.1962

Suuri (100 henkeä) **kiinalainen esiintyjäryhmä** nuorisofestivaalilla, mukana mm. peking-oopperaryhmä (Kiinan peking-oopperaryhmä) ja esitti näytelmän *Valkoinen käärme*.

2.–4.12.1964

Korean kansallisbaletti Ariran, Svenska Teaternissa. Ohjelmassa ”kansantansseja”: *Kevätpuutarha*, *Buddhalainen temppelikello*, *Sato*, *Onneton rakkaus* ja *Sankarin paluu*.

16.–17.11.1965

Triveni Ballet, Rajkumar Singhajit Singhin ryhmä, *manipuri*-tansseja, Svenska Teaternissa, mm. *Khubak cholam*, *Pung cholam*, *Thabal chongbi*, *Hayolee* ja *Babrubahan*.

1.–10.5.1966

Kiinalainen sirkus "Pekingin sirkus" (oikeasti **Shenyangin Qianjin akrobaattiryhmä**) johtajanaan Xu Chuanshi (35 henkilöä, hallituksen kok. 20.4. -65 49 henkeä, korkeatasoinen, vierailut Hollannissa, Luxemburgissa, Tanskassa ja Ruotsissa. Suomesta yhtye matkustaa takaisin Ruotsiin Göteborgiin ja sieltä Norjaan sekä Belgiaan) esityksiä 8 Messuhallissa ja seuran 15-vuotisjuhlissa Kulttuuritalossa 9.5. -66, "käytännöllisen puolen järjestelyistä hoiti konserttitoimisto Fazer" osana Pohjoismaista kiertuetta. Esitys filmattiin televisioesitystä varten "Ryhmän edustajat kävivät seurassa ja ryhmän vastaanoton samoin kuin lähtöseremoniat laivarannassa järjesti Suomi-Kiina-seura" Seura toimi muodollisena kutsujana ja anoi verovapautta – turhaan. Imitaattoreita (Lu Jun-tshin ja Tshang Jung-kun), lautasten pyörittäjiä (Ho Lin-ti, Tshang Jun-kun, Wang Lien-feng, Ma Shih-jung, Tshang Tehua, ja Wang Li-jing), orkesteri, pyörätaitureita, hyrryyttäjiä (diabolo), taikuri, wushu/wugong-esitys (Liu Tshin-tshia), tasapainoilua laudalla (Huang Wen-shia), tasapainoilua tuoleilla (Wang Li-jing ja Ho Lin-ti), tasapainoilua korkealla lavalla pyörän kanssa (Tshang Teh-hua ja Huang Tshing-ping), leijonatanssi (Ke Tshun-tshen, Wang Hsiu-tshen, Huang Wen-tshien, Kuo Tshi-jun, Liu Wen-tshi ja Wang Lu-ming) ja urheilukentällä -kohtaus (Liu Tshin-tshia, Wang Hsi-ming ja Ke Tshun-tshen.).

7.–8.3.1967

Kanze-koulukunnan Umewaka Hashioka no-teatteriseurue Svenska Teaternissa, kaksi esitystä. *No*-näytelmät *Kikujido*, *Aoi no Ue* ja *Kyogen*-näytelmä *Boshibari*.

16.4.1967

Lilavati esitti *kathak*-tansseja Tanssiliiton tilaisuudessa Svenska Teaternissa.

23.–26.8.1969

Vietnamilainen taiteilijatyhmä ja japanilainen Kunoshi Koya, Vanhalla ylioppilastalolla

17.9.1969

Korealainen tanssija Won-Kyung Cho, luennoi ja esitti korealaisia kansantansseja, Vanha ylioppilastalo.

21.1.1971

Persialainen laulu- ja tanssiryhmä, Vanhalla ylioppilastalolla.

1.-2.9.1972

25. teatteri: *Tou'on epäoikeudenmukainen kuolema (Dou E yuan)*, Kiinalainen klassinen näytelmä unkarilaisen ryhmän esittämänä, Vanha ylioppilastalo, Helsingin juhlatuokkien ohjelmaa.

4.-9.9.1973

Bayanihan, Filippiinien kansallisbaletti, Svenska Teaternissa, Helsingin juhlatuokilla.

18.-31.8.1975

Tianjinin akrobaattiseurue, 65 henkeä, esitykset Helsingissä Suomi-Kiina-seuran järjestämänä yhteistyössä Helsingin juhlatuokkien kanssa, Messukeskus ensi-ilta 21.8. esitykset 22., 23. ja 24.8.; Tampereen jäähallissa esitykset 26.8. ja 27.8.; Turussa esitykset 29. ja 30.8. Kupittaan urheiluhallissa. Yhteensä n. 10.000 katsojaa, tappiota 107.000 mk! Menot budjetoitua 20 % pienemmät, mutta tulot 50 % budjetoitua pienemmät. Lopulta tappio saatiin katetuksi sekä Kiinan että OPM:n tuella.

3.-5.5.1976

Mansudae-ryhmä Pohjois-Koreasta, "tanssia, musiikkia, laulua ja akrobatiaa", Svenska Teaternissa, vieraili tämän jälkeen Turussa, Oulussa ja Kuopiossa.

18. ja 19.9.1976

Taiwanilainen oopperaseurue, 45 henkeä, Svenska Teaternissa: *The Beautiful Bait (Lü Bu xi Diao Chan)* ja *Valkoinen käärme*, 3 esitystä. Jatkoivat matkaansa Norjaan, Ruotsiin ja Itävaltaan, Etelä-Amerikkaan ja Yhdysvaltoihin. Vastanotosta kieltäytyivät Tanska, Saksan liittotasavalta, Espanja ja Sveitsi. SKS protestoi UM:lle.

7.6.1978

Turkmenian neuvostotasavallan kansantanssiyhtye Kuopio tanssii ja soi -viikolla. "Ryhmän esitys oli koreografisesti käsiteltyä kansantanssibalettia."

15.–26.9.1978

Tiibetin laulu- ja tanssiryhmä, 45 henkeä, Hki Finlandia-talo 15.–17.9., Kuopio kaupunginteatteri 19.–20.9., Jyväskylä yliopiston juhlasali 22.–23.9. ja Rovaniemi kaupunginteatteri 25.–26.9., 10 esitystä katsojia 8.200. Järjestäjä Suomi-Kiina-seura.

20.11.1979

Intialaiset tanssijat Diponkar ja Sonali Desmukh, Vanhalla ylioppilastalolla.

12.–13.9.1980

Korean kansallisen klassisen musiikin instituutin hovimuusikot ja tanssiryhmä, Helsingin juhlaviikoilla Yliopiston juhlasalissa. ”Hovi- ja kansantansseja.”

8.10.1980

Thakuri Kala Mandir -ryhmä, intialaisia *barathanatyam*- ja *kuchipudi*-tansseja Finlandia-talolla, solistina Shasikala Shesadri. Ryhmä esiintyi myös Tampereella.

10.–27.4.1981

Fenglei sauvanukketeatteri Shanghaista: *Rubiini*. Kansallisteatterissa 13.–14.; Kuopion kaupunginteatterissa 15.–16.; Joensuun kaupunginteatterissa 18.–19.; Kouvolan kaupunginteatterissa 21.–24.; kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura, lisäksi televisiointi toimittajana Sirppa Sivori-Asp. Painettu juoniseloste, TV-esitys tekstitettynä. Ensimmäinen nukketeatterivierailu Kiinasta Suomeen.

10.–11.6.1981

Swapnasundari, Vijayshankar ja muusikkoryhmä, Sibelius-Akatemian konserttisalissa, *barathanatyam*-, *kuchipudi*- ja *khatak*-tansseja, järjestäjänä Aasian taiteen ystävät. Esiintyivät myös Kuopio tanssii ja soi -viikolla ”torilavalla”. Teatterikorkeakoulussa 14.6. demonstraatio.

11.,12. ja 14.10.1981

Yayasan Bundan -tanssiryhmä Indonesiasta, Sibelius-Akatemian konserttisalissa. Indonesialaisten tanssityyliä koosteohjelma.

16.-17.11.1981

Rani Karnaa ja muusikkoryhmä, intialaisia *kathak*-tansseja Vanhalla ylioppilastalolla, järjestäjänä Aasian kulttuurin ystävät ja HYY:n kulttuurikeskus.

16.-30.5. -82

Dalianin Peking-oopperaseurue, 49 henkeä, kaksi ohjelmakokonaisuutta: *Valkoinen käärme* (Zhang Yan ja Wang Yulan pääosissa) ja *Taistelu melonitarhassa*, *Jaderannerengas*, *Hun kylä* (Li Ping), *Punaisen silkkiäispuun kylä* (Yang Chi) sekä *Kahdeksan pyhimystä ylittää meren*. Hki: Kansallisteatterissa 18.-19.5., Oulu: kaupunginteatterissa 22-23.5., Rovaniemi: Lappia-talossa 24.-25.5. ja Tampereen teatterissa 27.-28.5. -82. Demonstraatio Teatterikorkeakoulussa 17.5. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura. Nauhoitettu juoniseloste.

11.6.1982

Wong Kyung Cho: perinteisiä korealaisia tansseja, Kuopio tanssii ja soi -viikolla. Esiintyi mahdollisesti myös Helsingissä?

12.-15.6.1982

Kalamandalam kathakali-ryhmä, 12.6. Hämeenlinnassa, 13.6. Kokemäellä, 14.6. Helsingissä Sibeliuksen Akatemian konserttitalissa ja 15.6. Lahden konserttitalossa.

26.6. ja 28.6.1982

Kanze-koulukunnan Zeamiza-ryhmä, *no*- ja *kyogen*-näytelmiä, ensin Joensuun laulujuhilla ja sitten Finlandia-talossa. Ohjelmassa mm. *Kiyotsune*, *Bohsibari*, *Aoi no Ue* ja *Kantan*.

13.-15.6.1983

Leela Samson barathanatyam-tansseja ja Kathak Kendra solistinaan Saswati Sen *kathak*-tansseja.

21.8.1983

Sankai Juku buto-ryhmä: *Kinken Shonen*, Tampereen teatterikesässä.

7.9. ja 10.9.1983

Eiko & Koma: ”avantgarde-tanssia” Japanista, ensin Studio Juliuksessa ja sitten Vanhalla ylioppilastalolla. Helsingin juhlaviikkojen ohjelmaa.

18.4.1984

Akshara-teatteri Intiasta, Svenska Teaternissa, **Gopal Sharman:** *Ramayana*.

Heinäkuu 1984

Yunnanin peking-oopperaseurue Kiinasta, 28 henkeä, esiintymässä Kuhmon kamarimusiikkijuhlilla, kiertueen Suomessa toteutti konserttitoimisto Finharmonia. Vieraili seitsemällä paikkakunnalla Suomessa: 13.7. Lappeenranta (*Jiao Zanin läksytys, Syksyinen joki, Leopardi*), 14.7. Lappeenranta (*Taikayrtti, Syksyinen joki, Jiao Zanin läksytys ja Taikayrtti, Kuninkaan jäähyväiset lempivaimolleen, Leopardi*), 15.7. Jyväskylä (*Jiao Zanin läksytys, Syksyinen joki, Leopardi*), 17.7. Oulu (*Taikayrtti, Syksyinen joki, Jiao Zanin läksytys*), 22.7. Kuhmo (*Jiao Zanin läksytys, Syksyinen joki, Leopardi*), 23.7. Kuhmo (peking-oopperan teosten esittely), 24.7. Kuhmo (*Syksyinen joki, Jiao Zanin läksytys*), 27.7. Kuhmo (*Taikayrtti, Leopardi*), 28.7. Kuhmo (*Leopardi, Kuningas jättää jäähyväiset lempivaimolleen ilta-mat: Syksyinen joki*), 30.7. Helsinki (*Jiao Zanin läksytys, Syksyinen joki, Leopardi*), 1.8. Lahti (*Jiao Zanin läksytys, Syksyinen joki, Leopardi*), 2.8. Lohja (*Taikayrtti, Syksyinen joki, Jiao Zanin läksytys*). Lisäksi kolme esitystä Ruotsissa Rikskonserterin järjestämänä. Pääesiintyjänä Guan Sushuang.

10.–24.9.1984

Shenyangin akrobaattiryhmä Kiinasta, 27 henkeä, kutsuja Suomi-Kiina-seura. Helsingissä Kulttuuritalo 13.–14.9., Jyväskylässä kaupungin-teatteri 16.–17.9., Iisalmessa Kangaslammen koulu 19.9. ja Rovaniemellä Lapin urheiluopisto 21.9.), esiintyi myös Teatterikorkeakoulussa.

Kesä 1984

Shenyangin 2. akrobaattiryhmä Linnanmäellä.

28.5.1985

Hosho-ryu:n ryhmä, japanilaisia *no*- ja *kyogen*-näytelmiä, Kansallisteatterissa. Ohjelmassa: *Mayabashi*, *Kiminari* ja *Hagoromo*. Ohjelmassa julkaistiin Kai Niemisen käännös *Hagoromo*-näytelmästä.

28.4.1986

Shiro Daimon: Japanilaista *kabuki*- ja modernia (*buto*-) tanssia: *Kylmä transsi ja mieletön tuli* (*Foeu Danse*).

16.7.1986

Jiuta-mai -tanssiryhmä ja säestäjät Japanista, Kuhmon kamarimusiikissa.

13.-14.9.1986

Yukiza-marionettiteatteri Japanista, Kansallisteatterissa, *Macbeth*

19.10.1986

Anzu Furukawa: *buto*-tanssia: mm. *God Save the Queen*, *Bolero*, *Tango*.

6.4.1987

Dance Ensemble of Shri Lanka: eri tyylin srilankalaisia tansseja, Vanhalla ylioppilastalolla, Shri Lanka -ystävyyssseura ja HYY.

6.-7.6.1987

Japanilainen **Charlotta Ikeda ja Ariadone** *buto-ryhmä*, Kuopio tanssii ja soi -viikolla: *Himé*.

9.6.1987

Krishnan Namboothiri: *kathakali*-tansseja, KOM-teatterissa, järjestäjä HYY.

Syyskuu 1987

Sichuanin suurten nukkien teatteri Kiinasta: *Jadelootuskukka*. Kansallisteatteri 4.-5.9.; Porin teatteri 7.9.; Lahden kaupunginteatterissa 11.-12.9. Esitykset "täysille saleille", lisäksi nukketeatteriseminaari Teatterikorkeakoulussa. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura. Nauhoitettu juoniseloste.

11.10.1987

Alarmel Valli, intialaista *barathanatyam*-tanssia, Vanhalla ylioppilastalolla, HYY.

13.10.1987

Alarmel Valli, intialaista *barathanatyam*-tanssia, Jyväskylässä.

11.–15.3.1988

Ainu, kansantanssi- ja lauluyhtye Hokkaidosta, Helsinki 11.3., Inari 12.3., Ivalo 12.3. ja Rovaniemi 15.3.

1.7.1988

Shovana Narain, intialaista *kathak*-tanssia, Savoy teatterissa.

2.11.1988

Anzu Furukawan viisivuotinen buto-työpaja tanssijoille ja koreografeille huipentuu tanssidemonstraatioon, Vanha ylioppilastalo, HYY.

24.2.1989

Ranskalais syntynyt **Kalpana: barathanatyam-tanssia**, Vanha ylioppilastalo, HYY.

Toukokuu 1989

The Suzuki Company of Toga: Euripides: *Troijan naiset*, ohjaus Tadashi Suzuki, Lahden kaupunginteatterissa ja Helsingin kaupunginteatterissa.

3.-4.6. 1989

Huangshin peking-oopperaryhmä: Svenska Teaternissa, järjestäjänä ITI, 3 esitystä, katso alla.

7.6.1989

Padatikin muusikko- ja tanssiryhmä Intiasta, Kuopio Tanssii ja Soi -juhlilla, *kathak*-tansseja.

7.-9.6.1989

Gong Sadha Budayan- tanssiryhmä Balilta, Kuopio Tanssii ja Soi -juhlilla, mukana *gamelan*-orkesteri.

9.6.1989

Huangshin peking-oopperaseurue Kiinasta, 43 henkeä, Kuopio Tanssii ja Soi -juhlilla. *Mellakka taivaassa (Apinakuningas)*, *Hevosen piddättely*, *Taistelu Jiao Zanin kanssa* ja *Taikayrtin varastaminen (Valkoinen käärme)*.

12.–13.6.1989

Chang Mu Dance Company Koreasta, nykytanssia Koreasta.

28.7.1989

Jiuta-mai -tanssiryhmä ja säestäjät Japanista: *no-* ja *kyogen*-tansseja, Kuhmon kamarimusiikissa.

31.7.1989

Jiuta-mai -tanssiryhmä ja säestäjät: *jiuta-mai* -tansseja Japanista, Savoy-teatterissa.

24.7.1990

Perinteistä korealaista tanssia ja musiikkia, Kuhmon kamarimusiikki.

23.–24.9.1990

Sunayana Hazarilal: intialaista *kathak*-tanssia, edellisenä päivänä Järvenpää-talolla ja jälkimmäisenä Savoy-teatterissa.

9.–10.10.1990

Japanilainen tanssiteatteriesitys: *Yuki-yuki-te*, Savoy-teatterissa.

30.10.–7.11.1990

Beifang kun-oopperaseurue Kiinasta: *Ikuisen rakkauden palatsi* -näytelmä Helsingissä Kansallisteatterissa 30. - 31.10, Kouvolassa (Kouvola-talossa) 2.11., Lahdessa (Kaupunginteatterissa) 4.11. (2 esitystä), Jyväskylässä (Kaupunginteatteri) 5.11. ja Iisalmessa (Kulttuurikeskuksessa) 7.11. Pääesiintyjät **Hong Xuefei** ja **Ma Yushen** Esitykset loppuunmyytyjä Helsingissä ja Iisalmessa, lisäksi demonstraatio Teatterikorkeakoulussa ja koululaisdemonstraatio Iisalmessa. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura. Nauhoitettu juoniseloste.

Loka–marraskuussa 1990

Japanilainen Carlotta Ikeda: *buto*-esitys, *Utt*, liikkeellä marraskuussa -festivaalilla.

3.–4.11.1990

Masaki Iwana: *buto*-esitys, *Namanari*, *puoleksi paholainen*, Vanhalla ylioppilastalolla, Liikkeellä marraskuussa ja HYY.

7.6.1991

Japanilainen Sankai Juku -*buto*-ryhmä: Ushio Amagatsun *Unetsu*, Kuopio Tanssii ja soi -festivaalilla.

10.–11.8.1991

Intialainen ryhmä Travelling Festival of India, Turun musiikkijuhlilla, Turun ruotsalaisessa teatterissa, *kathak*- ja *barathanatyam*-tansseja.

19.8.1991

Daksa Sheth, intialaisia *kathak*- ja *chhau*-tansseja, Astoria-salissa. Lisäksi tanssikurssi 16.8. Annantalolla.

26.–27.8.1991

Kazuo ja Yoshito Ohno: Japanilainen *buto*-esitys, *Admiring la Argentina ja Water Lilies*, Helsingin juhlatiikot.

7.–9.6.1992

Kiinalainen qin-oopperaseurue Kuopio tanssii ja soi -tapahtumassa. 7.–9.6. *Länsijärven tragedia*, *Naiskenraalit*, *Rakastunut munkki*, *Apinakuningas ja Taikayrtin anastus*.

15.9.1992

Indonesialainen tanssiryhmä, Savoy-teatterissa, ”discosavua ja mai-noksia”.

26.9.–5.10.1992

Daksa Sheth, *kathak*- ja *chhau*-työpaja Helsingissä.

8.–9.6.1993

Japanilainen Sankai Juku, *buto*-ryhmä, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla: *Shijima*.

1993 Kesäkuu

Kiinalaisesta vallankumousbalettia: katkelma teoksesta *Punainen naiskomppania* Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

21.7.1993

Korealaista Phansori-tarinankerrontaa, **Suk-Son Ahn**, Kuhmon kamarimusiikissa.

28.7.1993

Setu-ryhmä, valikoima perinteisiä intialaisia tansseja, Kaustisten kansanmusiikkijuhlilla ja sitten Savoy-teatterissa.

29.10.–14.11.1993

Chengdun varjonukketeatteri Kiinasta: perinteinen ja nykyaikainen (*Kurki ja kilpikonna*) ohjelma. Kuopiossa, Iisalmessa, Kajaanissa, Oulussa, Lahdessa, Kouvolassa ja Helsingissä Stoassa. Selostajana Juha Laukkanen. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura. Ensimmäinen varjonukketeatterin vierailu Kiinasta Suomeen.

25. ja 26.4.1994

Carlotta Ikeda ja **Ko Murobushi**, *Butoa* Japanista: *Ai Amour*., Espoon kulttuurikeskus.

3.–11.5.1994

Xianin hua-oopperaseurue: **Inkeri Kilpisen** näytelmästä *Totisesti, totisesti* tehdyn *hua*-opperaversion Suomi-Kiina-Seura avusti Teatterin tiedotuskeskusta järjestämään kierrätystä Suomessa. (Lappeenrannan kaupunginteatteri 3.5. Kouvolan teatteri 5.5., Tampereen teatteri 8.5. ja Helsinki, Aleksanterin teatteri 10. ja 11.5.). Ensi-ilta Kiinassa Xianissa 27.10. -92.

8.5.1994

Masaki Iwana: *Buto*-soolo Japanista: *Gisellen legenda*, Koiton Teatro.

15.6.1994

Nishikawa Minosuke: japanilaisia *kabuki*-tansseja, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla. 13.6. myös Savoy-teatterissa Helsingissä.

15.–16.6.1994

Anzu Furukawa: japanilainen *buto*-soolo, *The Insect*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla,

16.–17.6.1994

Sichuanilainen **Hibiskus (Furong)** chuan-oopperaseurue Kiinasta, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla: *Unesta havahtuminen*, *Vesirajalla*, *Lyhtyakrobaatti*.

24.7.1994

Chulalongkornin yliopiston laulu- ja tanssiryhmä: Perinteistä musiikkia ja tanssia Thaimaasta, *khon*-tanssia, Kuhmon kamarimusiikki -festivaalilla.

3.10.1994

Perinteistä tanssia, musiikkia ja karatea Japanin Okinawalta, Savoy-teatterissa. Järjestäjä Okinawan kulttuuriyhdistys.

1995

Anzu Furukawa: *Keppi*, Helsingin kaupunginteatterin Studio Elsa -näyttämöllä.

1995

Anzu Furukawa: *The Crocodile Time*, japanilainen *buto*-solo, Helsingin kaupunginteatterin Studio Elsa -näyttämöllä.

26.7.1995

Jiuta-mai ensemble: Jiuta-mai -tanssia Japanista, Kuhmon kamari-musiikki -festivaalilla.

18.–30.6.1996

Kiinan perinteisen teatterin akatemian kokoama **teatteriryhmä:** *nanxi*-näytelmän *Zhang Xie zhuangyuan* (*Zhang Xie menestyy virkatut-*

kinnossa). Esiintymiset Helsingissä (Aleksanterin teatteri) 18. ja 19.6., Turussa (Teatterisudessa) 26.6., Kuopiossa (Kuopio tanssii ja soi) 30.6., lisäksi konsertti Tampereella. Esitys oli näytelmän kantaesitys Kiinan ulkopuolella ja sen ensimmäinen julkinen esitys. Esitys oli ensimmäinen myös siinä mielessä, että se oli kokonaan tekstitetty suomen kielellä. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura.

2.7.1996

Jingga Putih -ryhmä, Itä-Jaavalta Indonesiasta: Itä-Jaavan tanssiperinteitä, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

3.–4.7.1996

Yogyakartan taidekoulun (ISI) tanssijat: jaavalaisia hovitansseja, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

3.–4.7.1996

Bangkokin Kansallisteatterin kuninkaallinen tanssiryhmä: *khon*-tanssiteatteria: *Prinssi Rama kukistaa demonikuninkaan*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

Tammikuu 1997

Apinakuningas peking-oopperavierailu: Kiinasta Aleksanterin teatterissa la 11.1. klo 19.00 ja su 12.1. klo 14.00 ja 19.00 ja yksi esitys Järvenpää-talossa järjestäjinä Helsingin kaupungin kulttuuritoimi ja Aasia Helsingissä -festivaali. Ohjelmassa: *Apinakuningas noutaa aseensa Lohikäärme-kuninkaan palatsista*, *Kolmen tien risteyksessä* ja *Taikayrtin ryöstö* (*Valkoinen käärme*).

11.–16.5.1997

Ensimmäinen Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 137.

6.6.1997

Japanilaisen kulttuurin ilta: kenbu-miekkatanssia. kikuchi-tyylin miekkatanssia rouva Shushin Utashiron johdolla, Aleksanterin teatterissa Helsingissä.

28.6.1997

Anzu Furukawa: *Sydänten kähveltäjä*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

29.6.–1.7.1997

Hanoi nukketeatteri vesinukketeatteria Vietnamista, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla,.

1.–2.7.1997

Sankai Juku Japanista, *buto*-esitys: *Hiyomeki*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

26.8.1997

Daksa Sheth: perinteeseen pohjautuvaa nykytanssia Intiasta, Helsingin juhlaviikoilla, Savoy-teatterissa. Ohjelmassa myös Eero Hämeenniemen *Sangeetam*, mukana Polyteknikkojen kuoro.

Huhti–toukokuu 1998

Aasian Aika (UM:n kehitysyhteistyöosasto), Oulu, Lahti, Turku ja Helsinki.

14.–16.5.1998

Toinen Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 139.

1998

Anzu Furukawa: *Villi vesi*, Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmä, Helsingin kaupunginteatterin Studio Elsa -näyttämöllä.

2.–6.5.1999

Kolmas Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 141.

9.–10.6.1999

Yoruzu kyogen-ryhmä Japanista: *kyogen*-näytelmiä, Savoy-teatterissa.

20.6.1999

Japanilaisen kulttuurin ilta: *kenbu* miekkatanssi. Shinburyu-Ginbudo -koulu.

1. *Shirasagi no Shiro (White Heron Castle)* 2. *Byakkotai (White Tiger Unit)*
3. *Mitsuhide – Banka (Elegy for Akechi Mitsuhide)*, Aleksanterin teatterissa Helsingissä.

23.10.1999

Minosuke Nishikawa ja Yuka Mizuki: Klassisen japanilaisen tanssin esitys, Helsingin kauppakorkeakoulun juhlasalissa.

2.–7.5.2000

Neljäs Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 143.

7.–12.5.2000

Lunta keskikesällä (Dou E yuan) *kun*-oopperarekonstruktio, sekä *kiinalaisen oopperan helmiä* (*Maallisten ilojen kaipuu, Syksyisellä joella, Kolmen tien risteyksessä* ja katkelma *nanxi*-näytelmästä *Zhang Xie menestyy virkatutkinnossa*) ja kiinalaisen vanhan musiikin konsertti Suomi–Kiina-seuran ja Aasia Helsingissä -festivaalin yhteistyönä Helsingissä Aasia Helsingissä -festivaalilla Aleksanterin teatterissa 2.–7.5., Iisalmessa Kulttuurikeskuksessa 9.5. (*Lunta keskikesällä*), Varkaudessa kulttuurikeskuksessa 10.5. (*Kiinalaisen oopperan helmiä* juonnettuna) ja Oulussa Madetoja-salissa 12.5. (*Lunta keskikesällä*). Vierailun yhteydessä julkaistiin näytelmän kaksikielinen libretto kirjasena ja esitykset tekstitettiin suomeksi. Ryhmä esiintyi Suomen jälkeen 18.–20.6. Tukholman Kulturhusetissa 4 esitystä, tekstitettynä ruotsiksi.

17.9.–1.10.2000

Silkkitie Helsinkiin vuonna 2000-tapahtuma, jossa 3 x Aasia-osio Merikaapelihallissa

17.–20.9. **Vietnamin vesinukketeatteri**, ”ensimmäistä kertaa Suomessa”.

23.–26.9. **Intialainen Rajasthanista saapunut Kohinoor Langa** musiikki- ja tanssiryhmä.

28.9.–1.10. **Kiinalainen Dezhoun kaupungin akrobaattiryhmä**.

14.–16.9. **Keski-Aasian musiikki- ja tanssifestivaali**, Savoy-teatterissa.

2.–6.5.2001

Viides Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 144.

14.–18.8.2001

Kiinalaisen Zhujin yue-oopperaseurue: Helsingissä (Aleksanterin teatteri 14.8. katkelmia tunnetuista yue-ooppereista *Sinetöikää puutarha*, *Tiikeri-Wang* ryöstää morsiamen, *Lü Wenlong* ja *Hullu unelma*. 15.8. kokonainen uusi yue-ooppera *Kaunottaren kohtalo* [*Xi Shi*])) ja Porissa toisilla kansainvälisillä kulttuuri-festivaaleilla 17.8. katkelmia tunnetuista yue-ooppereista ja 18.8. *Kaunottaren kohtalo*). Esitykset tekstitettiin suomeksi. Seuran 50-vuotisjuhlavastaanotto Aleksanterin teatterissa. Ryhmä jatkoi matkaansa Ruotsiin ja Norjaan. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura.

2.–6.5.2002

Kuudes Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 148.

27.–29.9.2002

Kiinan perinteisen teatterin akatemian peking-oopperaryhmä: *Jäähyväiset jalkavaimolle* -näytelmän (*Bawang bie ji*) esittämisellä Helsingissä kahdesti (Aleksanterin teatteri) 27. ja 28.9. (Helsingissä lisäksi matinea *Kolmen tien risteyksessä* ja *Jäähyväisten* kolmas näytös) ja Jyväskylässä kerran (kaupunginteatteri) 29.9., esitykset olivat loppuunmyytyt. Vierailun yhteydessä julkaistiin näytelmän kaksikielinen libretto kirjasena. Helsingissä ryhmä esitti myös koosteohjelmassa katkelmia näytelmistä *Kolmen tien risteyksessä* ja *Jäähyväiset jalkavaimolle*. Esitykset tekstitettiin suomeksi. Lisäksi järjestettiin vierailun yhteydessä sekä Helsingissä että Jyväskylässä kiinalaisen teatterin esittely koululaisille. Helsingissä myös elokuvatilaisuuksia (*Jäähyväiset jalkavaimolle* ja *Peking-ooppera blues*). Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura.

2.–6.5.2003

Seitsemäs Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 150.

11.8.2003

Akira Matsui, Shonosuke Okura, Mark Gothoni ja Yuko Miyagawa: *No*-esitys ja modernia musiikkia:, Turun musiikkijuhlilla ja Finlandia-talossa Helsingissä 14.8.

10.–12.12.2003

Kiinan perinteisen teatterin akatemian esiintyjäryhmä: *Zhaon perheen orpo*, kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi-Kiina-seura, Helsingissä Aleksanterin teatterissa 10.–12. joulukuuta (vierailu siirtyi syyskuulta sars-epidemian vuoksi joulukuulle). Esityksiä oli yhteensä kolme ja lisäksi järjestettiin koululaisille perinteisen kiinalaisen teatterin esittelytilaisuus. Esityksissä suomenkielinen tekstitys ja lisäksi vierailun yhteyteen julkaistiin jälleen kaksikielinen libretto kirjasena.

3.–8.5.2004

Kahdeksas Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 152.

2.–7.5.2005

Yhdeksäs Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 154.

3.–13.5.2006

Kymmenes Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 159.

24.–25.8.2006

Theatre Office Natori -ryhmä. *No*-teatterityylinen versio Ibsenin näytelmästä: *Double Nora*. Turun kaupunginteatterissa.

2006 Helsingin juhlaviikot ja Aasia Helsingissä -festivaali

1.9. Macapat-tarinankerrontaa Indonesiasta

3.9. Phansori-tarinankerrontaa Koreasta

Aleksanterin teatterissa.

Loka-marraskuussa 2006

Hiroaki Umedan: modernia japanilaista tanssia: *While going to a Condition*, Liikkeellä marraskuussa -festivaalilla, lisäksi Umedan tanssielokuvat *Quantize* ja *Montevideoaki*.

3.–5.5.2007

Yhdestoista Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 160.

4.6.2007

Mana Hashimoto: *Under the Imperfect Sky*, sooloesitys, Teatteri Naamio ja Höyhen, Helsinki.

Kesäkuu 2007

Aki Suzuki ja Dance and Sound Collective Unit KAN & Hikari Dancers: *Matsuri – japanilainen kesäyön unelma*, Koko-teatterissa Helsingissä.

Syys-lokakuu 2007

Beifang kun-oopperaseurueen Kiinasta: Tamperelainen mediakonserni toi Suomeen vierailulle Tampere-talolle ja Aleksanterin teatteriin ja Turkuun Åbo Svenska Teaterniin esittämään näytelmän *Läntisen huoneen romanssi*. Tekstitys englanniksi. Ryhmä jatkoi matkaansa Tukholmaan ja esiintyi Scalateaternissa. (Ryhmä esiintyi Suomessa lisäksi 31.8. Kontu-festivaaleilla, ilmeisesti pukunäyttely ja orkesterin konsertti)

Syyskuu 2007 (koko kiertue Suomi ja Ruotsi 8.–12.9.)

Beijing Modern Dance Company, tamperelaisen mediakonsernin Radio86/Gbtimesin järjestämänä kiertueella Tampereella Hällässä, Helsingissä Stoassa ja Tukholmassa Moderna dansteaternissa.

26.7.2008

Hiroaki Umeda: *Accumulated Layout & Duo*, Pyhäjärvellä Täydenkuun tanssifestivaalilla.

2007–2011

Zodiak uuden tanssin keskuksen, Täydenkuun tanssien ja Japan Contemporary Dance Networkin yhteistyöprojekti, jonka puitteissa vierailivat Suomessa japanilaiset tanssijat **Anna**, **Hiroaki Umeda** (Pyhäjärvellä 26.7.2008 ja Zodiakissa 8.8.2008) ja **Maki Morishita**.

13.–15.5.2009

Kahdestoista Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 163.

Elokuu 2009

Shaolin-munkit Kiinasta: *Sutra*, koreografia belgialainen **Sidi Larbi Cherkaoui**, Helsingin kaupunginteatterissa, Helsingin juhlatviikoilla.

13.–14.2.2010

Pekingin peking-oopperaseurue: Katkelmia eri taistelunäytelmistä, kiinalaisen uudenvuoden juhlassa Helsingissä 13. 2. ja Kulttuurikeskus Valvessa Oulussa 14.2., kutsujana Helsingin kaupungin kulttuurikeskus.

6.–8.5.2010

Kolmastoista Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 164.

10.–13.5.2010

Kiinan perinteisen teatterin akatemian ryhmä: *kun-ooppera Salattu suhde (Lianxiang ban)* vierailu yhdessä Suomi–Kiina-seuran ja Aasia Helsingissä + -festivaalin kanssa Iisalmen Kulttuurikeskuksessa koululaisesitys 10.5. ja *Salattu suhde* 11.5.; Vaasassa Novia-ammattikorkeakoulun harjoitusteatterissa 13.5. *Salattu suhde*). Suomenkielinen tekstitys. Kulttuurivaihdon puitteissa ja kutsujana Suomi–Kiina-seura ja Aasia Helsingissä -festivaali.

17.–19.6.2010

Shanghain baletti, klassisen balettiohjelmiston lisäksi nykytanssia: *Keep the Length, The Red Fan, Beyond Bach, Now, Fabrile* ja *The Horizon*, Kuopio tanssi ja soi -festivaalilla.

20.–21.6.2010

Jin Xing Dance Theatre: *Shanghai Beauty*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla. Ryhmä esiintyi myös Helsingissä Aleksanterin teatterissa 23.6.2010.

18.–20.6.2011

The Byuk-Pah Dance Research Society: *The Four Seasons of Korea*, perinteisestä korealaisesta tanssista ammentava ohjelmakokonaisuus.

30.–31.8.2011

**Neljästoista Aasia Helsingissä -festivaali yhdessä Helsingin juhla-
viikkojen kanssa,** katso ohjelma sivulta 166.

Tammikuu–maaliskuu 2012

Aki Suzuki Spirits: *Giselle, Planet Earth No 2, Rakkaus kuin tuuli läpi-
kuultava*, Kanneltalossa ja Stoassa Helsingissä.

14.–16.9.2012

Ken Mai, japanilainen *buto*-tanssiesitys: *Prayer of the Hearth*, Koko-teatteri, Helsinki.

23.8.2012

Viidestoista Aasia Helsingissä -festivaali yhdessä Helsingin juhla-viikkojen kanssa, katso ohjelma sivulta 167.

14.6.2013

Choi Jin-Han, Korealaista nykytanssia: *Puri*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

26.9.–11.10.2013

Kuudestoista Aasia Helsingissä -festivaali yhdessä Klock-riketeaternin ja Wusheng Companyn kanssa, katso ohjelma sivulta 168.

Marraskuu 2013

Aki Suzuki Spirits: Aino – Kalevala, Planet Earth No 3, buto-esitys.

21.5. 2015

Kiinan kansallinen lastenteatteri Savoy-teatterissa *Kolme munkkia*. Esitys 23.5. Kouvolan lastenteatteritapahtuma Kuulaksessa.

18.–19.8.2015

Seitsemästoista Aasia Helsingissä -festivaali yhdessä Helsingin juhlaviikkojen kanssa, katso ohjelma sivulta 170.

14.8.–30.8. 2015 Fokus: Kiina -tapahtuma Helsingin juhlaviikoilla, katso ohjelma sivulta 96.

Lokakuu 2015

Japan Week, Kamui Sword Artists sekä useita muita ryhmiä, Savoy-teatteri Helsinki.

10–11.11.2015

Celfitch-ryhmä Japanista: Super Premium Soft Double Vanilla Rich, Mediakeskus Lume, Baltic Circle Festival, Helsinki.

17.–18.6.2016

Xiexin Dance Theatre: Kiinalaista nykytanssia: <+> & <plus> ja *Falling*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

17.–18.6.2016

Sankai Juku: *Utsushi – Between Two Mirrors*. Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

5.–9.10.2016

Kahdeksastoista ja viimeinen Aasia Helsingissä -festivaali, katso ohjelma sivulta 170.

20.–22.4.2017

Real Contact Project: *Macbeth, again!* Yuko Takedan ja Akira Hinon konseptoina esitys, Kanneltalo, Helsinki.

Kesäkuu 2017

Yamamoto Nohgakudo Theatre: *Hagoromo*, no-näytelmä, Kuopion musiikkikeskuksessa.

16—17.6.2017

Xiexin Dance Theatre, kiinalaista nykytanssia: *From IN*, Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla.

13.11.2017

Gyeonggi Provincial Dance Company: *The Beauty of Korea*, Savoy-teatteri, Helsinki.

Suomalaisten esittämiä aasialaisia teoksia suomessa

9.2.1874

Koominen ooppera: *Resan till Kina* Svenska Teatern (8 esitystä). Tämä kiinalaisaiheinen koominen ooppera oli lainaa Ranskasta, sillä François Bazinin (1816–1878) Eugène Labichen (1815–1888) ja Alfred Delacourin (1815–1883) librettoon säveltämän koomisen oopperan ensiesitys oli Pariisissa 1865. Toinen esitys Svenska Teaternissa **19.9.1884** (6 esitystä).

18.1.1895

Näytelmä: *Vasantasena (Mrcchakatika)* sanskrit-puhenäytelmä, Suomalaisessa teatterissa.

16.10.1903

Näytelmä: *Vasantasena (Mrcchakatika)* sanskrit-puhenäytelmä, Kansallisteatterissa. Lisäksi 1904–1905 Viipurissa 8, Kotkassa 1, Kuopiossa 2, Mikkelissä 1, Oulussa 1, Tampereella 2, Turussa 1 kertaa ja vielä uudestaan Viipurissa 1905–1906.

24.10.1906

Näytelmä: *Sakuntala*, suomenkielisenä puheteatteriversiona Viipurissa Suomalaisessa maakuntateatterissa. Lisäksi Viipurissa 4, Kotkassa 1 ja Kuopiossa 1 kertaa.

29.4.–17.10.1908

Näytelmä: *Sakuntala*, puheteatteriversiona Kansallisteatterissa Helsingissä.

24.3.1916

Kiinalaisaiheinen näytelmä, Harry M. Vernon: *Mr. Wu*, Svenska Teaternissa.

1925

Näytelmä: *Vasantasena (Mrcchakatika)*, Kansallisteatterissa.

11.12.1925

Kiinalaisperäinen näytelmä: Klabund: *Liitupiiri*, Kansallisteatterissa.

14.2.1930

Kiinalaisperäinen näytelmä: Klabund: *Kritcirkeln*, Svenska Teaternissa.

2.2.1937–

Kiinalaisaiheinen näytelmä: *Porlande Källa*, S. I. Hsiungin kiinalaisen oopperatekstin pohjalta kirjoittama puhenäytelmä, Svenska Teaternissa Helsingissä.

27.2.–6.5.1948

Kiinalainen näytelmä: Kao, Tse, Tshung: *Luutun laulu* (Gao Ming [Gao Zecheng]: *Pipa ji*), ohjaus Jorma Nortimo, Turun kaupunginteatterissa näytäntökaudella 1947-1948, 1948 26 esitystä. Lisäksi Nortimon ohjaamana Svenska Teaternissa 14.9.–12.10.1948 nimellä *Lutans sång*.

26.12.1950

Kuunnelma: *Sakuntala*, kuunnelmaversiona radiossa.

1953–1954

Kiinalainen näytelmä: Ho Tsing-Tshi & Ting Ji (He Jingzhi ja Ding Yi): *Harmaahiuksinen tyttö* (*Baimao nü*) Ritva Arvelon ohjauksena Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterissa, ensi-ilta 30.12.1953. Näytelmä esitettiin 13 kertaa. Musiikki: Matti Rautio.

15.–24.5.1955

Japanilaisaiheinen musiikkinäytelmä: *Tehuset Augustimånen* Svenska Teaternissa. Teksti **Vern Sneider**, sovitus John Patric. Sovitus Broadway-musikaalista *The Teahouse of August Moon*.

1957

Japanilainen kuunnelma: Zeami Motokiyo: *Hurjapää* (*Kakegyo*), englannista suomentanut Aila Meriluoto.

1957

Kiinalainen tarina kuunnelmana: *Ikuisen nuoruuden palatsi* (tai paviljonki, *Changshengdian/ding*). Hong Shengin (1645–1704) vuonna 1688 kirjoittama klassikko-ooppera. Tekstin oli englannista suomentanut Aila Meriluoto ja ohjannut Ritva Arvelo. Musiikin kuunnelmaan oli säveltänyt Einar Englund.

1959

Kiinalainen näytelmä: ohjaus Vappu Greinert: *Valkoinen käärme*, Neljän tuulen teatteri, 300 koululaisesitystä.

19.10.1959

Kiinalainen tarina kuunnelmana: *Rakkautta raitojen alla*, esitettiin radiossa Ritva Arvelon ohjaamana ja Elvi Sinervon muokkaamana versiona perinteisen kiinalaisen teatterin näytelmästä *Perhosrakastavaiset* (*Liang Shanbo yu Zhu Yingtai*). Musiikin kuunnelmaan sävelsi Seppo Nummi.

11.9.1959–1960

Kiinalainen näytelmä: Ma-jo Kuo (Guo Moruo): *Tshu Yuan* (*Qu Yuan*) 1959. Suomen Kansallisteatteri 1959–1960. Esitettiin 10 kertaa. Ohjaus oli Jack Witikan. Nimiosassa Ekke Hämäläinen, muissa rooleissa Esa Saario, E-K Volanen, Tarmo Manni, Pentti Siimes, Maikki Länsiö, Jussi Jurkka, Kaarlo Halttunen, Arvo Lehesmaa, Pentti Irjala, Mikko Nousiainen, Esko Salminen, Uuno Montonen. Puvusto oli kokonaisuudessaan lainattu Kiinasta.

1961–1982

Kiinalainen lastennäytelmä: Chenj De-Jao: *Taikakukka* [Ren Deyao: *Malan Flower, Malan hua*], ensimmäinen kiinalainen lastennäytelmä suomalaisissa teattereissa. Näytelmästä tuli suosittu joulunäytelmä usealle teatterille: 1961–1962 Hämeenlinnan kaupunginteatteri, 26 esitystä; 1962–1963 Helsingin Työväenteatteri 15 esitystä; 1962–1963 Jyväskylän kaupunginteatteri, 14 esitystä; 1962–1963 Kemin kaupunginteatteri 15 esitystä; 1962–1963 Tampereen työväenteatteri, 21 esitystä; 1978–1979 Riihimäen teatteri, 5 esitystä 613 katsojaa; 1979–1980 (ensi-ilta 20.12.1979) Hämeenlinnan kaupunginteatteri, 29 esitystä, 4685 katsojaa; 1980 Salon teatteri; 1981–1982 (ensi-ilta 31.1.1982) Imatran teatteri, 26 esitystä, 4974 katsojaa.

Keväällä 1964

Japanilainen no-näytelmä: Yukio Mishima: *Hanjo* ”tietävästi ensimmäinen Suomessa esitetty japanilainen näytelmä”, Ylioppilasteatterissa puhenäytelmänä, ohjaus Jyri Schreck, käännös Tuomas Anhava, äänitausta **Erkki Kureniemi**, televisiointi MTVllä 22.3.1964, 20.9.1966 Kansallisteatterin kolmannella näyttämöllä ja sen esittämänä Jyväskylän kesässä 6.7.1966. Rovaniemen kaupunginteatterin esittämänä 6.12. 1969.

1972

Kiinalainen vallankumousooppera *Telakalla (Haigang)*, Suomen teatterikoulu 1972, ohjaajaopiskelija Raila Leppäkosken ensimmäinen ohjaustyö, lavastus Pekka Ojamaa, sävellystyön teki pentatonisesti Laura Jäntti, esittäjinä 2.-kurssilaiset Rea Mauranten, Erkki Saarela, Tuija Ernamo, Markku Huhtamo, Tarja Keinänen, Simeon Rabinovits. Esityspaikkana HTY:n sali. Raila Leppäkoski löysi tekstin China Pictorial -lehestä vuodelta 1969 ja sovitti sen suomalaiselle näyttämölle.

14.12.1973

Japanilainen kuunnelma: Zeami Motokiyo: *Kantan*, englannista suomentanut Pirkko Kallio.

29.5.1981

Japanilainen kuunnelma: Schichiro Fukasawa: *Narayama-laulu*, radiossa, tanskasta suomentanut Taimi Pulkkinen, dramatisoinut Johanna Rajamaa.

30.7.1981

Japanilainen kuunnelma: Hitoshi Kurashima: *Veren kahleet (Kizuna)*, suomentanut Kai Nieminen, dramatisoinut Hanna Paarlahti.

2.2.1982

Japanilainen kuunnelma: Kiyokazu Yamamoto: *Fudarakun rannoilla (Fudaraku no kishibe)*, suomentaja Kai Nieminen, dramatisointi Ari Koskinen.

5.9.1987–

Sanskrit-näytelmä: Kalidasa: *Sakuntala, Tarina kadonneesta sormuksesta*, Kuopion kaupunginteatterissa, ohjaus Maya Tångeberg-Grischin, lavastus Tero Kiiskinen.

Loka-marraskuu 1988

Anzu Furukavan Teatterikorkeakoulun *buto*-työpajan loppuesitys: *Cells of an Apple*, Liikkeellä marraskuussa -tapahtumassa.

1991

Japanilainen *no*-näytelmä: Minoru Betsuyaku: *Tursaspyyhekumi* ja Yukio Mishima: *Rouva Aoi*, Teatteri Jurkassa Helsingissä, käännökset Kai Nieminen.

15.1.–17.3.1991

Japanilaisia *kyogen*-näytelmiä: *Kuha-ateria*, *Ruodot ja kuori*, *Tädin viini* ja *Makuullalaulaja*, Teatteri Jurkassa Helsingissä, käännökset Kai Nieminen, ohjaus Tarja Laine.

4.9.1993–10.12.1994

Aasialaisaiheinen näytelmä: David Henry Wang: *M. Butterfly*, ranskalaisen miesdiplomaatin ja myöhemmin mieheksi osoittautuvan peking-oopperaprimadonnan homoeroottisesta suhteesta, Helsingin kaupunginteatterissa, ohj. Ron Sossi, rooleissa mm. Seppo Maijala ja Timo Reinikka.

17.11.1995

Indonesialaista varjonukketeatteria, suomalainen Gamelan Hanuman-ryhmä, Taideteollisuusmuseon nukkemaailma-näyttelyn yhteydessä.

17.12.1998–20.5.1999

Intialaisaiheinen lastenmusikaali: Christina Andersson/Ralf Forsström: *Pojken blå. Krishna*-myyttiin perustuva lastenmusikaali, Svenska Teatern.

1.–5.2.1999

Japanilaisen kulttuurin ilta, jossa mm. lyhennelmä japanilaisesta *no*-näytelmästä, Mia Pätsi: *Matsukaze*, Kulttuurikeskus Caisa ja kulttuurikeskus Stoa.

1998–1999

Intialaisaiheinen näytelmä: Jukka O. Miettinen/Ralf Forsström: *Siddhartha – prinssi valoa etsimässä*, Helsingin kaupunginteatterissa, esityksiä myös ruotsiksi Svenska Teaternissa yhdessä Amos Anderssonin museon kanssa.

6.4.–23.5.2006

Balilaisvaikutteinen lastennäytelmä *Ramayana*-eepoksen pohjalta: Christina Andersson/Ralf Forsström: *Prinssi Rama ja Bubub*, Helsingin kaupunginteatterin ja Helsingin taidemuseon yhteistuotanto, taidemuseon Tennispalatsin tiloissa.

2006

Japanilainen no-näytelmä, Mia Pätsi: *Funa Benkei*, KokoTeatteri

26.1.–27.5.2006

Kiinalaisen tarinan pohjalta kirjoitettu näytelmä: Sami Keski-Vähälä: *Väärennetty morsian*, Helsingin kaupunginteatterin pienellä näyttämöllä. 56 esitystä, 16.616 katsojaa. Ohjaus: Kong Xinyuan. Apulaisohjaaja ja kiinalainen tuottaja: Tan Longjian. Lavastus: Yu Gang Puvut: Zhang Yi. Äänisuunnittelu: Mauri Siirala. Valosuunnittelu: Risto Heikkerö Näyttelijät: Eeva-Liisa Haimelin, Reetta Honkakoski, Pekka Huotari, Risto Kaskilahti, Harri Kuorelahti, Tuukka Leppänen, Kai Lähdesmäki, Seppo Majala, Sanna Majuri, Janne Marja-aho, Vappu Nalbantoglu, Jyrki Nousiainen, Unto Nuora, Hermann Rask, Hannes Suominen ja Eija Vilpas.

2.12.2006–

Itämaihin sijoittuva lastennäytelmä: Philip Pullman, Johanna Freundlich: *Ilotulitusmestarin tytär*, Kotkan kaupunginteatterissa.

20.12.2006–

Itämaihin sijoittuva lastennäytelmä: Philip Pullman, sovitus Stephen Russel ja ohjaus Paul Hunter: *Fyrverkerimakarens dotter*, Svenska Teaternissa.

Syyskuu–marraskuu 2007

Japanilaisiin runoihin ja tarinohin perustuva esitys: *Veden houkutus*, Kansallisteatterissa, Juha Mäkelä, Miika Pölkki, Aki Suzuki.

2009

Japanilainen näytelmä: Chikamatsu Monzaemon: *Amijima*, ohjaus: Juha Mäkelä, suomennos Miika Pölkki, Suomen kansallisteatteri, Omapohja-näyttämö.

25.7.2009

Hiroaki Umedan *buto*-koreografia: *1. centrifugal*, suomalaisille tanssijoille, Pyhäjärven Täydenkuun tanssifestivaalilla.

Helmikuu 2011

Suomalainen peking-oopperamukaelma: Antti Silvennoinen: *Epäonnistunut ryöstö* 2. päivä helmikuuta vietettyyn kiinalaisen uuden vuoden juhlaan lyhyen, missä hän esiintyi yhdessä Steina Öhmanin kanssa säestäjinään Olli Kari (harmonikka) ja Pekka Saarikorpi (lyömäsoittimet).

Elokuu 2011

Peking-ooppera-näytelmäkatkelma suomeksi: *Kolmen tien risteyksessä*. Antti Silvennoinen ja Elias Edström alkavat esittää Suomessa ensimmäistä suomalaisten näyttelijöiden toteuttamaa kiinalaisen perinteisen teatterin näytelmää. Noin 56 esitystä noin 6.700 katsojalle suomeksi, ruotsiksi ja kiinaksi eri puolilla Suomea ja Ruotsia. Wusheng Companyn tuotanto.

11.–18.1.2013

Antti Silvennoisen ensimmäinen suomalainen peking-ooppera: *Vartija – arjen sankari*, Kanneltalossa Wusheng Companyn tuotantona. Myöhemmin 13.4. Stoassa ja 25.5. 2013 Maailma kylässä -festivaalilla. Tammikuussa 2017 Aleksanterin teatterissa. Kesällä 2018 esitys Pekingissä kansainvälisessä peking-oopperakilpailussa.

8.–22.1. 2016

Japanilaista samurai-estetiikkaa, peking-oopperaa ja metallimusiikkia yhdistelevä esitys: Antti Silvennoisen *Musashi – miekan tie* Wusheng Companyn tuotantona WHS teatteri-Unionissa. Esitettiin myöhemmin uudelleen WHS teatteri-Unionissa, 15.7. 2106 Jyväskylän kesässä ja lokakuussa 2016 Aasia Helsingissä -festivaalin gaala-ohjelmassa lyhyenä versiona.

8.–12.3.2016

Suomalainen peking-oopperateos: *Sigurd Ring* ruotsiksi esitettynä ja suomeksi tekstitettynä, Elias Edströmin ensimmäinen peking-oop-

perateos, Wusheng Companyn tuotantoa, Kanneltalossa. Säestyksenä kantele ja rumpusetti. 5 esitystä.

14.10.2017

Suomalainen peking-oopperaesitys: *Sigurd Ring* ruotsiksi esitettyinä ja suomeksi tekstitettynä Kajaanin Kaukametsä-salissa, Matchbox Companyn tuotantoa.

1.–11.3.2018

Japanilaisista kummiotustarinoista aiheensa ottanut musiikkiteatteriesitys: *Kätkeyt kasvot*, Wusheng Companyn tuotantona. WHS Teatteri Unionissa, Helsingissä.

10. Kirjoittajat

Anna Thuring on tutkija ja opettaja, joka suorittanut filosofian tohtorin tutkinnon Helsingin yliopistossa, mutta tehnyt suurimman osan tutkimustyöstään Iso-Britanniassa, Yhdysvalloissa ja Ranskassa. Opettajana hän on työskennellyt Teatterikorkeakoulussa ja useissa muissa taidealan oppilaitoksissa. Hänen keskeisimpiä tutkimusalojaan ovat aasialaisten ja länsimaisten esittävien taiteiden vuorovaikutus, fyysinen teatteri, japanilainen teatteri ja esittävän taiteen sukupuolikysymykset. Hän vastasi Suomen Akatemian 2011–2014 rahoittaman tutkimushankkeen, *Shifting Dialogues – Asian Art and Performance*, toiminnasta ja toimi tässä hankkeessa tutkijana. Sen puitteissa hän myös järjesti kolme kansainvälistä tutkimussymposiumia. Anna Thuring on toiminut Suomen Teatterintutkimuksen Seuran (TeaTS ry.) puheenjohtajana ja on parhaillaan International Federation of Theatre Research (IFTR) -järjestön Asian Theatre Working Groupin puheenjohtajistossa.

Jukka O. Miettinen on taiteen tohtori, joka on opettanut Aasian taide- ja teatterihistoriaa lukuisissa yliopistoissa ja taidekorkeakouluissa Suomessa ja Thaimaassa. Hän on toiminut tutkijatohtorina Suomen Akatemian rahoittamassa *Shifting Dialogues – Asian Arts and Performance* -tutkimushankkeessa vuosina 2011–2014. Nykyään hän toimii esittävien taiteiden yliopistonlehtorina Taideyliopiston teatterikorkeakoulussa. Hänen lukuisat kirjansa ja artikkelinsa käsittelevät pääosin Aasian taide- ja teatterihistoriaa. Hän on toiminut Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalin taiteellisena johtajana ja ollut perustamassa Aasia Helsingissä -festivaalia, jonka taiteellisena johtajana hän toimi festivaalin olemassaolon ajan. Hän on ollut kokoamassa ja käsikirjoittamassa useita Aasian kulttuureita esitteleviä näyttelyitä.

Veli Rosenberg on toiminut Suomi–Kiina-seuran eri tehtävissä vuodesta 1974 ja puheenjohtajana vuodesta 2002 ja toimittanut Kiina Sanoin ja Kuvien lehteä vuodesta 2004. Hän on ollut järjestämässä kymmeniä Kiinaa ja sen kulttuuria esitteleviäluentotilaisuuksia, näyttelyitä ja festivaaleja. Hän on tuottanut lähes

kaikki Suomessa nähdyistä kiinalaisista teatterivierailuista vuodesta 1982 alkaen ja kääntänyt vierailuesitykset suomeksi. Hän on myös koonnut Kiinan teatteria esitteleviä näyttelyitä ja kirjoittanut aiheesta aktiivisesti. Hän on ollut perustamassa Aasia Helsingissä festivaalia, jonka toiminnanjohtaja hän oli festivaalin olemassaolon ajan. Parastaikaa hän keskittyy tutkimaan Suomen ja Kiinan välisen kulttuurivaihdon historiaa.



“Ikkunat auki itään!” – 100 vuotta Aasiaa Suomen näyttämöillä kattaa yli sata vuotta suomalaista teatterihistoriaa. 1920-luvulla suomalaiset modernistit, Tulenkantajat etujoukkonaan, vaativat korpikulttuuriin loppua ja ikkunoiden avaamista sykkivään Eurooppaan, missä kiinnostus myös idän kulttuureja kohtaan oli voimakasta. Aasia pujahti Suomen suuriruhtinaskunnan ja sittemmin nuoren tasavallan näyttämöille eurooppalaisten ikkunoiden kautta. Tuli kansainvälistä orientalistista ohjelmistoa, mukaeltuja käännöksiä näytelmäteksteistä ja jopa aasialaisia vierailijoita. **“Ikkunat auki itään!”** luo katsauksen sekä 1900-luvun alun vierailuihin että Aasian tanssi- ja teatteritaiteen ymmärryksen ja arvostuksen kasvuun Suomessa.

Ennen toista maailmansotaa Suomessa vieraili yksittäisten impressarioiden tuomia aasialaisia esityksiä, joita nähtiin muuallakin Euroopassa. Idän ikkunat avattiin omin voimin sodan jälkeen, kun taiteilijamme alkoivat matkustaa Aasian maihin tutustumaan niiden näyttämötaiteisiin. Matkat laajenivat vähitellen opintomatkoiksi ja tieto lisääntyi. Virallisten vierailujen lisäksi ystävyysseurat ja yksittäisetkin toimijat ryhtyivät tuomaan aasialaisia esityksiä Suomeen. **“Ikkunat auki itään!”** kertoo näistä hullunrohkeista, innostusta ja asiantuntemusta vaatineista hankkeista, joista pitkäkestoisin oli Aasia Helsingissä -festivaali.

“Ikkunat auki itään!” sisältää myös kymmenen haastattelua, joissa tanssi- ja teatteritaiteilijat kertovat omasta Aasia-suhteestaan. Teoksen loppuun on koottu luetteloa Suomessa esitetyistä aasialaisista teoksista ja Suomeen tehdyistä aasialaisista vierailuista. Kirjan tekijät, jotka ovat perehtyneet Aasian esittäviin taiteisiin vuosikymmenien ajan, ovat itsekin yllättyneitä siitä, millaisiin uusiin tutkimusmatkoihin houkuttava aarrearkku työn kuudessa avautui!



**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

✕ TAIDEYLIOPISTO