



Vieraita näyttämöllä

Suomen ja Viron teatteri- ja tanssisuhteet

Toimittaneet Hanna Korsberg, Anneli Saro
ja Mikko-Olavi Seppälä

Tietolipas 286

Vieraita näyttämöllä

Suomen ja Viron teatteri- ja tanssisuhteet

Toimittaneet

Hanna Korsberg, Anneli Saro ja Mikko-Olavi Seppälä



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus



unesco

Inscribed on
the National Register
Memory of the World



Tietolipas 286

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien
asiantuntijoiden tarkastama *:llä merkittyä lukua lukuun ottamatta.

SKS:n julkaisujen kokoelma kuuluu Unescon Maailman muisti -rekisteriin.

Teos perustuu Koneen säätiön rahoittamaan tutkimushankkeeseen.

© 2024 Hanna Korsberg, Anneli Saro, Mikko-Olavi Seppälä ja SKS

Sarja-asu: Markus Itkonen

Kannen toteutus: Eija Hukka

Kannen kuva: Mitro Härkönen / Kansallisteatteri

Taitto: Jaana Tarsa

EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-873-6 (nid.)

ISBN 978-951-858-874-3 (EPUB)

ISBN 978-951-858-875-0 (PDF)

ISSN 0562-6129 (nid.)

ISSN 2670-2584 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/tl.286>

Teos on lisensoitu Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä,
ellei toisin mainita. (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>)



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa

<https://doi.org/10.21435/tl.286>

tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2024

Sisällys

Johdanto – teatteri ja tanssi sillanrakentajina 8
Hanna Korsberg, Anneli Saro ja Mikko-Olavi Seppälä

I SUOMALAIS-VIROLAISET SUHTEET VUOTEEN 1944

Viron ja Suomen teatterisuhteet vuoteen 1944 24
Viron näkökulma
Anneli Saro

Suomen ja Viron teatterisuhteet vuoteen 1944 50
Suomen näkökulma
Mikko-Olavi Seppälä

Laatikko: Suomalais-virolainen menestyskirjailija Hella Wuolijoki 68
Laatikko: Virolaisuuden välittäjä Aino Kallas 74

Kulttuuridiplomatiaa ja näyttämötaiteen vuorovaikutusta 78
Suomen Kansallisteatterin ja Tallinnan teattereiden vierailut
1930-luvulla
Hanna Korsberg

Laatikko: Vihellyksiä vastaanotossa – Maggie Gripenberg Virossa 97

Virolaisen ja suomalaisen varhaisen modernin tanssin
yhteyksistä 1917–1991 101
Riikka Korppi-Tommola

II SUOMALAIS-VIROLAISET SUHTEET 1944–1991

Suomalainen draama Viron teattereissa 1944–1991 124
Luule Epner

Laatikko: Emigranttitaiteilija Liina Reiman 147

Suomen ja Viron teatterivaihto neuvostoajalla 150
Mikko-Olavi Seppälä ja Luule Epner

Laatikko: Suomen Yleisradio, Radioteatteri ja Viro 200
Laatikko: Suomalaiset draamatekstit Viron radioteatterissa 203

Suomen Kansallisteatterin Viro-yhteistyö Kai Savolan
pääjohtajakaudella 206
Pirkko Koski

Virolaisen ja suomalaisen baletin kohtaamiset ja
venäläisvaikutteet 1917–1991 223
Riikka Korppi-Tommola

Laatikko: *Sudenmorsian*-baletit 251
Laatikko: Eero Ojasen baletti *Seitsemän veljestä* Vanemuisessa 256

III SUOMALAIS-VIROLAISET SUHTEET VUODESTA 1991

Laatikko: Riikka Nyman Tallinnan balettikoulussa 1990–1993 262

Suomalainen draama Viron teattereissa 1991–2017 270
Luule Epner

Laatikko: Ingomar Vihmar suomalaisnäytelmien ohjaajana 294

Kenellä on oikeus historiaan? 297

Näytelmän *Puhdistus* kulttuurisista rajanylityksistä

Pirkko Koski

Laatikko: Urmas Poolamets kertoo tarinoita liikkeen keinoin 315

Suuntana Eurooppa 318

Näkökulmia nykytanssikentän yhteistyöhön

Johanna Laakkonen

Vierailuista festivaaleihin ja yhteisproduktioihin 336

Suomalais-virolaisia teatteriyhteyksiä vuosina 1991–2017

Julia Pajunen

Laatikko: Kristian Smeds Virossa 368

PUHEENVUORO

Teatteri kuin sauna – ohjaajan tilityksiä* 372

Taago Tubin

Yhteenvedo – silta, henkireikä, verkosto 413

Hanna Korsberg, Anneli Saro ja Mikko-Olavi Seppälä

Liite. Teatteri- ja ohjaajavaihto Suomen ja

Viron välillä 1960–1991 425

Lähteet ja kirjallisuus 434

Kirjoittajat 458

Abstract 460

Henkilöhakemisto 461

Johdanto – teatteri ja tanssi sillanrakentajina

Hanna Korsberg

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-0570-6825>

Anneli Saro

🔗 <https://orcid.org/0009-0000-6692-2794>

Mikko-Olavi Seppälä

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-1246-9984>

Naapurimaat Suomi ja Viro ovat pyrkineet rakentamaan kumppanuutta yhteiskunnan eri aloilla, monesti Venäjän ja Neuvostoliiton valtapyyteiden varjossa. Suomalaisten ja virolaisten välisissä suhteissa olennaisena tekijänä on ollut kielisukulaisuus, jonka perustalle veljeskansat ovat voineet hahmotella myös pitemmälle meneviä poliittis-kulttuurisia ohjelmia. Tämä kirja käsittelee Suomen ja Viron teatteri- ja tanssisuhteita, joissa esteettiseen vuorovaikutukseen on sekoittunut myös poliittisia ja diplomaattisia tavoitteita. Teatterin osalta kirja keskittyy nimenomaan suomen- ja vironkieliseen puheteatteriin, vaikka esitystaiteiden kenttä molemmissa maissa on sitä laajempi ja käsittää muun muassa oopperan ja sirkuksen.

Vaikka näytelmäteokset, esiintyjät ja esitystyylit ovat aina ylittäneet rajoja, teatterintutkimus ja teatterihistoria ovat yleensä keskit-

tyneet paikallisiin tai kansallisiin lähtökohtiin. Uusimmassa tutkimuksessa tämä lähtökohta on kyseenalaistettu ja pyritty sen sijaan tarkastelemaan yllirajaisia yhteyksiä, taiteilijoiden liikkuvuutta ja kulttuurien välisiä vaikutteita maantieteellisten rajojen yli. Käsillä oleva teos osallistuu esittävien taiteiden tutkimuksen alalla viime aikoina käytyyn keskusteluun yllirajaisuudesta tarkastelemalla yksilöiden ja kollektiivien toimintaa sekä taiteilijoiden, kääntäjien ja taidelaitosten keskinäistä vuorovaikutusta: vierailuja, kiertueita, draamakäännöksiä. Suomen ja Viron kohdalla on nähtävissä, miten teatterin ja tanssin yllirajaiset yhteydet ovat monin tavoin nostaneet pintaan kansalliseen identiteettiin liittyviä kysymyksiä.

Vaikka Suomi ja Viro ovat maantieteellisesti ja kielellisesti lähellä toisiaan, maiden yhteiskunnat, teatterijärjestelmät ja kulttuuriset vaikutteet ovat selvästi poikenneet toisistaan. Asetelma on tuottanut yhteyksiä, yhteentörmäyksiä ja yhteistyötä, joille on ollut ominaista tuttuuden ja vierauden sekoittuminen.

Teatteriyhteys yli Suomenlahden 1800-luvulla

Suomen ja Viron teatterisuhteilla on pitkät perinteet. Suhteet alkavat jo 1800-luvulta, mutta niiden lähtökohtana oli kuuluminen yhteiseen Venäjän keisarikuntaan sekä saksan kieltä puhuvan sivistyneistön kieliyhteys. Virossa toimi tuolloin saksankielisiä teatteriryhmiä, jotka aika ajoin suuntasivat kiertueensa Suomen ruotsinkieliselle rannikkoseudulle. Myös Suomessa toimi 1800-luvun alkupuolella eräitä saksankielisiä teattereita, joiden näyttelijät oli rekrytoitu Baltian alueelta.¹ Suomea ja Viroa yhdisti myös läheisyys Venäjän keisarikunnan pääkaupunkiin, Pietariin. Suomen ja Baltian rannikkokaupungit kuuluivatkin 1910-luvulle asti useiden Pietarissa esiintyneiden taiteilijoiden ja teattereiden kiertueohjelmiin.

Suomalaisten ja virolaisten tilanne Venäjän keisarikunnassa kuitenkin poikkesi toisistaan. Suomalaisten silmiin virolaisten

1 Hirn 1997; Hirn 1998.

asema baltiansaksalaisen yläluokan ja venäläisen hallintokoneiston puristuksessa vaikutti tukalalta. Virolaiset puolestaan pitivät autonomisen Suomen väljempää oloja ihanteellisina ja esikuvallisina.

Suomalaiset ja virolaiset lähentyivät toisiaan kansallisuusliikkeiden nousun myötä 1800-luvun puolivälistä alkaen. Kansallinen identiteetti ankuroitiin kansanperinteeseen ja kieleen, mikä teki virolaisista ja suomalaisista lähisukulaisia, heimoveljiä. Suomen ja Viron kulttuuripoliittisia suhteita ryhdyttiin rakentamaan ”Suomen sillan” käsitteen avulla. Tämä Virossa syntynyt kielikuva perustuu *Kalevipoeg*-kansalliseepokseen (1859), jossa Kalevipoeg-jättiläinen kaataa suuren tammen sillaksi Suomen ja Viron välille. ”Ajan kuluessa ovat veljet vierastuneet toisistansa: ’suomensilta’, tuo kansanrunouden laatima yhdistin, on niiden väliltä ollut katkaistu. Mutta eipä veljet kuitenkaan ole toisiansa kokonaan unhottaneet”, totesi Viron laulujuhlilla 1869 vieraillut suomalainen C. G. Swan. Yleisempään tietoisuuteen Suomen sillan nosti vuonna 1881 ilmestyneessä runossaan virolainen Lydia Koidula (1843–1886), jolla oli lämpimät suhteet johtaviin suomalaisiin fennomaaneihin. Koidula kävi toimittaja Antti Almbergin (Jalava) ja professori Yrjö Sakari Yrjö-Koskisen kanssa aktiivista kirjeenvaihtoa, jossa visioitiin Suomen ja Viron kansallisuusliikkeiden yhteisiä kehitysaloja ja jopa yhteistä kulttuurialuetta.

Sekä suomen että viron kielen yhteiskunnallinen asema parani olennaisesti 1900-luvulle tultaessa. Suomen kieli syrjäytti vähitellen ruotsin kielen valtakielenä, mutta ruotsi säilytti virallisen kielen aseman. Virolain alkoi syrjäyttää saksan ja venäjän kieliä virallisesta käytöstä, mutta tuli valtakieleksi vasta Viron itsenäistyessä vuonna 1918.

Myös kiinteämmät teatteriyhteydet Suomen ja Viron välillä solmittiin vasta 1900-luvun alussa, kun suomen- ja virokieliset amatilliset teatteri-instituutiot oli perustettu, kontaktit suomalaisten ja virolaisten kesken lisääntyivät ja juhlapuheet maiden välisestä Suomen sillasta alkoivat saada uudenlaista kantavuutta.

Aiempi tutkimus

Suomen ja Viron teatteri- ja tanssisuhteita ei ole aikaisemmin tarkasteltu systemaattisesti ja yksityiskohtaisesti, mutta aihepiiriä on käsitelty eräissä yksittäisissä artikkeleissa ja opinnäytteissä sekä yleisesitysten puitteissa. Suomen ja Viron poliittisten ja kulttuuri-suhteiden tutkimusta ovat harjoittaneet erityisesti historioitsijat molemmissa maissa.

Kari Aleniuksen kansallisia stereotyyppejä perannut väitöskirja *Ahkeruus, edistys, ylimielisyys* ilmestyi vuonna 1996. Aleniuksen teesin mukaan Virossa pidettiin 1800-luvun lopulta lähtien Suomea myönteisenä esikuvana, jonka kanssa hakeuduttiin aktiivisesti yhteistyöhön, mutta vastavuoroista hyväksyntää ja arvostusta koskevissa toiveissa suomalaisten suhteen jouduttiin pettymään. Sama asetelma on toistunut uudemmissa naapurikuvaa käsittelevissä tutkielmissa, joissa on tarkasteltu maiden suhteita 2000-luvulla.

Suomen ja Viron 1980-luvulla tiivistynyt ja 1990-luvulla vapautunut kanssakäyminen näkyi useiden tutkimusantologioiden ilmestymisenä. Tutkimus painottui maiden 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kehityksen ja vuorovaikutuksen kuvaamiseen. Heikki Roiko-Jokelan toimittama teos *Virallista politiikkaa – epävirallista kanssakäymistä* (1997) hahmotteli suomalais-virolaisten suhteiden pitkää linjaa 1800-luvun lopulta alkaen. Suomen ja Viron kehityksen yhtäläisyyksiä ja eroja tarkasteltiin teoksessa *Kaksi tietä nykyisyyteen* (1999), jonka kirjoittajina oli tutkijoita molemmista maista.

Suomen ja Viron poliittisia suhteita maailmansotien välisenä aikana on tutkittu tarkkaan. Heino Arumäe julkaisi vuonna 1997 dokumenttikokoelman *Eesti ja Soome suhted 1920–1925* ('Viron ja Suomen suhteet 1920–1925') ja 2018 laajan ja monipuolisen monografian *Eesti ja Soome. Sõjast sõjani* ('Viro ja Suomi. Sodasta sotaan'). Maiden sotilaallista yhteistyötä samalla ajanjaksolla – Suomenlahden merialueen puolustamista Neuvostoliiton muodostamaa uhkaa vastaan – puolestaan selvitti väitöskirjassaan Jari Leskinen (1999).

Suomen ja Viron suhteiden historiaa ovat käsitelleet useissa yhteyksissä Seppo Zetterberg, Toomas Karjahärm ja Heikki Rausmaa.

Karjahärm tarkasteli Suomen ja Viron suhteita artikkelissaan ”Venäjän varjossa” (1997). Samaan tapaan Rausmaa on korostanut, että maiden välisissä suhteissa varsinkin 1920- ja 1930-luvuilla mutta myös neuvostoaikana vaikuttaneen heimoaатteen ja yhteisen heimotunteen kovana perustana olivat poliittiset realiteetit. Suurvallan varjossa yhteistyö oli molempien maiden kansallisen edun mukaista, kuten Rausmaa on selventänyt: ”Tukemalla toisiamme tuemme samalla myös itseämme. Jos suoraa poliittista tukea ei ole mahdollista antaa, kulttuurin nimissä saattaa silti olla mahdollista antaa tukea, joka tosiasiallisesti on poliittista.”² Aappo Kähösen toteamuksen mukaan suomalais-virolaisissa suhteissa on vaikuttanut ”kolmantena osapuolena” Venäjä ja laajemmin Itämeren ja Baltian alueen suurvaltapolitiikka: ”Tältä pohjalta perifeerisyyden kokemus ja [2000-luvun] länsi-integraatio sen voittamisen symbolina yhdistää molempia maita.”³

Neuvostoliiton ja kommunistijohtoisen Viron neuvostotasavalan (1944–1991) näkökulmaa suomalais-virolaisiin suhteisiin avasivat Mati Graf ja Heikki Roiko-Jokela teoksessaan *Vaarallinen Suomi* (2004), jossa he korostivat Suomesta Viroon suuntautuneen turismin sekä televisiolähetysten merkitystä. Kylmän sodan kulttuuri-suhteita Suomen ja Neuvostoliiton välillä on tarkastellut yleisten rakenteiden sekä erityisesti musiikin osalta Simo Mikkonen (2019). Neuvostoaajan kulttuurivaihdon hankalaa todellisuutta ovat avanneet myös lukuisat muistelmateokset niin Suomessa kuin Virossa.⁴ Keskeisten kulttuurivälittäjien, kuten kääntäjien, tutkimushaastatteluja on tallennettu muun muassa Tuglas-seuran ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoihin.

Viimeaikaisia suomalais-virolaisia suhteita analysoi Siirtolaissuusinstituutin julkaisema tutkimus *Liikkuvuus, muuttoliike ja yllärajaiset suhteet*. Teoksen toimittajat Rolle Alho ja Kaja Kumer-Haukanömm kiteyttävät viime vuosikymmeninä vallinneen tilanteen: ”Suomalaisille Viro on ollut ennen kaikkea matkailumaa, kun taas

2 Rausmaa 2020, 58.

3 Kähönen 2020, 73.

4 Esim. Lilja 2004; Oplatka 2007; Soosaar 2011; Lehtonen 2016.

Suomi on houkutelut virolaisia pääasiassa korkeamman elintason, parempien palkkojen ja sosiaaliturvan takia.”⁵

Kirjallisia suhteita ovat selvittäneet systemaattisella otteella Toivo Kuldsepp (1977 ja 1986), Kai Laitinen ja Endel Mallene (1996), Juhani Salokannel (1998 ja 2023), Sirje Olesk (2005) sekä Pekka Lilja (2004 ja 2017). Heidän tutkimuksensa osoittavat kirjallisissa suhteissa valinnan epätasapainon: Virossa tunnettiin 1900-luvulla kiinnostusta suomalaista kirjallisuutta kohtaan, kun taas Suomessa kustannettiin ja luettiin melko vähän virolaista kirjallisuutta. Tilanne tasapainottui vasta 1980-luvulla, jolloin Suomessa koettiin virolaisen kirjallisuuden buumi.⁶ Vertailevaa, yllirajasta ja tieteidenvälistä tarkastelutapaa edustaa myös Kaljundin, Laaneksen ja Pikkasen tutkimus *Novels, Histories, Novel Nations. Historical Fiction and Cultural Memory in Finland and in Estonia* (2015), jossa pohditaan Viron ja Suomen historiallisten romaanien osuutta kansallisen omantunnon ja historiallisen tietoisuuden kielikuvien kehittämisessä.

Esittävän teatterin näkökulmasta edellä mainituista tutkimuksista voi todeta, että kirjallisuushistoriallisen tutkimusotteen aineistona ovat olleet kustannetut ja painetut teokset, jolloin näytelmät ja teatterivaihto on jäänyt parhaimmassakin tapauksessa vain sattumanvaraiselle huomiolle. Maiden väliset teatterisuhteet ovat kehittyneet poikkeavalla tavalla verrattuna kirjallisiin suhteisiin tai poliittisiin suhteisiin eikä niitä ole aikaisemmin systemaattisesti tutkittu.

Yllirajasten teatterisuhteiden tutkiminen

Angloamerikkalaisessa tutkimusperinteessä yllirajaisen (*transnational*) käsitettä on sovellettu jo 1920-luvulta lähtien siirtolaisuuden ja identiteetin kuvaamisessa. Käsite siirtyi yllirajaisista taloussuhteista lain ja oikeudenkäytön kysymysten tarkasteluun. 1970-luvulla käsite sai suosiota yhteiskuntatieteiden työkaluna ja 1980-luvulta lähtien

5 Alho & Kumer-Haukanömm 2020, 18.

6 Salokannel 1998.

sitä on yhä enemmän hyödynnetty myös historian tutkimuksessa, kun ala on irtautunut kansallisista paradigmoista.⁷

Kansainvälisen (*international*) ja ylirajaisen (*transnational*) käsitteet sekoitetaan helposti toisiinsa. Joskus käsitteitä käytetään synonyymeinä tai niiden käyttö jopa kyseenalaistetaan. Tässä tutkimuksessa teemme käsitteiden välille eron seuraten Janelle Reineltin ja Pierre-Yves Saunierin määritelmiä. Reineltin mukaan *kansainvälisen* käsite (*international*) merkitsee useampaa kuin yhtä valtiota tai kansakuntaa (*nation*) ja viittaa yhteistyöhön tai ainakin neuvotteluun useampien valtioiden tai kansakuntien välillä.⁸ Saunier puolestaan painottaa, että kansainvälisten suhteiden tarkastelussa käsitteen *ylirajainen* (*transnational*) ymmärretään kohdistuvan nimenomaan ei-valtiollisten toimijoiden yhteistyöhön valtioiden rajojen yli. Tämä yhteistyö voi saada erilaisia muotoja.⁹ Näin ymmärrettynä käsite *kansainvälinen* viittaa virallisuontoiisiin yhteyksiin ja yhteistyöhön valtioiden tai kansakuntien välillä ja *ylirajainen* vastaavasti erilaisten pienempien instituutioiden, toimijoiden ja yksilöiden muodostamiin yhteyksiin ja verkostoihin.

Ylirajaisen näkökulman merkitys on korostunut 1990-luvulta lähtien, kun kylmän sodan jälkeinen globalisaatio sekä informaatioteknologian vallankumous ja digitalisaatio ovat ravistelleet entistä kansallisvaltioiden varaan rakentunutta maailmankuvaa ja tutkimusparadigmoja. Nykymaailman lisääntynyt verkottuneisuus, yhtenäisyys ja kiihtyvä vuorovaikutus näkyvät kaikilla yhteiskunnan alueilla ja tasoilla valtioiden rajoista riippumatta. Kulttuurintutkimukselle ylirajaisuuden käsite on tarjonnut välineen tarkastella, määritellä ja arvioida uutta moninapaista, monikulttuurista ja jälkikansallista maailmaa. Saunierin havainnon mukaan vuosituhannen vaihteessa tutkimuskeskustelussa yleistyivät – ylirajaisen lisäksi – uudet, erilaisia vuorovaikutustapoja ja -muotoja kuvaavat käsitteet, kuten verkosto (*network*), risteymä (*hybrid*), diaspora ja rihmasto (*rhizome*).¹⁰

7 Clavin 2005, 433–36.

8 Reinelt 2008, 4.

9 Saunier 2013, 15, 22.

10 Saunier 2013, 14.

Saunier ehdottaa, että yllirajainen lähestymistapa, riippumatta tarkasteltavan ilmiön taloudellisesta, yhteiskunnallisesta tai kulttuurisesta luonteesta, tarkastelee erityisesti yhteyksiä, virtauksia ja suhteita, sekä myös yllirajaisia muodostelmia. Tutkimuskohteena voi olla melkein mitä tahansa: tavarat, ajatukset, ihmiset, taide-tekokset. Myös Steven Vertovec ja Alejandro Portes puolustavat yllirajaisuuden käsitettä sen monipuolisuuden ja hyödyllisyyden takia, se on eräänlainen sateenvarjokäsite globaalien verkostojen ja sosiaalisten suhteiden tarkasteluun.¹¹

Vaikka teatteritaiteen olemukseen ja teatterihistorian käytäntöihin on aina kuulunut yllirajaisuus, käsitteen ja tutkimusotteen soveltaminen on yleistynyt laajemmin teatterin ja esitystaiteen tutkimuksessa vasta 2000-luvulla. Useissa tutkimuksissa ja tutkimushankkeissa on tarkasteltu teatteritaiteen yllirajaisia yhteyksiä, kuten kulttuurivaihtoa, kiertuetoimintaa, esteettisiä vaikutteita ja taiteilijoiden siirtolaisuutta.¹²

Yllirajaisia suhteita on tarkasteltu ja käsitteellistetty teatterintutkimuksessa usealla eri tavalla. Yllirajaisen toiminnan ja erityyppisten yllirajaisten toimijoiden tarkastelussa on sovellettu Petra Brooman-sin käsitteitä kulttuurinen siirto (*cultural transfer*) ja kulttuurinen välittäminen (*cultural transmission*). Kulttuurinen siirto viittaa yksisuuntaiseen liikkeeseen tai vaikutukseen, lähinnä kääntämiseen kielestä toiseen. Kulttuurinen välittäminen tai kulttuurivaihto on molemminpuolinen ilmiö, jossa eri osapuolet vaihtavat ja jakavat kulttuurista tai esimerkiksi kirjallista tietoa. Vastaavasti kulttuuri-välittäjä (*cultural transmitter*) tarkoittaa aktiivista toimijaa kahden kulttuurin välillä.¹³ Niin ikään käyttökelpoisuutensa on osoittanut Bruno Latourin toimijaverkkoteoria (*actor-network theory*). Siinä toimijoina ymmärretään ihmiset ja instituutiot, joilla on vaikutusta muuttaa yleisiä asiantiloja. Toimijaverkkoteoria tarjoaa mahdollisuuden tutkia mikrotasolla ja tiheän kuvauksen avulla, miten eri toimijat ovat kytköksissä toisiinsa ja miten ne liikkuvat tilassa.¹⁴

11 Vertovec 1999, 459; Portes 1998, 1.

12 Esim. Balme & Szymanski-Düll 2017; Korsberg, Saro & Seppälä 2021.

13 Broomans 2009, 1–20.

14 Latour 2005.

Tässä teoksessa teatterisuhteita tarkastellaan eri näkökulmista edellä mainittuja käsitteitä hyödyntäen. Monipuolisuus on tarpeen, sillä suomalais-virolaiset teatterisuhteet ovat aina toimineet useilla eri tasoilla. Tärkeässä asemassa ovat olleet yksittäisten toimijoiden – kääntäjien, ohjaajien, näyttelijöiden, tanssijoiden, laulajien – vierailut ja yhteistyö Suomenlahden yli. Tämän lisäksi yhteistyötä ovat tehneet teatterilaitokset, mikä tarkoittaa käytännössä vierailuesityksiä ja ohjaajavaihtoa, joka on usein tapahtunut laajempien kulttuuridiplomaattisten pyrkimysten ja kehysten puitteissa. Kuluneen sadan vuoden aikana myös maiden teatterikoulutukset ovat olleet monella tapaa vuorovaikutuksessa.

Tutkimushanke ja tutkijoiden aiemmat julkaisut

Tämä teos pohjaa tutkimushankkeeseen ”Suomen ja Viron teatteri- ja kulttuurisuhteet”, joka kuului Koneen Säätiön rahoittaman Suomen muuttuvat naapurisuudet -ohjelman teemahakuun Lähi-naapurit. Hanketta ovat johtaneet professori Hanna Korsberg Helsingin yliopistosta ja professori Anneli Saro Tarton yliopistosta. Tutkimusryhmään ovat kuuluneet Tarton yliopistosta dosentti Luule Epner sekä Helsingin yliopistosta filosofian tohtori Riikka Korppi-Tommola, professori emerita Pirkko Koski, museonjohtaja, dosentti Johanna Laakkonen, filosofian tohtori Julia Pajunen ja dosentti Mikko-Olavi Seppälä. Lisäksi hankkeeseen on osallistunut teatteriohjaaja Taago Tubin, joka kirjoittaa tässä teoksessa Suomen ja Viron teatterisuhteista henkilökohtaisesta näkökulmastaan.

Kirjoittajat ovat akateemisen tutkimushankkeen aikana esitelleet tutkimustaan eri foorumeilla, kuten kansainvälisissä kongresseissa, ja myös julkaisseet aihepiiristä artikkeleita tieteellisissä julkaisuissa englanniksi, viroksi ja suomeksi. Tämän kirjan on tarkoitus luoda kokonaiskuva Suomen ja Viron välisestä teatteri- ja tanssivaihdosta. Tästä syystä eräissä luvuissa on tiettyä päällekkäisyyttä muutamien aikaisemmin julkaistujen artikkelien kanssa. Mikäli kyse on aikai-

semmin julkaistun artikkelin julkaisemisesta uudelleen muokattu-
na, se tehdään alkuperäisen julkaisijan luvalla.

Käsittelemään sisältyvät kaksi Luule Epnerin artikkelia rakentuvat hänen aikaisemmin julkaisemilleen, suppeammille artikkeleille. Vironkielisessä *Keel ja Kirjandus* -lehdessä julkaistussa artikkelissaan ”Soome dramaturgia Nõukogude Eesti teatrilaval”¹⁵ Epner käsittelee samaa aihetta kuin tämän kirjan laajemmassa luvussa ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1944–1991”. Epnerin luku ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1991–2017” taas on varhaisemmassa ja suppeammassa muodossa julkaistu nimellä ”Contemporary Finnish Drama in Estonian Theatre in the 21st of Century” lehdessä *Interlitteraria*.¹⁶

Hanna Korsberg on käsitellyt tämän kirjan luvun ”Kulttuuri-diplomatiaa ja näyttämötaiteen vuorovaikutusta” aihepiiriä myös artikkelissaan ”Theatrical Exchanges across the Baltic Sea in the 1930s”, joka on ilmestynyt *Nordic Theatre Studies* -lehden julkaisussa *Transnational Influences*.¹⁷ Artikkelissa Korsberg käsittelee myös Kansallisteatterin Ruotsin-vaihtoa.

Luvussa ”Suomen ja Viron teatterisuhteet vuoteen 1944. Suomen näkökulma” Mikko-Olavi Seppälä hyödyntää aikaisemmin kirjoittamiaan, aihepiiriä yksityiskohtaisemmin käsitteleviä artikkeleitaan, kuten *Avain*-lehdessä ilmestynyttä artikkelia ”Virolainen näytelmä Suomessa vuoteen 1944”.¹⁸ Näyttelijä Liina Reimania koskeva alaluku sekä tietolaatikko pohjautuvat Seppälän artikkeleihin *Näyttämö ja tutkimus* -vuosikirjassa sekä Viron teatteriliiton vuosikirjassa *Teatrielu 2018*.¹⁹ Edelleen Seppälän ja Epnerin laatima luku ”Suomen ja Viron teatterivaihto neuvostoaajalla” sisältää jaksota, jotka nojaavat Seppälän artikkeliin edellä mainitussa julkaisussa *Transnational Influences*.²⁰

15 Epner 2019a.

16 Epner 2019b.

17 Korsberg 2021.

18 Seppälä 2019a.

19 Seppälä 2018; Seppälä 2019b.

20 Seppälä 2021.

Näiden lisäksi voidaan mainita, että Riikka Korppi-Tommolan luku ”Virolaisen ja suomalaisen varhaisen modernin tanssin yhteyksistä” käsittelee osin samaa aihepiiriä kuin hänen aiemmin julkaistu artikkelinsa ”Tanssi Suomen ja Viron kulttuurisillalla”.²¹

Pirkko Koski on aikaisemmin julkaissut monografiat Hella Wuolijosta sekä Kai Savolan johtajakaudesta Kansallisteatterista. Hänen tutkimuksensa tässä teoksessa muodostaa kuitenkin uuden kokonaisuuden. Kosken luku ”Kenellä on oikeus historiaan? Näytelmän *Puhdistus* kulttuurisista rajanylityksistä” käsittelee osin samoja esityksiä kuin hänen aiemmin julkaistu katsaus ”Sofi Oksanen’s *Purge* around the Baltic Sea”.²²

Käsillä oleva teos *Vieraita näyttämöllä* on tutkimushankkeen loppujulkaisu, johon on koottu yhteen hankkeen keskeiset tulokset. Hankkeen ja tämän teoksen erityispiirre on ylirajainen näkökulma, jossa teatterisuhteita käsitellään sekä Suomesta että Virosta käsin, mikä on mahdollistanut ristiriitaisetkin tulkinnat. Yhteisöllinen ja aina julkinen teatteritaide on osoittautunut erittäin kiinnostavaksi kannavaksi tarkastella naapuruutta, yhteisiä piirteitä ja eroja. Keskitymme pääasiassa Suomen ja Viron teatterisuhteiden prosessuaaliseen luonteeseen ja dynamiikkaan, mutta myös yksityisiin toimijoihin, kuten henkilöihin ja instituutioihin, joilla on ollut eniten – tietoisesti tai tiedostamatta – vaikutusvaltaa. Kysymme, ketkä pitivät yllä kulttuuri- ja teatterisuhteita, miksi ja miten kulttuurisuhteita vaalittiin ja millä tavoin esitykset ja niiden vastaanotto heijastelivat suomalais-virolaisia suhteita. Arvioimme molemmista maista käsin teatterisuhteiden tasapainoa ja merkitystä myös pitemmällä aikavälillä.

Kirja on jaettu kolmeen osaan. Jäsennyksen lähtökohtana ovat erilaiset historialliset ja poliittiset aikakaudet, jotka vaikuttivat myös Suomen ja Viron suhteisiin. Ensimmäinen osa käsittelee teatteritoimintaa 1900-luvun alusta toisen maailmansodan loppuun asti, seuraava Neuvostoliiton kautta ja kolmas osa nykyaikaa Viron itsenäistymisestä alkaen.

21 Korppi-Tommola 2018.

22 Koski 2014.

Ensimmäisessä osassa Anneli Saro tarkastelee suomalaisten näytelmien esittämistä Virossa sekä teatterivierailuja vuoteen 1944 ja Mikko-Olavi Seppälä puolestaan käsittelee samoja aiheita Suomen näkökulmasta. Näiden pitkien lukujen lisäksi Hanna Korsberg tarkastelee tallinnalaisten teattereiden ja Suomen Kansallisteatterin vierailuja 1930-luvulla ja Riikka Korppi-Tommola varhaisen modernin tanssin yhteyksiä. Suomen ja Viron teatterisuhteissa tuon ajan keskeisiä vaikuttajia olivat Hella Wuolijoki, Aino Kallas ja Maggie Gripenberg, joiden toimintaa käsitellään tietolaatikoissa. Toisen maailmansodan molemmin puolin Suomessa vaikutti virolainen näyttelijä-ohjaaja Liina Reiman.

Kirjan toinen osa käsittelee Viron neuvostoaikaa vuodesta 1944 vuoteen 1991. Luule Epnerin ja Mikko-Olavi Seppälän laajan Suomen ja Viron teatterivaihtoa tarkastelevan luvun lisäksi Epner käsittelee suomalaista draamaa Viron teattereissa ja radiossa ja Seppälä vastaavasti virolaista draamaa Suomen radioteatterissa. Pirkko Kosken aiheena on Suomen Kansallisteatterin Viro-yhteistyö Kai Savolan johtajakaudella. Riikka Korppi-Tommola tarkastelee baletin puolella suhteissa näkyviä venäläisvaikutteita sekä *Sudenmorsian*-baletin eri tulkintoja 1970- ja 1980-luvulla. Luule Epner puolestaan käsittelee Eero Ojasen balettia *Seitsemän veljestä* Vanemuisessa 1988.

Kirjan kolmannen osan avaa Luule Epnerin luku ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1991–2017”. Tärkeitä toimijoita tällä viimeisimmällä aikakaudella olivat ohjaajat Mati Unt ja Ingomar Vihmar sekä Tallinnan Balettikoulussa opiskellut tanssija Riikka Nyman ja pääasiassa Suomessa uransa tehnyt koreografi, tanssija Urmas Poolamets. Johanna Laakkonen tarkastelee tanssikentän yhteistyötä ja Pirkko Koski Sofi Oksasen *Puhdistus*-teoksen eri näyttämöversioita. Julia Pajusen aiheena on suomalais-virolainen teatteriyhteistyö, jossa Kristian Smedsin toiminta Von Krahl -teatterissa ja erityisesti Juhan Ulfsakin kanssa on tuottanut esityksiä molemmin puolin Suomenlahtea. Ulfsak on työskennellyt Suomessa paitsi näyttelijänä myös näyttelijäntöyön opettajana. Kirjan päättää monia suomalaisia näytelmiä ohjanneen Taago Tubinin omakohtainen teksti ”Teatteri kuin sauna – ohjaajan tilityksiä”.

I

Suomalais-virolaiset suhteet vuoteen 1944

Suomalaisten ja virolaisten suhteet tiivistyivät 1900-luvun alussa. Venäjältä vuonna 1905 alkaneet levottomuudet yltyivät Virossa kansannousuksi saksalaista yläluokkaa vastaan. Rangaistuksia välttelevät poliittiset pakolaiset muodostivat Helsinkiin muutamaksi vuodeksi 3 000 hengen virolaisyhdyskunnan. Helsingin yliopisto houkutteli myös virolaisia naisylioppilaita, joilla oli Virossa ja Venäjällä rajallisesti opiskelumahdollisuuksia. Tänä aikana solmitut suomalais-virolaiset avioliitot ja ystävyys-suhteet kantoivat vuosikymmenten ajan. Molemmissa maissa alettiin kääntää naapurimaan kaunokirjallisuutta.

Monien muiden pienten kansallisvaltioiden tavoin Suomi ja Viro saavuttivat itsenäisyyden vuosina 1917–1919, kun Venäjän ja Saksan keisarikunnat romahtivat ensimmäisessä maailmansodassa. Suomi ja Viro olivat nuoria kansallisvaltioita, joita yhdisti kielisukulaisuus ja yhteiset intressit, kuten kulttuurinen protektionismi ja kansallisten traditioiden vahvistaminen. Väläyteltiin jopa ajatusta Suomen ja Viron valtioliitosta. Välejä kiristi Suomessa vuosina vallinnut 1919–1932 alkoholin kieltolaki – Virossa vastaavia rajoituksia ei ollut. Maat lähenivät poliittisesti vasta 1930-luvulla, mikä näkyi muun muassa tiiviissä sotilaallisessa yhteistyössä Suomenlahden puolustamiseksi.

Samaan aikaan Viron ja Suomen kulttuurisuhteet kehittyivät vilkkaiksi suomalais-ugrilaisen heimoaateen vauhdittaman opettaja- ja opiskelijavaihdon sekä matkailun ansiosta. Maiden välinen passivapaus sovittiin vuonna 1929. Suomalaisuuden Liiton ylläpitämä Helsingin Eesti-toimisto avattiin 1928, ja Fenno-Ugria-seuran

ylläpitämä Tallinnan Suomi-toimisto vuonna 1929. Toimistot edistivät naapurimaan kulttuurin ja kielen tuntemusta ja matkailua ja saivat tukea Suomen ulkoministeriöltä. Kouluissa yleistyi tapa viettää heimopäivää, jolloin juhlistettiin suomalaisten ja virolaisten kulttuurista läheisyyttä sekä laajemmin suomalais-ugrilaista kieliyhteyttä.

Kulttuurivaihto pääsi toden teolla vauhtiin 1930-luvulla. Korkean profiilin Suomalais-Virolainen seura perustettiin Suomessa 1936 edistämään maiden välisiä suhteita. Virallinen kulttuurisopimus Suomen, Viron ja Unkarin välille solmittiin seuraavana vuonna.

Suomalainen kirjallisuus kävi kaupaksi Virossa, mutta virolais-teoksilla ei ollut Suomessa vastaavaa menekkiä ja merkittävätkin teokset kääntyivät suomeksi verraten hitaasti. Konkreettista yhteistoimintaa kustannusosalalla ei syntynyt. Sen sijaan teattereiden ja näyttämöväen välillä vuorovaikutus muodostui sangen vilkkaaksi etenkin Helsingin ja Tallinnan teattereiden välillä.

Virolais-suomalaiset näyttelijä- ja teatterivierailut kuuluivat asiaan kulttuuridiplomatian nimissä. Teatterit osoittivat hyödyllisyytään esittelemällä naapurimaiden kirjallisuutta ja teatteritaidetta ja tarjoamalla puitteet seurusteluun. Viron merkitystä nosti reunavaltio politiikan lisäksi suomen ja viron kielisukulaisuus, ”heimoveljeys”. Virolais-suomalaiset vaihtovierailut toimivat osaltaan maan ruotsinkielisten teattereiden skandinaavisten näyttelijävierailujen vastapainona. Suomessa tunnettiin kiinnostusta erityisesti virolaisten versioimia suomalaisteoksia kohtaan.

Mikko-Olavi Seppälä

Viron ja Suomen teatterisuhteet vuoteen 1944

Viron näkökulma

Anneli Saro

📄 <https://orcid.org/0009-0000-6692-2794>

Suomentanut Varja Arola

Tässä luvussa tarkastelen Viron ja Suomen teatterisuhteita vironkielisen teatterin synnystä vuonna 1870 aina toisen maailmansodan loppuun saakka ensisijaisesti Viron näkökulmasta. Keskityn pääasiassa suomalais-virolaisen teatteriverkoston luomisessa vaikuttaneisiin henkilöihin ja teksteihin. Luku on jaettu kronologisesti neljään temaattiseen alalukuun.

Suomalaisten ja suomalaisen näytelmäkirjallisuuden vaikutus virolaiseen teatteriin 1870–1906

Viron varhainen teatteritoiminta keskittyi Tallinnaan, sillä Tartossa oli vuosina 1812–1867 voimassa teatterikielto. Myös tuleva virolaisen teatterin alullepanija Lydia Koidula oli sitä mieltä, että teatterista oli vähän kouluja käyneille virolaisille pikemminkin

haittaa kuin hyötyä. Koidulan suomalaiset ystävät saivat kuitenkin hänen mielensä muuttumaan. Toimittaja Antti Almberg kirjoitti hänelle Suomalaisen Klubin toiminnasta taiteen edistäjänä, teatterin sivistävästä vaikutuksesta ja kansallisesta tehtävästä sekä ensimmäisistä julkisista teatteriesityksistä vuosina 1869–1870.¹ Kansallisuusaatteen kannattajina Almberg ja Koidula pohtivat laajalti myös Suomen ja Viron yhteisvaltiota ja yhteistä kulttuurialuetta.

Koidula laati Vanemuine-seuralle vironkielisen mukaelman Theodor Körnerin näytelmästä *Das Vetter aus Bremen*. Se esitettiin Tartossa kesäkuussa 1870 Koidulan ohjaamana nimellä *Saaremaa onupoeg* ('Saarenmaan serkkupoika').² Koska kyseessä oli ensimmäinen vironkielinen esitys, jossa esiintyvät (harrastaja)näyttelijät olivat vironkielisiä ja jonka yleisöstäkin valtaosa oli vironkielistä, esitystä pidetään virolaisen teatterin syntyä. Koidula kirjoitti ja ohjasi parin vuoden aikana kolme näytelmää, joiden innoittamana syntyi maanlaajuinen harrastajateatteriverkosto. Vanemuine-seuran ja myöhemmin Estonia-seuran yhteydessä toimivat näytelmäseurat olivat harrastajapohjaisia vuoteen 1906 asti, jolloin niistä tuli ensimmäisiä vironkielisiä ammattiteattereita.

Virolaiset harrastajateatterit 1800-luvulla lähinnä kopioivat saksalaisten saksankielisten ammattiteatterien ohjelmistoa ja esitystyyliä, joten esitettäväksi päättyi lähinnä saksan kielestä tai sen kautta käännettyjä tekstejä. Ensimmäinen suomalainen näytelmä nähtiin Virossa vuonna 1884, kun Vanemuine esitti Aleksis Kiven *Yön ja päivän*. Tekstin oli vironantanut pappi, kirjailija, kotiseutututkija ja suomalaisen kirjallisuuden kääntäjä Martin Lipp, joka julkaisi näytelmän salanimellä M. Lillenupp samana vuonna. Sokean talontytären romanttinen rakkaustarina ei ilmeisesti puhutellut viihteenjanoisia katsojia, sillä näytelmää ei esitetty kuin pari kolme kertaa eikä sitä sen koommin otettu ohjelmistoon.

Tärkeässä roolissa suomalais-virolaisten kulttuurisuhteiden välittäjänä oli Jakob Ploompuu. Maatalon poikana hän kuljetti

1 Koidula ja Almbergi kirjavahetus 1925, 21–22, 29, 38, 41–42.

2 Esitysten nimet mainitaan pääsääntöisesti ensin kunkin esityksen esityskielellä.

perunoita rantakylään, joista ne vietiin Suomeen, mistä hän puolestaan sai kirjoja. Siitä alkoi Ploompuun suomen kielen opiskelu, jota hän jatkoi myöhemmin Suomen-matkoillaan, kansalaisopistossa ja Helsingin yliopiston kesäkursseilla. Ploompuu ryhtyi 1890-luvun lopulla Estonia-teatterin pyynnöstä viron tanssimaan suomalaisia näytelmiä. Myöhemmin toimiessaan kustantajana ja kirjakauppiaina hän painatti viron tanssimaan näytelmät ja myi niitä.³ Ploompuu viron tanssimaan pääasiassa kansannäytelmiä ja melodraamaa, mutta myös Minna Canthin ensimmäiset ja Virossa tunnetuimmat näytelmät *Murtovarkaus* ja *Roinilan talossa*.

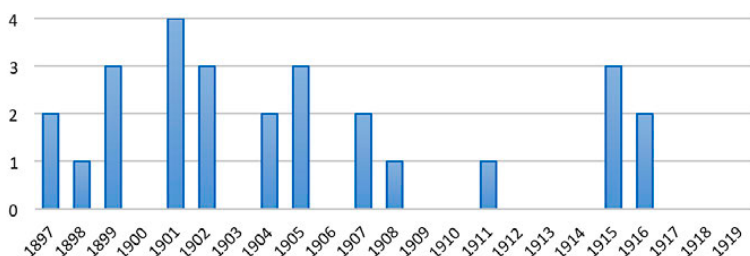
Yksittäisiä suomalaisia näytelmiä viron tanssimaan lisäksi moni muukin,⁴ esimerkiksi Jakobin sisko Leeni Ploompuu (vuodesta 1912 Vesterinen), joka sai sekä keskiasteen koulutuksen että yliopistokoulutuksen Suomessa. Samaten toimittaja Jüri Tilk (vuodesta 1918 Yrjö Virola), joka suomalaisen esikuvan mukaisesti perusti Viron ensimmäisen raittiusseuran nimeltä Täht, mutta lähtikin sitten Helsinkiin opiskelemaan ja jäi sinne asumaan. Niin ikään Suomessa Harjun maatalousopilaitoksessa opiskellut Ado Johanson viron tanssimaan näytelmiä. Vastaavia esimerkkejä on enemmänkin 1800- ja 1900-luvun vaihteesta, ja kaikissa toistuu sama kuvio: opiskellessaan tai muuten Suomessa ollessaan virolaiset omaksuivat suomen kielen ja uudistusmielisiä ideoita, mikä toimi alkusysäyksenä kulttuurivaihdolle.

Suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta kiinnostuivat pääasiassa sellaiset seurakunnat, jotka hakivat teatterilleen uutta, realistisempaa suuntaa ja suurempaa yhteiskunnallista vaikuttavuutta. Teatteritoimintaansa vasta aloittavan Estonian ohjelmistossa oli muun muassa Aleksis Kiveltä *Nummisuutarit* (1897, 1902), Minna Canthilta *Spiritistinen istunto* (1897), *Murtovarkaus* (1898, 1902), *Roinilan talossa* (1899) ja *Anna Liisa* (1902, 1905), Kaarlo Bergbomin laulunnäytelmä *Saimaan rannalla* (1899, 1905) sekä Teuvo Pakkalan *Tukkijoella* (1901, 1905). Tartossa Taara-seuran ohjelmistossa oli Canthin *Roinilan talossa* (1901) ja Kaarle Halmeen *Murtu-*

3 Pöldmäe 1974, 1562.

4 Mallene 1996; Laitinen 1996.

Kaavio 1. Suomalaiset näytelmät Viron teattereissa 1897–1919.



neita (1904). Suomalaisia näytelmiä esitettiin ahkerasti myös raitius- ja muissa seuroissa ympäri Viroa.

Suomalaisten näytelmien näyttämöllepanosta Virossa ei tiedetä paljon, sillä tuon aikainen teatterikritiikki keskittyi juonen selostamiseen ja näyttelijäntyön arvioimiseen. Valtaosa teksteistä ja varsinkin ne, joita esitettiin yhä uudelleen, olivat yleisön mieleen, kun taas kriitikot eivät niistä juuri perustaneet. Esimerkiksi Bergbomin laulunäytelmästä *Teataja*-lehden anonyymi kriitikko kirjoitti: ”Mitä totisesti hyviin näytelmiin tulee, Suomen kirjallisuus ei nähtävästi ole kovin rikasta, sillä näytelmät, jotka meille on suomen kielestä käännetty – jotkin niistä jopa palkinnoilla kruunattu – eivät tee suurta vaikutusta.”⁵ Myönteisimmän, paikoin suorastaan ylistävän vastaanoton saivat Canthin näytelmät. Niistä nostettiin esille kuvauksen realismi, taiteellinen tarkkuus sekä se, että näytelmien olosuhteet muistuttivat Viron oloja. Rudolf Põldmäe⁶ on viitannut myös kirjalliseen vaikuttamiseen: Canthin *Anna Liisa* on voinut olla esikuvana August Kitzbergin kirjoittamalle klassikonäytelmälle *Tuulte pöörises* (*Tuulten pyörteessä*, 1906), jolla avattiin amatillisen Vanemuine-teatterin uusi talo.

5 Tallinna uudised. *Teataja* 8.2.1905.

6 Põldmäe 1974, 1566–1567.



Minna Canthin *Anna Liisa* Estonia-teatterissa 1903. Kuva: AM F 32362:6, Eesti Ajaloomuseum SA

Ottaen huomioon, miten vähän suomen kielen taitajia ja suomalais-virolaisia kulttuurikontakteja oli, on hämmästyttävää, että yhdeksän vuoden aikana vironnettiin 14 suomalaista näytelmää ja niistä yhdeksän esitettiin Estoniassa. Suomalais-virolaisten teaterisuhteiden kehittämisessä keskeinen rooli oli kääntäjä Jakob Ploompulla ja Estonian näyttelijä-ohjaaja Paul Pinnalla. Käänteentekevä tapahtuma oli Estonia-seuran vierailu Helsingissä Arkadia-teatterissa vuonna 1905 Maksim Gorkin näytelmällä *Pohjalla*, sillä se oli tiettävästi ensimmäinen kerta, kun vironkieliset

näyttelijät esiintyivät Suomessa.⁷ Siitä sai alkunsa pitkäaikainen vuorovaikutus kahden maan taiteilijoiden välillä.⁸

Suomalaisten vaikutus virolaisen teatterin ammattimaistumiseen 1906–1918

Vanemuisesta ja Estoniasta tuli ammattiteattereita vuonna 1906. Suomen ensimmäinen ammattiteatteri Suomalainen Teatteri (sittemmin Kansallisteatteri) oli perustettu jo 34 vuotta aikaisemmin. Viron teatterin ammattimaistumisen taustalla vaikuttivat muun muassa lukuisat ulkomaisten teatterien vierailuesitykset. Esi-merkiksi Berliinin Ibsen-teatterin vierailut vuosina 1902–1904 ja Ida Aalbergin kiertueen vierailu vuosina 1904–1905 toivat varsin selvästi esiin virolaisen teatterin harjaantumattomuuden. Virossa teatterikoulutuksen oli saanut vain Vanemuisen johtaja Karl Menning, muut opiskelivat työn ohella. Virolaiset teatterintekijät pyrkivät löytämään myös Suomesta vahvistusta omalle ammattitaidolleen.

Teatterin suomalaisvaikutteet ulottuvat myös teatterirakennuksiin. Ammattiteatterina Vanemuine aloitti toimintana uudessa jugendtyylisessä teatteri- ja konserttitalossa, jonka oli suunnitellut helsinkiläinen arkkitehti Armas Lindgren. Estonia-teatterin arkkitehtuurikilpailuun osallistuneesta 17 työstä voittajaksi valittiin niin ikään Armas Lindgrenin ja Wivi Lönnin ehdotus jugendtyylisestä rakennuksesta. Heidän piirustustensa mukaan vuonna 1913 rakennettu teatteri on pääosin ennallaan.

Ammattiteatterin ensimmäisinä vuosina 1906–1918 Virossa esitettiin kuutta suomalaista näytelmää yhdeksässä tuotannossa, joista kahdeksan Estoniassa – Canthin *Anna Liisa* (1907), Halmeen *Murtuneita* (1907) ja *Uhri* (1915), Pakkalan *Tukkijoella* (1908, 1915, 1916),

7 Pinna 1995, 43–44.

8 Ks. seuraava, Mikko-Olavi Seppälän luku ”Suomen ja Viron teatterisuhteet vuoteen 1944” tässä kirjassa.

Maria Jotunin *Vanha koti* (1911) ja Gustaf von Numersin *Elinan surma* (1915).⁹

Vanemuisen johtaja Karl Menning oli ottanut tavoitteekseen ottaa ohjelmistoon paitsi uusia saksalaisia näytelmiä myös skandinavaavisten kirjailijoiden tekstejä (Ibsen, Strindberg). Hän ei tullut valinneeksi ainuttakaan suomalaista näytelmää, vaikka muuten Virossa oltiin avoimia myös suomalaisvaikutteille. Esimerkiksi samoihin aikoihin toiminut kirjallisuusryhmittymä Noor-Eesti oli avoin kaikista Pohjoismaista tuleville vaikutteille. *Tukkijoella* (1916) esitettiin Vanemuisessa vasta Menningin lähdön jälkeen.

Suomalaisten näytelmien esittämistä Virossa jarrutti voimakkaasti Venäjän keisarikunnan ankara ja mielivaltaiselta vaikuttanut sensuuri. Kaikille ohjelmistoon otettaville teksteille tuli hakea esityslupaa. Esimerkiksi Johannes Linnankosken näytelmä *Ikuinen taistelu* kiellettiin vuonna 1904, sillä näyttämöllä ei saanut esittää Raamatun hahmoja. Esityslupaa ei annettu vuonna 1906 myöskään Canthin näytelmälle *Kovan onnen lapsia* eikä Kiven *Nummisuutareille*, vaikka kumpaakin oli jo esitetty ennen vuoden 1905 vallankumousta. Jotunin näytelmä *Vanha koti* puolestaan kiellettiin vuonna 1912, vaikka aiempaan vuonna sitä oli kuitenkin esitetty Estoniasa. Vaikka virolainen sensori ehdotti, että Jotunin näytelmän voisi esittää, mikäli siitä olisi poistettu eräitä kohtia (sosialistityöläisen muuttamat ilmaisut ja puoskarin aborttisuositus), pietarilainen teatterisensori paheksui näytelmän siveettömyyksiä ja kaksimieli-syyksiä ja kielsi sen. Myös Hella Wuolijoen näytelmän *Talulapsed* (*Talon lapset*) esittäminen kiellettiin kahtena seuraavana vuonna.¹⁰

Suomalais-virolaisten teatterisuhteiden tärkeäksi välittäjäksi tuli suomalainen näyttelijä Hilma Rantanen. Kansan Näyttämöllä Helsingissä sai vuonna 1911 ensi-iltansa Estonian tähtinäyttelijä ja ohjaaja Paul Pinnan näytelmä *Tasaajat* (*Tasujad*), joka käsitteli val-lankumouksen tapahtumia. Ensi-illan jälkeen sovittiin, että naispää-

9 Hella Wuolijoen vironkielinen ja Viroom sijoittuva näytelmä *Talulapsed* (*Talon lapset*) on jätetty pois tilastoista.

10 Issakov 1983, 260.

osan näytellyt Rantanen opettelee viroksi pääroolin Ludwig Fuldan näytelmässä *Orjatar* ja vierailee esityksellä Estoniassa.¹¹ Tämä vierailu peruuntui, kun Rantanen jätti Kansan Näyttämön ja muutti Viroon.¹²

Rantanen työskentelikin näytäntökaudella 1912–1913, kevättalvella 1914¹³ sekä näytäntökaudella 1915–1916 Estoniaan kiinnitettynä ohjaajana ja näyttelijänä.¹⁴ Hän näytteli pääasiassa (melo)dramaattisissa ja vahvoissa luonnerooleissa, myös omissa ohjaustöissään. Rantasen suurin menestys oli Alexandre Bissonin näytelmä *Tuntematon nainen* (1912), jossa hän sai yleisön liikuttumaan laulavalla nuotillaan ja elokuvamaisella näyttelemisellään. Kriitikot olivat haltioissaan hänen aristokraattisesta esiintymistavastaan Hermann Sudermannin näytelmässä *Kotimaa* (*Kodu*, 1913, 1915) sekä säteilevästä kepeydestään Victorien Sardoun komediassa *Erotaan pois* (1913).¹⁵ Ensimmäisellä näytäntökaudellaan Virossa Rantanen herätti näyttelijänä paljon huomiota ja sai kehuja hyvästä viroin kielen taidostaan, joskin hänen (saksalaistyylistä) paatoksellista esiintymistyyliään vierastettiin.

Ohjaajana Rantanen täydensi Estonian ohjelmistoa englantilaisella (*Pygmalion* ja kaksi muuta Shaw'n näytelmää), ranskalaisella ja suomalaisella draamalla. Suomalaisista näytelmistä Rantanen ohjasi ensimmäistä kertaa Virossa Kaarle Halmeen *Uhrin* ja Gustaf von Numersin *Elinan surman* (molemmat 1915). Jälkimmäisessä esiintyi myös aloitteleva suomalainen näyttelijä Otto Al'Antila, joka oli opetellut vuorosanan viroksi ja esiintyi kaksoismiehityksessä Paul Pinnan kanssa. Kriitikoiden kokemattomana ja vähälahjaisena pitämän Al'Antilan näyttelijänura Virossa kuitenkin kariutui.¹⁶

11 Pinna 1995, 95–96.

12 Koski 1986, 40–41.

13 Työsuhteen katkeamiseen vaikuttivat vuonna 1913 solmittu avioliitto sekä hänen kasvaneet palkkatoiveensa, joita Estonia ei voinut täyttää.

14 Ruoppa 2015, 71.

15 Adson 1958, 64.

16 Al'Antilan suhteet virolaiseen teatteriväkeen pysyivät kuitenkin hyvinä, ja hän muun muassa auttoi järjestämään Ants Lauterin, Liina Reimanin ja Draamateaterin opetusstudion vierailuesitykset Suomessa, suomensi virolaisia näytelmiä ja julkaisi Suomessa lukuisia artikkeleita virolaisesta teatterista, Liina Reimanista sekä suomalaisesta teatterielämästä Virossa.



Paul Pinna ja Hilma Rantanen Gustaf von Numersin *Elinan surmassa* Estonia-teatterissa vuonna 1915. Kuva: Parikas. ETMM_7560 T 49:1/164:16, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Paul Pinnan kokoelma.

Enimmäkseen Rantasen ohjaukset olivat tekstejä, joita oli jo esitetty Kansan Näyttämöllä ja joiden anti oli lähinnä viihdettä tai romanttisia rakkaustarinoita, mutta oli joukossa naisnäkökulmaakin. Muutamien Rantasen ohjaustöiden kohdalla mainittiin myös hyvä ensimäisen näytteleminen.¹⁷ Vaativa teatterikriitikko Hugo Raudsepp kuitenkin piti Rantasen ohjauksia harrastelijamaisina.¹⁸

Mitä Rantasen näyttelijäntyöhön tulee, kriitikot olivat jo Rantasen ensimmäisellä kaudella huomauttaneet tämän paatoksellisesta ja maaneerisesta tyylistä sekä erottautumisesta muista esiintyjistä (diivan elkein), mutta toisella kaudella huomautukset kärjistyivät jo ankaraksi arvosteluksi. On kuitenkin otettava huomioon, että yksi Rantasen arvostelijoista oli ankarana tunnettu Karl Menning ja että Rantanen oli joutunut esiintymään Erna Villmerin kanssa, joka oli opiskellut Moskovan Taiteellisen teatterin studiossa (1908–1910) ja pyrki noudattamaan modernia psykologisrealistista näyttelemistapaa.

Sanna-Kaisa Ruoppa on todennut, että Rantanen sai Suomessa pääasiassa myönteistä kritiikkiä ja Virossa pääasiassa negatiivista. Tämä saattoi johtua myös siitä, että Kansan Näyttämö oli uusi teatteri, jonka toimintaa kriitikot pyrkivät tukemaan. Kansan Näyttämöllä Rantanen myös näytteli Kaarle Halmeen ohjaustöissä eikä omissaan.¹⁹ Estoniassa hänellä olikin kädet täynnä töitä. Sen lisäksi, että Rantanen teki Estoniassa 18 roolia ja ohjasi 14 näytelmää (joista kahdessatoista näytteli itse, useimmiten pääosaa), hän antoi lausuntatunteja Hilda Gleserille,²⁰ josta sittemmin tuli Viron itsenäisyyden ajan omaleimaisimpia näyttelijöitä, pedagogi ja ohjaaja. Rantanen palasi Estoniaan vielä kertaalleen vuonna 1922, jolloin hän ohjasi Leo Tolstoin teoksen *Ylösousemus* ja näytteli siinä myös itse. Vuonna 1937 Rantaselle myönnettiin Estonia-seuran ansiomerkki.

Estoniassa haluttiin kokeilla uutta taiteenlajia, oopperaa, mutta solisteja siellä ei ollut. Vaikka teatterin henkilöstöä oli täydennetty

17 Ruoppa 2015, 66–69.

18 Raudsepp, Hugo. Hilma Rantanen. *Woog* 1/1913, 86.

19 Ruoppa 2015, 71–81.

20 Ruoppa 2015, 81.

laulavilla näyttelijöillä, oopperaan taidot eivät riittäneet. Apua saatiin Suomesta. Vuodesta 1911 alkaen Estoniassa kävi säännöllisesti esiintymässä Kotimaisen oopperan solisti Wäinö Sola, joka Artur Adsonin mukaan valloitti ”charmillaan ja herkällä sivistyneellä tenorillaan – – tuhansien sydämet niin teatterinäyttämöillä kuin konserttilavoillakin, myös Tartossa”.²¹ Sola ystävystyi pian Paul Pinnan ja Liina Reimanin kanssa, ja näyttelijöiden lämpimät välit edistivät kulttuurivaihtoa naapurimaiden kesken sekä tuolloin että myöhemminkin. Sola esimerkiksi lauloi Estoniassa Canion roolin Leoncavallon *Pajatso*-oopperassa (1913) ja opetteli sitä varten viroa. Tonion osan lauloi Pinna, joka pyrki paikkaamaan äänensä puutteita loistokkaalla näyttelemisellä. Solaa kutsuttiin Estoniaan vierailemaan aina 1930-luvulle asti, vaikka Viroon kypsyi omiakin oopperatähtiä.

Myös sopraano Dagmar Parmaksella ja baritoni Yrjö Saarniolla oli roolisopimus Estonian kanssa kaudella 1915–1916. Ennen Viroon tuloaan pariskunta oli opiskellut laulua ulkomailla sekä esiintynyt Kotimaisessa oopperassa ja Apollo-teatterissa Helsingissä. Virossa Parmas ja Saarnio lauloivat pääasiassa opereteissa mutta myös eräissä oopperoissa, kuten Leoncavallon *Pajatsossa*, Verdin *La Traviatassa* ja Donizettin *Rykmentin tyttäressä*. Kollegat ja teatterikriitikot olivat kuitenkin pitkälti yksimielisiä siitä, että sekä Parmaksen että Saarnion ääniala oli kapea ja näyttelijäntaidot heikot. Heidän taitonsa eivät siis yltäneet Estonian tasolle, eikä sopimusta heidän kanssaan jatkettu.

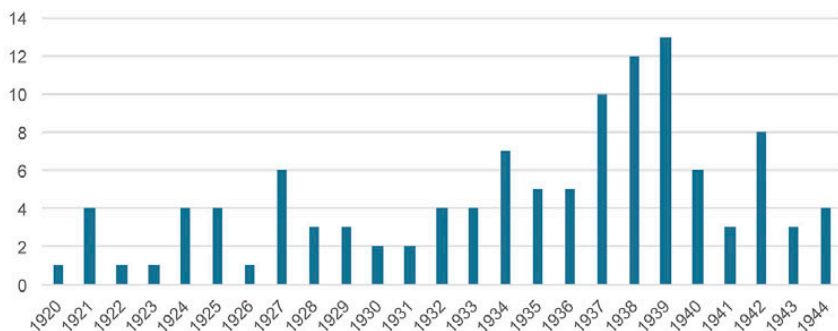
Muitakin teatterintekijöitä vieraili Suomenlahden yli, kun Suomen Kansallisteatterin näyttelijäryhmän (1912) ja tanssija Maggie Gripenbergin (1913, 1919) vierailuesitykset nähtiin Virossa. Virolainen teatteriväki ja -yleisö siis hakivat suomalaisesta teatterista ammattilaisesityksiä ja osittain myös löysivät niitä, mutta esikuviin suhtauduttiin kriittisesti ja samalla etsittiin omaa taiteellista suuntaa.

21 Adson 1958, 64.

Suomalainen näytelmäkirjallisuus Viron teattereissa 1920–1944

Viron tasavallan ja toisen maailmansodan aikana (1918–1944) Viron ammatti- ja puoliammattilaisteatterien ohjelmistoissa oli kaikkiaan 114 ohjausta, jotka perustuivat suomalaiskirjailijoiden teksteihin. Vapaussodan aikana teattereissa ei esitetty naapurimaan näytelmiä, joten tarkastelu alkaa vasta vuodesta 1920. Kiinnostus suomalaista draamaa kohtaan nousi huippuunsa 1930-luvulla ja jäi lähes samalle tasolle myös neuvosto- ja saksalaismiehityksen ajaksi: ohjelmistoissa oli 1920-luvulla 28 suomalaista teosta, 1930-luvulla 62 ja 24 teosta vuosina 1940–1944. Syystalvella 1944 sai ensi-iltansa vielä kaksi Wuolijoen *Vastamyrkyn* tuotantoa, mutta tuolloin puhutaan jo neuvostoajasta, jota käsitellään kirjan toisessa osassa.

Kaavio 2. Suomalaiset näytelmät Viron teattereissa 1920–1944.



Suosituin näytelmäkirjailija kaudella 1920–1944 oli suomalaisvirolainen Hella Wuolijoki (27 tuotantoa), vaikka hänen teostensa voittokulku alkoi vasta vuonna 1932, jolloin hänen *Koidula*-näytelmäänsä esitettiin kahteen otteeseen. Toiseksi esitetyimpiä ovat Agapetuksen eli Yrjö Soinin farssit (18 tuotantoa), vaikka nekin nousivatkin suosioon vasta 1930-luvulla. Kolmannella sijalla on Aleksis Kivi (15 tuotantoa) kahdella teoksellaan: *Nummisuutarit*

(13 tuotantoa) ja *Seitsemän veljestä* (kaksi tuotantoa). Neljännelle sijalle sijoittuu Teuvo Pakkala laulunäytelmällään *Tukkijoella* (12 tuotantoa). Sekä Kiveä että Pakkalaa, niin *Nummisuutareita* kuin *Tukkijoella*-näytelmäänkin, on esitetty Viron teattereissa 1800- ja 1900-luvun vaihteesta nykypäivään asti.

Kun edellä mainitut kirjailijat kuuluvat suomalaisen draaman kaanoniin Virossa,²² niin seuraavien kirjailijoiden teoksia on esitetty harvemmin. Artturi Järviluoman näytelmä *Pohjalaisia* oli ohjelmistossa seitsemän kertaa, ja Maria Jotunin komedioista *Miehen kylkiluu* ja *Tohvelisankarin rouva* tehtiin kuusi tuotantoa. Heidän perässään tulevat Mika Waltari (5), Lauri Haarla (3), Aino Kallas (3), Eino Leino (3), Minna Canth (2), Johannes Karma (2), Ilmari Turja (2) sekä yhdellä tuotannolla Kaarle Halme, Johannes Linnankoski, Oskar Merikanto, Emil Perttilä ja Ensio Rislakki. Kaiken kaikkiaan virolaiset teatterit näyttävät hakeneen Suomesta ensisijaisesti komedioita ja toissijaisesti elämänläheisyyttä. Esitellen seuraavaksi keskeisimpiä suomalaisten näytelmien tuotantoja Virossa.

Hella Wuolijosta eli Ella Murrikista muodostui yksi Suomen ja Viron teatterisuhteiden kantavista voimista. Virossa hänen vironkieliset näytelmänsä (*Talulapsed, Minister ja kommunist*) joutuivat sensuurin hampaisiin. Vaikka *Koidula* oli kirjoitettu (saneltu sihteerille) viroksi, se edustaa jo suomalaista mentaliteettia. *Koidula* (1932) tunnustettiin Viron sivistysliiton näytelmäkilpailussa parhaaksi näytelmäksi, mutta silti silloisessa realistisen teatterin ja kirjallisuuden kontekstissa Wuolijoen symbolistista ja feminististä näytelmää vieroksuttiin. Sekä näytelmä että sen näyttämöllepano Estoniassa joutuivat kovan arvostelun kohteeksi ennen kaikkea sentimentaalisuutensa ja tyylien sekamelskan takia. Wuolijoki itsekin ei ollut tyytyväinen Erna Villmerin esittämän *Koidulan* liialliseen tunteikkuuteen eikä siihen, että *Koidulan* älykkyys jäi takalalle. Kahdeksan päivää myöhemmin Vanemuisessa ensi-iltansa

22 Ks. Luule Epnerin luku ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1944–1991” tässä kirjassa.

saanut *Koidula*, jonka pääosaa esitti vakuuttavan psykologisesti Liina Reiman, ei herättänyt yhtä paljon intohimoja.²³ Wuolijokea moitittiin myös siitä, että hän oli käyttänyt inspiraation lähteenään vain suomalaisen Aino Kallaksen kirjoittamaa *Koidula-elämäkertaa Tähdenlento* (1915), jossa Koidula kuvataan kleptomaaniksi ja onnettomaksi aviopuolisoksi. Näytelmä laukaisi julkisen keskustelun historiallisesta totuudesta. Loppujen lopuksi skandaalijulkisuuskin oli teatterille hyödyksi, sillä se veti yleisöä teatteriin.²⁴

Erityisen suosittuja Virossakin olivat Wuolijoen Niskavuori-näytelmät. Vuonna 1936, vain kuusi kuukautta Helsingin Kansanteatterin kantaesityksen jälkeen, *Niskavuoren naiset* sai ensi-iltansa Tartossa ja Tallinnassa. Näytelmän ohjasi sekä Kansanteatteri että Estoniaan Eino Salmelainen, ja sitä esitettiin Estoniassa ennätysmäiset 35 kertaa kaikkiaan 32 655 katsojalle. Wuolijoki matkusti ennen ensi-iltaa Tallinnaan ja sai lehdistön puolelleen.²⁵ Kritiikeissä keuhuttiin etenkin Liina Reimanin näyttelemää monumentaalista mutta psykologisesti vivahteikasta vanhaa emäntää. Sen sijaan Helsingistä Niskavuorelle tullutta Ilonaa pidettiin liian kirjallisena ja imelänä hahmona; dramaattista kohtausta, jossa kansanjoukko tulee kostamaan Ilonalle, pidettiin jopa koomisena.²⁶ Myös A. H. Tammsaaren arvio oli kauttaaltaan sarkastinen, ja hän tuomitsi henkilöiden epäuskottavuuden sekä sen, että näytelmä propagoi alhaista moraalaa, Aarne esimerkiksi hylkää perheensä ja talonsa rakkauden vuoksi.²⁷ Tämä ei kuitenkaan vaikuttanut näytelmän suosioon, vaan Vanemuisen ja Estonian esimerkkiä seuraten kaikki Viron pienet teatterit ottivat *Niskavuoren naiset* ohjelmistoon. Sitä esitettiin Pärnun Endlassa, Narvan Teatterissa, Viljandin Ugalassa, Valgan Säde-teatterissa, Kuressaaren Kaupunginteatterissa ja Võrun Kannel-teatterissa.

23 Reiman esiintyi samassa roolissa myös kaudella 1935–1936 vierailuesityksissä Kotkassa ja Helsingissä.

24 Saro 2018, 127–129.

25 Adson 1958, 120.

26 R. K.-P. "Niskamäe naised" Estonias. *Postimees* 18.11.1936.

27 Tammsaare, A. H. "Niskamäe" ja meie. *Vaba Maa* 19.12.1936.

Estonia otti ohjelmistoonsa myös Wuolijoen sarjan seuraavan näytelmän *Niskavuoren leipä* (1939) ja nykyaikaisen tuhkimotariinan *Juurakon Hulda* (1938). Ensin mainittua esitettiin samanaikaisesti viidessä ja jälkimmäistä kuudessa teatterissa eri puolilla Viroa. Tallinnan Työvänteatteri sen sijaan tavoitteli yhteiskuntakriittisempää ja ajankohtaisempaa sisältöä ja otti ohjelmistoonsa vuoden 1905 vallankumousta kuvaavan *Palavan maan* (1936) sekä naisten oikeuksia sivuavan *Justiinan* (1938). Huomionarvoista on sekin, että sekä neuvosto- että Saksan miehityksen aikana (1940–1944) esitettiin vain yhtä Wuolijoen näytelmää, *Vastamyrkkyä* (neljä tuotantoa ja joulukuussa 1944 vielä kaksi).

Agapetuksen farssit löysivät tiensä maaseututeattereihin samalla kaavalla kuin Wuolijoen näytelmät: Estonia-teatterin esimerkkiä seuraten. Esimerkiksi Paul Pinnan Estonia-teatterille vuonna 1929 ohjaamaa näytelmää *Olenko minä tullut haaremiin* esitettiin myös Endlassa, Ugalassa ja Kuressaaren Kaupunginteatterissa, *Syntipukkia* esitettiin Estonian esikuvan (1930) mukaisesti myös Endlassa ja Ugalassa ja niin edelleen. Ensimmäinen Agapetus-buumi oli vuosina 1929–1933 ja toinen komediannälkäisinä sotavuosina 1940–1942. Kuten Wuolijoenkin näytelmät, Agapetuksen tekstit tuotiin Viron näyttämöille melko nopeasti, monet saivat Viron ensi-iltansa samana vuonna kuin Suomessa. *Syntipukki* on ollut toistuvasti virolaisten harrastajateattereiden ohjelmistoissa sekä Virossa että ulkomailla.

Aleksis Kiven *Nummisuutarien*²⁸ 13 tuotantoa jakautuvat 25 vuodelle melko tasaisesti, mikä onkin klassikoille tunnusomaista. Kesällä 1921 Paul Pinna kävi katsomassa Helsingissä Kansanteatterin esityksen, toi sieltä piirustuksia ja valokuvia ja ohjasi syksyllä oman versionsa, jossa myös esitti pääosaa Eskoa. Tästä tuli Pinnan tähtirooli, jota hän näytteli myöhemminkin eri teattereissa. Hän myös ohjasi *Nummisuutarit* Estoniaan uudelleen vuonna 1927. Kiven näytelmissä virolaisia näyttelijöitä kiehtoivat nimenomaan värikkäät henkilöhahmot. Lea Tormis on kuvaillut Pinnan Eskoa näin: ”Pinna yhdisti estoniamaisen lystikkyyden ja säteilyn

28 Tormis 1978, 76.



Aleksis Kiven *Nummisuutarit* Tallinnan Työväen Teatterissa vuonna 1934.
 Kuva: ETMM_11884 T 244:1/28:16, Eesti Teatri- ja Muusikamuseum.

suomalais-ugrilaiseen tuttuun tyypittelyyn ja teatraalisuuden todenmukaisuuteen – ja onnistui. Hahmo oli kaupunkilaismaisempi ja ’eurooppalaisempi’ versio Aleksis Kiven Eskosta. Pinna otti mallia kuuluisan suomalaisen näyttelijän Teuvo Puron Eskosta, mutta Pinnan Eskosta puuttui maanläheinen aitous.”²⁹ Pinnan ja Puron ystävyys kesti toiseen maailmansotaan asti.

Viron ensimmäisellä *Seitsemän veljeksen* tuotannolla on kiintoisa syntytarina. Friedebert Tuglas, joka oli jo aiemmin virontanut *Nummisuutarit*, käänsi suomesta myös Hemmo Kallion dramatisoinnin *Seitsemästä veljeksestä*, mutta muokkasi sitä ja lisäsi siihen kaksi kohtausta Hiidenkivelle ja Impivaaraan perustellakseen veljesten kasvua ahkeriksi yhteiskunnan jäseniksi. Koko työryhmä valmistautui työhönsä perusteellisesti: he kävivät Kansallisteatterissa katsomassa Jussi Snellmanin ohjaustyön sekä vielä Kansallismuseossa ja Ateneumissa tutustumassa suomalaisuuteen, sillä lavastaja pyrki autenttisuuteen lavastuksessa ja puvustuksessa. Suomalaiskriitikko Lauri Viljasen mielestä virolaiset veljekset vaikuttivat suomalais-

29 Tormis 1978, 218.

tulkintoihin verrattuna avoimemmilta, vilkkaammilta, temperamenttisemmilta ja voimakkaammilta.³⁰ Voldemar Mettus katsoi, että ensimmäinen tulkinta *Seitsemästä veljeksestä* pyrki suomalaismaisuuteen ja oli siksi katsojille emotionaalisesti etäinen, kun taas seuraava tuotanto (1943, ohjaajana jälleen Kaarli Aluoja) oli tietoisesti virolaistyylinen ja siksi myös henkilökohtaisempi ja pakottomampi.³¹

Wuolijoen ja Kiven suosiosta ja Agapetus-buumista huolimatta Viron esitetyin ja suosituin suomalainen näytelmä on Teuvo Pakkan *Tukkijoella*. Se oli toistuvasti virolaisten teatterien ohjelmistoissa 1900-luvun alkupuolella. Ylitse muiden nousi Priit Põldroosin Tallinnan Työväenteatteriin vuonna 1934 ohjaama esitys, joka innosti myös maaseudun teatterit ottamaan näytelmän taas ohjelmistoonsa. Työväenteatterin versiota esitettiin yli 50 kertaa, ja se palasi jälleen ohjelmistoon vuonna 1939. On sanottu, että juuri Põldroosin ohjaustyö oli esikuvana useille uusille virolaisnäytelmille, kuten Enn Vaigurin teokselle *Kraavihallid* ('Ojankaivajat').³²

Seuraavien teosten vastaanotto oli varsin vaatimaton. Artturi Järviluoman kansannäytelmä *Pohjalaisia* sai Vanemuisessa ensi-iltansa vuonna 1921, ja esityksen taiteellisesta epätasaisuudesta huolimatta eksoottinen Pohjanmaa lumosi katsojat. Kolme vuotta myöhemmin Estoniassa toteutetusta näytelmästä eräs pisteliäs kriitikko totesi, että teoksesta puuttuu dramaattinen jännite ja se on etnografinen kuvaelma Pohjolan asukkaiden elämästä ja tavoista 1800-luvun puolivälissä, eivätkä edes pyrkimykset rakentaa Suomen siltaa oikeuta teoksen esittämistä.³³ Maria Jotunin komediaa *Miehen kylkiluu*, joka virolaisissa teattereissa löydettiin 1930-luvun jälkipuoliskolla, kriitikot pitivät yleisesti mitäänsanomattomana näytelmänä.³⁴ Samaan aikaan esitettiin myös Mika Waltarin komedioita.

30 Soome arvustaja "Seitsmest vennast" Draamastuudios. *Päevaleht* 3.12.1934.

31 Mettus, Voldemar. "Seitse venda" E. Draamateatris 30. I 43. *Postimees* 2.2.1943.

32 Tormis 1978, 186.

33 R. K.-P. "Põhjalased" Estonia teatris. *Päevaleht* 30.10.1924.

34 Hubel, Eduard. Ääremärkusi möödunud poolhooaja kohta Tallinna teatreis. *Teater* 1, 1938, 12.

Aino Kallasta on syytä tarkastella erikseen. Suomalaiseen perheeseen syntynyt mutta pitkään Virossa asunut kirjailija kirjoitti teoksensa suomeksi. Kirjailija ja kriitikko Artur Adson onkin kutsumut Kallaksen Viro-aiheista tuotantoa puolittain virolaiseksi kunnioittaakseen kirjailijan tahtoa olla suomalainen.³⁵ Virossa esitettiin vain yhtä Kallaksen teoksista – näytelmää *Mare ja hänen poikansa* (*Mare ja ta poeg* vuonna 1935 Estoniassa ja Vanemuisessa, vuonna 1936 Narvan Teatterissa). Esityksistä nousi esiin Liina Reiman, joka näytteli psykologisesti uskottavasti pääosan eli äidin roolin sekä Estoniassa että Vanemuisessa. Näytelmää moitittiin henkilöiden liian pateettisesta puhetavasta sekä siitä, että dramaattiset käänteet oli kasattu heti ensimmäiseen näytökseen. Kallaksen tekstissä vanhahko Mare on virolaisnainen, joka pettää heimolaisensa pelastaakseen poikansa. Konservatiivinen kansallismielinen yleisö ei ottanut esitystä hyvin vastaan ja Estonian oli pakko tilapäisesti poistaa näytelmä ohjelmistostaan. Tuohon aikaan Viron kulttuuripolitiikka suosi elämänläheisyyttä ja positiivisuutta, ja *Mare ja hänen poikansa* erottautui virallisesta linjasta selvästi.

Kaiken kaikkiaan Estonia-teatterilla oli erityinen asema suomalaisen draaman välittäjänä virolaisille. Esimerkiksi vuosina 1920–1940 Estoniassa esitettiin 15 suomalaista teosta (saksalaisia 48, englantilaisia 31, ranskalaisia 27), mutta ne keräsivät enemmän yleisöä esitystä kohden kuin muut käännoesteokset.³⁶ 1930-luvulle mennessä sekä virolaisten teatterien että katsojien määrä oli kasvanut merkittävästi, ja siksi myös suomalaista draamaa ohjattiin ja esitettiin enemmän kuin edellisillä vuosikymmenillä. Toinen syy kasvulle on yleisön kiinnostuksen siirtyminen kotoisiin ja tuttuihin aiheisiin, jota heijastivat myös teatterien näytelmävalinnat. Teatterintutkija Maimu Valter onkin todennut, että ”1930-luvulla teatteri muuttuu selvästi Viro-keskeiseksi tai tarkemmin sanottuna Viro–Suomi-keskeiseksi” ja että ”suomalais-virolainen

35 Adson 1958, 119.

36 Valter, Maimu. ”Estonia” sõnateatri repertuaarivaliku ja publiku vahekorra aastatel 1920–1940. *Teater. Muusika. Kino* 5/1993, 83–84.

’yhteisponnistus’ saa vauhtia”.³⁷ Suomalainen draama siis laajensi ja monipuolisti virolaisnäytelmien suhteellisen kapeata valikoidmaa.

Suomen ja Viron teatterivaihto yksilötasolla 1920–1930-luvuilla

Suomen ja Viron itsenäistyminen loi entistä paremmat edellytykset kulttuurivaihdolle. Tosin aluksi taloudelliset vaikeudet jarruttivat yhteydenpitoa, mutta taloudellisen hyvinvoinnin kasvaessa myös teatteriväki liikkui Suomenlahden yli yhä tiheämmin. Luon seuraavaksi katsauksen sekä yksittäisten henkilöiden (näyttelijöiden, laulajien, tanssijoiden, ohjaajien) että esitysten liikkumiseen pohjoisen ja etelän välillä.

Virolaisia näyttelijöitä kävi vuodesta 1924 lähtien yhä säännöllisemmin esiintymässä Suomessa. Tähän kannusti myös Suomen Kansallisteatterin ja Estonia-teatterin välinen sopimus näyttelijävaihdosta. Erityisen tiivis suhde Suomeen muodostui tragedienne Liina Reimanille, jonka näyttelijänlaatu sopi huonosti yhä realistisemmaksi ja arkilähtöisemmäksi muuttuvaan Viron teatterimaisemaan. Teatterivaihtoa Suomen näkökulmasta tarkastelee Mikko-Olavi Seppälä seuraavassa luvussa ”Suomen ja Viron teatterisuhteet vuoteen 1944”.

Merkittävä näyttelijävierailu oli suomalaisen Teuvo Puron esiintyminen Estoniassa vuonna 1929 *Nummisuutarien* Eskona, sillä näin hänen roolisuoritustaan saattoi vertailla virolaisiin näyttelijöihin, erityisesti niin ikään Eskoa esittäneeseen Paul Pinnaan. Ensi-illassa yleisö antoi toistuvasti Purolle väliaplodeja, ja esityksen jälkeen hänelle ojennettiin laakerinlehtiseppele ja muistoalbumi. Myös kritiikki oli ylistävää: siinä korostettiin Puron konstailematonta ja vähäeleistä näyttelemisen tapaa ja autenttista suomalaista olemusta. Albert Kivikas peräänkuulutti yhä tiiviimpiä suhteita

37 Mts. 84 ja 88.

Suomeen, sillä ”suomalaisten myötävaikutuksella voisimme helpommin löytää oman ominaislaatumme”.³⁸

Myös musiikkiteatterien solistivierailuja jatkettiin. Vuonna 1924 Wäinö Sola vieraili Estoniassa lähes kaikissa klassisissa tenorirooleissa: Faust, don José, Manrico, Lenski, Rodolfo.³⁹ Esityskaudella 1927–1928 Sola vuorotteli pääosassa Richard Wagnerin *Lohengrin*-oopperassa Estoniassa ja ohjasi Merikannon oopperan *Elinan surma* (1927), joka sai kriitikoilta tunnustusta ohjauksen raikkaudesta. Estoniassa vieraili muitakin suomalaisia laulajia: koloratuurisopraano Pia Ravenna (1925–1927), tenori Antero Suonio (1930) sekä operettitähdet Ritva Aro ja Thure Bahne (1935–1936).⁴⁰

Siinä missä 1920-luvulla yksittäiset näyttelijät, laulajat ja tanssijat kävivät esiintymässä lahden toisella puolella, 1930-luvulla ryhdyttiin vaihtamaan myös ohjaajia ja kokonaisia esityksiä tai esiintyjäkaartin ydinryhmiä, jolloin näyttelijät esiintyivät omalla äidinkielellään. Näin kulttuurivaihto syveni huomattavasti. Vaihdon keskiössä oli kummankin maan alkuperäisdraama. On syytä ottaa huomioon, että suomalais-virolaisia teatterisuhteita edistettiin korkeimmalla mahdollisella institutionaalisella tasolla, olivathan Estonia ja Kansallisteatteri maansa edustusteattereita ja ohjaajina lahden toisella puolella kävivät itse teatterinjohtajat.

Estonia ja Kansallisteatteri vaihtoivat keväällä 1931 keskenään pääosan esittäjät sekä Agapetuksen komediassa *Syntipukki* että R. C. Sherriffin draamassa *Matkan pää*.⁴¹ Virolaista yleisöä ilahdutti, että suomalaiset ripottelivat repliikkeihinsä vironkielisiä sanoja ja lauseita.⁴² Tuolloin Helsingissä vierailivat muun muassa Paul Pinna, Ants Lauter ja Hugo Laur, joita jo jonkin verran tunnettiin Suomen teattereissa. Suomen ulkoministeriö tarjosi näyttelijöiden

38 Alb. K. Teuvo Puro. *Päevaleht* 22.5.1929.

39 *Estonia-teatteri sekä Viron ja Suomen näyttämötaiteen vuorovaikutus* 1967, 10.

40 Mts. 12.

41 Ks. Hanna Korsbergin luku ”Kulttuuridiplomatiaa ja näyttämötaiteen vuorovaikutusta” tässä kirjassa.

42 Br. P. Esinesid Agapetuse ”Patuoinas” ja Sheriffi ”Teekonna lõpus”. *Postimees* 7.3.1931.

kuljettamiseen jopa yksityiskoneen. Kukkakimppujen kanssa palaneet virolaiset näyttelijät olivat euforisia ja toistivat Kansan Näyttämön johtajan Mia Backmanin sanoja: ”Me – virolaiset ja suomalaiset näyttelijät – emme tarvitse Suomen siltaa – olemme läheisiä veljiä ilman siltaa.”⁴³

Teatterivaihdon ansiosta Estoniassa nähtiin vuonna 1931 myös Hella Wuolijoen näytelmä *Ministeri ja kommunisti*, jonka ohjaaminen oli Virossa kielletty. Koiton näyttämön esityksen arvioissa Viro-aiheista teosta kiiteltiin ja pidettiin uskottavana, vaikka katsottiinkin, ettei se kaikilta osin tuntunut täysin virolaiselta.⁴⁴

Vuonna 1935 Draamastudio-teatteri esitti Kansallisteatterissa Kiven *Seitsemän veljestä* ja Hugo Raudseppin menestyskomedian *Mikumärdi* (*Kesä Mikumärdissä*), joka oli siihen asti merkittävin virolainen teatterivierailu Suomessa.⁴⁵ Aloitteen vierailuesityksestä oli tehnyt kriitikko Lauri Viljanen, ja vierailua isännöi Viron Suomen-lähettiläs Hans Rebane. *Kesä Mikumärdissä* -esitystä oli katsonut presidentti P. E. Svinhufvud, joka esityksen jälkeen myös seurusteli teatterilaisten kanssa.⁴⁶ Kumpikin vierailuesitys sai hyvän vastaanoton ja esitys asetui valtioiden väliseen kulttuuripoliittiseen kontekstiin.

Tallinnan ja Helsingin teattereiden keskinäisten suhteiden tiivistyminen 1930-luvun lopulla ansaitsee lähemmän tarkastelun. Vuonna 1936 Kansanteatterin johtaja Eino Salmelainen ohjasi Estoniaan *Niskavuoren naiset*. Salmelaista avustanut Estonian puheteatterin osaston johtaja Ants Lauter arvioi, että Salmelaisen ohjaustyö oli komedialisempi kuin Wuolijoen näytelmä.⁴⁷ Vuotta myöhemmin Estonia ja Kansanteatteri vaihtoivat esityksiä keskenään. Koko teatteriryhmä ei kuitenkaan tullut Tallinnaan, vaan vain kuusi tärkeim-

43 Ei ole vaja Soome silda! Eesti ja Soome näitlejaspere on velled sillatagi. Estoonlased jutustavad Helsingi-külaskäigust. *Waba Maa* 6.3.1931.

44 Siiras. Eesti näidend Soome laval. *Päevaleht* 5.3.1933.

45 Ks. Hanna Korsbergin luku ”Kulttuuridiplomatiaa ja näyttämötaiteen vuorovaikutusta” tässä kirjassa.

46 Kalmet 1982, 121–125.

47 Lauter 1979, 106.



Liina Reiman, Hella Wuolijoki ja Eino Salmelainen. Kuva: ETMM_9838 T 497:1/10:3, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.

pien roolien esittäjää, jotka sitten näyttelivät estonialaisten kanssa. Estonian ja Kansanteatterin tuotantoja ja roolihahmoja pidettiin varsin samankaltaisina. Vaikka Elsa Rantalaisen ja Liina Reimanin roolit Niskavuoren vanhana emäntänä olivat konseptiltaan melko samanlaisia, kriitikot pitivät enemmän Rantalaisen vivahteikkaasta psykologisesta roolityöstä. Muilla näyttelijöillä oli taipumus hieman liioitella koomisissa kohtauksissa. Esityksen päätteeksi vaihdettiin lahjoja: suomalaisille annettiin laakeriseppeleet ja kukkia, virolaisille matto.⁴⁸ Salmelainen toi Tallinnaan toisenkin ohjaustyönsä, Waltarin *Kurittoman sukupolven*.

Vuonna 1938 Eino Salmelainen palasi vielä kerran Estoniaan ja ohjasi sinne Wuolijoen komedian *Juurakon Hulda*. Vastavuoroisesti Ants Lauter suunnitteli Raudseppin komedian *Vedelvorst* (*Vetelys*) ohjaamista Kansanteatteriin seuravana vuonna, mutta vierailu ei koskaan toteutunut (ilmeisesti toisen maailmansodan takia). Estonia-teatteri ehti kuitenkin vielä vierailla Helsingissä Ants Lauterin ohjaamalla Kitzbergin kyläkomedialla *Püve talus* (*Pyven talossa*).

Varsinaisia suurtapahtumia olivat Kansallisteatterin vierailuesitykset Tallinnassa ja Estonia-baletin vierailuesitykset Helsingissä vuonna 1937, joita tässä kirjassa esittelevät tarkemmin Hanna Korsberg ja Riikka Korppi-Tommola. Samana vuonna Helsingin Ylioppilasteatteri vieraili Tartossa ja esitti opiskelijayleisölle näytelmän *Tukkijoella*.

48 Soonberg, Leo. Helsingi Rahvusteatri võõrusetendus. *Uus Eesti* 29.5.1937.

Kansallisteatterin apulaisjohtaja ja ohjaaja Pekka Alpo ohjasi Estoniassa vielä lokakuussa 1939 Ilmari Turjan näytelmän *Tuomari Martta*. Toisen maailmansodan puhkeamisen takia Alpo ei kuitenkaan voinut viedä ohjaustyötään loppuun, vaan joutui lähtemään Suomeen, ja näytelmän ohjaajana jatkoi Ants Lauter.

Toisen maailmansodan puhkeaminen ja neuvostomiehitys Virossa tekivät lopun Viron ja Suomen tiiviistä teatterisuhteista. Sotien välisenä aikana Suomen ja Viron teatterisuhteet olivat jotta-kuinkin tasapainossa, eli vierailuja maiden välillä tehtiin yhtä tiuhaan, mutta virolaiset olivat kuitenkin innokkaampia kehittämään suhteita. Näyttelijä-, laulaja-, tanssija- ja esitysvaihdon pohjana oli usein molemmissa maissa tuttu kirjallinen tai musiikkiteos, mikä helpotti kulttuurivaihtoa ja vähensi kielestä johtuvia väärinkäsityksiä esitysten vastaanotossa. Myös uuden kotimaisen draaman esittelemistä ulkomailla pidettiin tärkeänä, ja etusijalle nousivat Wuolijoen ja Raudseppin huvinäytelmät. Tähän on lukuisia syitä. Ensinnäkin Wuolijoki ja Raudsepp olivat molemmat arvostettuja kirjailijoita, ja toisekseen komediat painottuivat muutenkin suomalais-virolaisessa teatterivaihdossa 1930-luvun jälkipuoliskolla. Kolmanneksi molempien näytelmät edustivat ajan elämänläheisyyttä ja kansallishenkeä korostavaa kulttuuripolitiikkaa, vaikka niiden komediallinen luonne oli ristiriidassa paatoksellisen heimoveljeysretoriikan ja virallisen kulttuuridiplomatian kanssa.

Virallisen kulttuurivaihdon lisäksi teatterilaiset kävivät katso-massa esityksiä naapurimaassa, jossa heillä oli ystäviä. Näyttelijä-liitot järjestivät ystävyystoimintaa, ja suomalaiset ja virolaiset näyttelijät kisasivat jopa jalkapallossa.

Lopuksi

Virolaisen teatteriväen yhteydet suomalaiseen teatteriin auttoivat teatterilaisia etsimään kansallista identiteettiään ja omaa teatteri-ilmaisuaan sekä vähensivät jonkin verran saksalaisen ja venäläisen teatterin vaikutusta Virossa. Suomesta haettiin tukea myös teatte-

rin ammattimaistamiseen, mutta maiden erilaisten teatterilaatujen yhdistäminen ei aina ollut helppoa. Huomionarvoista on, että suomalais-virolainen teatterivaihto (näytelmät, esiintyjät, ohjaajat) perustui pitkälti komedioihin, mikä osittain selittyy sillä, että hyvistä komedioista oli aina pulaa, osittain se taas kertoo teatterisuhteiden kansanomaisesta laadusta.

Mikko-Olavi Seppälä⁴⁹ mainitsee, että vuosina 1908–1944 Suomessa tehtiin yli sata tuotantoa yhteensä 15 virolaisesta näytelmästä. Virossa puolestaan tehtiin samalla ajalla noin 120 tuotantoa kaikkiaan 30 suomalaisesta teoksesta. Vaikka tuotantojen lukumäärä on rinnastettavissa, lähtötekstejä oli kuitenkin Virossa kaksin verroin enemmän kuin Suomessa. Suhteet Suomenlahden yli olivat teatterin kohdalla siltikin tasavertaisemmat kuin esimerkiksi kirjallisuudessa, jossa ero oli kymmenkertainen.⁵⁰

Naapurimaan kirjallisuuden esitleminen teatterien näyttämöillä opetti tuntemaan sekä sukukansan kulttuuria että niin sanottuja kansallisia erityispiirteitä. Virolaisessa teatterikritiikissä suomalaisista puhuttiin aluksi yhtenä tiettyä ihmistyyppinä, kunnes 1930-luvulla käsitystä suomalaisuudesta alettiin tietoisesti muokata hämäläisyyden pohjalta, mihin antoivat aihetta niin Kiven *Seitsemän veljestä* ja Wuolijoen Niskavuori-sarja kuin vieraileva ohjaaja Eino Salmelainenkin.

Suomalais-virolaisissa teatterisuhteissa tapahtui varsin suuria muutoksia 1800-luvulta 1900-luvun puoliväliin. Aluksi teatterisuhteet olivat yksittäisten toimijoiden (kääntäjien, esittäjien, ohjaajien) varassa ja riippuivat heidän henkilökohtaisista kontakteistaan lahden toisella puolella. 1930-luvulla teatterista tuli kulttuuridiplomatian veturi ja osa valtioiden poliittisten suhteiden ylläpitoa, mistä todistaa se, että johtavat poliittikot osallistuivat naapurimaan teatterien vierailuesityksiin. Toki kulttuuridiplomatiaa oli aiemminkin harjoitettu.

Teatterikritiikeissä 1920- ja 1930-luvuilla on nähtävissä kaksi erilaista diskursiivista paradigmaa: kulttuuridiplomaattinen paradigma,

49 Seppälä 2019a.

50 Laitinen 2005, 64–65.

joka ylisti kulttuurisuhteita ja heimotunnetta ja kannusti niihin, sekä taidekriittinen paradigma, joka pyrki analysoimaan heimokansan esityksiä puolueettomasti. Kritiikeissä nämä kaksi paradigmaa usein erottuvat selvästi ja ovat joskus keskenään ristiriidassa.

Esityksiä vertailleet kriitikot toteavat, että suomalaiset näyttelijät tekivät vakavampia ja psykologisempia roolitöitä, kun taas virolaiset korostivat enemmän huumoria ja näyttelemisen ulkoisia puolia. Tämä pitää todennäköisesti paikkansa, sillä Suomessa kävi esiintymässä lähinnä Estonia, jonka näyttelijöiden esiintymistyyliä on monesti luonnehdittu samaan tapaan. Esimerkiksi Harald Vellner on nostanut esille suomalaisnäyttelijöiden henkistyneen ja jopa paateettisen näyttelemistyylin, joka oli täynnä tunteen paloa. Vellnerin mielestä virolaisnäyttelijöistä vain Liina Reimanilla oli samankaltainen temperamentti, mikä takasi hänelle suuren suosion Suomen näyttämöillä. Suomalaisnäyttelijät sen sijaan eivät olleet virolaisyleisön makuun, sillä heidän paatoksensa häiritsi luonnolliseen ja konstailemattomaan näyttelemistapaan tottunutta virolaisyleisöä. Lisäksi Vellner katsoi, että suomalainen teatteri oli konservatiivisempaa kuin virolainen, sillä se ei seurannut ajan muotivirtauksia, vaan pyrki pikemminkin sulattamaan ne omaan tyyliinsä. Hänen näkemyksensä mukaan Suomessa, toisin kuin Virossa, älymystö oli paneutunut teatterin ja teatterilaitoksen kehittämiseen.⁵¹

Koidulalla ja Almborgilla oli yhteinen visio yhteisestä suomalaisvirolaisesta teatterin kentästä, joka vahvistaisi kummankin maan teatteria ja herättäisi huomiota myös maailmalla. Tämä tuli lähelle toteutumista 1930-luvulla. Eino Salmelainen kirjoitti vuonna 1937 virolaisessa *Teater*-lehdessä: ”Kuvittelen virolaisen ja suomalaisen teatterin tulevaisuudessa yhtenä voimakkaana kokonaisuutena. En näe mitään vaaraa siinä, että virolainen ja suomalainen teatteri tiiviimmän kanssakäymisen tuloksena yhä enemmän seuraavat samoja näkemyksiä ja virtauksia, mennäkseen sitten yhdessä ’suureen maailmaan’ – – .”⁵²

51 Vellner 1937, 183.

52 Salmelainen 1937, 154.

Samaan aikaan kuultiin kuitenkin myös vastakkaisia, Suomen kulttuurista dominanssia tasapainottavia ajatuksia, kuten Lauri Viljasen artikkelissa ”Eestin kautta Eurooppaan”⁵³, jossa paikoilleen jämhätäneen skandinaavisen henkisen maiseman sijaan Viro kuvataan Suomen uudeksi portiksi Eurooppaan. Suomalaisille teatterintekijöille Viro tuskin oli ikkuna Eurooppaan, vaikka he huomasivatkin maiden teatterikulttuurien erot. Viimeistään 1930-luvulla eroista oli syntynyt dialogi kahden tasaveroisen kumppanin välille.

53 Viljanen, Lauri. Eestin kautta Eurooppaan. *Tulenkantajat* 11–12/1930, 150–152.

Suomen ja Viron teatterisuhteet vuoteen 1944

Suomen näkökulma

Mikko-Olavi Seppälä

📄 <https://orcid.org/0000-0003-1246-9984>

Teatterin välityksellä virolaiset tulivat suomalaisille tutuiksi, ja he kutsuivat suomalaisia vilkkaampaan vuorovaikutukseen. Kuvaan tässä luvussa virolaisten näyttelijöiden ja teattereiden esitysvierailuita sekä virolaisten näytelmien suomennoksia ja niiden vastaanottoa Suomessa ennen vuotta 1944.¹ Kenen aloitteesta vierailuja ja suomennoksia toteutettiin? Minkälaiset erityispiirteet virolaisessa teatterissa kiinnittivät suomalaisten huomion ja mitä esitysten vastaanotto kertoo suomalaisten suhtautumisesta Viroon ja virolaisiin?

1 Tämä luku itsessään muodostaa uuden kokonaisuuden, mutta olen käsitellyt samaa aihepiiriä yksityiskohtaisemmin aiemmissa artikkeleissani Seppälä 2018 ja Seppälä 2019a.

Virolaiset saapuvat Suomeen

Kesäkuun 18. päivänä 1905 Helsingin Eteläsatamaan saapui kolme höyrylaivaa, jotka toivat kaupunkiin yli 500 virolaista matkailijaa. He olivat saapuneet venäläisten juhlapyhien aikana huviretkelle. Joukossa oli Estonia-seuran näytelmäseuran jäseniä, jotka olivat vuokranneet Helsingin Arkadia-teatterin esittääkseen Maksim Gorkin kurjalistokuvauksen *Pohjalla*. Virolaisyleisön seassa oli joukko uteliaita helsinkiläisiä, joille tarjoutui tilaisuus arvioida merentakaisen sukukansan teatteritaiteen tasoa.²

Suomalaislehdet suhtautuivat myöthemielisesti virolaisten pyrkimykseen luoda oma kansallinäyttämö. *Uusi Suometar* muistutti: ”Virolaiset ovat joutuneet vaikeampaan asemaan kuin me suomalaiset. Heitä ei ole ollut tukemassa eikä suojaamassa sellainen valtiollinen erikoisasema kuin meitä, vaan ovat he saaneet monin kerroin ahtaammissa yhteiskunnallisissa oloissa tehdä työtä kansallisuutensa kohottamiseksi.”³

Ensimmäiset suomalaisteattereissa esitetyt virolaisnäytelmät kuvasivat tuoreeltaan Viron vuosien 1905–1906 kansannousua tai vallankumousta. Väkivaltaisissa yhteenotoissa kartanoita oli sytytetty tuleen. Kansannousua seurannut kurinpalautus toi Suomeen vuosiksi 1906–1909 peräti 3 000 virolaista poliittista pakolaista.⁴ Aihe oli edelleen tulenarka ja sen käsittely herätti ristiriitaisia tunteita. Kahdessa tapauksessa teatterivaihto syntyikin pyrkimyksestä kiertää Viron sensuuria.

Suomen Kansallisteatteri esitti vuonna 1908 August Kitzbergin näytelmän *Tuulten pyörteessä* (*Tuulte pöörises*), jolla Tarton Vane-muine-teatteri oli käynnistänyt toimintansa vuonna 1906. Aloitteentekijä oli estofili ja kansanrunoudentutkija Vihtori Alava, joka oli nähnyt kantaesityksen ja suomentanut näytelmän. Hän auttoi teatteria välittämällä Kitzbergin lavastusohjeet aitivirolaiseen

2 Estländska gäster i Helsingfors. *Hufvudstadsbladet* 19.5.1905; Virolaisen näyttelijäseuran. *Työmies* 19.6.1905; Virolainen näyttelijäseura. *Helsingin Sanomat* 20.6.1905.

3 R. Virolainen vierailunäytäntö. *Uusi Suometar* 20.7.1905.

4 Zetterberg 2013.

tupakulissiin. Alavalla oli kansannoususta myös omakohtaista kokemusta, sillä hän oli majoittanut maatilallaan virolaispakolaisia, myöhempiä valtionpäämiehiä Konstantin Pätsiä ja Jaan Teemantia.⁵

Kun *Tuulten pyörteessä* sai suomalaisen ensi-iltansa, Kansallisteatterin katsomossa oli paljon virolaisia. Arvioita kirjoittivat muun muassa Gustav Suits ja Hella Wuolijoki, joka pyrki korjaamaan Kitzbergin virolaisesta yhteiskunnasta luomaa kuvaa. Suomalaiskriitikoita ei häirinnyt, millaisen kuvan teos antoi Virosta, vaan he pitivät sitä sujuvana mutta hieman melodramaattisena jännitysnäytelmänä.

Suomessa *Tuulten pyörteessä* oli ensimmäinen ja yksi suosituimpia virolaisnäytelmiä, joka levisi käsikirjoituksena teatterista toiseen ilman että se olisi ilmestynyt painettuna. Useat suomalaiset teatterit juhlistivat näytelmällä Viron itsenäistymistä maan vapaussodan jälkeen 1919–1920. Sen jännittävä vallankumousjuoni vetosi myös työvänteattereihin, jotka Suomen vuoden 1918 sisällissodan jälkeen käynnistelivät toimintaansa. Näytelmän päähenkilö, sisäisten ristiriitojen repimä renki Jaan, voitiin nähdä työväenluokkaisena traagisena sankarina. Näyttelijä Evert Suoniolle Jaanista muodostui tämän uran tähtiurooli. Kesällä 1912 Suonion johtama Kansallisteatterin näyttelijäryhmä esitti näytelmän Narvan laulujuhllilla. Paikalla ollut kirjailija Kitzberg kiitti kohteliaasti, miten ilman lavasteitakin näyttelijät saivat ”kiskottua näytelmästä tulen”.⁶

Vierailuesityksen Narvaan järjesti toimittaja, myöhempi diplomaatti Eduard Virgo, joka oli aikaisemmin asunut Suomessa ja kunnostautui nyt suomalaisen kirjallisuuden vrontajana sekä teatterisuhteiden virittäjänä. Kun Viron sensuuri kielsi Paul Pinnan kansannousua kuvaavan näytelmän *Tasaajat* (*Tasujad*), ratkaisuksi tuli järjestää kantaesitys Helsingin Kansan Näyttämöllä. Virgon suomalainen puoliso Viola Virgo (os. Autio) suomensi tekstin, ja Estonia-teatterin ohjaaja-näyttelijänä tunnettu Pinna sai tilaisuus-

5 Seppälä 2019a.

6 Suonio 1940, 109.

den solmia suhteita suomalaiseen teatteriväkeen. Hän olikin läsnä myös näytelmän ensi-illassa syksyllä 1911.⁷

Kansan Näyttämö otti alkuvuonna 1914 esittääkseen myös toisen Virossa kielletyn näytelmän, Hella Wuolijoen *Talon lapset* (*Talulapsed*, 1913), jonka tapahtumat liittyivät vuoden 1905 levottomuuksiin. Viro-laissyntyinen Wuolijoki oli opiskellut ja avioitunut Suomessa mutta kirjoitti edelleen viroksi. Tällä kertaa myös Suomen sensuuriviran-omaiset kielsivät näytelmän ensimmäisen esityksen jälkeen.⁸

Teatteriyhteistyö syveni, kun Kansan Näyttämön primadonna Hilma Rantanen vieraili 1912 Estonia-teatterissa ja siirtyi muutamaksi vuodeksi sen vakinaiseen henkilökuntaan näyttelijä-ohjaajaksi.⁹ Rantanen suomensi Eduard Vilden suosikkikomedian *Vihtahousu* (*Pisuhänd*, 1914), joka Virgon välityksellä painettiin Suomessa myös kirjana. Näytelmä tuli Suomen Kansallisteatterin ohjelmistoon syksyllä 1915.

Suomessa maailmansotien välillä esitetyistä virolaisnäytelmistä *Vihtahousu* oli esitetyin ja tunnetuin. Kirjamuodossa se oli myös jatkuvasti helposti saatavana. Kantaesityksen arvioissa huomautettiin, että Suomessa ei osattu kirjoittaa yhtä sujuvia satiireja, ”tällaisia tekotavallisesti loistavia, sukkelasti säkenöiviä, aivan viimeisiin oloihin sattuvasti iskeviä hvinäyelmiä”.¹⁰

Suomalais-virolaisten kulttuurisuhteiden näkökulmasta mielenkiintoinen oli *Vihtahousun* esitys Akateemisessa Heimoklubissa keväällä 1926. Esityksen ohjasi Viron Suomen lähettiläs Aleksander Hellat, ja näyttelijöinä oli sekä virolaisia että suomalaisia teatterinharrastajia heimo- ja diplomaattipiireistä, muun muassa tuleva suurlähettiläs Asko Ivalo. Kuiskaajana toimi Kerttu Mustonen, joka teki pitkän uran viron kielen ja kulttuurin välittäjänä Suomeen.¹¹ Yhdessä valmisteltu teatteriesitys loi seuralliset puitteet, joissa mutkattomat suomalais-virolaiset suhteet solmiutuivat kuin itsestään.

7 Pinna 1995, 95–96.

8 Koski 2000, 42–44.

9 Ks. Anneli Saron luku ”Viron ja Suomen teatterisuhteet vuoteen 1944”.

10 A. K. Kansallisteatterissa. *Naisten Ääni* 35/1915.

11 Parikka, Eino. Yhteissuomalaista teatteriharrastusta Helsingissä 15 vuotta sitten heimopiireissä. *Heimokansa* 2–3/1941, 6–7.

Näyttelijävierailut virkistämässä kulttuurisuhteita

Suomen ja Viron itsenäistymisen jälkeen maat pyrkivät lähentymään toisiaan kulttuuridiplomatian avulla. Yhteistyö pohjautui Itämeren alueen muuttuneeseen geopoliittiseen tilanteeseen ja niin sanottuun reunavaltiopoliittikkaan, jossa Venäjän keisarikunnasta itsenäistyneet uudet kansallisvaltiot hakeutuivat monipuoliseen yhteistyöhön luojittakseen omaa asemaansa. Kulttuurin alalla yhteistyön erityisenä ponttimena oli suomen ja viron kielisukulaisuuteen perustuva heimoaate, joka sai kannatusta erityisesti suomenkielisten ylioppilaiden piirissä. Aatetta levittivät ohjelmallisesti Akateeminen Karjala-Seura, Akateeminen Heimoklubi sekä Suomalaisuuden Liitto.

Suomalaisten itsetuntoa hiveli, kun suomalaiset tiedemiehet, arkkitehdit, kirjailijat ja muusikot pääsivät esiin Virossa. Viron konsuli Emil Vesterinen puhui vuonna 1923 jo yhteisestä ”suomalaisvirolaisesta tai – suursuomalaisesta kansalliskulttuurista”. Tätä ”sivistyksellistä lähentymistä” tuli ohjelmallisesti edistää lisäämällä vastavuoroisia vierailuja eri taiteiden aloilla. Suomalaisten tulisi esittää virolaisia näytelmiä ja ottaa vastaan virolaisia taiteilijoita. Vuorovaikutus ”antaisi enemmän tuulta siipiin taiteilijoillemme, se syventäisi ja kasvattaisi yleisöämme”.¹²

Konsulin virolaissyntyinen puoliso Leeni Vesterinen (os. Ploompuu) edisti suomalais-virolaista kielenopetusta ja kulttuurivaihtoa Eesti-toimistossa, jonka Suomalaisuuden Liitto avasi Helsinkiin vuonna 1928. Hän kuvaili heimotyön pyrkimyksiä vuonna 1939: ”On koetettu hälventää eroavaisuuksia, joita on aiheuttanut eläminen toisistaan erillään ja samalla on yritetty tehostaa perinteellisiä yhtäläisyyksiämme. Suomi–Eesti on silloin ikään kuin yhteinen isänmaamme ja me tunnemme kuuluvamme yhteiseen suomalais-eestiläiseen kulttuuripiiriin.”¹³

Teatterivaihdon osalta avainasemassa olivat pääkaupunkien kansalliset päänäyttämöt, Suomen Kansallisteatteri ja Estonia-teatteri.

12 E. V. [Emil Vesterinen]. Ella Masing-Grünbergin konsertti. *Uusi Suomi* 15.2.1923, 8.

13 Vesterinen 1939.

Vielä vuonna 1922 Viron valtio vastasi tanssija Ella Ilbakin Helsingin-vierailun kustannuksista ja tappioista, joihin Kansallisteatterilta turhaan anottiin jälkikäteen helpotusta.¹⁴ Marraskuussa 1924 teatterit sopivat jo keskenään taiteilijavaihdosta,¹⁵ ja sen ensiaskeleena Kansallisteatterissa vierailivat Ants Lauter ja Marta Niilus. He tulkitsivat viroksi Jussi Harrin ja Liisan roolit muuten suomenkielisesä *Pohjalaisia*-näytelmän esityksessä. Virolaiset näyttelijät ja seka-kielinen esitys herättivät uteliaisuutta ja saivat suopean vastaanoton. Virolaiset tulkinnat pohjalaishahmoista poikkesivat jäyhistä suomalaisista, mutta ne hyväksyttiin. Suomalaiskriitikot näkivät, että ulkomaiset näyttelijät virkistivät kansallista teatterielämää.¹⁶ *Uuden Suomen* nimimerkki V. J. pyrki havainnoimaan kansanluonteen eroja ja piti virolaisia pehmeämpinä ja eloisampina kuin suomalaiset. Hän korosti heimositeitä ja yhteistä viholliskuvaa: ”Viron ja Suomen kansalle on ollut yhteistä sortaja ja vapaus.”¹⁷

Vaikka vierailut eivät saaneet välitöntä jatkoa, Kansallisteatteri tuki heimoyhteyden vaalimista vuotuisin juhlatilaisuuksin. Loka-kuussa 1925 suomalais-virolaisten ylioppilaspäivien vieraille myönnettiin teatteriliput puoleen hintaan.¹⁸

Kansallisteatterin johtaja Eino Kalima näki keväällä 1926 teatteriesityksiä Tallinnassa ja Tartossa ja esitti Vanemuine-teatterin näyttelijä Liina Reimanille vierailukutsun. Vierailu toteutui vasta helmikuussa 1928. Järjestelyjä silotti Reimanin puolison, Estonia-teatterin kapellimestari Raimund Kullin ja suomalaistenori Wäinö Solan aikaisemmat kontaktit ja ystävyys. Esitettäväksi näytelmäksi valikoitui Franz Grillparzerin antiikin maailmaan sijoittuva runo-

14 Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokous 22.2.1923. Suomen Kansallisteatterin arkisto. Ella Ilbakista ks. Riikka Korppi-Tommolan luku ”Virolaisen ja suomalaisen varhaisen modernin tanssin yhteyksistä” tässä kirjassa.

15 Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokous 25.11.1924. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

16 E. K-vi.[Erkki Kivijärvi]. Virolainen vierailu Kansallisteatterissa. *Helsingin Sanomat* 28.11.1924; E. J. V.[Einari J. Vehmas]. Kansallisteatteri. *Uusi Aura* 3.12.1924.

17 V. J. Virolaiset vierailijat Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 28.11.1924.

18 Akateemisen Heimoklubin anomus 16.9.1925. Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokous 26.9.1925. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

pukuinen tragedia *Sappho*, mikä oli Reimanin näyttelijätyyppin mukainen, mutta ei omiaan herättämään suurempaa innostusta teatterin johtokunnassa eikä yleisössä.¹⁹

Turun suomalaispiirit olivat 1920-luvun taitteessa perustaneet kaupunkiin yliopiston ja suomenkielisen ammattiteatterin. Varatuomari Toivo Piintilän aloitteesta Turun Teatteri kutsui Marta Niiluksen ja Ants Lauterin esiintymään *Pohjalaisissa* lokakuussa 1929.²⁰ Vierailu toteutui samaan tapaan kuin Kansallisteatterissa viisi vuotta aikaisemmin ja herätti suurta innostusta turkulaisyleisössä. Viron kieli ei alkutututuksen jälkeen yleisöä haitannut. Kritiikeissä korostettiin kulttuurisiteiden vahvistamista. Samalla turkulaisille tehtiin tunnetuksi Estonia-teatteria ja virolaisen näyttelijäntaiteen saavutuksia. Nähtiin, että kielisukulaisuus mahdollisti ”veljeskansojen” vuorovaikutuksen teatterin alalla.²¹

Paluumatkallaan Tallinnaan Lauter ja Niilus saivat tilaisuuden esiintyä myös helsinkiläisyleisölle, kun Kansallisteatteri järjesti *Pohjalaisten* näytännön. Vastaanotossa oli nähtävissä entistä voimakkaampana heimositeiden ohjelmalliseen lujittamiseen liittyvä juonne, jota edusti *Aitosuomalainen*-lehden E. Jutila: ”Meidän on kaikilla käytettävissä olevilla keinoilla lyhennettävä sitä välimatkaa, jonka Suomenlahti on näihin aikoihin asti muodostanut.”²²

Pian Kansallisteatteri ja Estonia-teatteri alkoivat toteuttaa suunnitelmallista näyttelijävaihtoa.²³ Myös Helsingin Kansan Näyttämö virkisti suhdettaan Estonia-teatteriin. Nuori operettitähti Milvi Laid vieraili keväällä 1932 Abrahamin *Viktorian husaarissa* ja Kálmánin *Montmartren orvokissa* valloittaen helsinkiläisyleisön. Vastaavaan vaikutukseen yksi tenori Martin Taras, joka vieraili Suomalaisessa

19 Seppälä 2018.

20 Molemmat näyttelijät saivat tuhannen markan palkkion. Turun Teatterin johtokunnan kokoukset 29.5.1929 ja 27.8.1929. Ca:5. Turun Kaupunginteatterin arkisto. Turun Kaupunginarkisto. Piintilä nimettiin Viron konsuliksi vuonna 1930.

21 Niilus & Lauter. *Turun Sanomat* 1.10.1929; A. S-nen. Siltaa rakentamassa Suomenlahden yli. *Turun Sanomat* 2.10.1929; Estonia-teatteri. *Uusi Aura* 1.10.1929.

22 E. J[utila]. Eestiläinen teatterivierailu Kansallisteatterissa. *Aitosuomalainen* 5.10.1929.

23 Vierailuista ks. seuraava, Hanna Korsbergin luku ”Kulttuuridiplomatiaa ja näyttämötaiteen vuorovaikutusta” tässä kirjassa.

Oopperassa laulaen virokseksi Puccinin *Toscassa* vuonna 1933 ja Gounod'n *Faustissa* vuonna 1934.²⁴

Tampereella haluttiin niin ikään virolainen näyttelijävierailu tuomaan vaihtelua teatterityöhön. Tampereen Teatterin johtaja Eino Salmelainen oli tutustunut Liina Reimaniin sattumalta keväällä 1932 Berliinissä. Reimanin vierailut *Sapphon* (1932) ja Schillerin *Maria Stuartin* (1933) nimirooleissa muodostuivat Tampereella juhlalliseksi teatteritapauksiksi. Jälkimmäisellä kerralla hän osallistui myös harjoitusprosessiin.²⁵

Näiden näyttelijävierailuiden vastaanotto paljasti, että suomalaisyleisöä kiinnosti erityisesti, kun virolaiset tulkitsivat suomalaisia näytelmiä. Suomalaiseen korvaan pehmeästi soiva viron kieli ja vilkkaana näyttäytyvä virolainen näyttelijätemperamentti toivat tuttuihin näyttämöteoksiin kiehtovaa vierauden tuntua. *Pohjalaisten* kohdalla Ants Lauterin tarkkaan tutkittu monivivahteinen roolityö vakuutti kriitikot. Marta Niilus puolestaan tulkitse Liisaa naiivin tytön *ingenue*-roolina, mitä suomalaiset vierastivat.²⁶ Liina Reimania ihailtiin suuren linjan tragediennena, jolle oli ominaista kultivoitunut äänenkäyttö, sisäistynyt näyttelijäntyö ja latautunut tunnevoima. Hänen elävät näyttämöhahmonsensa toivat klassikkodraamat yllättävän lähelle nykykatsojaa.²⁷ Vastakkaista tyyppiä edusti Milvi Laid, jonka olemuksessa ja esiintymisessä nähtiin eurooppalaisia eloisuutta ja kepeyttä. Suomalaisiin verrattuna Laid oli ”vilkkaammin välkehtivä, keveämmin ja hetkellisemmin muuntautuva, liikkuvampi ja nopeampi älylliseltä temperamentiltaan”.²⁸

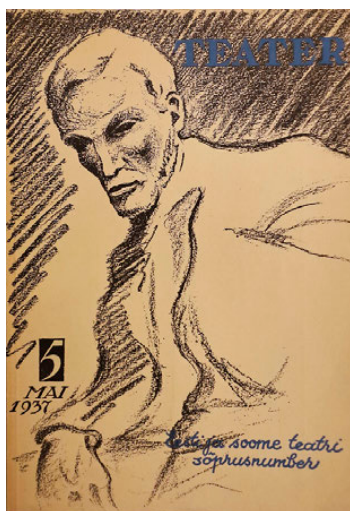
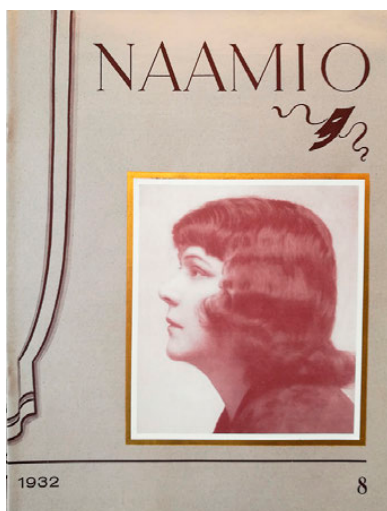
24 Esim. Virpi. Vaalea virolainen tenori. *Helsingin Sanomat* 2.4.1933; T. B. Eestiläisiä vieraita Suomalaisessa Oopperassa. *Ylioppilaslehti* 12/1933. Suomalaisessa Oopperassa vierailivat vuonna 1933 myös Therese Rei ja Arnold Visman.

25 Seppälä 2018.

26 Esim. E. J. V. [Einari J. Vehmas]. Kansallisteatteri. *Uusi Aura* 3.12.1924; -i. Vierailuita Kansallisteatterissa. *Ilta-Sanomat* 4.10.1929.

27 Seppälä 2018.

28 Sit. Kivijärvi, Erkki. Milvy Laid. *Helsingin Sanomat* 20.5.1932; Nimim. Merimerkki. Viehättävän vierailu. *Naisten Ääni* 10–11/1932; V. L. Eestiläinen tenhotar Milvy Laid. *Aitosuomalainen* 21–22/1932; H. J-n. [Huugo Jalkanen]. Milvi Laid Kansan Näyttämöllä. *Uusi Suomi* 19.5.1932.



Suomen ja Viron teatterilehdet seurasivat 1930-luvulla naapurimaan teatteritapahtumia. Liina Reiman *Naamio*-lehden kannessa 8/1932. *Teater*-lehti 5/1937 oli omistettu suomalaiselle teatterille.

Näyttelijä Liina Reiman Suomessa

Suomalaisten ja virolaisten teattereiden yhteistyö tiivistyi 1930-luvulla, jolloin yksittäisten näyttelijöiden ohella nähtiin kokonaisia esitysvierailuita. Erityistapauksen muodosti näyttelijä Liina Reiman, joka opetti suomen kielen ja esiintyi pitkiä jaksoja suomalaisteattereissa.²⁹

Reimanin vierailut Tampereen Teatterissa olivat menestyksiä. Eino Salmelaisen ja muiden suomalaisten tukijoiden voimakas kannustus rohkaisivat näyttelijää ottamaan seuraavan askelen, esiintymään suomeksi. Naapurimaan laaja teatterikenttä kiinnosti neljäkymmentävuotiasta Reimania, koska hän koki, että oli tragediennena jäämässä marginaaliin Virossa.

29 Alaluku perustuu artikkeliin Seppälä 2018. Reimanin emigranttijasta Suomessa ks. tämän kirjan tietolaatikko "Emigranttitaiteilija Liina Reiman".

Reiman debytoi sensaatiomaisesti pehmeästi sointuvalla suomen kielellä Lengyelin operettikomediasa *Antonia* vuonna 1934. Reimanin haastattelut täyttivät lehtien teatteripalstoja, ja näyttelijä sai Tampereen ensi-illan jälkeen vierailukutsuja useisiin suomalaisteattereihin. Kriitikko Huugo Jalkanen suhtautui Reimanin kielenvaihdokseen kriittisesti, mutta V. A. Koskenniemi ylisti: ”Rouva Reiman puhuu tulevaisuuden suomea, hän ääntää kieltämme niin kuin sitä tullaan ääntämään 50 vuoden kuluttua.”³⁰

Reiman löysi uuden yhteistyökumppanin ja sukulaissielun Tampereen Työväen Teatterin johtajasta Kosti Elost, joka tunnettiin perinpohjaisena ja kärsivällisenä harjoittajana. *Elinan surman* Kirsti Flemingin rooli vuonna 1935 avasi Reimanille uusia ovia Suomen teattereissa. Näyttelijää kohdeltiin 1930-luvun Suomessa Viron kansallisena primadonnana, ja hän sai suomalaisista intensiivisiä ihailijoita. Hän jakoi tunnustusta suomalaiselle teatterikulttuurille: ”missään – en ole tavannut niin hyviä, eläviä ja voimakkaita maaseututeattereita.”³¹ Reimanin rohkea rajanylitys kantoi hedelmää myös tämän kotimaassa, jossa hänen arvostuksensa nousi 1930-luvun lopulla nimenomaan Suomessa työskentelyn ansiosta.

Reiman sai tilaisuuden havainnoida suomalaisten ja virolaisten kulttuurieroja teatterityöskentelyssä, roolien ja esitysten harjoittamisessa. Hän luonnehti: ”Eestiläinen näyttelijä alkaa työnsä heti – impulsiivisesti – hän alkaa heti näkyvästi etsiä, rauhattomasti, levottomasti pyrkiä totuuteen. Suomalainen tekee tämän kaiken paljon hitaammin, koko valmistusprosessi tapahtuu hitaammin.”³²

Ennen sotia Reiman valmisti vielä kirjailija Hella Wuolijoen aloitteesta *Koidulan* (1936, Kotkan Näyttämö) sekä Kosti Elon kanssa harjoitetun Andrejevin *Anfiisan* (1937, TTT) nimiroolit. *Koidula* vieraili myös Suomen teatteripäivillä. Näissä esityksissä Reiman välitti suomalaisille vieraampaa kulttuurista traditiota, virolaisuutta ja venäläisyyttä, ja otti samalla entistä suuremman roolin myös ohjaajan

30 Tiira. Teatteri- ja kirjallisuusharrastusta Turussa. Eeva 4/1934, 11.

31 Reiman 1938, 42–43.

32 Irene Tiittasen Liina Reiman -haastattelu 1952. Liina Reimanin arkisto. SKS KIA.

apulaisena. Tämä enteili jo sitä, millaiseksi hänen työnkuvansa oli kehittyvä emigranttitaiteilijana sodanjälkeisessä Suomessa.

Kilpailu Hugo Raudseppin näytelmistä

Suomeen ei käännetty *Vihtahousun* (1915) jälkeen uusia virolais-näytelmiä neljääntoista vuoteen. Suomen ja Viron kirjalliset suhteet virkistyivät vasta 1930-luvun taitteessa, jolloin niitä vastavuoroisesti vauhdittivat suomalaiset ja virolaiset kirjailijadelegaatiot. Edellytyksenä oli, että molemmat maat olivat 1920-luvun lopulla liittyneet kansainväliseen Bernin yleissopimukseen kirjallisten ja taiteellisten teosten suojaamisesta, joka turvasi tekijänoikeudet ja -korvaukset yli valtionrajojen.³³

Suomessa näytelmätoimistoina palvelivat teattereiden keskusjärjestöt, Suomen Näyttämöiden Liitto (SNL, perustettu 1922) ja Työväen Näyttämöiden Liitto (TNL, perustettu 1920). Ne kuuntelivat suomentajien ja teatterinjohtajien ehdotuksia uusista näytelmistä, tilasivat suomennoksia, julkaisivat erityisiä näytelmäluetteloita ja kierrättivät käsikirjoituksia teattereissa luettavina. Teatterinjohtajien työnkuvaan kuului jokakeväinen ulkomainen kiertomatka, jolla katsottiin esityksiä ja etsittiin seuraavan vuoden ohjelmistoa. Kulkureitti Keski-Eurooppaan vei Skandinavian tai Baltian teatteri-kaupunkien kautta.

Virolaisen Hugo Raudseppin suositut komediat aiheuttivat 1930-luvun alun Suomessa kilpailua esitysoikeuksista Tampereella toimivan TNL:n ja Helsingissä johdetun SNL:n välillä. Tampereen Työväen Teatterin johtaja Kosti Elo näki Tallinnassa Raudseppin komedian *Mikumärdi* (*Kesä Mikumärdissä*, 1929) ja tilasi siitä suomennoksen toimittaja Sylvi-Kyllikki Kilveltä. Kilpi luonnehti sitä moderniksi maalaiskomediaksi ja huomautti, että Virossa oltiin ”paljon nykyaikaisempia ja eurooppalaisempia kuin meillä täällä Suomessa”. Hän korosti näytelmän yhtymäkohtia Suomeen: ”vaikka

33 Alaluku perustuu artikkeliin Seppälä 2019a.



Hugo Raudseppin näytelmät herättivät ihastusta Suomessa. Hämeenlinnan Työväen Näyttämöllä 1931 Mikumärdin isäntänä Aku Peltonen ja Silvian roolissa Kerttu Vaara-Göhlstrand (Hämeranta), jonka puoliso Toivo Göhlstrand (Hämeranta) ohjasi esityksen. Kuva: Ester Häggblom / Uusi Valokuvaamo. Työväen arkisto.

tapahtumilla onkin täysin eestiläinen paikallisleima, niin me tunnemme kuitenkin omat maalaisliittolaisemme, kommunismiin taipuvaset renkipoikamme ja sosialidemokraattiset pienviljelijät.”³⁴

Näytelmää esittivät useat työväennäyttämöt. Elettiin talouslaman ja Lapuan liikkeen aikaa, ja esityksissä tehostettiin Mikumärdin itsetietoisien isännän Jaak Jooramin repliikkejä, jossa herroille ja papeille luettiin madonluvut. Kilpi suomensi myös Raudseppin seuraavan komedian *Põrunud aru õnnistus* (1931) nimellä *Siunattu isku*. Näytelmän kantaesitti Suomessa Viipurin Työväen Teatteri ja otti ohjelmistoonsa myös Suomen Kansallisteatteri.

Nyt valpastui myös Suomen Näyttämöiden Liitto, jonka toimistonhoitaja Otto Al’Antila solmi suorat suhteet Raudseppiin. Vironkielentaitoinen Al’Antila oli aikoinaan hylännyt arkkitehdin uran ja seurannut 1915 lausunnanopettajaansa Hilma Rantasta Estonia-teatterin näyttelijäksi. Sen jälkeen työskennellyt useiden suomalaisten teattereiden johtajana, ohjaajana ja lavastajana. Hän kävi Tallinnassa ensi-illoissa ja sai Raudseppin kahden seuraavan näytelmän, maalaiskomedian *Vedelvorst* (*Vetelys*, 1932) ja poliittisen satiirin *Salongis ja kongis* (*Salongissa ja vankilassa*, 1933), oikeudet SNL:lle.

Vaikka *Vetelyksestä* aikanaan tuli suosittu Suomen näyttämöillä, tuoreet suomennokset eivät välittömästi johtaneet teatterituo-
tantoihin. Taustalla oli lama, joka ajoi teatterit talousvaikeuksiin, ja nähtävästi myös työväenteattereiden penseä suhtautuminen Al’Antilaan, joka oli tunnettu toiminnastaan äärioikeistolisessa Isänmaallisessa Kansanliikkeessä. Sotkeuduttuaan Viron sisäpolitiikkaan ja vallankaappausyritykseen 1934–1935 Al’Antilasta tuli *persona non grata* myös Virossa.

Raudsepp palasi oma-aloitteisesti Työväen Näyttämöiden Liiton kirjailijaksi. Hän tarjosi liitolle marraskuussa 1934 uutta komediaansa *Roosad prillid* (*Ruusunpunaiset silmälasit*, 1934) luonnehtien: ”Päähenkilö on verraton optimisti, joka selviää kaikista törmäyksistä kovan todellisuuden kanssa ja huomaa, ettei tämän

34 Kilpi, Sylvi-Kyllikki: Eestissä osataan kirjoittaa huvinäytelmiä. *Työväen Näyttämötaide* 8/1930.

surkean maailman vuoksi kannata rikkoa hyviä silmälasejaan.”³⁵ Tällä kertaa suomentajana toimi Kaisu-Mirjami Rydberg.

Näytelmä *Vetelys* ilmoitettiin vuonna 1938 Helsingin Kansanteatterin ohjelmistoon, mutta Ants Lauterin ohjaajavierailu jäi toteutumatta. Näytelmän kantaesitti suomeksi harrastajapohjainen Salon Näyttämö keväällä 1939.³⁶

Raudseppin satiiriset komediat sanailivat rohkeasti erotiikasta ja politiikasta ja saivat Suomessa innostuneen vastaanoton. Nähtiin, että Raudseppin edustama virolainen huumori oli älyllistä, ironista ja tervää aina kyynisyyteen asti. Vaikka lehtikirjoitteluun toisinaan liittyi pyrkimys tiivistää suomalais-virolaisia suhteita, näytelmät menestyivät Suomessa omilla ansioillaan, ilman ”heimoharrastuksen” vaikutusta.

Virolaisnäytelmien ohjaajina kunnostautuivat 1930-luvulla työvänteattereiden johtajat Emil Luukkonen, Arvi Tuomi ja Eero Leväluoma, joka ohjasi Turussa kolme Raudseppin näytelmää. Matti Aro ohjasi 1940-luvulta alkaen Raudseppia useampaan kertaan. *Kesä Mikumärdissä* ja *Vetelys* kuuluivat vielä 1900-luvun jälkipuoliskolla suomalaisten kesäteattereiden kantaohjelmistoon.

Otto Al'Antila välitti virolaista draamaa Suomeen 1920- ja 1930-luvulla. Tervehdyskortti Liina Reimanille. Kuva: Eesti Teatri- ja Muusikamuseum.



- 35 Hugo Raudseppin 30.11.1934 kirje TNL:lle. Kansio Fb:15. TNL:n arkisto. Työväen Arkisto. Suomennos kirjoittajan.
- 36 Virolainen ohjaajavierailu. *Uusi Suomi* 15.5.1938; Kotimaisia näytelmiä edelleen runsaasti Kansanteatterissa. *Helsingin Sanomat* 2.8.1938; Salon Näyttämön toiminta nykyään menestyksellistä. *Sosialisti* 9.3.1939; *Vetelys* – eestiläinen komedia. *Salon Seudun Kunnallislehti* 14.3.1939.

Lopuksi

Suomen ja Viron kulttuurista yhteyttä kirjallisuuden ja teatterin alalla edistivät 1900-luvun alkupuoliskolla useat suomalais-virolaiset avioparit, kuten Aino ja Gustav Suits, Aino ja Oskar Kallas, Viola ja Eduard Virgo sekä Ida ja Villem Grünthal-Ridala. Suomeen avioituneita pitkäaikaisia kulttuurinvälittäjiä olivat virolais-syntyiset Hella Wuolijoki, Leeni Vesterinen ja Eeva Niinivaara.

Suomalais-virolainen teatteriyhteistyö käynnistyi 1910-luvun taitteessa käytännönläheisissä merkeissä. Suomessa oli uteliaisuutta virolaisia näytelmiä kohtaan, jotka tuoreeltaan kuvasivat Viron vallankumousta 1905–1906. Tallinnan Estonia-teatteri puolestaan tarjosi työskentelymahdollisuuksia suomalaisille taiteilijoille. Vasta maiden valtiollisen itsenäistymisen jälkeen 1920-luvulla kuvaan astui kulttuuridiplomatia, jonka raameihin näyttelijävierailut asetuivat. Teatterit osoittivat hyödyllisyytään esittelemällä naapurimaiden kirjallisuutta ja teatteritaidetta ja tarjoamalla puitteet seurusteluun. Erityistä kiinnostusta Suomessa tunnettiin virolaisten versioimia suomalaisteoksia kohtaan. Viron merkitystä Suomelle painotti ohjelmallinen heimotyö, jonka mukaan heimoveljeyden tunnetta maiden kansalaisten välillä oli kaikin keinoin edistettävä. Tässä mielessä suomalais-virolaiset vaihtovierailut toimivat vastapainona Suomen ruotsinkielisten teattereiden skandinaavisille näyttelijävierailuille, jotka vahvistivat siteitä Ruotsiin.

Suomen ja Viron kulttuurisuhteet tiivistyivät ja tihentyivät 1930-luvun taitteesta lähtien, jolloin useissa suomalaisissa teattereissa vieraili virolaisia näyttelijöitä, ja Helsingin ja Tallinnan teatterit toteuttivat oma-aloitteisesti myös kokonaisia esitysvierailuita. Nyt nähtiin, että virolaisilla vierailijoilla oli sensaatioarvoa, joka herätti yleisön kiinnostuksen. Viro oli tullut suomalaisille tutuksi, eikä vierailuihin liittyneissä puffijutuissa tarvinnut enää hälventää lahdentakaiseen veljeskansaan liittyviä ennakkokäsityksiä.

Kestäviä ystävyyssuhteita suomalaisen ja virolaisen teatteriväen välille syntyi 1910-luvun alusta lähtien. Wäinö Solan sekä Evert ja Kirsti Suonion kesähuvilat sijaitsivat lähekkäin Iitin Mankalan-

koskella, jossa nähtiin usein virolaisia vieraita, kuten Paul Pinna ja Liina Reiman puolisoineen. Helsingin ja Tallinnan näyttelijät järjestivät 1930-luvulla vuoron perään myös keskinäisiä jalkapallo-otteluita. Rooliasuissa käydyt ottelut olivat riemukkaita tapahtumia, joita muisteltiin vielä vuosikymmeniä jälkeenpäin.

Suomalaiselle teatteriyhteisölle tutuimmaksi tulivat useiden vierailuesitystensä ansiosta Ants Lauter ja Liina Reiman, jotka nauttivat Suomessa arvostusta suurina näyttelijöinä. Suomen Näyttelijäliitto nimitti heidät vuonna 1936 ensimmäisiksi ulkomaisiksi ystävyysjäsenikseen. Samalla kertaa Paul Pinna nimitettiin liiton ensimmäiseksi kunniajäseneksi. Kaksi vuotta myöhemmin Näyttelijäliiton ystävyysjäsenyyden saivat vielä Juhan Tönö ja Erna Villmer.³⁷

Kirjallisuuden alalla maiden väliset suhteet olivat epätasapainossa siten, että virolaista kirjallisuutta ei juuri tunnettu Suomessa. Näytelmien kohdalla tilanne oli kuitenkin hieman valoisampi. Suomessa esitettiin vuoteen 1944 mennessä viisitoista virolaista näytelmää, jotka saivat ammatti- ja harrastajateattereissa toistasataa tuotantoa.³⁸

Näytelmien välittäminen oli käytännönläheistä toimintaa. Vaikka pyrkimykset lähentää Suomea ja Viroa kulttuurisesti jossakin määrin vaikuttivat näytelmien suomentamistoimintaan, näyttämölle pääsyssä ratkaisevaa oli esittävän teatterin mielipide siitä, oliko näytelmällä mahdollisuus puhutella suomalaista yleisöä ja menestyä suomalaisena esityksenä. Valinnat kohdistuivat etupäässä komedioihin. Kääntäjien ottamia vapauksia ei katsottu pahalla. Päinvastoin näytelmien mukailu nähtiin niiden tarpeellisenä kotouttamisena, virolaisuuden häivyttämisenä ja suomalaisen paikallisvärin liittämisenä. Esimerkiksi R. Raunikin sotilasfarssi *Önnestunud manööver* (1936) tuli Suomessa hyvin suosituksi Väinö Syvänteen mukaelmana *Onnistunut manööveri*, johon hän oli lisännyt paikallisväriä ja suomalaisia sotilaslauluja. Asia ei liene kirjailijaa suuremmin häirinnyt, sillä hän kävi myös itse katsomassa Helsingin Työväen Teatterin esityksen.³⁹

37 Puro 1938.

38 Seppälä 2018.

39 Seppälä 2019a.

Ylipäättään Suomessa menestyivät populaareja lajityyppejä edustavat sujuvat virolaisnäytelmät, jotka tutuiksi tultuaan alkoivat tuntua suomalaisilta. Kyläkomedioita ja sotilasfarsseja kirjoitettiin Suomeksi, mutta sujuvat ja uskalletut satiiriset komediat herättivät Suomessa uutuudenviehätystä. Virolaisia näytelmiä ei aina arvioitu tai edes tunnistettu ”virolaisiksi”. Niiden yhtymäkohdat virolaiseen elämänmenoon jäivät huomaamatta tai joka tapauksessa etäisiksi.

Lopuksi on todettava, että useat Viron arvostetuimmista näytelmistä jäivät Suomessa tuntemattomaksi. Esimerkiksi August Kitzbergin ja Oskar Lutsin parhaina pidetyt näytelmät jäivät Suomessa esittämättä. Myöskään Artur Adsonia, August Mälkiä ja A. H. Tammsaarta ei vielä tässä vaiheessa esitetty lainkaan.

On aiheellista todeta, että yhteyksiä suomalaisten ja virolaisten välillä oli myös sirkuksen ja musiikin alalla. Sariolan perheen Suomen Tivoli sekä sen rinnalla Suomessa kiertänyt Bonon perheen Sirkus Maxim kiinnittivät suuren osan taiteilijoistaan virolaisen Peter Gritsayn ohjelmatoimiston kautta. Suomea kiersi 1920-luvun lopulta lähtien toistakymmentä virolaista akrobaattia, klovnia ja taikuria.⁴⁰

Virolaiset laulajat ja muusikot konsertoivat ahkerasti etenkin Helsingissä, mutta suomalaiset eivät olleet vaihdossa aktiivinen osapuoli eikä konsertteihin kiinnitetty suurempaa huomiota. Mirja Loukolan luonnehdinnan mukaan suomalaisyleisöllä oli lähinnä virolaisen musiikkielämän tarkkailijan ja kommentoijan tai legitimoijan rooli. Todellista yhteistyötä oli laulukuoeroilla.⁴¹ Sen sijaan kuvataiteiden alalla suomalais-virolaisia yhteyksiä ei juuri ollut – eräiden virolaistaiteilijoiden pienimuotoista Ahvenanmaan koloniamuotoa lukuun ottamatta.⁴²

Joka tapauksessa visio suomalais-virolaisesta kulttuuripiiristä eteni vauhdikkaasti teatterin alalla 1930-luvulla. Tämän kehityksen katkaisi toinen maailmansota. Maiden teatteriyhteys taukosi yli 20 vuodeksi, ja aiempaa tiivistä yhteistyötä jäi symboloimaan Suomeen emigroitunut näyttelijä Liina Reiman.

40 Nevala 2015, 117–122; Mattila-Lahtinen 1983, 40, 43–47, 51–53, 92.

41 Loikala 2003, 56, 62–63.

42 Epner 2023.

Suomessa esitetyt virolaiset näytelmät vuoteen 1944 asti

August Kitzberg: *Tuulten pyörteessä* (*Tuulte pöörises*, 1906), suom. Vihtori Alava. Suomen Kansallisteatteri 1908.

Paul Pinna: *Tasaajat* (*Tasujad*, 1911), suom. Viola Virgo. Kansan Näyttämö 1911 (kantaesitys).

Hella Wuolijoki: *Talon lapset* (*Talulapsed*, 1913). Kansan Näyttämö 1914.

Eduard Vilde: *Vihtahousu* (*Pisuhänd*, 1914), suom. Hilma Rantanen. Suomen Kansallisteatteri 1915.

August Kitzberg: *Kirottu talo* (*Neetud talu*, 1923), suom. Otto Al'Antila. Viipurin Näyttämö 1929.

Hugo Raudsepp: *Kesä Mikumärdissä* (*Mikumärdi*, 1929), suom. Sylvi-Kyllikki Kilpi. Tampereen Työväen Teatteri 1930.

Hugo Raudsepp: *Siunattu isku* (*Põrunud aru* önnistus, 1931), suom. Sylvi-Kyllikki Kilpi. Viipurin Työväen Teatteri 1931.

Mait Metsanurk: *Syrjäkaupunkilaisetkin sanomalehtiin* (*Mässuvaim ehk Agulirahvas läheb ajalukku*, 1931), suom. Otto Al'Antila. Kansan Näyttämö 1932.

Pear Luide: *Naapurin Mari* (*Naabri Mari*, 1934), suom. Otto Al'Antila. Helsingin Työväen Teatteri 1935.

Hugo Raudsepp: *Ruusunpunaiset silmälasit* (*Roosad prillid*, 1934), suom. Kaisu-Mirjami Rydberg. Helsingin Työväen Teatteri 1936.

Hella Wuolijoki: *Koidula* (*Koidula*, 1932), suom. Vappu Wuolijoki. Kotkan Näyttämö 1936.

R. Raunik: *Önnestunut manööveri* (*Önnestunud manööver*, 1936), suom. Väinö Syväanne. Helsingin Työväen Teatteri 1936.


Elmo Ellor: *Kesävieraita Nahkahiiren talossa* (*Maarahva lunastamine*, 1934), suom. Väinö Syväanne. Kirjan Näyttämö 1936.

Oskar Luts: *Takapihalla* (*Tagahoovis*), suom. Kaisu-Mirjami Rydberg. Helsingin Työväen Teatteri 1939.


Hugo Raudsepp: *Vetelys* (*Vedelvorst*, 1932), suom. Otto Al'Antila. Salon Näyttämö 1939.

Suomalais-virolainen menestyskirjailija Hella Wuolijoki

Pirkko Koski

 <https://orcid.org/0000-0001-6598-7131>

Anneli Saro

 <https://orcid.org/0009-0000-6692-2794>

Hella Wuolijoki (1886–1954), syntyisin Ella Murrik, oli yksi menestyneimmistä suomalaisista näytelmäkirjailijoista ja kansainvälisesti menestynein suomalainen ja virolainen draamatikko. Hän syntyi ja kävi koulua Virossa mutta siirtyi Suomeen opiskelemaan vuonna 1904. Avioituessaan vuonna 1908 sosialistisen kansanedustaja Sulo Wuolijoen kanssa hänestä tuli Suomen kansalainen.

Wuolijoki eli mukana Viron ja Suomen historian suurissa muutoksissa ja kuvasi näytelmissään maailmaa, jonka kumpikin maa tunsivat omakseen mutta vähän eri tavoin. Hän koki kansallisen heräämisen vuodet 1800-luvun lopulla Virossa ja suomalaisen yhteiskunnan murrokset 1900-luvun alussa opiskellessaan Helsingin yliopistossa. Vuoden 1905 poliittiset tapahtumat Suomessa ja Virossa sekä tutustuminen akateemisiin nuoriin sosialisteihin vaikuttivat Wuolijoen poliittisiin käsityksiin ja liittymiseen Suomen sosialidemokraattiseen puolueeseen. Hän suunnitteli kansanrunouden tutkijan, kulttuuritoimittajan ja vironkielisen kirjailijan uraa, mutta siirtyi nuoren perheensä talouden turvaamiseksi kirjeenvaihtajaksi ja liike-elämän palvelukseen 1910-luvun puolivälissä. Hän avasi elämänpiiriään sekä itään että länteen ja rikastui ensimmäisen maailmansodan vuosien kauppajärjestelyillä. Liikenaaisena hän hyödynsi henkilösuhteitaan erityisesti Neuvostoliitossa ja Englannissa. Maailmantalouden suhdanteiden muuttuessa 1930-luvun alussa Wuolijoki palasi kirjailijaksi entistä määrätietoisemmin.

Wuolijoki aloitti kirjallisen toimintansa jo varhain. Hän kirjoitti ensimmäiset näytelmänsä viroksi, ja *Talulapsed* (*Talon lapset*, 1912)

ja *Koidula* (1932) myös esitettiin ensimmäisenä Virossa. *Ministeri ja kommunisti* (1933) ja *Palava maa* (1936) liittyivät kahden muun tapaan Viron tapahtumiin, mutta 1930-luvulla Wuolijoki alkoi käsittelemään näytelmissään myös Suomea ja kirjoittamaan suomeksi. Wuolijoki kuvasi alusta alkaen näytelmissään aatteellisesti asennoituneita henkilöitä, usein myötäillen todellisuuden malleja. Hahmot mielipiteineen myös synnyttivät kriittistä julkista keskustelua. Paikallinen ja henkilökohtainen kuitenkin osoittautuivat rajat ylittäviksi ja universaaleiksi.

Virossa Wuolijoen vironkieliset näytelmät jäivät kiinni sensuuriin. Vasemmistolaisia vihjeitä ja kansallista paatosta sisältävä *Talon lapset* sai ensi-illan Estonia-teatterissa vuonna 1913, mutta esitys kiellettiin heti sen jälkeen ja se ei saanut esityslupaa enää seuraavana vuonna. *Ministeri ja kommunisti* otettiin Estonia-teatterin ohjelmistoon 1931, mutta harjoitukset pysäytettiin poliittisista syistä, koska teos kuvasi lähihistorian tapahtumia ja kommunistia, vaikka kommunismi oli Virossa kielletty. *Koidula* sai ensi-illat sekä Estonia- että Vanemuine-teattereissa lähes peräjälkeen vuonna 1932. Kuten Anneli Saro kuvaa tämän kirjan luvussa ”Viron ja Suomen teatterisuhteet vuoteen 1944”, näytelmä aiheutti skandaalin, koska monet kriitikot ja katsojat vastustivat tapaa, jolla siinä kuvattiin Viron kansallinen sankari. Yleisössä käyty keskustelu herätti kiinnostusta.

Virolaisaiheiset näytelmät eivät synnyttäneet Suomessa erityistä hälyä, vaikka Wuolijoen radikalisoituminen 1900-luvun alussa ja avioliitto Sulo Wuolijoen kanssa olivat leimanneet hänet sisällissodan kärsineessä maassa poliittisesti epäilyttäväksi. *Talon lapset* tosin kiellettiin ensi-illan jälkeen myös Suomessa, mutta kielto oli jatkoa virolaiselle prosessille. Sen sijaan vuonna 1933 esitetty Suomen sisällissotaan sijoittuva ja molempiin osapuoliin ymmärtävästi suhtautuva näytelmä *Laki ja järjestys* synnytti laajan lehdistökeskustelun, vaatimuksia tekstimuutoksiin ja vihamielisyyttä erityisesti esittävän teatterin johtokunnan oikeistolaisten jäsenten piirissä. Näytelmän ympärillä käyty julkinen keskustelu vaikutti merkittävästi asenteisiin Wuolijokea kohtaan.

Hänen läpimurrokseen suomalaisena menestyskirjailijana muodostui Hämeeseen sijoittuva sukudraama *Niskavuoren naiset*, jonka ensi-ilta oli *Laki ja järjestys* -näytelmän sensuroineessa Helsingin Kansanteatterissa 1936. Kohun takia Wuolijoki kuitenkin piiloutui salanimen Juhani Tervapää taakse. Ensi-illassa vain teatterin johtaja Eino Salmelainen tiesi näytelmän kirjoittajan henkilöllisyyden. Esityksestä tuli välittömästi kriitikkojen ja yleisön suosikki, mikä takasi sille pysyvän aseman sekä esittävässä teatterissa että muualla. Wuolijoki käytti salanimeä koko 1930-luvun ajan, vaikka hänen henkilöllisyytensä pysyi salassa vain lyhyen aikaa. Seuraavina vuosina Niskavuoren suvusta syntyi kokonainen näytelmien sarja.

Wuolijoki itse on kertonut kuvanneensa *Niskavuoren naisissa* yhtä lailla suomalaista Wuolijoen talon elämää ja omaa taustaansa Virossa. *Niskavuoren naisten* läpimurtoon tarvittiin ohjaaja Eino Salmelaisen oivallus, että kolmiodraaman rinnalla kyseessä oli sukupolvien



Niskavuoren naiset Estonia-teatterissa vuonna 1936. Liina Reiman Niskavuoren vanhana emäntänä ja Meta Luts Telefuuni-Sandrana. Kuva: J. & P. Parikas. ETMM_4868 Fk 5752/kl, Eesti Teatri- ja Muusikamuseum.

ja maailmankatsomusten välinen jännite sekä hallitsevien normien kyseenalaistaminen. Niskavuori paikantui esitysten kautta myös muihin maihin ja nostatti kansallishenkeä erityisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeen itsenäistyneissä eurooppalaisissa valtioissa. Näytelmää esitettiin kaikissa Pohjoismaissa. Näytelmä menestyi myös Neuvostoliitossa ja vanhan emännän hahmon vetovoima säilyi, vaikka tulkinnassa pyrittiin omistuksen kritiikkiin. Vain Englannissa näytelmä koettiin liian eksoottiseksi. Wuolijoen persoona valloitti Tukholman Dramaten-teatterin ohjaajan Alf Sjöbergin, joka tunnisti hänessä virolaisen tai suomalaisen sijaan itämaisen suursulttaanin.

Wuolijoen kirjailijauran loistokautta oli 1930-luvun loppu. Hän loi uusia näytelmiä vähintään vuosittain, *Juurakon Huldasta* muokattiin amerikkalainen elokuva ja Wuolijoen näytelmiä esitettiin eri puolilla Eurooppaa. Vuosikymmenen päätteeksi kirjailijaa väheksynyt Suomen Kansallisteatterikin esitti vuonna 1940 ensimmäisen Wuolijoen näytelmän, *Niskavuoren nuoren emännän*. Wuolijoen yhteistyö saksalaispolaalaisen Bertolt Brechtin kanssa tuotti myöhemmin maailmanmaineeseen (usein vain Brechtin nimellä) nousseen näytelmän *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti / Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle*.

Virossa Wuolijoen alkuaan suomeksi kirjoittamat näytelmät saivat vuosina 1932–1945 30 esi-iltaa. *Niskavuoren naiset* esitettiin Estonia-teatterissa heti Helsingin Kansanteatterin esi-illan jälkeen (1936) ja molemmat esitykset ohjasi Eino Salmelainen. *Niskavuoren naisia* esitettiin samanaikaisesti kahdeksassa virolaisessa teatterissa. Sen menestyksen seurauksena ohjelmistoon otettiin muitakin Wuolijoen näytelmiä.¹ Yleisö tunnisti niissä jotakin tuttua, mutta myös jotakin vierasperäistä. Wuolijoen vahvat naishahmot, joiden kaltaisia ei ollut virolaisessa draamassa, tarjosivat yleisölle samastumismahdollisuuksia.

Poliittinen toiminta katkaisi Wuolijoen suosion, kun hän syyllistyi jatkosodan aikana vihollismaan vakoilijan suojelemiseen ja tuomittiin vangittavaksi vuonna 1943. Hän oli vastaanottanut lentokoneesta

1 Wuolijoen näytelmistä Virossa ks. Anneli Saron lukua ”Viron ja Suomen teaterisuhteet vuoteen 1944” tässä kirjassa.

laskuvarjolla Suomeen pudotetun neuvostovakoilija Kerttu Nuortevan, joka kiinni jäätyään lopulta paljasti tapaamansa henkilöt mukaan lukien Wuolijoen. Wuolijoki vältti täpärästi kuolemantuomion: hänet tuomittiin elinkautiseen kuritushuonevankeuteen maanpetoksesta. Hän vapautui sodan päättyessä oltuaan vangittuna lähes puolitoista vuotta.

Seuraavina vuosina Wuolijoen näytelmät lähes katosivat suomalaisista teattereista. Sodan jälkeen hän nousi vasemmistolaiseksi poliittiseksi vaikuttajaksi ja valittiin kansandemokraattina eduskuntaan ja Yleisradion pääjohtajaksi. Hän teki radiossa merkittäviä uudistuksia mutta tunnettiin julkisuudessa paremmin sen Pienoisparlamentti-ohjelmaa johtaneena vierasperäisesti suomea ääntävänä vasemmistolaisena. Hän kuitenkin tuotti useita radiodraamoja ja kuunnelmasarjan *Työmiehen perhe*, jonka hän tarkoitti suosituksen, mutta vasemmistopiirien porvarillisena pitämän *Suomisen perheen* vastineeksi. Se esitettiin myös Suomen Työväen Teatterissa vuonna 1949 ja toisen kerran nimellä *Työmies Rantasen perhe* Tampereen Työväen Teatterissa 1973. Wuolijoen poliittisesta julkisuuskuvasta poikkesi hänen aatteellisesti vaaraton mutta kulttuurisesti kiinnostava näytelmänsä *Kuningas hovinarrina* Helsingin Kansanteatterissa syksyllä 1945. Näytelmä ei ole jäänyt pysyvästi ohjelmistoihin, mutta Eino Leinon ja Juhan Liivin käyttäminen näytelmän runoilijahahmon mallina on Wuolijoen henkilöhistorian ja Suomen ja Viron suhteen näkökulmasta kiinnostavaa. Taustamateriaaliin kuuluu myös ennen talvisotaa syntynyt näytelmäkäsikirjoitus *Lucius ja Runoilija*, missä runoilijan mallina on Liivin lisäksi Juhan Luiga.

Wuolijoen näytelmät palasivat suomalaisiin teattereihin ja niiden kantaohjelmistoihin 1940-luvun lopulla. Wuolijoki palasi vielä Niska-vuoren suvun vaiheisiin jäätyään pois julkisista tehtävistä. *Niskavuoren Heta* (1950) kuuluu hänen parhaimpiin näytelmiinsä. Wuolijoen ystävän ja ohjaajan Eino Salmelaisen mielestä Wuolijoki siirsi moniin naishahmoihin omia tuntojaan ja Hetassa hän päätyi lähimmäs itseään. Hänen viimeiseksi näytelmäkseen jäänyt *Entäs sitten, Niska-vuori* (1953) puolestaan näyttäytyy Wuolijoen henkilöhistorian valossa

pyrkimyksenä oikeuttaa sodanaikainen toimintansa. Virossa Wuolijoen teokset palasivat kymmenen vuoden tauon jälkeen takaisin suosioon lyhyeksi kaudeksi (1955–1960), mutta jäivät sen jälkeen pysyvästi vain harrastusteattereiden ohjelmavalikoimaan. Ammattiteatterissa ne olivat harvinainen vieras.

Suomessa Wuolijoen asemaan kirjailijana vaikutti pitkään tämän vasemmistolaisuus sekä se, että hänen menestysnäytelmänsä leimattiin kevyiksi. Wuolijoki hyväksyttiin suomalaisen draaman arvostettuun kaanoniin vasta uuden sukupolven ja avartuneiden taidekäsitysten myötä. Hän sai paikkansa suomalaisten näytelmäkirjailijoiden kärkijoukossa Aleksis Kiven, Minna Canthin ja Maria Jotunin rinnalla viimeistään 1980-luvulla.

Kaikkiaan Hella Wuolijoki kirjoitti kaksikymmentä kokoillan näytelmää, kuusitoista radiokuunnelmaa tai -sovitusta ja useita pienoisenäytelmiä sekä elokuvakäsikirjoituksia ja -sovituksia. Hänen näytelmiään on käännetty yli kymmenelle kielelle. Vankilavuosinaan Wuolijoki kirjoitti viisi muistelmateosta, joissa kuvaa värikkään lapsuutensa ja nuoruutensa vaiheita samassa hengessä kuin menestysnäytelmissään.

Virolaisuuden välittäjä Aino Kallas

Mikko-Olavi Seppälä

https://orcid.org/0000-0003-1246-9984

Aino Kallas (os. Krohn, 1878–1956) koki vironsuomalaisena kirjailijana putoavansa kahden kotimaansa väliin niin voimakkaasti, ettei hän halunnut tulla haudatuksi kumpaankaan maahan vaan toivoi, että hänen tuhkinsa siroteltaisiin Suomenlahteen. Kallas kirjoitti teoksensa suomeksi mutta virolaisista aiheista, ja 1930-luvulla hän pystyi jo virontamaan teoksensa itse. Kallaksen tuotannossa on neljä painettua näytelmää, jotka kaikki hän dramatisoi omista proosateksteistään. Tauno Pytkänen (1918–1980) on lisäksi säveltänyt oopperoiksi näytelmät *Sudenmorsian*, *Mare ja hänen poikansa* sekä *Bathseba Saarenmaalla*.¹

Aino Krohn syntyi kansanrunoudentutkija, kirjailija Julius Krohnin perheeseen, ja ehti debytoida runoilijana ennen kuin avioitui vuonna 1900 isänsä virolaisen oppilaan, Oskar Kallaksen, kanssa. Nuoripari muutti ensin Pietariin ja sitten Tarttoon, jossa heidän kirjallisessa salongissaan viihtyi 1904 muun muassa koulutytö Ella Murrik (sittemmin Hella Wuolijoki). Kallas neuvoi nuorta Wuolijokea, kun tämä 1910-luvulla aloitteli kirjallista uraansa.

Aino Kallas liittyi Nuoren Viron (Noor-Eesti) kirjailijaryhmään, ja ryhtyi myös välittämään virolaista kirjallisuutta ja kulttuuria suomalaiselle lukijakunnalle. Hän kirjoitti virolaisaiheisia novelleja ja suomensi virolaista kirjallisuutta. Käännöksinä ilmestyi vuonna 1910 kokoelma *Virolaisia kansansatuja* ja vuonna 1911 runoantologia *Merentakaisia lauluja*. Oleskellessaan Suomessa keväällä 1914 Kallas piti luentokiertueen Viron kulttuurista, kirjallisuudesta ja historiasta.

1 Teksti perustuu teoksiin Laitinen 1995; Lampila 1997; Vuorikuru 2017. Esitystiedot perustuvat Ilona-tietokantaan sekä Helsingin Sanomien Aikakone-tietokantaan.



Aino Kallas suomensi virolaista kirjallisuutta ja välitti omista teoksissaan kuvaa Viron historiasta. Kuva: C. Schultz 1914. Museovirasto.

Edelleen hän laati Viron kansallisrunoilijan Lydia Koidulan elämäkerran *Tähdenlento* (1915) ja esitteli virolaisia nykykirjailijoita esseekokoelmassa *Nuori-Viro* (1918), jota täydensi suomennettu novellivalikoima *Musta raita* (1919).

Omien teostensa aiheet Kallas ammensi paljolti Viron historiasta, varsinkin Saarenmaalta ja Hiidenmaalta. Keskiaikaisista tapahtumista kirjoittaessaan hän hyödynsi balladin ja legendan muotoa ja arkaisoivia kielen keinoja. Suurin menestys oli hänen Lontoonkaudellaan 1920-luvulla syntyneellä romaanisarjallaan (*Barbara von Tisenhusen, Reigin pappi, Sudenmorsian*), joka käännettiin nopeasti myös englanniksi, hollanniksi ja saksaksi.

Sudenmorsiamen (1928) taustalla oli virolaisen August Kitzbergin näytelmä *Libahunt* (*Ilhmissusi*, 1912) sekä venäjänjuutalaisen S. Anskyn

näytelmä *Dibbuk* (1920), jotka molemmat Kallas käänsi suomeksi (1916 ja 1934). Suomen Kansallisteatteri jätti Kitzbergin näytelmän esittämättä, ja se pääsi parrasvaloihin vasta toisen maailmansodan jälkeen. Kallaksen itse dramatisoima *Sudenmorsian* kantaesitettiin Helsingin Kansanteatterissa syksyllä 1937. Nimiroolin esittänyt Emmi Jurkka oli *Dibbukissa* tehnyt samankaltaisen roolityön hengen riivamaa naisena.

Kallaksen näytelmä *Mare ja hänen poikansa* sai aiheensa 1100-luvun talonpoikaiskapinasta, josta Kallas oli jo aikaisemmin kirjoittanut novellin. Kantaesitys Suomen Kansallisteatterissa lokakuussa 1935 ei herättänyt suurempaa vastakaikua. Tallinnan Estonia-teatterin kantaesitys marraskuussa sen sijaan johti suoranaiseen skandaaliin. Näytelmän aihe oli virolaisten kansallisen identiteetin kannalta tärkeä, ja julkisessa keskustelussa Kallaksen kansallisuus ja sukupuoli nousivat esiin: Kallasta syytettiin historian vääristämisestä ja epäiltiin suomalaisen naiskirjailijan kykyä ylipäättään käsitellä aihetta. Näytelmässä äidinrakkaus saa Maren (jota esitti Virossa Liina Reiman) kavaltaamaan virolaisjoukkojen suunnitelmat kalparitareille. Kun äärioikeisto uhkasi mielenosoituksilla, esitys vedettiin ohjelmistosta pois. Saman kohtalon oli Suomessa kokenut S. Anskyn *Dibbuk*.

Kallaksen novelliin perustuva pienoisenäytelmä *Bathseba Saarenmaalla* (1932) sijoittuu 1800-luvun puolivälin Saarenmaalle. Uskotonta vaimoa kuvaava teksti pääsi parrasvaloihin Kansallisteatterissa tammi-kuussa 1938, mutta ei saanut suurempaa huomiota. Laajemman vastakaibun näytelmä sai harrastajanäyttämöillä, vietiinpä se vuonna 1961 karjalaisnuorten esityksenä edustamaan Suomea Monacoon kansainvälisille harrastajateatterifestivaaleillekin.² Kallaksen toinen painettu pienoisenäytelmä, marttyyritarina *Talonpojan kunnia* (1936) perustuu novelliin *Bernhard Riives*, mutta se on jäänyt paljolti esittämättä ja tullut tutuksi lähinnä lukudraamana.

Kallaksen näytelmistä oopperoita säveltänyt Tauno Pylkkänen (1918–1980) oli näyttelijä Hilma Rantasen ottopoika. Rantanen oli

2 Teatteripostia. *Helsingin Sanomat* 10.8.1961.

työskennellyt aikoinaan Estonia-teatterissa ja välittänyt virolaista ohjelmistoa Suomeen. Pylkkänen innostui virolaisaiheista, ja sävelsi oopperat peräti kolmesta Kallaksen näytelmästä. Pienisooppera *Bathseba Saarenmaalla* syntyi jo 1940 (uusi versio 1958), mutta esitettiin Tampereen Oopperassa vasta 1959. Läpimurtoteos *Mare ja hänen poikansa* (1943) kantaesitettiin suomalaisessa oopperassa 1945, ja radio-ooppera *Sudenmorsian* (1950) palkittiin Prix Italia -festivaaleilla ennen sen kantaesitystä Suomen Kansallisoopperassa 1956.

Aino Kallaksen näytelmistä nimenomaan *Sudenmorsian* on muodostunut Suomessa eläväksi klassikoksi, jonka asemaa on vahvistanut Tauno Pylkkäsen ooppera sekä lukuisat tanssiteokset.

Kulttuuridiplomatiaa ja näyttämötaiteen vuorovaikutusta

Suomen Kansallisteatterin ja Tallinnan teattereiden vierailut 1930-luvulla

Hanna Korsberg

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-0570-6825>

Suomen Kansallisteatterin ja tallinnalaisten teattereiden sekä niiden näyttelijöiden vierailut tiivistivät teattereiden suhteita 1930-luvulla. Kansallisteatterin ja Estonia-teatterin näyttelijät vierailivat samojen esitysten keskeisissä rooleissa 1931, Kansallisteatteri vieraili Estonia-teatterissa 1937 ja Draamastudio-teatteri vieraili Helsingissä 1935. Tarkastelen näitä vierailuja Suomen ja Viron välisen kulttuuridiplomatian mahdollistamana näyttämötaiteen vuorovaikutuksena sekä ylirajaisuuden (*transnational*) että kansainvälisyyden (*international*) käsitteiden avulla.¹ Ylirajaisella vierailulla

1 Olen käsitellyt tämän luvun aihepiiriä myös artikkelissani Korsberg 2020. Tarkastelin siinä myös Kansallisteatterin Ruotsin-vaihtoa ja vertailin Ruotsiin ja Viroon suuntautuneiden vierailujen ohjelmistoja.

tarkoitin kahden eri maan taiteilijoiden verkostoja, yhteistyötä ja työskentelyä kotimaansa ulkopuolella, kun taas kansainvälisellä vierailulla tarkoitin kokonaisen työryhmän esiintymisiä kotimaansa ulkopuolella. Ylirajaiseen teatterivierailuun liittyy molemminpuolista vuorovaikutusta vierailuesityksen aikana,² kun taas koko työryhmän vierailuesityksissä useimmiten vaikutteiden välittyminen on pääasiassa yksisuuntaista ainakin vierailuesitysten aikana. Kansainvälisissä vierailuissa molemminpuolinen vuorovaikutus liittyy esitysten ympärille rakennettuun ohjelmaan.

Joseph S. Nye on tarkastellut valtioiden toimintaa *pehmeän vallan* käsitteen avulla. Hänen mukaansa pehmeä valta perustuu valtion kykyyn muokata toisen valtion preferenssejä pidettävyyden kautta.³ Valtioiden pehmeän vallan resurssina ovat suurimmaksi osaksi sen kulttuuri, poliittiset arvot ja ulkopolitiikka.⁴ Diplomatiaa valtiot pyrkivät herättämään positiivisia mielikuvia kiinnittämällä huomiota omiin potentiaalsiin resursseihinsa, kuten esimerkiksi kulttuuriin. Positiivisia mielikuvia vahvistetaan muun muassa tukemalla kulttuurivientä ja järjestämällä erilaisia vaihtoja.⁵

Suomen ja Viron potentiaalsiin resursseihin kuuluivat kulttuuri ja taiteet, joiden aloilla järjestetyt vierailut olivat molempien, verrattain nuorten ja diplomaattisuhteitaan vielä rakentavien maiden intresseissä. Sekä Helsingin että Tallinnan suurlähetystöt ottivat aktiivisesti osaa vierailujen järjestämiseen alkaen neuvotteluista ja erilaisten tilaisuuksien järjestämisestä. Valtiot tukivat vierailuja taloudellisesti, ja monia keskeisiä poliitikkoja nähtiin vierailuesitysten yleisöissä. Juuri Suomen ja Viron päänäyttämöiden väliset vierailut otettiin osaksi maiden kulttuuridiplomatiaa, mikä käy ilmi vertaamalla näiden vierailujen saamaa huomiota muiden teattereiden tekemiin vierailuihin.⁶

2 Vertovec 1999.

3 Nye 2004, 5.

4 Nye 2008, 94–109.

5 Mts. 95.

6 Mikko-Olavi Seppälän mukaan Kansallisteatterin ensimmäinen ulkomaanvierailu tapahtui 1912, jolloin teatteri esitti Aleksis Kiven *Nummisuutarit* Narvassa.

Tarkastelen vuoden 1931 vierailuja, R. C. Sherriffin *Matkan pää* -esitystä ja Agapetuksen, eli Yrjö Soinin, *Syntipukkia*, ylijärjestyksen käsitteen avulla, sillä ne olivat näyttelijävaihtovierailuja. Vierailuesityksissä osa näyttelijöistä oli virolaisia, osa suomalaisia, ja näyttämöillä nähtiin eräänlainen hybridi kahden teatterin produktioista. Niiden vastaanotoissa tunnistettiin piirteitä kahdesta eri esityksestä erilaisine tyyleineen. Sen sijaan Draamastudio-teatterin vuoden 1935 vierailu Hugo Raudseppin näytelmällä *Mikumärdi* (*Kesä Mikumärdissä*) ja Aleksis Kiven *Seitse venda* (*Seitsemän veljestä*) -dramatisoinnilla sekä Kansallisteatterin vuoden 1937 vierailu Mika Waltarin uutuusnäytelmällä *Kuriton sukupolvi* olivat kansainvälisiä eli produktioiden koko työryhmien vierailuja. Kaikki näytelmät olivat vierailuhetkellä uusia, *Syntipukki* oli kantaesitetty 1930 ja *Matkan pää* (*Journey's End*) 1928, *Kesä Mikumärdissä* oli valmistunut 1929 ja *Kuriton sukupolvi* vuonna 1936. Pohdin esitysten vastaanoton lisäksi ohjelmistovalintoja: miksi teatterit halusivat esitellä taiteellista työtään juuri näiden esitysten kautta?

Vuoden 1931 näyttelijävaihtovierailut

Ehdotuksen kahden teatterin ensimblen samanaikaisista vierailuista esitti Yrjö Soini päätoimittamassaan *Aitta*-lehdessä 1.1.1930. Hän oli nähnyt Marcel Pagnolin *Monsieur Topaze* -esityksen (*Elu aabits*) marraskuussa 1929 Estonia-teatterissa ja viittasi artikkelissaan näytelmän tulevan myös Kansallisteatterin ohjelmistoon. Soinin mukaan tämä olisi kustannuksiltaan maltillinen, konkreettinen keino yhteistyöhön ja ”Soome-sillan rakentamista käytännössä eikä vain juhlapuheissa”.⁷

Estonian puheteatterin osaston johtaja Ants Lauter konkretisoi Soinin ajatusta ja ehdotti Kansallisteatterin pääjohtaja Eino Kallimäelle vuonna 1931, että Estonia-teatteri ja Suomen Kansallisteatteri synkronisivat ohjelmistojaan, jotta yksittäisten taiteilijoiden olisi

⁷ Agapetus [Yrjö Soini]. Pessimismistä optimismiin. *Aitta* 1.1.1930.

helpompaa vierailta toisen maan näytöksissä. Hän ehdotti Kalimalle muutamaa virolaista näytelmää, muun muassa Hugo Raudseppin 1931 kirjoittamaa *Põrunud aru õnnistus*.⁸ Se kantaesitettiin Estonia-teatterissa samana vuonna ja käännettiin pian myös suomalaisten näyttämöiden käyttöön nimellä *Siunattu isku*.⁹ Raudseppin näytelmä otettiin Kansallisteatterin ohjelmistoon ja se sai siellä ensi-iltansa 13.1.1932 nimellä *Siunattu kaistapäisyys*.¹⁰

Ants Lauterin ehdotus ohjelmistojen synkronoinnista herätti Kansallisteatterissa kiinnostusta. Ratkaisevana kysymyksenä vierailujen toteutumiselle pidettiin kuitenkin taloudellisia seikkoja. Johtokunta edellytti, että Suomen hallitus maksaisi kaikki vierailusta syntyvät kulut eli matkakulut ja päivärahat kolmelle tai neljälle näyttelijälle. Mahdollisina vierailijoina mainittiin Helmi Lindelöf, Mary Hannikainen, Aarne Leppänen, Yrjö Tuominen, Aku Korhonen, Uuno Montonen ja Jaakko Korhonen.¹¹

Suunnitelma eteni toteutukseen, kun joukko Estonia-teatterin näyttelijöitä vieraili Kansallisteatterissa 3.–4.3.1931. Samaan aikaan Kansallisteatterin taiteilijoita nähtiin Estonia-teatterissa. Vaikka kyse oli yksittäisten taiteilijoiden eikä koko produktioiden työryhmien vierailusta, esityksiä mainostettiin vierailuesityksinä Estonia-teatterin ja Kansallisteatterin välillä.¹² Suomalaiset vierailijat puhuivat esiintyessään suomea, virolaiset taas viroa. Vierailuesityksiksi oli valittu Agapetuksen *Syntipukki* ja R. C. Sherriffin *Journey's End*. Kansallisteatterin johtokunta oli ehdottanut yhteiseksi ohjelmistoksi Marcel Pagnolin näytelmää *Topaze*, mutta siitä jouduttiin lopulta luopumaan vain päiviä ennen vierailuesityksiä. Syynä olivat käytännölliset vaikeudet, sillä esitysten tekstiversiot olivat niin erilaiset, että suunnitellun kaltaista, vain keskeisten näyttelijöiden

8 Ants Lauterin kirje Eino Kalimalle 1.6.1931. 533:51:1. Eino Kaliman arkisto. SKS KIA.

9 Hugo Raudseppin uusi näytelmä ”Põrunud aru õnnistus” Estonia teatterissa Tallinnassa. *Työväen Näyttämötaide* 9/1931.

10 Ilona-esitystietokanta.

11 Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokous 13.1.1931. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

12 *Matkan pään* käsiohjelma. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

vaihtoon perustuvaa, vierailua ei voitu toteuttaa. Se olisi edellyttänyt pidemmän harjoitusajan, mihin näytäntökauden keskellä ei ollut mahdollisuuksia. *Topaze*-vierailua suunniteltiin toukokuuhun 1931, mutta se ei lopulta toteutunut.¹³

R. C. Sherriffin *Journey's End* oli saanut ensi-iltansa Kansallisteatterin näyttämöllä nimellä *Matkan pää* 15.11.1929. Esitys oli ollut kohtalaisen suosittu ja sitä esitettiin yhteensä 47 kertaa.¹⁴ *Matkan pää* -esitys kiersi myös Suomessa.¹⁵ Estonia-teatterissa Sherriffin näytelmä oli nähty ensimmäisen kerran maaliskuussa 1930 nimellä *Teekonna löpp*.¹⁶ *Syntipukki* esitettiin Kansallisteatterissa 29.4.1930, todennäköisesti lähellä olleen vapun ja loppukevään kevyempänä ohjelmana. Esityksessä nähtiin teatterin näyttelijäkunnan kantavia voimia, Aarne Leppänen, Uno Montonen, Mary Hannikainen, Tyyne Juntto [myöhemmin Haarla], Päiviö [Päivi] Horsma, Yrjö Tuominen ja Joel Rinne. Agapetuksen *Syntipukin* virolainen esitys oli Estonia-teatterissa joulukuussa 1930 nimellä *Patuoinas*.¹⁷ Se oli todennäköisesti päätyntä Estonia-teatterin ohjelmistoon sitä kautta, että ryhmä virolaisia kirjailijoita oli vieraillut toukokuussa 1930 Helsingissä Suomen Kirjailijaliiton isännöimänä. Heidän ohjelmaansa oli kuulunut käynti Kansallisteatterissa, jossa he olivat nähneet *Syntipukin* ensimmäisen näytöksen Yrjö Soinin ja Kansallisteatterin ohjaajan Pekka Alpon kanssa ennen siirtymistään Kirjailijaliiton järjestämille päivällisille.¹⁸

Helsingin Sanomat, *Suomen Sosialidemokraatti* ja *Uusi Suomi* julkaisivat jo muutamaa päivää ennen esityksiä laajat artikkelit, joissa virolaiset vierailijat esiteltiin. *Uuden Suomen* artikkelissa todettiin Suomen Viron-lähettilään ministeri Aarne Vuorimaan tukeneen neuvotteluja, ja että kulttuurivaihtoa oli käyty muillakin taiteen

13 Veljesmaan näyttelijät vierailevat Helsingissä tiistaina ja keskiviikkona. *Uusi Suomi* 1.3.1931.

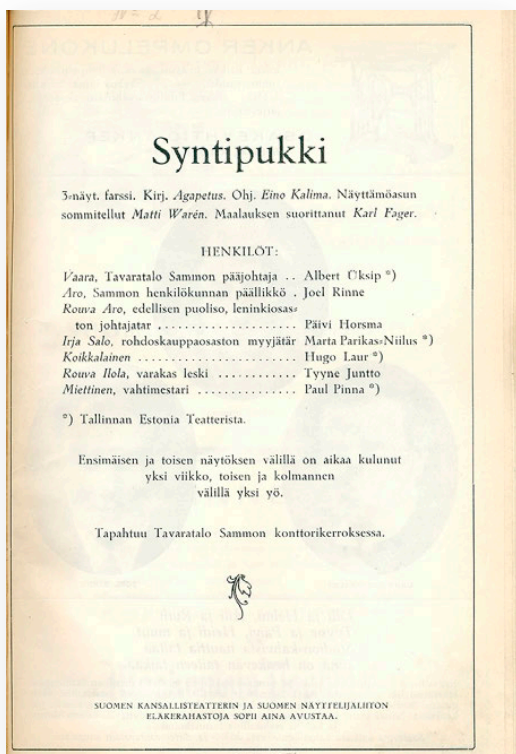
14 Koskimies 1972, 857.

15 ”Matkan pää” kiertueella. *Mikkelin Sanomat* 7.6.1930.

16 Tormis 1978, 414.

17 Tormis 1978, 414.

18 Virolaisen kirjailijavierailun toinen päivä. *Helsingin Sanomat* 12.5.1930.



Kansallisteatteri painatti uuden käsiohjelman näyttelijävierailua varten. Agapetuksen *Syntipukin* esityksen pääosissa nähtiin 3.3.1931 Estonia-teatterin näyttelijöitä. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

aloilla.¹⁹ Ennakkomarkkinoinnista huolimatta *Syntipukki* ja *Matkan pää* eivät olleet Helsingissä loppuunmyytyjä näytöksiä, ja lippuja jouduttiin myymään alennetuin hinnoin.²⁰

19 Tallinnalaista elävän sanan taidetta. *Helsingin Sanomat* 1.3.1931; Veljesmaan näyttelijät vierailevat Helsingissä tiistaina ja keskiviikkona. *Uusi Suomi* 1.3.1931.

20 Estonian ja Kansallisteatterin toinen yhteisnäytäntö. *Uusi Suomi* 4.3.1931. *Hufvudstadsbladetin* mukaan *Syntipukin* esityksessä katsomo olisi ollut täynnä. Hj. L. Estonia teatteri och Kansallisteatteri. *Hufvudstadsbladet* 4.3.1931; Vierailija. *Ajan Sana* 3.3.1931.

Ensimmäisenä vierailuesityksenä nähtiin *Syntipukki*, jonka pääosissa oli virolaisista Albert Üksip (Vaara), Marta Parikas-Niilus (Irja Salo), Hugo Laur (Koikkalainen) ja Paul Pinna (Miettinen). Vierailuesitys oli kahden eri maan päänäyttämöiden tulkintojen ylijäräinen hybridi, jossa kritiikkien mukaan näkyivät eri tulkintojen piirteet. Agapetuksen kevyen komedian virolaistulkinta oli saanut kiitosta Estonia-teatterin ensimblen näyttelijäntyöstä. Hugo Laurin ja Paul Pinnan roolitöitä pidettiin sävykkäinä ja jopa tragikoomisina.²¹ Vastaanotossa kiitettiin erityisesti Marta Parikas-Niilusin ja Paul Pinnan hallittua farssisyytiä. *Suomen Sosialidemokraatin* kriitikko totesi esityskertojen tuoneen Kansallisteatterin ensimblle hieman lisää farssi-iloa, mutta piti sitä silti arkailevana ja kainona verrattuna virolaisten rohkeampaan ja ”farssinomaisempaan” tulkintaan.²²

Vaikka vastaanotossa toivottiin enemmän koko ensimblen vierailuja, jotta kahden kielen käytöltä vältyttäisiin, kriitikot kiinnittivät enemmän huomiota näyttelijäntyön tyylieroihin kuin näyttelijöiden käyttämään kieleen.²³ Olavi Paavolaisen mukaan Agapetuksen farssin kaksikielisen esityksen seuraaminen oli ollut melkein vaivatonta, mutta *Matkan* päään seuraaminen oli ollut haastavaa. Sherriffin näytelmä rakentuikin dialogille, ja näytelmän keskeisissä rooleissa olivat virolaisnäyttelijät.²⁴

Kielimuurista huolimatta *Matkan* pää nousi taiteellisen annin perusteella vierailun pääohjelmaksi.²⁵ Kriitikoiden mukaan siinä virolainen herkkäilmeinen ja hillitty näyttelijäntyö pääsi paremmin

21 Tormis 1978, 218–219.

22 Virolainen vierailu Kansallisteatterissa. *Suomen Sosialidemokraatti* 4.3.1931; M-o. Eestiläisvierailu Kansallisessa. *Ylioppilaslehti* 7.3.1931.

23 Jalkanen, Huugo. Estonian näyttelijäin vierailu Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 7.3.1931; Virolainen teatterivierailu. *Helsingin Sanomat* 5.3.1931; Virolainen vierailu Kansallisteatterissa. *Suomen Sosialidemokraatti* 4.3.1931; H. V. Toinen virolaisten näyttelijäin vierailu. *Suomen Sosialidemokraatti* 5.3.1931.

24 Paavolainen, Olavi. Virolainen teatterivierailu. *Aamu* 3–4/1931, 1.3.1931, 32.

25 Jalkanen, Huugo. Estonian näyttelijäin vierailu Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 7.3.1931; Haarla, Lauri. Virolaiset vierailijat Kansallisteatterissa. *Ajan Sana* 4.3.1931.

oikeuksiinsa.²⁶ Virolaisten tulkinnoissa korostui psykologinen realismi, kun taas Pekka Alpon ohjaamaa Kansallisteatterin tulkintaa oli luonnehdittu väkevän ekspressiiviseksi. Vierailuesityksessä nähty tyyliero paljasti itse näytelmän heikkoudet, ihmiskuvauksen ylimalkaisuuden ja ”diletanttimaisen luonteen kirjallisenä tuotteena”.²⁷ Alpon ohjauksen voimallisempi näyttelijäntyö oli peittänyt tekstin heikkouksia. Pääroolissa Stanhopena nähtiin Ants Lauter ja muissa rooleissa Albert Üksip (Osborne), Felix Moor (Raleigh), Sergius Lipp (Trotter). Erityisesti suomalaisyleisön ja kriitikoiden etukäteen parhaiten tuntemaan Ants Lauterin roolitulkinta sai positiivista huomiota.²⁸

Kulttuuridiplomatian näkökulmasta keskeistä oli ministeri Vuorimaan aktiivisuus vierailujen neuvotteluvaiheessa sekä valtiovallan edustajien osallistuminen vierailunäytäntöihin. *Syntipukin* esitykseen osallistui vain muutamaa päivää aiemmin virkaansa astunut presidentti P. E. Svinhufvud puolisoineen sekä ulkoministeri Hjalmar Procopé, ministeri Aleksander Hellat ja Viron suurlähetystön lähetystösihteeri A. Pallo. Myös Kansallisteatterin johtokunta oli paikalla. Opetusministeri Paavo Virkkunen puolestaan osallistui *Matkan* päässä näytökseen.²⁹

Syntipukin esityksen jälkeen Kansallisteatterin johtokunta järjesti vastaanoton hotelli Helsingissä. Paikalla oli myös Kansallisteatterin näyttelijäkuntaa.³⁰ Jälkimmäisenä esitysiltana näytelmäkirjailija Agapetus eli Yrjö Soini, joka toimi myös Otavan kustannustoimittajana ja Suomen Sanomalehtimiesliiton puheenjohtajana, järjesti kutsut vierailijoiden kunniaksi. Kutsuille osallistui myös Arvi Kivimaa, joka raportoi jään murtuneen suomalaisten ja virolaisten

26 Viljanen, Lauri. Virolainen teatterivierailu. *Helsingin Sanomat* 5.3.1931; Toinen virolaisten näyttelijäin vierailu. *Suomen Sosialidemokraatti* 5.3.1931.

27 Jalkanen, Huugo. Estonian näyttelijäin vierailu Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 7.3.1931.

28 Estonian näyttelijäin toinen vierailu Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 5.3.1931; Toinen virolaisten näyttelijäin vierailu. *Suomen Sosialidemokraatti* 5.3.1931.

29 Presidentti P. E. Svinhufvud astui virkaansa 2.3.1931. Viljanen, Lauri. Virolainen teatterivierailu. *Helsingin Sanomat* 5.3.1931.

30 Illanvietto vierailijoille eilen. *Helsingin Sanomat* 4.3.1931.

näyttelijöiden välillä vasta tuolloin. Kommunikaation kielenä oli suomen ja viron sekoitus, mutta tarvittaessa apukielenä käytettiin saksaa.³¹ Soinin kutsut, samoin kun suurlähetystöjen järjestämät päivälliset ja muut tilaisuudet, tarjosivat paitsi huomionosoituksen vierailijoille myös mahdollisuuksia taiteilijoiden keskinäiseen verkostoitumiseen.

Samaan aikaan Estonia-teatterin taiteilijoiden Helsingin-vierailun kanssa Kansallisteatterin näyttelijät tähdittivät Harri Parisin ohjaamaa *Syntipukkia* Tallinnassa.³² Keskeisissä rooleissa nähtiin Yrjö Tuominen (Vaara), Mary Hannikainen (Irja Salo), Aarne Leppänen (Koikkalainen) ja Uno Montonen (Miettinen).³³ Loppuunmyyty teatterisali oli koristeltu Suomen ja Viron lipuin, ja yleisön joukossa nähtiin muun muassa Viron parlamentin puhemies ja valtion päämies Konstantin Päts sekä hallituksen ja parlamentin jäseniä. *Syntipukin* esityksen jälkeen Estonia-teatteri järjesti juhlapäivällisen.³⁴

Suomalaisten saama vastaanotto huomioitiin sekä virolaisissa että suomalaisissa sanomalehdissä. Erityisesti virolaiskriitikot kiittelivät Mary Hannikaista ja Aarne Leppästä. Aikakauslehti *Tuulispään* nimimerkki Esa Esirippu kuvasi Aarne Leppäsen loistaneen Virossa ”kuin meteoori”.³⁵ Ylirajaisen hybridiesityksen näyttelijäntyön erilaisuudet tunnistettiin. *Vaba Maan* kriitikko huomautti, että Hannikaisen ja Leppäsen tulkinnat erosivat täydellisesti virolaisten näyttelijöiden vastaavista tulkinnoista. Erityisesti Hannikaisen näytteleminen oli herättänyt ihastusta.

Myös *Matkan pää* esitettiin täydelle katsomolle, ja vastaanotto oli jälleen erinomainen.³⁶ Kirjailija Artur Adsonin mukaan Aarne Leppäsen Stanhope oli unohtumaton, sillä Leppänen piirsi tulkin-

31 K. Jälkipoimintoja näyttelijävierailusta. *Uusi Suomi* 7.3.1931. Tiedot Soinista – Vesikansa 1997.

32 *Patuoinas*-esityksen käsiohjelma. Estonia Teater. Eesti Teatri- ja Muusikamuseum; Eesti teatri biograafiline leksikon. Paris, Harri.

33 Tallinnan Estonia Teatterin ja Kansallisteatterin vuorovierailu. *Helsingin Sanomat* 2.3.1931.

34 Tallinna juhlii suomalaisia näyttelijävieraita. *Uusi Suomi* 4.3.1931.

35 Esa Esirippu. Teatterikatsaus. *Tuulispää* 15.3.1931.

36 Teatterivierailu Estoniassa. *Helsingin Sanomat* 5.3.1931.

nassaan esiin roolin inhimillisyyden. Myös Urho Somersalmi ja Yrjö Tuominen saivat kiitosta.³⁷ Suomen valtio harjoitti kulttuuri-diplomatiaa myös Tallinnassa, ja teatteria arvostanut suurlähettiläs Aarne Vuorimaa järjesti näyttelijöiden vierailun kunniaksi tanssiais-et Suomen suurlähetystössä.³⁸

Nimimerkki Köpi eli Artturi Järviluoma kritisoi *Ajan sana* -lehdessä taiteilijavierailujen järjestämistä pula-aikana korkeiden kustannusten vuoksi. Hän väitti kansainvälisten taiteilijoiden keräävän lyhyillä kiertueilla niin suuria summia, että niillä voitaisiin ”kokonainen teatteri pelastaa haaksirikkoumasta”. Hän myös kyseenalais-ti kulttuurivaikutteiden välittymisen jyrkin sanankääntein ja perusteli pulakauteen vedoten eräänlaista suojelustullia turvaamaan kotimaista taidetta. Hyväksyttävänä poikkeuksina hän kuitenkin piti ulkomailla pitkään työskennelleiden suomalaisten esityksiä kotimaassaan ja muutamia vierailuja, joiden joukossa oli Tukholman kuninkaallisen oopperan vierailun lisäksi myös Estonia-teatterin vierailu. Nimimerkki Köpin mukaan tällaisia vierailuja vaativat ”kansainväliset ystävyyssuhteemme”.³⁹ On huomionarvoista, että teatterivierailujen merkitys kulttuuridiplomatiana tunnustettiin silloinkin, kun esitysten arvioitiin vievän katsojia ja lipputuloloja muilta teattereilta.

Vierailut 1930-luvun puolivälissä

Kulttuuridiplomatian merkitys korostui Suomen ja Viron pää-näyttämöiden välisissä vierailuissa, mutta teatterivierailut eivät rajoittuneet vain niihin. Keväällä 1932 Teatteripäivien aikana Estonia-teatteri vieraili Kansan Näyttämöllä Louis Verneuillin

37 K. ”Ei tarvita Suomen – Viron siltaa!” ”Suomalaiset ja virolaiset näyttelijät ovat veljiä ilman siltaakin.” *Uusi Suomi* 6.3.1931.

38 Teatterivierailu Estoniassa. *Helsingin Sanomat* 5.3.1931; K. Suomalainen teatterivierailu Tallinnassa. *Uusi Suomi* 5.3.1931; Riimu. Terveisiä Tallinnasta. *Helsingin Sanomat* 6.3.1931; K. Jälkipöimintoja näyttelijävierailusta. *Uusi Suomi* 7.3.1931.

39 Köpi. Taiteilijavierailut. *Ajan Sana* 26.2.1931. Suorat sitaattit artikkelista.

näytelmällä *Saatan*. Helsinkiläisyleisöllä oli jälleen tilaisuus nähdä Ants Lauter näyttämöllä, nyt yhdessä Erna Villmerin kanssa.⁴⁰ Erkki Kivijärven mukaan Verneuilin näytelmä ei tarjonnut syvällistä kokemusta, mutta näyttelijöiden suvereeni osaaminen vakuutti. Villmer, joka oli myös ohjannut esityksen, oli Kivijärvellä uusi tuttavuus, mutta Lauterin taidot olivat hänellekin tutut jo aiemmilta vierailuilta.⁴¹

Aleksis Kiven syntymän 100-vuotispäivää lokakuussa 1934 juhlittiin Suomen lisäksi useammassakin maassa. Tanskassa kirjailija Martin N. Hansen piti radiossa esitelmän suomalaisesta kirjallisuudesta, ja Tallinnassa pidettiin Kiven muistojuhla. Kummassakin yhteydessä luettiin otteita Kiven *Seitsemästä veljeksestä*, Tallinnassa näyttelijä Hugo Laurin lukemana.⁴²

Draamastuudio-teatteri vieraili Kansallisteatterissa 17.–18.1.1935 esittämällä Hugo Raudseppin *Mikumärdi* (*Kesä Mikumärdissä*) ja dramatisoinnin *Seitse venda* Aleksis Kiven teoksesta *Seitsemän veljestä*. Matkaan oli lähtenyt poikkeuksellisen suuri joukko, peräti 24 näyttelijää. Kansainvälistä koko ensemblen vierailua luonnehdittiin ”Suomen sillan” rakentamiseksi. Vierailun yhteydessä näyttelijät olivat tutustuneet Eduskuntataloon ja käyneet laskemassa seppeleen Viron vapaussodassa kaatuneiden haudalle.⁴³ Julkisuudessa korostettiin vierailun merkitystä. Jo ennen ensimmäistä esitystä *Suomen Sosialidemokraatti* ja *Ilta-Sanomat* julkaisivat artikkelit, joissa esiteltiin Raudseppin näytelmää ja sen asemaa virolaisessa teatterissa.⁴⁴

Mikumärdi saavutti kriitikoiden mukaan sekä taiteellisen menestyksen että yleisön suosion. Ennen esityksen alkua näyttelijä ja virolaisten näytelmien suomentajana tunnettu Otto Al’Antila

40 T. H. Teatteri. *Ylioppilaslehti* 16.4.1932.

41 Kivijärvi, Erkki. Teatteripäivät. Estonia: ”Saatan”. *Helsingin Sanomat* 24.3.1932.

42 Tallinnassakin Kivi-juhla. *Helsingin Sanomat* 11.10.1935; Köpenhaminan radiossa Kivi-ilta. *Helsingin Sanomat* 11.10.1935; Kivimaa, Arvi. Kansallisteatterin juhlailta. *Helsingin Sanomat* 11.10.1934.

43 Eesti Draamastuudio ”Suomen siltaa” rakentamassa. *Ilta-Sanomat* 16.1.1935.

44 ”Mikumärdi” Draamastuudio Teatterissa. *Suomen Sosialidemokraatti* 17.1.1935; Eesti Draamastuudio ”Suomen siltaa” rakentamassa. *Ilta-Sanomat* 16.1.1935.

referoi näytelmää yleisölle oletettavasti myös helpottaakseen viro-
 ronkielisen esityksen seuraamista. Sylvi-Kyllikki Kilpi oli suomen-
 tanut Raudseppin näytelmän, jota oli esitetty monen työvänteat-
 terin ohjelmistossa 1930-luvun alussa.⁴⁵ Nimimerkki S. S. kirjoitti
Aamulehteen Raudseppin näytelmän kuvanneen maalaaiskylän elä-
 mää yhteiskunnalliselta kannalta vailla romantiikkaa. Hän piti
 näytelmän vahvuutena sen henkilökuvausta. Virolaiset näyttelijät
 saivat kiitosta välittömyydestään ja raikkaudestaan.⁴⁶ Myös viro-
 laisten yhteisnäyttelemistä arvostettiin.⁴⁷ *Svenska Pressenin* Nils
 Lüchou piti esityksen perusteella virolaista näyttelijäntyötä elin-
 voimaisempana, energisempänä ja temperamentikkaampana kuin
 suomalaista.⁴⁸

Myös tähän vierailuun kuului teattereiden välisiä huomionosoit-
 tuksia. Pääjohtaja Eino Kalima ja teatterin johtokunnan jäsen Yrjö
 Koskelainen ojensivat Kansallisteatterin puolesta vierailijoille laa-
 keriseppeleen. Vieraat ojensivat puolestaan vaihdossa pienoisokoi-
 sen Viron lipun hopeisine jalustoineen. Puheiden jälkeen virolaiset
 ”kohottivat kolminkertaisen elagu-huudon Suomen näyttämötai-
 teelle, kauniille maalle ja lahjakkaalle kansalle”.⁴⁹ Draamastuudio-
 teatterin tulkinta *Seitsemästä veljeksestä* valloitti *Helsingin Sa-
 nomien* kriitikon mukaan yleisön sydämet. Lehti ei kuitenkaan
 julkaissut tarkempaa arviota Karl Otton ohjaamasta esityksestä,
 sillä sitä oli käsitelty jo edellisenä syksynä ensi-illan yhteydessä.⁵⁰
 Lauri Viljanen oli Draamastuudio-teatterin ensi-illan arviossaan
 kiinnittänyt huomiota Karl Otton ohjauksessa siihen, miten tal-
 linnalaiset ”veljekset” ovat avonaisempia, vilkkaampia ja tempera-
 mentikkaampia kuin meikäläiset. On epäilemättä sanottava, että

45 Seppälä 2020, 34; Seppälä 2019a, 50–51. Esitystiedot Ilona-esitystietokanta.

46 S. S. Virolaiset antoivat Helsingille teatterielämyksen. Ensimmäinen vierailuesitys
 ”Mikumärdi” eilen Kansallisteatterissa. *Aamulehti* 18.1.1935.

47 O. R-ri. Eesti draamastuudio teater. *Ajan Suunta* 18.1.1935.

48 N. L-ou [Nils Lüchou]. Estniskt gästspel. *Svenska Pressen* 19.1.1935.

49 ”Mikumärdi” Draamastuudio Teatterissa. *Suomen Sosialidemokraatti* 17.1.1935;
 Eestin Draamastuudio. *Suomen Sosialidemokraatti* 18.1.1935.

50 Draamastuudiolla voitokas jäähyväisnäytäntö. Seitsemän veljestä. *Helsingin
 Sanomat* 19.1.1935.

heistä puuttuu tietty hämäläinen intiimisyys”⁵¹ Huomionarvoista on, että jälleen kerran nimenomaan näyttelijäntyön erot nousivat kritiikeissä esiin.

Vierailun jälkeen Draamastuudio-teatteri kutsui Kansallisteatterin vastavierailulle, mutta aikataulusyistä teatterin johtokunta päätti toukokuussa 1936 siirtää vierailun tuonnemmaksi.⁵² Aikatauluihin vaikutti todennäköisesti huhtikuussa 1936 tapahtunut vierailu Tukholmaan ja Dramatenin samanaikaisen Helsingin-vierailun isännöinti.⁵³

Suomessa oltiin kiinnostuneita virolaisesta teatterista, ja jopa vierailujen suunnittelu sai julkisuutta. Esimerkiksi helmikuussa 1935 *Ilta-Sanomat* julkaisi laajan artikkelin Estonia-teatterin hallituksen puheenjohtajan Harald Vellnerin käynnistä Helsingissä. Käynnin syynä olivat osin tulevien teatteri- ja oopperavierailujen neuvottelut, mutta Vellner oli samalla myös opintomatalla valmistautumassa Estonia-teatterin rakennuksen korjauksiin. Hän tutustui erityisesti teattereiden valaistukseen ja Kansallisteatterin pyörönäyttämöön. Samassa artikkelissa suomalaisille lukijoille esiteltiin myös Estonia-teatterin henkilökuntaa, ohjelmistoa ja teatterin taloutta.⁵⁴

Kaikkea Suomen ja Viron välillä tapahtunutta teatterivaihtoa ei sisällytetty maiden väliseen kulttuuridiplomatiaan, vaan se vaikuttaa keskittyneen maiden päänäyttämöiden vierailuihin. Tämän voi päätellä siitä, ettei muiden teattereiden ja seurueiden vierailujen yhteydessä järjestetty tilaisuuksia maiden lähetystöissä. Esimerkiksi tammikuussa 1937 Estonia-teatterin näyttelijät vierailivat Helsingin Kansanteatterissa esiintyen Hella Wuolijoen *Niskavuoren naisten* pääosissa. Vierailun yhteydessä raportoitiin laakeriseppeleiden vaihdosta teattereiden johtajien välillä, mutta Suomen valtio ei

51 Viljanen, Lauri. ”Seitsemän veljestä” Tallinnan Draamastuudiossa ynnä muita pikavaikutelmia. *Helsingin Sanomat* 28.11.1934.

52 Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kokouksen 29.5.1936 pöytäkirja. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

53 Dramatenin ja Kansallisteatterin vierailuista tarkemmin Korsberg 2020.

54 Virossa teatteri ei pelkää elokuvaa. *Ilta-Sanomat* 26.2.1935.

järjestänyt vierailun yhteydessä mitään juhlallisuuksia.⁵⁵ Huhtikuun lopussa Estonia-teatterin tanssiseurue esitti Kansallisteatterissa kaksi balettia, Ludolf Nielsenin *Lakšmin* ja Richard Drigon *Flooran heräämisen*. Huugo Jalkasen arvion mukaan vierailu antoi hyvän vaikutelman virolaisen baletin tasosta.⁵⁶ Toukokuussa 1937 Helsingin Kansanteatterin kuusi näyttelijää vierailivat vuorostaan Estonia-teatterissa Tallinnassa *Niskavuoren naisten* keskeisissä rooleissa. Sen enempää Tallinnassa kuin Helsingissäkään Wuolijoen nimeä ei mainittu esityksen yhteydessä, vaan näytelmä esiteltiin Juhani Tervapään teoksena.⁵⁷ Myöskään Helsingin Kansanteatterin Tallinnan-vierailuun ei kuulunut valtiovallan huomionosoituksia.⁵⁸

Kuriton sukupolvi Tallinnassa 1937

Mika Waltarin *Kuriton sukupolvi* sai ensi-iltansa Suomen Kansallisteatterissa 22.1.1937.⁵⁹ Esityksen ohjaajana vieraili Wilho Ilmari, joka oli ohjannut jo näytelmän kantaesityksen Tampereen Teatterissa 1936.⁶⁰ *Kuriton sukupolvi* oli 1930-luvun lopulla huomattavan suosittu, sillä sitä esitettiin Tampereen Teatterin ja Kansallisteatterin lisäksi myös Turun Teatterissa, Viipurin Kaupunginteatterissa, Kotkan Maakuntateatterissa ja Porin Teatterissa. Ilmari ohjasi sen myös Suomen Filmitöiden elokuvaksi vuonna 1937.⁶¹

Kansallisteatterin tulkinta Mika Waltarin uutuudesta sai kiitosta. Sekä näytelmä että ohjaaja saivat odotetusti palstatilaa. Waltarin

55 Estonia-teatterin juhlallinen vierailu. *Helsingin Sanomat* 14.1.1937.

56 H. J.-n [Huugo Jalkanen]. Estonian baletin toinen vierailunäytäntö. *Uusi Suomi* 28.4.1937.

57 Helsingin Kansanteatterin näyttelijät. *Teatteri: uutislehti teatteria harrastaville* 4/1937. Hella Wuolijosta ks. tietolaatikko tässä kirjassa.

58 Tallinnan Estonia-teatterissa. *Teatteri: uutislehti teatteria harrastaville* 5/1937.

59 Koskimies 1972, 366–368.

60 Wilho Ilmari kiinnitettiin Kansallisteatterin henkilökuntaan ohjaajaksi ja näyttelijäksi syksystä 1937 alkaen.

61 Laine, Santakari, Seitajärvi, Hupaniitti 2019, 157, 162. *Kurittoman sukupolven* esitystiedot Ilona-esitystietokanta.

katsottiin kypsyneen kirjailijana, mikä näkyi ymmärtävänä asenteena eri sukupolvien näkemyksiä kohtaan. Wilho Ilmarin ohjaus osoitti näyttämöllistä mielikuvitusta ja voimakasta näkemystä. Näyttelijöiden suorituksia pidettiin hyvinä kautta linjan.⁶² Professori Reinhold Varavaaran roolissa oli Uno Laakso, joka esitti uskottavasti roolihenkilön käytöksen ääripäät. Hänen puolisonsa roolissa esiintyivät eri näytöksissä Tyne Haarla ja Päivi Horsma.⁶³ Nuorisoa esittivät Henny Waljus (Marja), Joel Rinne (Kali), Unto Salminen (Pelle), Sointu Kouvo (Japi), Jorma Nortimo (Husu) ja Laura Tudeer (Löpo).

Uusi Suomi kirjoitti toukokuun alussa Kansallisteatterin lähtevän vierailemaan esityksen kanssa Tallinnan Estonia-teatterissa. Lehti tiesi myös kertoa, että *Kurittoman sukupolven* kirjoittaja Mika Waltari matkustaisi Tallinnaan työryhmän mukana.⁶⁴ Matka tehtäisiin uutisen mukaan lentäen, mutta esimerkiksi *Ilta-Sanomat* kertoi muutamaa päivää myöhemmin ryhmän lähteneen matkaan Pohjoissatamasta virolaisella Aegna-laivalla ja *Maakansa* kertoi Estonia-teatterin edustajien olleen suomalaisia vastassa Tallinnan satamassa.⁶⁵ Vierailuesitys Tallinnassa 4.5.1937 oli loppuunmyyty. Ilta alkoi kohteliaisuuseleellä, Estonia-teatterin orkesterin soittamalla kansallislauluilla, ja esityksen päätyttyä teatterinjohtajat ojensivat toisilleen laakeriseppeleet. Katsomossa nähtiin monia Viron hallituksen jäseniä, muun muassa pääministeri Kaarel Eenpalu ja valtionvarainministeri Karl Selter. Myös Suomen Viron-lähettiläs P. J. Hynninen oli paikalla.⁶⁶ Kansallisteatterin pääjohtajalle Eino Kalimalle ojennettiin esityksen päätyttyä pääministeri Eenpalun ja tämän puolison ruusukimppu ja Kalima kutsuttiin myös

62 H. J.-n. Waltarin huvinäytelmä Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 23.1.1937.

63 Ensi-illan kritiikien perusteella rouva Varavaaran roolissa oli alkuun Tyne Haarla, mutta Tallinnan-vierailulla roolin näytteli Päivi Horsma.

64 Kansallisteatteri vierailulle Viroon. *Uusi Suomi* 1.5.1937.

65 Kansallisteatterin näyttelijät Eestiin tänä aamuna. *Ilta-Sanomat* 4.5.1937; Kansallisteatterin vierailu Tallinnaan. *Maakansa* 5.5.1937.

66 K. Kansallisteatterin vierailu Tallinnassa. *Uusi Suomi* 5.5.1937; Kansallisteatterin näyttelijöillä suuri menestys Tallinnassa. *Helsingin Sanomat* 5.5.1937.



Mika Waltarin *Kuriton sukupolvi* oli 1930-luvun lopun suosikinäytelmiä, joka nähtiin Kansallisteatterissa Wilho Ilmarin ohjauksena. Esitys vieraili Estonia-teatterissa 4.5.1937. Oikealta Sointu Kouvo, Tyyne Haarla, Henny Valjus, Uuno Laakso, Laura Tudeer, Joel Rinne, Jorma Nortimo ja Unto Salminen. Kuva: Savia. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Estonian Taiteilijayhdistyksen kunniajäseneksi.⁶⁷ Esitystä seuranneilla illallisilla Kalima oli kiitospuheessaan viitannut myös taiteen osuuteen ”veljeskansojen yhdistäjänä ja keskinäisen ymmärryksen vahvistajana”.⁶⁸

Suomalaiset sanomalehdet raportoivat vierailun saamasta vastaanotosta referoiden virolaisia lehtiä. *Päevaleht* kiitteli Kansallisteatterin ensimblen yhteisnäyttelemistä. Arvioissa tuotiin esiin, miten pienissäkin rooleissa nähtiin teatterin kantavia voimia. Erityistä

67 Killkot. Kansallisteatteri kävi ”valloittamassa” Tallinnan. *Helsingin Sanomat* 6.5.1937.

68 Killkot. Kansallisteatteri kävi ”valloittamassa” Tallinnan. *Helsingin Sanomat* 6.5.1937.

huomiota saivat Uuno Laakso, Henny Waljus ja Aku Korhonen. *Uus Eesti* -lehden kriitikon mukaan Uuno Laakso ei näytellyt, vaan ”eli näyttämöllä kohtalonsa”. Aku Korhosen näyttelijäntyötä kehuttiin loistavaksi ja Henny Waljuksen osoittaneen ”varsin syvää sisäistä eloa”.⁶⁹ Käsiohjelman perusteella on helppo olla samaa mieltä *Kuriton sukupolvi* -esityksen korkeatasoisesta työryhmästä, sillä esityksessä oli mukana teatterin 1930-luvun ensemblen tärkeimpiä näyttelijöitä.

Suurimmat erot virolaisen ja suomalaisen teatterin välillä nähtiin jälleen näyttelijäntyössä. Suomalaista näyttelijäntyötä pidettiin ilmaisuvoimaisempana, virolaista puolestaan hienostuneempana ja intensiivisempänä. *Helsingin Sanomien* mukaan *Vaba Maan* arvostelija totesi suomalaisen teatterin olevan virolaista vanhempaa ja korkeatasoisempaa. Syy tähän löytyi arvostelijan mukaan hyvästä teatterikoulutuksesta.⁷⁰ Esitetyt keuhut olivat vieraanvaraisuuden ja kohteliaisuuden eleitä, mutta myös osoitus molemmipuolisesta arvostuksesta. Vaikka sekä Estonia-teatteri että Kansallisteatteri lähettivät vierailuille pääasiassa kevyempää ohjelmistoaan, sitä esittivät teattereiden eturivin näyttelijät. Vierailuohjelmiston valinnasta ei löydy perusteluja esimerkiksi Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirjoista, mutta Mika Waltarin *Kuriton sukupolvi* -esityksen valintaa puoltaa paitsi näytelmäkirjailijan tunnettuus myös näytelmän suuri suosio. Myös aiempi vierailuesitys Hugo Raudseppin *Kesä Mikumärdissä* oli 1930-luvun puolivälissä erittäin suosittu sekä Virossa että Suomessa.

Vuonna 1937 Suomen, Unkarin ja Viron välille solmittiin sopimus henkisestä yhteistyöstä.⁷¹ Sopimus oli siitä ainutlaatuinen valtiosopimus, että sitä ei lakkautettu Neuvostoliiton aikana. Ennen toisen maailmansodan syttymistä Estonia-teatteri ehti vielä vierailla

69 Kansallisteatteri saavuttanut menestystä Tallinnassa. *Suomen Sosialidemokraatti* 6.5.1937; Kansallisteatterin näyttelijäin esitykset Tallinnassa saavat Viron lehdistön hyvän mainesanan. *Helsingin Sanomat* 6.5.1937.

70 Kansallisteatterin näyttelijäin esitykset Tallinnassa saavat Viron lehdistön hyvän mainesanan. *Helsingin Sanomat* 6.5.1937.

71 Rausmaa 2007, 21.

Kansallisteatterissa 4.5.1939 August Kitzbergin *Pyven talossa* -esityksellä, jonka oli ohjannut Ants Lauter.⁷² Vierailun mainostettiin tuovan näyttämölle Viron parhaimpina pidetyn näyttelijäryhmän ja etukäteen pidetyssä tiedotustilaisuudessa Estonia-teatterin dramaturgi Albert Kivikas kertoi Viron teatterista. Hänen mukaansa Estonia-teatteri vieraili muualla vain harvakseltaan ja vierailut Helsinkiin olivat poikkeuksellisia. Hän korosti, että esimerkiksi Latviaan ei vierailuja tehty lainkaan.⁷³

Lopuksi

Kansallisteatterin ja Tallinnan teattereiden vierailut olivat osa verrattain vastikään itsenäistyneiden maiden kulttuuridiplomatiaa. Sekä Suomen että Viron valtiot tukivat vierailuja ja johtavat poliittikot kunnioittivat niitä läsnäolollaan. Vierailujen yhteydessä tarjoutui mahdollisuuksia tavata ja käydä erilaisia keskusteluja. Vierailujen saaman julkisuuden perusteella kulttuuridiplomatia toimi J.S. Nyen kuvaamalla tavalla eli valtiot lisäsivät sen avulla keskinäistä pidettävyyttään. Teatterivaihdon saama julkisuus oli pääsääntöisesti myönteistä ja artikkeleissa korostettiin maiden tiiviitä kulttuurisuhteita. *Suomen Kuvalehden* mukaan ”Kansallisteatterin ja Estonia-teatterin taiteilijain vastavuoroiset vierailut perustuvat ehdottomasti Suomen ja Viron poikkeukselliseen kulttuurisympatiaan ja hengenheimolaisuuteen”.⁷⁴ Maiden välisiä suhteita rakennettiin myös tietoisesti näiden tilaisuuksien ja niiden saaman julkisuuden avulla.

Näyttelijävaihtovierailujen vastaanotossa tunnistettiin kahden eri produktion piirteitä ja näyttämöllä nähtiin hybridi Kansallisteatterin ja Estonia-teatterin esityksistä. Vaikka näissä esityksissä

72 Estonia-teatterin vierailu. *Uusi Suomi* 4.5.1939.


73 Estonia-teatterin vierailu. *Helsingin Sanomat* 4.5.1939; Eestin teatterielämä vilkasta. *Ajan Suunta* 3.5.1939; Estonia-teatterin vierailu. *Ajan Suunta* 4.5.1939.

74 Raud, Mart. Lauluja ja Kirjaneitsi. Kreutzwaldin ja Koidulan tarina Estonian näyttämöllä. *Suomen Kuvalehti* 9/1931, 410–1.


kuultiin näyttämöllä sekä suomea että viroa, kritiikkien perusteella suurimmat erot nähtiin näyttelijäntyön laadussa. Virolaista näyttelijäntyötä pidettiin yleisesti ottaen suomalaista intensiivisempänä, kun taas suomalaisia luonnehdittiin virolaisia ilmaisuvoimaisemmiksi. Vierailut tarjosivat sekä Kansallisteatterin että Estonia-teatterin taiteilijoille mahdollisuuden oman ilmaisun rikastamiseen yhteistyön myötä ja lisäsivät teattereiden ja yksittäisten taiteilijoiden tunnettuutta toisessa maassa. Lisäksi sekä näyttelijävaihtovierailujen että Kansallisteatterin ja tallinnalaisten teattereiden vierailujen yhteydessä suurlähetystöjen ja teattereiden järjestämät vastaanotot tarjosivat mahdollisuuksia yllirajaisten yhteyksien ja ystävyyksien solmimiseen ja yhteistyön kehittämiseen.

Vihellyksiä vastaanotossa – Maggie Gripenberg Virossa

Riikka Korppi-Tommola

 <https://orcid.org/0000-0002-0890-9425>

Anneli Saro

 <https://orcid.org/0009-0000-6692-2794>

Suomalaisen modernin tanssin pioneeri Maggie Gripenberg (1881–1976) vieraili ensimmäistä kertaa Virossa vuonna 1913 peräti kahteen eri otteeseen ja esiintyi Tallinnassa, Tartossa, Viljandissa, Pärnussa ja Valgassa. Keväällä Aino Kallas oli kutsunut Gripenbergin kirjeitse esiintymään hyväntekeväisyysjuhlassa Tartossa keväällä. Syksyllä puolestaan Gripenberg vieraili Virossa osana Itämeren maiden kiertuettaan. Gripenbergin plastista ilmaisua ja musiikillista eläytymistä kiitettiin.¹ Nämä vierailut koituivat merkittäväksi virolaisen tanssihistorian kehityksen kannalta, sillä yleisön joukossa oli muutamia virolaisen vapaan tanssin uranuurtajia, kuten Ella Ilbak ja Karl Krahe. Ilbak painotti muistelmissaan Gripenbergin esiintymisen olleen hänelle käänteentekevä päätöksessään suuntautua nimenomaan tämän tyylisuunnan ammattilaiseksi.

Seuraavan kerran Gripenberg vieraili Virossa vuonna 1919 partnerinsa Onni Gabrielin (Snell) kanssa.² Naisjärjestön organisoiman matkan avulla kerättiin varoja Viron vapaussodassa taistelevien joukkojen hyväksi. Innostuneen vastaanoton takia Gripenberg ja Gabriel palasivat heti syksyllä huolimatta maan sotatilasta, mutta tällä kertaa näytäntöjen vastaanotto Tartossa yllätti. Ensimmäisessä näytännössä yleisön joukosta alkoi yllättäen kuulua voimakkaita vihellyksiä. Sillä kertaa ne hiljenivät, mutta seuraavassa näytännössä mielenilmaukset

1 Kompus, Johannes. Lätimaalt. *Postimees* 22.10.1913.

2 Vuonna 1919 Maggie Gripenberg ja Onni Gabriel esiintyivät Tallinnassa, Tartossa, Pärnussa ja Narvassa.



Maggie Gripenberg ja Onni Gabriel tanssivat yhdessä vuodesta 1915 aina vuoteen 1921 asti. Kuva: Museo-virasto.

kehkeytyivät kahakaksi asti. *Postimees*-lehdessä kuvailtiin Teatteri Vanemuinen tapahtumia:

[T]ietyt piirit, jotka sanovat valvovansa puhdasta taiteellisuutta, alkoivat eilen illalla kesken esityksen heittää arvoisia taitelijoita mädillä kananmunilla ja sillä tavalla pilasivat esityksen. Yleisön jännitys kasvoi niin suureksi, että muutama skandaalia aiheuttanut henkilö mukiloitiin. Poliisi on tehnyt siitä pöytäkirjan, ja asia tutkitaan lain edellyttämällä tavalla.³

3 Toimetuse järelkiri. *Postimees* 27.11.1919.

Gripenberg oli paennut pukuhuoneeseen, mutta Onni Gabriel oli ryhtynyt puolustautumaan ja loikannut kahakan keskelle. Jälkiselvittelyssä muutama mielenosoittaja tuomittiin sakkoihin. Heidän joukkonsa koostui vastaperustetun taiteilijayhdistys Pallaksen kiihkeästi itsenäistä maataan ja demokratiaa puolustavista jäsenistä, lähinnä nuorista kirjailijoista ja kuvataiteilijoista. He puolustivat toimintaansa julkisessa kirjelmässä ”Miksi välillä täytyy viheltää?” katsojan oikeudella ilmaista sekä hurmiota että mielipahaa. Suuttumustaan he perustelivat muutamalla Gripenbergin ”varieteemaisella” numerolla, jotka eivät heidän mielestään sopineet taiteelliseen iltaan.⁴ Jo vuoden 1913 esityksen yhteydessä pohdittiin Gripenbergin tanssitaiteen amoraalisuutta: niukkaa vaatetusta ja säädyttömiä liikkeitä. Aika ajoin tämä keskustelu liitettiin molemmissa maissa uuden marginaaligenren arvioihin erilaisin perustein. Toisaalta vihellykset olivat alkaneet ensimmäisellä kerralla *Dance macabren* aikana (säv. Camille Saint-Saëns). Herättikö Gripenbergin ja Gabrielin *Kuolemantanssin* tulkinta erityistä ärtymystä sotatilassa olevassa maassa? Oliko se ”säädytön varieteen numero”, vai eikö se ollut riittävän kantaaottava nuorille aktivisteille? Toisessa näytännössä mädät kanamunat lensivät näyttämölle heti toisen puolijan alussa, minkä on täytynyt olla suunniteltu etukäteen.

Maggie Gripenberg analysoi muistelmissaan⁵ kahakan liittyneen puhtaasti hänen sukulaiseensa runoilija, oikeistoaktivisti Bertel Gripenbergiin ja tämän kannattajiin. He olivat monarkian puolustajia eivätkä hyväksyneet parlamentaarista demokratiaa ja kansanvaltaa. Runoilijalta oli juuri ilmestynyt vapaussodan seurauksena taistelurunokokoelma, ja Pallas- ja Siuru-järjestön nuoret ja kantaaottavat virolaiset kirjailijat reagoivat tähän teokseen. Maggie Gripenberg koki olleensa tässä sijaikärsijänä. Gripenbergin suvun aatelistausta on osaltaan voinut edesauttaa reaktioita.

Niin tai näin, johtuivatko kannanotot tanssitaiteilijoita kohtaan joko poliittisideologisista, taiteellisista tai moraalissiveellisistä syistä,

4 Toimetusele saadetud kirjad. *Tallinna Teataja* 20.11.1919.

5 Gripenberg 1950.




Suomessa uutisoitiin tarttolaisyleisön mielenilmauksesta Maggie Gripenbergin ja Onni Gabrielin näytännössä: ”Tämä menettely herätti yleisössä siinä määrin suuttumusta, että se käytti omankäden oikeutta ja pieksi mielenosoittajia niin, että kirjailija August Alle ja taiteilija Ado Vabbe saivat pahoja vammoja.” Piirros: A. Kotilainen. *Suomen Kuvalehti* 50/1919, 1091.

Tarton välikohtausta mutkisti kuitenkin se, että tanssijoille oli aiottu kohdistaa kiitoksia koko Suomen monipuolisesta avusta Viron vapaus-sodassa.⁶ Tämän vuoksi vierailijoille järjestettiin ylimääräinen näytän-tö kiitosjuhla, ja tanssijat jatkoivat kiertuettaan. Protestina teatte-ri mielenosoitusta vastaan Pallaksen naisjäsenet erosivat järjestöstä ja palasivat sen jäseniksi vasta 1930-luvun lopulla. Gripenberg suunnitteli uutta vierailua Viroon vasta vuonna 1939, jolloin hänen oli tarkoitus pi-tää tanssikursseja ja tehdä laaja kiertue tanssiryhmänsä kanssa, mutta suunnitelmat kariutuivat toisen maailmansodan puhjettua.

6 Haug 2010, 335.

Virolaisen ja suomalaisen varhaisen modernin tanssin yhteyksistä 1917–1991

Riikka Korppi-Tommola

 <https://orcid.org/0000-0002-0890-9425>

Näyttelijöiden lisäksi myös tanssijat vierailivat Suomenlahden yli. Tarkastelen tässä luvussa, minkälaisena virolainen varhainen moderni tanssi näyttäytyi Suomeen tehtyjen tanssivierailujen kautta, ketkä Suomessa esiintyivät ja mitä ohjelmistovalintoja tehtiin? Mikä oli vierailujen konteksti, ja minkälaista virolaisen tanssitaiteen kuvaa Suomessa luotiin? Käsittelen tanssivierailujen ympärillä käytyä keskustelua, eli sitä, miten esitykset vastaanotettiin suomalaislehdissä ja miten virolaisista tanssitaiteilijoista kirjoitettiin ennen toista maailmansotaa. Olen aiemmassa tutkimuksessani tarkastellut virolaisista tanssijoista eniten Suomessa vieraillutta tanssitaiteilija Ella Ilbakia (1895–1997) ja hänen näytäntöjensä ympärillä käytyä vilkasta keskustelua.¹ Tässä luvussa tuon Ilbakin rinnalle muut virolaiset tanssitaiteilijat. Tarkastelen

1 Korppi-Tommola 2018.

vierailujen avulla myös modernin tanssin varhaisvaiheiden erityispiirteitä sekä sitä, mitä yhtäläisyyksiä ja eroja maiden tanssi-vaikutteissa oli.

Moderni tanssi 1920- ja 1930-lukujen Euroopassa piti sisällään tyylien ja lajityyppien moninaisen kirjon, jota kirjoittajat eri puolilla arvioivat omista kulttuurisista lähtökohdistaan käsin.² Viron ja Suomen moderni tanssi kehittyi varhaisvaiheissa baletin rinnalla. Yleisö kiinnostui uudesta ruumiinkulttuurista ja sen näyttämötaiteesta, mutta lahden molemmin puolin kamppailtiin genren haasteista: infrastruktuurin, koulutuksen ja työtilaisuuksien puutteesta. Teatterin ja tanssin tutkija Lea Tormisin mukaan suomalaisen modernin tanssin pioneerin, Maggie Gripenbergin näytännöt Virossa vuonna 1913 olivat ensimmäisiä uuden tanssin vartenotettavia esiintuloja Virossa.³

Tässä luvussa käsittelen ainoastaan modernin tanssin vierailuja, koska balettiryhmät vierailivat ennen toista maailmansotaa Suomessa vain kerran (1937). Käsittelen balettia laajemmin tämän kirjan luvussa ”Virolaisen ja suomalaisen baletin kohtaamiset ja venäläisvaikutteet 1917–1991”. Erityistä on, että virolaisten modernin tanssin edustajien vierailut sijoittuivat ainoastaan aikaan ennen toista maailmansotaa, koska modernin tanssin kehitys tyrehtyi poliittisista syistä kokonaan neuvosto-Viron aikana. Baletin ja modernin tanssin vierailut ovat siis ajallisesti erilliset, minkä vuoksi ne käsitellään myös tässä teoksessa erillään.

Esittelen ensin poliittisen viitekehyksen, johon pääosin sijoitan vierailujen esityskontekstit ja esityksistä kirjoitetut arviot.

2 Laakkonen 2018, 100.

3 Ks. edellinen tietolaatikko Maggie Gripenbergistä tässä kirjassa. Gripenbergistä ks. Suhonen 1997; 2016; Gripenberg 1950.

Tanssi osana sillanrakennusta

Viron ja Suomen välinen vuorovaikutus tanssitaiteen saralla ei ollut aluksi järin vilkasta, mutta teatterivierailujen tapaan se oli osa maiden välistä kulttuurisuhteiden rakentamista.⁴ Silti tanssijoita, saati tanssiteoksia ei ole aiemmin lainkaan mainittu Suomen ja Viron sillanrakentajien joukossa, vaikka toiminta aktivoitui vähitellen myös tanssikentällä ja vaikka tanssiesitystapahtumista tuli osa useita merkittäviä maiden välisiä kulttuurikohtaamisia.⁵

Suomalais-virolaiset tanssitaiteen yhteydet ja niihin liittyvät kirjoitukset heijastavat myös maiden välisiä poliittisia suhteita ja tanssin kehitystä suhteessa niihin. Poliittisuus ilmeni eri tavoin riippuen aikakaudesta, tilanteesta ja esityskontekstista, joita käyn läpi yksityiskohtaisesti kummassakin tämän kirjan tanssiin liittyvistä luvuistani. Poliittiset elementit ovat sekä implisiittisesti että eksplisiittisesti läsnä, suorina kannanottoina esimerkiksi vastaanottojen teksteissä tai lähes huomaamattomina viittauksina teoksen ympärillä, kuten esimerkiksi siinä, mitä esitystapahtumalla juhlistetaan tai siinä, kuinka paljon lehdistötilaisuudessa viitataan laajempiin kulttuuriin tai poliittis-ideologisiin konteksteihin sen sijaan että keskityttäisiin ainoastaan vierailijaan ja teoksiin.⁶ Useimmiten poliittisuuden ja tanssin yhteydet jäävät itse tanssiteoksissa metaforiksi ilman, että ne suoranaisesti ilmenisivät teoksen yksityiskohdista, joilla voitaisiin eritellä tai konkretisoida vaikutuksia.⁷

Suomen ja Viron tanssisuhteissa poliittisuus kietoutui tanssiin moninaisesti, kuten teosten tyylipiirteisiin tai esityskonteksteihin ja vierailuesitysten ympärillä järjestettäviin tapahtumiin, kuten Viron itsenäisyyspäiväjuhliin ja lehdistötilaisuuksiin. Kulttuuriset,

4 Teatterivierailuista kulttuuridiplomatiana ks. Hanna Korsbergin luku ”Kulttuuri-diplomatiaa ja näyttämötaiteen vuorovaikutusta” tässä kirjassa.

5 Suomalais-virolaisista kulttuurisillanrakentajista ks. mm. Zetterberg 2007; 2017; Ylönen 1997; Roiko-Jokela 1997; Rausmaa 2007; Vuorikuru 2017; Kaalep & Olesk 2005; Tuomioja 2006; 2010.

6 Poliittisen ja tanssin osa-alueiden yhteyksistä ks. Kowal, Siegmund & Martin 2017, 1–24.

7 Kowal, Siegmund & Martin 2017, 6.

yhteiskunnalliset jopa puoluepoliittiset kannanotot nivoutuvat tanssiteosten ympärille ja välittyvät lehdistöretoriikasta: yksittäisissä henkilöhaastatteluissa, tapahtumissa käytetyissä puheenvuoroissa sekä kritiikeissä erityisesti 1930-luvun suomalaisessa ilmapiirissä ja myöhemmin kylmän sodan vaiheissa, joita käsittelen jäljempänä baletin yhteydessä.

Maiden välinen aktiivinen heimoyhteistyö ennen toista maailmansotaa edisti myös tanssivierailujen järjestämistä. Heimojärjestöjen antama tuki myötävaikutti tanssiesitysten onnistuneeseen toteutumiseen ja katsomoiden täyttymiseen. Poliitiikka oli osa heimoyhteistyötä myös esitystapahtumien ympärillä.⁸ Tästä kirkkaimpina esimerkkeinä olivat Ella Ilbakin soolonäytännöt Suomen Kansallisteatterissa Viron itsenäisyyspäivän juhlinnan yhteydessä vuosina 1922 ja 1930.

Kansainvälinen näkyvyys oli tärkeää vastaitsenäistyneelle Virolle, ja kulttuurialan toimijoista myös tanssitaiteilijat valjastettiin viestimään uudesta itsenäisestä ja yhtenäisestä valtiosta sekä sen mahdollisuuksista kansainvälisessä yhteisössä. Tanssin asema oli erityinen suhteessa teatteriin ja kirjallisuuteen, koska tanssin kohdalla maan rajojen ulkopuolella ei törmätty kielimuuriin. Vuonna 1930 ohjaaja, teatterinjohtaja Arvi Kivimaa nosti vastaitsenäistyneen Viron tunnuskuvaksi nuoren kirjailijasukupolven runouden sekä modernin tanssin ja sen edustajan, Ella Ilbakin. Kivimaa nosti metaforiseksi esimerkiksi Ilbakin suositun tanssinumeron *Liekki* (*Leek*):

Viro oli ollut venäläinen maakunta Ella Ilbakin alkaessa opintonsa. Viro oli itsenäinen tasavalta silloin kun Ella Ilbak ensimmäisen kerran esiintyi julkisesti. Samaan aikaan kun vapaan maan runous syöksähti riemukkaana huutona esiin kiusatun kansansielun syvyyksistä, samaan aikaan nuori Ella Ilbak nousi valkeana, riemuitsevana liekinä tulkitsemaan kansansa elämänvoimaa. Hän oli tunnuskuva. Kansa tajusi ja tunnusti hänet.⁹

8 Ks. heimoyhteistyön poliittisuudesta Rausmaa 2007; Ylönen 1997.

9 Kivimaa, Arvi. Valkea liekki. *Urheilija: suomalaisten loistojulkaisu* 11–12/1930, 66–67.



Ella Ilbakin soolonäytännöt saattoivat sisältää jopa 12 erillistä tanssinumeroa, kuten Kansallisteatterissa 1930-luvun alkupuolella. *Vision* oli yksi suosituimmista *Liekin* ohella. Kuva: Photo Fayer Wien. Teatterimuseon arkisto.

Ilbak oli harvinaislaatuaisessa asemassa, sillä hän pääsi marginaaligenren naistaitelijana niiden ensimmäisten virolaisten taitelijoiden ja tieteilijöiden joukkoon, joiden koulutukseen nuori Viron valtio myönsi avustusta. Opetusministeriön rahoitus mahdollisti nuorten taitelijoiden ja tieteilijöiden ulkomaiset opinnot silloin kun kotimaa ei kyennyt tarjoamaan vastaavia opintoja. Stipendiaattien tuli olla merkittäviä alansa toimijoita, mutta Ilbak sai rahoituksen huolimatta siitä, että hän oli vasta aloittelemassa uraansa. Hän lähti opiskelemaan Pariisiin 1919–1921,

minkä jälkeen hänen kansainvälinen tanssiuransa käynnistyi välittömästi.

Ilbakin ensimmäistä vierailua Suomeen (1922) suunniteltiin maiden lähetystöjen välityksellä. Tärkeät yhteyslinkit Suomessa olivat heimoyhteistyön aktiivitoimija, virolaissyntyinen Leeni Vesterinen ja hänen miehensä, Viron konsulina Helsingissä 1920–1927 toiminut Emil Vesterinen.¹⁰ Ilbakia valistettiin tärkeistä maiden välisistä aiheista, mitä hän muisteli myöhemmin: ”Leeni [Vesterinen] väsymättä selitti ’sillan’ merkityksestä ja valisti minua kaikista suomalaisten toimista sekä avusta Viron vapaussodan aikana.”¹¹ Ilbak korosti lehdistötilaisuuksissa maiden välistä hyvää yhteistyötä ja rauhanomaisia pyrkimyksiä. Useita esiintymismatkoja Pohjoismaihin tehneestä Ella Ilbakista tuli suomalaisyleisön suosikki ja muutamien kiivaiden lehdistökeskustelujen kohde muiden virolaistanssijoiden vierailujen jäädessä yksittäisiin, vähemmän huomiota herättäneisiin näytöksiin.

Suomalaisten ja virolaisten tanssiopintojen yhteyksistä

Suomessa ensimmäisinä vierailleet virolaiset tanssijat Ella Ilbak ja hänen opettajansa Elmerice Parts (1878–1974) olivat kotimaassaan modernin tanssin pioneereja. Parts avasi vuonna 1913 Tartossa ensimmäisen uuden tanssin studion, jossa myös Ilbak aloitti oppilanaan.¹² Ilbak esiintyi vuonna 1922 Helsingissä kahdesti, helmikuussa ja joulukuussa. Parts puolestaan antoi tammikuussa 1924 kaksi soolonäytäntöä, Suomalaisessa oopperassa ja Työväentalolla, mutta vierailu jäi hänen ainoakseen. Veljeskansan tanssitaiteilijoihin kohdistunut kiinnostus innoitti suomalaiskirjoittajia vertailemaan heitä suomalaistanssijoihin.

10 Korppi-Tommola 2018. Lähteinä on käytetty virolaisia alkuperäisasiakirjoja. Ks. Leeni Ploompuu-Vesterisen Suomi-Viro -yhteistyöstä mm. Ylönen 1997, 340, 356–357.

11 Ilbak 1990, 103. Käännös kirjoittajan.

12 Elmerice Partsista ks. Einasto, Maripuu, Priks, Voitka 2018; Tormis 1967, 21; Ilbak 1990; Ella Ilbakista ks. Haan, Aassalu & Paalma 2000; Tormis 1967; 1990a; 1990b.

Elmerice Partsin naistanssijoille suunnatussa koulussa Tartossa opetettiin kalistekniikkavoimistelua uuden tanssin kehitykseen vaikuttaneen Hade Kallmeyerin voimistelusysteemin mukaan.¹³ Kallmeyerin opeissa oleellisinta oli taiteellisuuden ja ilmaisun liittäminen voimisteluun.¹⁴ Partsin koulun harjoitteissa korostettiin lihasten voimankäytön ja rentouttamisen vaihtelua, tehtiin liikeimprovisaatioita ja harjoiteltiin koreografioiden valmistamista.¹⁵ Koulun opinnoissa näkyvät tyypilliset keskieurooppalaiset vaikutteet, jotka olivat yhteneväisiä myös suomalaistanssijoiden opinnoissa.

Siinä missä varhaisten suomalaismodernistien opintomatkat suuntautuivatkin juuri Keski-Eurooppaan, Sveitsiin, Saksaan ja Itävaltaan,¹⁶ Ilbak teki ensimmäisen tanssiopintomatkansa Venäjälle Petrogradiin (Pietariin) vuosiksi 1915–1917. Myös Parts oli opiskellut Venäjällä, mutta pääosin taidekoulussa.¹⁷ Tanssia hän oli opiskellut Berliinissä Jutta Klamtin studiossa. Ilbak opiskeli Petrogradissa monipuolisesti rytmiiikkaa, teorioita, taiteellista voimistelua, ilmaisua ja hiukan balettiakin. Kaupungin levottomissa ja ankarissa olosuhteissa Ilbak suuntasi ensin ruhtinas Sergei Mihailovitš Volkonskin kouluun opiskelemaan Émile Jacques-Dalcrozen rytmiiikkaa.¹⁸ Volkonski oli tutustunut Dalcroze-opintoihin ja sen jälkeen perustanut oman koulun Pietariin. Ilbak sai koulusta vapaaoppilaspaikan. Opintoihin sisältyi musiikin teoriaa, säveltapailua sekä rytmistä voimistelua.

Ilbak täydensi opintojaan Klaudia Issatšenkon plastiikka- ja teatterikoulussa. Issatšenko oli entinen Konstantin Stanislavski -ryhmän näyttelijä, mutta hän oli lähtenyt kehittämään puhtaasti

13 Ilbak 1990, 32; Toepfer 1997, 146–47.

14 Laakkonen 2018, 83.

15 Ilbak 1990, 32–35.

16 Laakkonen 2018; Suhonen 2016; 1997.

17 Püüman 2018 (2015).

18 Ilbak 1990; Kompus 1937; Tormis 1990a, 13; Tormis 1967, 21. Volkonski oli merkittävässä asemassa Venäjällä. Vuonna 1899 Sergei Djagilev, josta myöhemmin tuli *Les Ballets Russes* -ryhmän perustaja ja impressaari, ryhtyi Volkonskin avustajaksi juuri kun tämä oli saanut johdettavakseen kaikki keisarilliset teatterit.

fyysistä lähestymistapaa draamalliseen esittämiseen.¹⁹ Ilbak kuvaili, että koulussa opeteltiin eleitä (*zest*) pegagogi Klavdia Lukianovnan johdolla. Ilbak tutustui tässä koulussa myös tanssija-pedagogi Edith von Schrenckiin.²⁰ Petrogradissa oleskelunsa aikana Ilbak ei aluksi opiskellut balettia, mutta toisena opintovuonna hänestä tuntui, ettei hän ollut saanut riittävästi koulutusta jalkatekniikkaan. Keskusteltuaan tästä ongelmasta Lukianovnan kanssa kouluun tuli keisarikallisesta baletista opettajaksi Romanov.²¹ Vaikka Ilbak opiskelikin Venäjällä, opettajakunnan jakamat opit olivat lähtöisin samoista tanssikehityksen ydinpaikoista kuin suomalaistanssijoiden. Petrograd valikoitui Ilbakin opintokohteeksi muiden muassa taloudellisista syistä: Estonia-teatterin johtaja Hanno Kompus oli saanut hankittua Ilbakille vapaaoppilaspaikan Volkonskin kouluun.

Rytmiikan, liikunnallisten harjoitteiden ja improvisaation opinnot painottivat tanssiopiskelijoita etsimään omia liikunnallisia vahvuusalueitaan sekä erilaisia lähestymistapoja musiikkiin. Samoista opintotaustoista huolimatta Partsin ja Ilbakin tanssityylit kehittyivät suhteellisen erilaisiksi. Yhtäläisyyksiä löytyi esimerkiksi korostuneesta käsivarsitekniikasta ja samannimisistä tanssinumeroista, kuten *Temppeli* – tosin on mahdoton sanoa, oliko numero varsinaisesti samankaltainen. Myöhemmät Pariisin opinnot kehittivät Ilbakin tanssityyliä ja -tekniikkaa edelleen omaan yksilölliseen suuntaansa.²² Hän kuvaili tanssillisia lähtökohtiaan ja korosti niissä yksilöllistä suhtautumista liikekieleen:

Tanssi on välitöntä sisäisten ajatusten, kuvien ilmaisua, se on yhtä vähän jonkun koulun opetettavissa kuin runous. Kaikesta, mitä tanssin alalla on opittavissa, on otettava vain se, joka kehittää kunkin mahdollisuuksia. Tekniikkaa hän [Ilbak] vertasi kielioppiin kielten opettelussa, mutta

19 Toepfer 1997, 163–167.

20 Toepfer 1997, 164. Von Schrenck oli opiskellut Helleraussa kaksivuotisen diplomin (1912–1914) ja sen jälkeen palannut Pietariin opettamaan Volkonskin Dalcroze-instituuttiin. Emts.

21 Ilbak 1990 [1953], 58–60. Ilbak jättää usein tarkemmat nimitiedot pois.

22 Georges Hébertin akrobatiakoulu, Maria Rutkovskan balettistudio sekä Raymond Duncanin, Isadora Duncanin veljen, akatemiassa.

niin, että ensin tuli opetella tekniikka ja vasta sitten voi luoda omaa taidettaan, omia tanssiteoksiaan. Taide ei ole päämäärä, vaan tie sisäisen ilmaisun kehittämiseen. Taide on taiteilijalle vain välikappale, jolla hän itseään kehittää ja jolla voi ilmaista sisäistä minäänsä.²³

Elmerice Parts painotti rohkeampaa ja temperamentikkaampaa ilmaisua ja käytti laajempaa aihevalikoimaa tansseissaan kuin Ilbak, erotiikasta koneaiheisiin ja groteskiin tyyliin. Parts oli expressionistinen objektiivisten näkemysten kuvaaja, kun taas Ilbak välitti tyyliinsään hienovaraisempaa lähestymistapaa ja oli lähinnä estetiikkaa ja harmoniaa painottava subjektiivisten elämysten esittäjä.²⁴ Ilbak nähtiin erilaisena myös suhteessa Maggie Gripenbergiin, jonka Tarton esitysten innoittamana hän oli aloittanut uransa. Suomalaiskriitikot pitivät Ilbakia esteetikkona ja vakavaan melankoliseen tunnelmaan keskittyvänä soolotaiteilijana, kun taas Gripenberg koettiin syvien tunteiden tulkitsijana sekä koreografoiden taitavana rakentajana.²⁵

Vuonna 1927 Suomessa nähtiin jälleen virolainen tanssivierailija, kun Alice Jürna (1902–1964) vieraili Helsingissä. Jürna kulki kiinnostavalla tavalla osin samoja polkuja kuin varhaiset suomalaiset modernin tanssin edustajat. Hän työskenteli Mary Wigmanin oppilaan tanssija-koreografi Yvonne Georgin kanssa Gerassa, jossa myös tanssija-koreografi, kriitikko Irja Hagfors työskenteli myöhemmin.²⁶ Jürnan vaikutteet välittyivät vierailunäytöksen rytmillisissä, plastisissa ja groteskeissa tanssinumeroissa.²⁷ Kaiken kaikkiaan Jürnan ainoaksi jääneestä vierailusta kirjoitettiin vain muutama rivi.

23 Eestiläinen tanssijatar. *Kisakenttä* 3/1930 (1.3.1930), 99–100.

24 Kompus, Hanno. Piirteitä tanssitaiteen kehityksestä Virossa. *Suomen Sosialidemokraatti* 21.4.1937.

25 Finne, Hilikka. Taidetilaisuuksia. *Suomen nainen* 4/1922 (1.4.1922).

26 Jürnasta ks. Einasto, Maripuu, Priks, Voitka 2018. Laakkosen mukaan Georgi johti Gerassa teatterin tanssiryhmää vuosina 1926–1927. Tosin Irja Hagfors työskenteli vasta myöhemmin Geran Reussisches Theaterissa tanssiryhmän balettimestarina ja koreografina. Laakkonen 2018, 202–207.

27 I-a. Alice Jürna. *Helsingin Sanomat* 29.11.1927; Ben. Estnisk danserska uppträder i Vita salen. *Fama* 20.12.1927.



Gerd Neggon tanssiryhmä vieraili Helsingin voimistelujuhllilla 1929 esiintyen ulkoilmajuhlissa ja Kansallisteatterissa. Neggon studiossa Tallinnassa seurattiin Rudolf Labanin oppeja. Kuva: Karl Hugo Akel. AM _ 12854:172 F 5496:172, Eesti Ajaloomuseum.

Seuraavan kerran virolaista tanssia nähtiin vuonna 1929, kun Gerd Neggon (1891–1974) tanssiryhmä esiintyi Helsingissä voimistelujuhllilla. Ryhmä esiintyi ensin ulkoilmanäyttämöllä, mutta Gerd Neggon ryhmä kuului siihen joukkoon keskeisiä vierailijoita, joilta poimittiin esityksiä myös Suomen Kansallisteatterin näyttämöllä esitettäväksi.²⁸ Neggo oli tanssinut Ruotsissa Anna Behlen johdolla,²⁹ ja myös Maggie Gripenberg oli työskennellyt Behlen kanssa. Neggon ryhmän toiminta ja tyylit viestivät aikakaudelle

28 Max. Tyttöjen päivä pallokentällä. *Helsingin Sanomat* 30.6.1929; E. H.:s. Naisvoimistelun suuri sunnuntai. *Helsingin Sanomat* 1.7.1929.

29 Einasto, Maripuu, Priks, Voitka 2018; Tormis 1967, 26–28; Kompus, Hanno. Piirteitä tanssitaiteen kehityksestä Virossa. *Suomen Sosialidemokraatti* 21.4.1937.

hyvin tyypillisestä voimistelun ja tanssin yhteen kietoutumisesta, mikä oli yhtäläinen piirre sekä suomalaisessa että virolaisessa varhaisessa modernissa tanssissa.

Syksyllä 1936 Vanhalla Ylioppilastalolla (Kansanteatterin näytämöllä) yhdessä virolaisen laulajan Elsa Maasikin kanssa esiintyi tanssija, taiteilijanimellä Nora Liina (Raudsepp 1906–1982), Neggon koulun entinen oppilas. Suomalaiskriitikot pitivät Liinan tanssia lähinnä voimisteluna,³⁰ vaikka Liina kertoi opiskelleensa Essenissä Folkwang-koulussa ja Rudolf Labanin studiolla sekä balettia muutamaaan eri otteeseen Pariisissa muiden muassa Nicholas Legat’n johdolla.³¹ Tanssin saralla ennestään tunnettujen nimien mainitseminen oli tyypillistä esityksiä mainostettaessa. Ukko Havukka näki Liinan esityksissä ongelmallisena eri tanssitekniikoiden yhdistämisen ilman että tanssinumeroista välittyi selkeää ideaa tai teemaa, mistä seurasi enemmän ”improvisatorisilta harjoitelmilta vaikuttavia epäselviä sommitelmia”.³² Liina vaihtoi tanssin akateemiseen uraan poikansa Jaan Kaplinskin syntymän jälkeen vuonna 1941.

Varhaisten esitysten kansallinen viitekehys

Tanssivierailuiden poliittisesta viitekehyksestä viestii Suomen Kansallisteatterissa järjestetyn vuoden 1922 Viron itsenäisyyspäiväjuhlinnan yhteyteen sovittu Ella Ilbakin soolonäytäntö. Ilbakia yritettiin kielirikkojen takia kuljettaa lahden yli valtion kustantamalla sotilaspien koneella silloisen puolustusministeri Jaan Sootsin myötävaikutuksella.³³ Suomalais-virolaisessa seurassa pidetyssä lehdistötilaisuudessa Ilbakin vierailun sanottiin välittävän virolaiskansan tervehdyksen suomalaisille, ”oman maan puolesta

30 V – o. Nora Liina’n tanssinäytäntö. *Tulenkantajat* 24.10.1936.

31 Mm. Einasto, Maripuu, Priks, Voitka 2018.

32 U. H-ka. [Ukko Havukka] Nora Liinan. *Helsingin Sanomat* 17.10.1936.

33 Mm. -s. Danserskan i flygmaskin. *Hufvudstadsbladet* 19.2.1922; 50 vuotta sitten. *Helsingin Sanomat* 5.2.1972. Jaan Sootsin osuus, Ilbak 1990, 100.

Suomen kansalle”³⁴ ikään kuin kiitoksena avusta vapaussodassa. Lehdistössä Ilbakin tanssitaide liitettiin kansakuntaan ja kansantarustoihin (*Kalevipoeg*), vaikka varsinaiset tanssinumerot eivät niitä käsitelleet.

Tanssiarvostelijat pitivät Ilbakia plastillisena tanssijattarena, jolle plastiikka merkitsi ennen kaikkea taitoa hallita ruumiinliikkeet sulavasti.³⁵ Tanssi oli ”ruumiin liikunnan musiikkia”, ja esiintyjällä oli kyky vangita yleisö ilman ulkonaisia miellyttämisen keinoja.³⁶ Kiinnostaviksi tanssinnumeroiksi koettiin *Unelmain* sen kauniin käsivarsitekniikan ansiosta sekä numerot *Alakuloisuus*, *Paha omatunto* ja *Melancolie*.³⁷ Erityishuomion ensimmäisistä esityksistä lähtien sai tanssinumero *Liekki*, jossa illusoriset käsivarsiliikkeet välittivät Richard Wagnerin *Valkyrian Feuerzauber* musiikin tunnelmia.³⁸ Johannes Semper kuvaili tanssijalle ominaista tyyliä:

Hänen paras numeronsa – Liekki – alkaa kuin maan päälle olisi asetettu sytytysainetta, joka syttyy, nousee korkeuksiin ja päättyy maahan tuhkaksi. Romanttinen nousu ylös, tämä hengen ja ruumiin hetkellinen liekehdintä, syntyy pääasiassa käsien varassa. Mutta kädet, ihmisen ilmeikkäin osa kasvojen lisäksi, ovat tällä tanssijalla kehittyneet yllättävään ilmeikkyyteen, ne ovat aina henkistyneet. – Hän ei riko tilaa kiirehtimällä ja reuhtomalla. Hänellä ei ole tarvetta levittää itseään näyttämölle vaan keskittyä yhteen pisteeseen. Hän voittaa tilan omalla viehkeydellään ja virtaavuudellaan – –.³⁹

Tyylistä välittyi juuri kallmeyeriläisen tyylin erityispiirteet: luonnollinen ihmiskeho välitti patsasmaisten asentojen avulla sisäisiä tunteja katseen tarkkailtavaksi – ei tunteen avulla koettavaksi.⁴⁰ Veistoksellisuuteen kiinnitti huomiota suomalaisyleisön joukosta

34 E. V. Ella Ilbakin vierailun johdosta. *Iltaalehti* 4.2.1922; Nim. Satu. Ella Ilbak. *Iltaalehti* 20.2.1922.

35 M. B. Ella Ilbak. *Suomen Sosialidemokraatti* 26.3.1930.

36 –kka. [Ukko Havukka] Ella Ilbak. *Helsingin Sanomat* 21.2.1922.

37 –kka. Ella Ilbak. *Helsingin Sanomat* 21.2.1922.

38 -tie. Ella Ilbak. *Uusi Suomi* 8.12.1922.

39 Tormis 1990b, 13.

40 Toepfer 1997, 148.

myös taidemaalari Akseli Gallen-Kallela.⁴¹ Ilbak on toki muistelmassaan saattanut poimia Gallen-Kallelan nimen myöhemmin tämän merkittävän urayhteyden tähden.

Kansallisia yhteyksiä ja painotuksia luotiin lisäksi ohjelmistoon valitulla musiikilla. Ilbak tanssi *Valse funèbren* Sibeliuksen *Valse triste* sävellykseen sekä *Rondoletton* Sibeliuksen samannimiseen teokseen. Esitykset tosin saivat suomalaiskirjoittajilta ankaraa kritiikkiä, koska ”musiikin voimakasta sisältöä vain harva kykenee voitokkaasti esittämään”.⁴² Myös Elmerice Parts tanssi Sibeliuksen tahtiin kaksi vuotta myöhemmin, jolloin hänen koreografiaansa ja tulkintaansa Sibeliuksen *Laulusta ristilukista* pidettiin onnistuneena.⁴³ Tanssi tarjosi herkästi tulkitun elämyksen: ”Tanssijatar olennoi ja ruumiillistutti sattuvasti kappaleen idean, – – petomainen julmuus ja verenhimo elivät vaanien kiemurtelevista jäsenistä ja harkitut asenteet elävöittivät tehokkaasti kuvaa, joka muodostui illan taiteellisesti ehjimmäksi.”⁴⁴ Liekö temperamenttisemmän esiintyjän lähestymistapa soveltunut paremmin suomalaiskatsojien tunnemaailmaan suhteessa kansallissäveltäjän ikonisiin säveliin? Partsin ohjelmistossa oli myös suomalaiskriitikoita viehättäneitä kansallisia numeroita, kuten virolaiseen kansanlauluun tanssittu *Virolainen poika*.⁴⁵

Ella Ilbak ja aktivistien 1930-luku

Ella Ilbak erottui muista virolaistanssijoista sillä, että hän kävi Suomessa usein ja hänestä kirjoitettiin paljon eri puolilla Suomea. Hän esiintyi erityisesti 1930-luvulla Helsingin lisäksi Viipurissa, Turussa ja Tampereella sekä lukuisilla pienemmillä paikkakunnilla. Vuoden 1930 kiertue säveltäjä-pianisti Kosti Vehasen (1887–

41 Ilbak 1990, 104–105.

42 -kka. Ella Ilbak. *Helsingin Sanomat* 8.12.1922.

43 E. P. Tanssinäytös. *Kisakenttä* 1.2.1924.

44 -tta. Elmerice Parts. *Helsingin Sanomat* 25.1.1924.

45 *Iltalehti* 24.1.1924; K-L. Elmerice Partsin tanssinäytäntö. *Iltalehti* 25.1.1924.

1957) kanssa kattoi 26 kaupunkia ja 45 esitystä ympäri Suomea.⁴⁶ Tanssin asiantuntijan, kriitikko Ukko Havukan mukaan Ilbak oli yksi niitä harvoja tanssitaiteilijoita, joita Suomessa seurattiin, ymmärrettiin ja ihailtiin pidemmän aikaa.⁴⁷ Armas Otto Väisänen esitti 1950-luvun alussa, että Virolla oli siihen mennessä ollut kaksi laajan kansainvälisen kuuluisuuden saavuttanutta naistaiteilijaa, toinen oli laulaja Miliza Korjus, toinen Ilbak.⁴⁸ Suomalaislehdissä virolaistanssijan näkyvyyttä ulkomailla vertailtiin kuuluisan suomalaisjuoksijan aikaansaannoksiin: ”[N]iin kuin ei kukaan suomalainen ole niin suuressa määrin levittänyt Suomen nimeä avarassa maailmassa kuin Paavo Nurmi, niin ei myöskään kukaan virolainen (eestiläinen) ole kantanut Viron (Eestin) nimeä niin laajalle kuin Ella Ilbak.”⁴⁹

Ilbak herätti kiinnostusta myös tanssipiirien ulkopuolella, musiikin ja kulttuurialan asiantuntijoiden keskuudessa. Kirjoittajat analysoivat näytöksiä ja tanssijaa omista näkökulmistaan. Ohjelmiston erillisten tanssinumeroiden nimet olivat suurimmalta osalta vertauskuvallisia, yksilöä ja kansakuntaa koskettavia peruskysymyksiä, kuten *Unelmain, Kaipuu, La Crise, Mea culpa/Minun syyni/Huono omatunto, Grave, Alakuloisuus, Tuomittu*. Selkeiden draamallisten lähtökohtien puuttuminen mahdollisti teoksiin liitettävän teoksesta riippumattoman mielikuvan ja ulkoapäin tulevan viitekehyksen.⁵⁰ Symbolisina ja metaforisina tanssit kontekstualisoituivat kirjoittajien omien näkemysten kautta. Vaikka tanssinumeroiden nimet olivat tyypillisiä aikakauden uudelle tanssitaiteelle, niihin luodut maailmankuvat ja tulkinnot vaihtelivat maiden, kulttuurien ja esitystapahtumien mukaan. Tanssiva keho välittyi teksteissä kirjoittajien mielikuvista käsin.

1930-luvun alun suomalaisessa poleemisessa keskusteluilma-
piirissä Arvi Kivimaa väritti Ilbakin suosituimman ja usein ohjel-

46 Korppi-Tommola 2018.

47 U. H-ka. [Ukko Havukka] Ella Ilbakin tanssinäytös. *Helsingin Sanomat* 3.11.1933.

48 Väisänen, A. O. Ella Ilbak ja hänen muistelmansa. *Uusi Suomi* 10.6.1953.

49 Kuka on Ella Ilbak ja mitä hänestä sanotaan. *Aitosuomalainen* 22/1930.

50 Kowal, Siegmund & Martin 2017, 5.

miston lopuksi uusitun tanssinumeron, *Liekin*, valkeaksi. ”Valkea liekki”, otsikoi Kivimaa analyysinsä Ilbakin taiteesta.⁵¹ Tanssivasta Viron lähettiläästä tehtiin itsenäisyyspäiväjuhlinnan yhteydessä Kivimaan tulkinnan avulla ”valkoisen” maailmankuvan edustaja. Tulkinta kumpusi tietenkin molempien maiden sisällis- ja vapaus-sotien hegemonisesta sekä Kivimaan henkilökohtaisesta näkökulmasta käsin.⁵²

Loppukeväästä 1930 esitysten ympärille levisi vilkas julkinen moralistinen keskustelu, jonka lapuanliikkeen aktivisti, rovasti ja kansanedustaja Kaarlo R. Kares sysäsi liikkeelle *Herättäjä*-lehden pääkirjoituksellaan. Syynä olivat lehtivalokuvat, joissa kirjoittajan närkästyksen herätti tanssijan notkea asento paljastavassa kaksiosaisessa esiintymispuvussa. Tietävästi Kares ei nähnyt Ilbakin esitystä, vaan ainoastaan lehdistövalokuviin vedoten paitsi paheksui vähäpukeista esiintyjää ja naiskehoa myös syyllisti koko yleisön ja esityskontekstin, erityisesti Viron itsenäisyyspäiväjuhllaisuuksiin osallistuneet katsojat. Kareksen poleeminen pääkirjoitus herätti voimakkaan vastareaktion muussa lehdistössä. Puolustuspuheen-vuoroista tosin kantautui implisiittisesti enemmän poliittisia piikkejä puoluekentän toista laitaa edustaville toimittajille kuin argumentteja tanssitaiteen ja esiintyjän puolesta.⁵³

Ilbakin ohjelmisto säilyi suhteellisen samankaltaisena kautta vuosien, mutta vuonna 1932 hän teki matkan Palestiinan alueelle ja inspiroitui Lähi-idän maista. Sieltä saatujen vaikutteiden innoittamana Ilbak loi eksoottisia ja uskonnollissävytteisiä tanssinumeroita, joista *Motif hébraïque I* ja *II* viittasivat juutalaisuuteen ja samalla Ilbakin omaan juutalaistaustaan. Se korostui ainoastaan tanssien nimien ja numeroiden venäjänjuutalaisten säveltäjien musiikin kautta.⁵⁴ Suomalaiset tanssikirjoittajat eivät kertaakaan viitanneet juutalaisyhteyksiin, mutta marraskuussa 1933 Olavi

51 Kivimaa, Arvi. Valkea liekki. *Urheilija: suomalaisten loistojulkaisu* 11–12/1930, 66–67.

52 Ks. tarkemmin Korppi-Tommola 2018.

53 Ks. tarkemmin Korppi-Tommola 2018.

54 Musiikit Joel Engelin sävellys *Chabadér Mélodie* ja Joseph Achronin *Mélodie hébraïque*.

Paavolaisen tekstissä Ilbakin näyttämökeho asettui uudenaikaiseen viitekehykseen verrattuna aiempaan, Ilbakin ympärille luotuun ”veljeskansan tyttären valkoiseen” imagoon. Paavolainen viittasi hienovaraisesti tekstinsä yhteydessä rodulliseen kontekstiin: ”Ella Ilbak on ehkä siirtymässä uuteen, kypseneeseen kehitysvaiheeseen. Efeebi, neitsythahmo kuoli hetkeksi. Lavalla eli kurja, kärsivä, onneton, intohimoinen ihmiskohtalo, rotukohtalo.”⁵⁵ Paavolainen oli juuri osoittanut huolensa kansallissosialismin voitosta Saksassa ja sen vaikutuksista suomalaisen kulttuurin tulevaisuudennäkymiin.⁵⁶ Paavolaiselle Ilbakin esityksestä välittyi viitteitä juutalaisten sorrosta, josta nykyisen tutkimuksen mukaan Suomessa paljolti vaiettiin.⁵⁷ Tanssiarvostelijat keskittyivät ainoastaan liikkeeseen ja ilmaisuun sekä korostivat urallaan vanhenevan tanssijan tekniikan hiipumista. Koska numerot olivat uusia Ilbakin tutussa ohjelmistossa, on arvostelijoiden vaiteliaisuus poikkeuksellista: olisi voinut olettaa, että uudet numerot taustoineen olisivat saaneet edes jotain huomiota.

Lopuksi – jatkumon katkeaminen

Suomalaisella ja virolaisella varhaisella modernilla tanssitaiteella oli paljon yhteneväisyyksiä ja yhteisiä vaikuttimia. Ainoastaan Ella Ilbak matkusti Venäjälle pidemmäksi aikaa modernin tanssin opintojen pariin, muut virolaiset hakivat suomalaisten tapaan opinsa Keski-Euroopasta. Kauttaaltaan opintojen taustat olivat kuitenkin lähtöisin samoilta taustatekijöiltä ja opinahjoista. Yhteistä oli se, että oppeja haettiin muualta ja kotimaahan palattiin opettamaan ja esiintymään. Kunkin tyyllilliset erityispiirteet eriytyivät ja saivat lopullisen muotonsa ja tulkintansa vasta oman työskentelyn parissa. Hyvä esimerkki tästä ovat Ilbak ja hänen ensimmäinen

55 Paavolainen, Olavi. Kaksi tanssiesitystä. *Eeva* 1.12.1933, 14.

56 Paavolainen, Jaakko 1991, 115. Teoksessa on suora lainaus Olavi Paavolaisen kirjeestä Lauri Viljaselle.

57 Worthen & Muir 2013.

opettajansa Elmerice Parts. Näitä kahta tanssijaa pidettiin myös Suomessa hyvin erityyppisinä tanssijoina.

Yhteistä molemmissa maissa oli myös varhaisen modernin tanssin ja voimistelun nivoutuminen yhteen, mihin viittaa Gerd Neggon tanssiryhmän esitykset voimistelujuhlan yhteydessä. Samoin Neggon oppilaan Nora Liinan esitystyöli arvioitiin lähinnä voimistelulliseksi, joskin tässä keskustelussa tanssitaiteesta ja voimistelusta punnittiin uuden taidegenren asemaa taiteen kentällä ja haluttiin erotella alan harrastajat ja ammattilaiset.

Poliittisuuden nivoutuminen esitystapahtumiin ilmeni hyvin erityisesti Ella Ilbakin vierailuissa. Tämä yhteys vertautuu myös siihen määrään ja mielenkiintoon kuinka paljon esityksistä kirjoitettiin. Varsinaisen marginaaligenren yksittäisen tanssitaiteilijan vierailu ei saanut juurikaan julkisuutta, kuten Alice Jürnan vierailusta voidaan todeta. Tanssinumeroiden yksittäistä arviota ja kuvailuja näin jälkeen päin hankaloittaa se, ettei niistä juuri kirjoitettu. Tansseja ei analysoitu syvemmin: palstatilaa käytettiin vielä vähemmän kuin nykyisin, vaikka lehtiä aikanaan oli runsaasti. Ilbak hyötyikin Suomea kiertäessään siitä, että paikalliset lehdet huomioivat herkemmin myös yksittäiset esiintymiset.

Tanssitaide oli osa virolaisen kansakunnan identiteetin sekä maiden välisen sillan rakennusta. Heimoyhteistyö edesauttoi tanssiesitysten kulkeutumista Suomenlahden yli. Esityksiä myös tulkittiin kansallisesta kontekstista käsin. Voisi olettaa, että jos esiintyjän tanssityöli rinnastettiin kansakunnan eepokseen, tanssit olisivat suoraan liittyneet siihen, mutta näin ei aina ollut. Symbolististen tanssinumeroiden nimien ja lyhyiden kuvailujen perusteella tanssit viittasivat universaaleihin yksilön ja kansakunnan toiveisiin, pelkoihin ja tarpeisiin.

Virolaisista modernin tanssin vierailijoista ainoastaan Ella Ilbak jätti vahvan muistijäljen suomalaisiin. Vielä vuonna 1967 kriitikko Raoul af Hällström muisteli Estonia-teatterin baletin vierailun yhteydessä Ilbakin kuuluneen Keski-Euroopan huomattaviin vapaan

tanssin edustajiin.⁵⁸ Ilbak verkostoitui Suomessa kulttuuri- ja taiteilijapiirien kanssa. Hänen tiiviistä kirjeenvaihdostaan Rakel Kansanen-Toivolan kanssa vuosina 1930–1933 kävi ilmi yhteydet niin arkkitehti Alvar Aallon kuin teatteriohjaaja Wilho Ilmarin perheisiin.⁵⁹ Toisaalta Ilbak katkaisi siteensä Eurooppaan kokonaan muuttaessaan Yhdysvaltoihin.

Virolaiset modernin tanssin vierailut Suomeen päättyivät toisen maailmansodan syttyessä. Kaikissa Baltian maissa modernin tanssin kehitys tyrehtyi painopisteen siirtyessä maan poliittisten suuntausten takia ainoastaan balettiin ja kansantanssiin, tosin kehityskulut yksittäisissä Baltian maissa eivät olleet yhteneväisiä.⁶⁰ On kuitenkin todettava, että vaikka moderni tanssi tyrehtyi, kehollinen ilmaisu välittyi Virossa esimerkiksi pantomiimissa, jota 1960-luvulta lähtien harjoitettiin muun muassa nuorisojärjestöissä.

Edelläkävijä Virossa pantomiimitaiteilijana oli koreografi Adolf Traks (s. 1933), joka toimi opettajana vuonna 1963 perustetussa Pantomiimi-studiassa.⁶¹ Suomessa virolaista pantomiimitaidetta nähtiin vasta vuonna 1984 Tampereella Yleisradion tiloissa taltioidussa suomalaisten ja virolaisten kirjailijoiden keskusteluohjelmassa, jossa esiintyi pantomiimitaiteilija Maret Kristal (s. 1943).⁶² Tallenteelta hänen liikekielestään voi nähdä selkeitä yhtäläisyyksiä modernin tanssin kehitysvaiheisiin ja Suomesta erityisesti Riitta Vainion vapaampaan keholliseen liikettyliin. Voisikin myös kysyä, määrittäykö Kristal juuri pantomiimitaiteilijaksi osin maan taidepoliittisista suuntauksista käsin? Tosin hän oli opiskellut Moskovassa sirkuskoulussa Lunatšarskin teatteritaiteen valtioninstituutissa (nyk. Venäjän teatteritaiteen akatemia) klassista pantomiimia.

58 Ra. H. [Raoul af Hällström]. Estonian baletin vaiheita. *Helsingin Sanomat* 17.5.1967.

59 Urho ja Rakel Toivosen kokoelma. Kansallisarkisto.

60 Szymajda 2014. Myöhemmistä yhteyksistä nykytanssissa ks. Johanna Laakkosen artikkeli tässä julkaisussa.

61 Pantomiimitaiteesta Virossa katso Einasto (päiväämätön): *Not all that is over is past. A tale of creative pantomime in Soviet Estonia*. Artikkelin haastattelut ovat vuodelta 2002.

62 Yleisradion tallenne ohjelmasta *Ihmiset katsovat merelle*. Yhteinen aika. Yleisradio TV2. Yleisradion arkisto.

Hän työskenteli muun muassa Vanemuine-teatterissa Tartossa.⁶³ Vainio oli ryhmineen esiintynyt vuonna 1968 Tartossa, Pärnussa ja Viljandissa, vastavierailuna vuoden 1967 Viron kulttuuriviikkotapahtumalle Helsingissä.⁶⁴ Kristal vieraili uudelleen Suomessa vuonna 1989 Lappeenrannan teatteripäivillä Viron sen aikaisia vaiheita heijastelevalla teoksellaan *Hengenmaa (Peegeldused)*.⁶⁵

Viron sosialistisen neuvostotasavallan loppuaikana moderni tanssi siirtyi vähitellen uuteen kehitysvaiheeseen. Tanssijat alkoivat opiskella modernin tanssin tekniikoita ja kävivät Pohjoismaissa kursseilla. Samoin kontaktit ja yhteistyö suomalaisten ja virolaisten nykytanssijoiden välillä käynnistyivät vähitellen.⁶⁶

63 *EE, Eesti Entsüklopeedia*. http://entsyklopeedia.ee/artikkel/kristal_maret1 Viitattu 24.6.2019.

64 Muun muassa Suomen viikko Tallinnassa. Kulttuurivaihdon suurtapaus. *Uusi Suomi* 10.5.1968; Suomen kulttuurin viikko kesäkuussa Tallinnaan. *Helsingin Sanomat* 10.5.1968. Riitta Vainion tanssiryhmä esiintyi yhdessä Heikki Sarmannon trion ja Muksut-lauluyhtyeen kanssa. Suomen Kansallisteatteri ja Suomen Kansallisooppera olivat vastavierailulla Tallinnassa.

65 Viipurin nukketatteri vierailee teatteripäivillä. *Helsingin Sanomat* 8.2.1989.

66 Nykytanssin vaiheista ks. Johanna Laakkosen luku tässä kirjassa.

II

Suomalais-virolaiset suhteet *1944–1991*

Toisessa maailmansodassa Suomen ja Viron välinen yhteys katkesi, kun Viro joutui ensin Neuvostoliiton ja sitten Saksan miehittämäksi. Rauhaa solmittaessa syyskuussa 1944 Viro liitettiin Neuvostoliittoon ja Suomi taipui suurvallan ankariin rauhanehdotoihin. Viro oli menettänyt neljäsosan väestöstään eli jopa 300 000 henkeä: sodassa ja miehitysjoukkojen käsissä menehtyneiden lisäksi tulivat 80 000 läntistä pakolaista sekä itään pakkosiirretty väestö; myös alueluovutukset vähensivät väkilukua.

Kylmän sodan ajan suurvaltapoliitiikassa entiselle heimoaatteelle ei ollut sijaa, mutta Suomen poliittinen johto piti tärkeänä tukea virolaisen kulttuurin säilymistä. Täysin katkenneet yhteydet Viron ja Suomen välillä alkoivat varovasti elpyä 1950-luvulla, jolloin kulttuuridelegaatiot pääsivät tekemään vastavuoroisia vierailuja Neuvostoliiton välityksellä. Myös Suomenlahden ylittävät radio- ja televisiolähetykset alkoivat. Televisio ja radio olivat myös informaatiovaikuttamisen välineitä rautaesiripun yli. Läntinen ohjelma osoittautui houkuttelevammaksi, ja myöhemmin Suomen television vaikutusta neuvosto-Virossa pyrittiin rajoittamaan.

Yhteydenpitoa Suomen ja Viron välillä koordinoivat kommunistien johtamat järjestöt ja viime kädessä Neuvostoliiton kommunistisen puolueen johto Moskovassa. Vierailut toteutettiin aina vastavuoroisesti. Tässä mielessä tärkeiksi muodostuivat ystävyyskaupunkisuhteet, joita solmittiin Kotkan ja Tallinnan, Vaasan ja Pärnun sekä Porvoon ja Viljandin välillä.

Säännöllinen laivaliikenne Helsingin ja Tallinnan välillä avattiin uudestaan 1965, ja samalla pääsi viriämään kulttuuriyhteistyö

maitten välillä. Virosta tuli 1960-luvulla ikkuna Neuvostoliittoon, mallimaa, jonka pääkaupunki Tallinnaa kelpasi näyttää kapitalististen länsimaidenkin vierailijoille. Tullitarkastukset ja muut rajamuodollisuudet saattoivat kestää tuntikausia, koska kaikki matkatavarat tarkastettiin. Neuvostoliittoon ei saanut tuoda länsimaista ideologiaa edustavia kirjoja, lehtiä tai äänilevyjä. Vaikka neuvostokansalaisten liikkumista rajoitettiin, Suomesta muodostui virolaisille tirkistysaukko länsimaiseen elämäntapaan – lähinnä suomalaisturistien ja television vaikutuksesta. Moni suomalainen löysi Virosta ystäväperheen, jonka kanssa alettiin pitää säännöllistä yhteyttä ja jolle vietiin läntisiä tulsiaisia.

Taiteen ja kulttuurin alueilla yhteistyö sallittiin, vaikka sitä säännösteltiin Moskovan käsin. Kulttuuriviikot, taidenäyttelyt, teatteri- ja kuorovierailut yleistyivät 1960-luvun puolivälissä, ja neuvostovirolaista käännöskirjallisuutta alettiin julkaista Suomessa. Korkeakulttuurin varjossa myös populaarikulttuuri loi siltaa maiden välille.

Virossa 1970-luvun lopulla yltnyt venäläistämispaine herätti huolta myös Suomessa, jossa perustettiin vuonna 1982 virolaista kulttuuria edistävä Tuglas-seura. Virolainen kirjallisuus löi läpi Suomessa ennen näkemättömällä tavalla, ja suomalaiset teatterit hakeutuivat aktiivisesti yhteistyöhön virolaisten kanssa. Kun Neuvostoliiton kommunistijohdon sääntely alkoi hellittää 1980-luvun puolivälin jälkeen, suomalais-virolaiset suhteet kehittyivät ennennäkemättömän tiiviiksi ja laajoiksi.

Mikko-Olavi Seppälä

Suomalainen draama Viron teattereissa 1944–1991

Luule Epner

📄 <https://orcid.org/0009-0006-5649-9981>

Suomentanut Petteri Aarnos

Neuvostovallan painostus muutti Virossa perusteellisesti niin teatterijärjestelmää, ohjaus- ja esityskäytäntöjä kuin ohjelmistopolitiikkakin – siis teatterikenttää kokonaisuudessaan. Kaikki itsenäisen Viron yksitoista ammattiteatteria aloittivat toimintansa uudelleen neuvostovallan alla syksyllä 1944, mutta jo muutaman vuoden kuluttua teattereita alettiin liittää toisiinsa ja lakkauttaa. Suomen Kansallisteatterin kanssa yhteistyötä tehnyt Estonia muutettiin musiikkiteatteriksi, ja 1950-luvun alussa jäljellä oli enää viisi vironkielistä puheteatteria,¹ jotka saivat vuonna 1952 seurakseen lapsille suunnatun Viron valtiollisen nukketeatterin (Eesti Vabariiklik Nukuteater). Myöhemmin Tallinnaan perustettiin vielä kaksi uutta teatteria: Viron sosialistisen neuvostotasavallan (SNT)

1 Näistä vain Draamateatteri sijaitsi Tallinnassa. Muut puheteatterit olivat Tartossa (Vanemuine), Pärnussa, Viljandissa (Ugala) ja Rakveressa. Tallinnaan perustettiin vuonna 1948 venäjänkielinen Venäläinen draamateatteri, jossa ei koko neuvostokaudella esitetty yhtään suomalaista näytelmää. Ks. tarkemmin Saro 2010.

valtiollinen nuorisoteatteri (Eesti NSV Riiklik Noorsooteater) vuonna 1965 ja komedioihin keskittynyt Vanalinnastuudio vuonna 1980. Teatterijärjestelmän muuttuminen vaikutti myös Viron ja Suomen teatterisuhteiden ylläpitämisen mahdollisuuksia. Tarkastellen tässä luvussa suomalaisen draaman vastaanottoa Virossa neuvostovallan aikana. Luon katsauksen suomalaiseen draamaan Virossa kahdella pidemmällä ajanjaksolla – stalinismin ja sitä seuranneen niin kutsutun suojasään aikana (1944–1969) sekä niin kutsutun stagnaation tai pysähtyneisyyden aikana ja sitä seuranneella murroskaudella (1970–1991) – tarkastellen myös kummankin jakson sisäistä dynamiikkaa. Tärkeimpiä suomalaisia teatteriesityksiä käsitellen myös tulkinnan ja resection näkökulmasta.²

Neuvosto-Viron teatterijärjestelmä ja ohjelmistopolitiikka

Neuvostoaikana Viron teattereissa nähtiin ensi-iltoja selvästi vähemmän kuin sotaa edeltävinä vuosina: teatterien lukumäärän vähentämisen ohella tähän johti myös tapa pitää näytelmiä ohjelmistossa aiempaa pidempään. Virossa oli pitkään ollut tapana tuoda tietty näytelmä usean teatterin näyttämölle samaan aikaan, mutta käytännöstä luovuttiin 1950-luvun loppupuolella. Esimerkiksi Matti Tapion piti alkuperäisten suunnitelmien mukaan ohjata vierailijana Aleksis Kiven *Nummisuutarit* Vanemuine-teatterissa vuonna 1961, mutta koska näytelmä oli hetkeä aiemmin tullut Tallinnassa Draamateatterin ohjelmistoon, Tapio ohjasikin Maria Jotunin *Miehen kylkiluun*.³

Teatterien toiminta oli neuvosto-Virossa keskitettyä ja alisteista sekä valtiollisten että puolue-elinten kontrollille. Sven Karja on kuvannut teatterien ohjelmiston muodostumista neuvosto-Virossa.⁴ Näytäntökauden ohjelmistosuunnitelman laati teatterin

2 Luku on lyhennetty ja tarkistettu versio artikkelista Epner 2019.

3 Vanemuisen taiteellisen neuvoston pöytäkirja 23.1.1961. Vanemuisen teatterin kirjasto.

4 Karja 2017, 96–97.

pääohjaaja yhteistyössä ohjaajien ja kirjallisuusosaston johtajien kanssa. Suunnitelma vahvistettiin teatterin taiteellisessa neuvostossa⁵ ja lähetettiin edelleen vahvistettavaksi Kulttuuriministeriön teatterihallituksen ohjelmistokomitealle. Jälkimmäinen kävi suunnitelman läpi yhdessä Glavlitin eli valtion sensuuriviraston kanssa. Sensuuriviraston oli hyväksyttävä kaikki ohjelmistosuunnitelmaan kuuluvat tekstit. Erityistä huomiota sensuuri kiinnitti länsimaiseen nykydraamaan. Uusille läntisille näytelmille oli koko Neuvostoliitossa haettava lupa Moskovasta, yleisliittolaiselta Glavlitilta.⁶ Näytelmätekstien sensuroinnista luovuttiin vuonna 1988, mutta virallisesti Glavlit lakkautettiin Virossa vasta vuonna 1990. Toisaalta tekijänoikeudet eivät neuvostokauden ensimmäisinä vuosikymmeninä rajoittaneet teattereiden valinnanvapautta, sillä Neuvostoliitto liittyi yleismaailmalliseen tekijänoikeussopimukseen vasta vuonna 1973. Raskas lupahallinto johti siihen, että länsimaisen draaman osuus painottui ideologisesti vaarattomiin klassikoihin.

Suomalaisten näytelmien pääsyä neuvosto-Viron näyttämöille hankaloitti ohjelmiston maantieteellistä jakaumaa määritellyt kirjoittamaton sääntö, jonka mukaan näytäntökauden uusista ensi-illoista korkeintaan kolmasosa sai olla läntistä alkuperää.⁷ Tämä johti tilanteeseen, jossa suomalainen draama kilpaili paikoista näyttämöillä maailmankirjallisuuden klassikoiden ja muiden kielialueiden draaman kanssa. Pientä etua toi yleisliittolainen suomalaisen draaman festivaali 1980–1981, jonka puitteissa lähes kaikki teatterit ottivat ohjelmistoonsa suomalaisia teoksia. Suomi oli aiinoa länsimaa, joka sai oman festivaalinsa: tämä kuvastaa Suomen erityisasemaa Neuvostoliiton kulttuuripolitiikassa ja -suhteissa. Festivaalia edelsi neuvostodraaman vuosi Suomessa 1977–1978.⁸

5 Taiteelliseen neuvostoon kuului teatterin taiteellista henkilökuntaa ja teatterikriitikkoja, mutta myös puoluevirkailijoita ja valtion virkamiehiä.

6 Viller 2015, 63. Viron SNT:n ministerineuvoston yhteydessä toiminut yleisliittolainen kirjallisuus- ja kustannustoiminnan päähallinto, joka valvoi kaikkea julkista sanaa.

7 Viller 2015, 62. Sääntö alkoi menettää merkitystään 1980-luvulla.

8 Ks. seuraava, Seppälän ja Epnerin luku neuvostoajan teatterivaihdosta tässä kirjassa.

Suomalainen draama Virossa 1944–1969

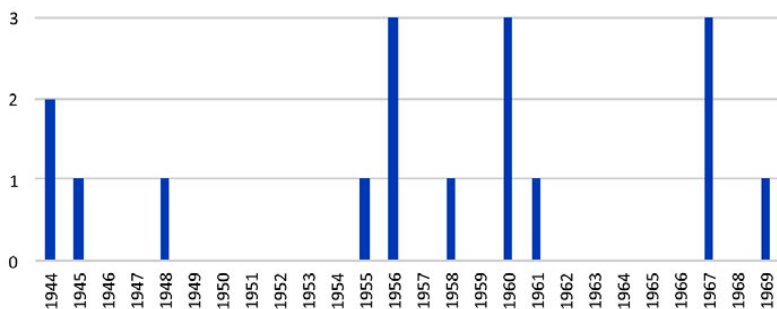
Parina ensimmäisenä sodanjälkeisenä vuonna teattereiden ohjelmistoa hallitsivat kotimaiset näytelmät, ennen kaikkea klassikot. Varsin pian, vuonna 1946, Neuvostoliiton kommunistinen puolue teki yleisliittolaisen päätöksen draamateatterien ohjelmistosta ja sen kehittämistoimenpiteistä. Päätös velvoitti tuomaan näyttämölle entistä enemmän neuvostonäytelmiä. Länsimaisten näytelmien osuus oli 1950-luvun alkupuolella häviävän pieni, pääsääntöisesti enintään yksi uusi näytelmä vuodessa teatteria kohden. Etusijalla olivat yleensä maailmankirjallisuuden suuret klassikot, kuten Molière, Shakespeare ja Tšehov. Tästä syystä suomalaisia näytelmiä ei ollut vuosina 1949–1954 ohjelmistossa lainkaan. Oma osansa oli myös sensuurilla: kiellettyihin kirjailijoihin kuului vuoteen 1956 saakka muun muassa pakolaiseksi lähtenyt Aino Kallas.⁹ Stalinin kuolemaa seuranneella niin sanotulla suojasään kaudella ohjelmisto alkoi monipuolistua. Propagandistiset neuvostonäytelmät jäivät taka-alalle ja painopiste siirtyi kotimaiseen draamaan, joka kiinnosti myös valtaosaa yleisöstä.

Suomalainen näytelmäkirjallisuus palasi ohjelmistoon vuonna 1955, joskaan jatkuvuudesta ei vielä voida puhua: esimerkiksi vuosina 1962–1966 ohjelmistoon ei tullut ainuttakaan suomalaisen näytelmän ensi-iltaa. Ensimmäinen ohjaajavierailu Suomesta oli merkkitapaus: Matti Tapio ohjasi vuonna 1961 Maria Jotunin *Miehen kylkiluun*. Tämän jälkeen muitakin suomalaisia tekstejä tuli virolaisteatterien ohjelmistoon vierailevien ohjaajien mukana.

Virolaisten teatterien näyttämöille tuli vuosina 1944–1969 yhteensä 12 suomalaista näytelmää ja dramatisoitua proosateosta. Tuotantoja oli kaikkiaan 17. Lähes puolet niistä oli Hella Wuolijoen näytelmiä. Toista puolikasta hallitsivat vanhat klassikot, jotka olivat virolaiselle yleisölle tuttuja sotaa edeltävien tuotantojen ja käännosten ansiosta: Pakkalan *Tukkijoella* (*Parvepoisid*), Jotunin *Miehen kylkiluu*, Linnankosken *Laulu tulipunaisesta kukasta*, Kiven

9 Veskimägi 1996, 210, 245.

Kaavio 3. Suomalaiset näytelmät Viron teattereissa 1944–1969.



Nummisuutarit sekä *Seitsemän veljestä*, josta ohjaaja Voldemar Panso teki uuden dramatisoinnin. Yleisö piti vanhoista klassikoista, mutta toisinaan (lähinnä neuvostoajan alussa) ne saivat osakseen vulgäärimarxilaista kritiikkiä,¹⁰ johon kuului muun muassa viih-teellisen taiteen ja komiikan karsastaminen.

Esimerkiksi *Tukkijoella*-näytelmän (1948, Pärnun teatteri) oh-jaaja Eduard Türk kuvasi muistelmissaan teosta vaikuttavaksi kan-sannäytelmäksi, joka suomalaisista erityispiirteistään huolimatta täytti ehdottomasti klassisen komedian mitat. Kriitikko puoles-taan huomautti, että työn kulttuuri, jonka asema oli neuvostojär-jestelmässä jokaiselle itsestäänselvyys, jäi näytelmässä taka-alalle kun tukkilaiset vain ”kiertelevät kylänraitilla soittimet mukanaan ja hummailevat”.¹¹ Yleisömenestys ja lipputulot kuitenkin jättivät varjoonsa jopa operetit, jotka olivat tuolloin tyypillisiä kassamag-neetteja. Vielä suurempaa suosiota *Tukkijoella* saavutti Epp Kaidun ohjauksena Tarton Vanemuisessa (1956). Vierailu- ja ulkoilmanäy-tännöt mukaan lukien se keräsi yli 80 000 katsojaa.¹²

10 Neuvosto-Virossa käytetty termi *vulgäärimarxilainen* tarkoitti marxilaisten ideoi-den äärimmäisen yksinkertaistettua käsitystä.

11 Türk 1964, 387–388.

12 Ird 1982, 46. Vertailun vuoksi: vuosien 1955–1965 suosituimmalla puheteatteri-näytelmällä oli 136 000 katsojaa (Kask 1987, 465).

Tukkijoella-näytelmän molemmat ohjaukset sekä Jotunin *Miehen kylkiluu* ovat Viron kaikkien teatterien vuosien 1944–1965 katso-
tuimpien esitysten kärkikymmenikössä. Se on hyvä esimerkki vi-
rolaisten jatkuvasta kiinnostuksesta tunnettuja suomalaisia näytel-
mäkirjailijoita kohtaan. *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1967), Ilmar
Tammurin ohjaama romanttinen laulunäytelmä, jonka musiikin
oli säveltänyt Ülo Vinter, ylsi ainoana ei-virolaisena näytelmänä
Draamateatterin viiden katsotuimman ohjauksen joukkoon.¹³ Mikä
selittää tällaisen menestyksen?

Vaikka ohjelmiston alueellinen jakauma oli ylhäältä määrätty,
kahden suurimman teatterin johtajat – Vanemuisen Kaarel Ird ja
Tallinnan Draamateatterin Ilmar Tammur – pyrkivät mahdutta-
maan ohjelmistoon mahdollisimman paljon virolaista draamaa
painottaen kansanomaista ja kansallishenkistä teatteria. Uusi viro-
lainen draama kelpuutettiin neuvostonäytelmien kiintiöön, ja koti-
maisten klassikkojen rinnalle soveltuivat erittäin hyvin suomalais-
ten ”heimoveljien” kansannäytelmät ja komediat, joiden ympärillä
leijaili itsenäisen Viron aikaan yltävän teatteritradition nostalginen
aura. Suomalaiset kansannäytelmät omalla tavallaan laajensivat ja
täydensivät kotimaisten klassikoiden aluetta tuoden mukanaan ri-
pauksen suomalaista sävyä.

Wuolijoen näytelmien ohjaukset puolestaan olivat tietyltä osin
jatkoa sotaa edeltäneelle buumille, jota myöskään saksalaismiehi-
tys ei ollut katkaissut. Wuolijoella oli neuvostoideologian konteks-
tissa edistyksellisen kirjailijan ja antifasistin maine, minkä vuoksi
sensuuri ei rajoittanut hänen näytelmiensä esittämistä. Katsoja-
määrillä mitattuna menestyksekkäimpiä näistä olivat Pärnun teat-
terin *Juurakon Hulda* (1956) ja *Justiina* (1960). Niskavuori-sarja
ei tuolloin herättänyt ammattiteatterien kiinnostusta, mutta oli
sitä vastoin suosittu harrastajateattereissa. Erääseen tallinnalai-
seen näytelmäkerhoon, jonka pohjalle sittemmin muodostettiin
Paul Pinnalle nimetty kansanteatteri (Paul Pinna nimeline Rah-
vateater), liittyi Wuolijoen näytelmien kääntäjä Linda Viiding.

13 Kask 1987, 463–464.

Teatterissa esitettiinkin vuosina 1956–1964 koko Niskavuori-sarja.¹⁴

Neuvosto-Viron teattereiden oli tuon tuosta juhlistettava valtion ja puolueen merkkipäiviä aiheeseen sopivilla uusilla ohjauksilla. Suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta ei ollut tässä suhteessa apua. Yksi epäonnistunut kokeilu tosin tehtiin 1950-luvulla. Tarton Vane-muine toi vuoden 1905 vallankumouksen 50-vuotisjuhlan kunniaksi näyttämölle Wuolijoen *Palavan maan*, jonka tapahtumat sijoittuvat vallankumousaikaan. Koska Wuolijoen näytelmien aatepohja ei ollut marxilaisen oikeaoppinen, kokenut ohjaaja Ants Lauter pyrki mukauttamaan tekstiä neuvostoideologian vaatimuksia vastaavaksi. Wuolijoen näytelmän päähenkilö on kruununkartanon vuokraaja, mutta Lauter teki hänestä opettajan havainnollistaakseen älymystön jäsenen kasvua tiedostavaksi vallankumoukselliseksi. Maattomien edustajan suuhun lisättiin luokkatietoista tekstiä. Muutokset kuitenkin johtivat ristiriitaisuuksiin tekstissä, ja lopputulokseen olivat tyytymättömiä niin yleisö kuin kriitikot, joiden mielestä ohjaus jäi kaikesta huolimatta ”pikkuporvarilliseksi melodraamaksi”.¹⁵ Näytelmää esitettiin vain kahdeksan kertaa, nekin puolityhjille saleille.¹⁶

Wuolijoen suosion salaisuus selittyy tietenkin osittain hänen virolaisilla juurillaan – hän oli enemmän ”Viron oma” kuin useimmat muut suomalaiskirjailijat. Lisäksi hänen näytelmillään oli niin 1930- kuin 1950-luvullakin Virossa sama funktio kuin Suomessa: ne tarjosivat samaistumismahdollisuuksia vahvoille naisille, jotka hallitsevat omaa elämäänsä ja ottavat kohtalonsa omiin käsiinsä.¹⁷ Tämä selittää hyvin *Juurakon Huldan* ja *Justiinan* suosion. Virolaisessa draamassa ei vastaavia vahvoja naishahmoja ollut, naisnäytelmäkirjailijoitakin vain muutama harva. Niskavuori-sarjan suurtilalle sijoittuvat tapahtumat saattoivat myös purra virolaisten nostalgiankaipuuseen tuoden mieleen 1930-luvun talonpoikaiskulttuurin, joka oli sittemmin tuhottu.

14 Kruus 1999, 137.

15 Tormis, Lea. ”Pölev maa” RT ”Vanemuises”. *Sirp ja Vasar* 23.9.1955.

16 Kruus 1999, 104–105.

17 Vrt. Paavolainen 1992, 213–214.

Lyhyen maininnan ansaitsee vielä yksi kanava, jonka kautta virolainen yleisö pääsi tutustumaan suomalaiseen draamaan. Vierailuja Viroon nimittäin teki Petroskoissa toiminut Valtion karjalais-suomalainen draamateatteri, jonka suomalaiset siirtolaiset olivat perustaneet vuonna 1932.¹⁸ Ensimmäisellä käynnillä vuonna 1956 sen ohjelmistossa olivat muun muassa suomenkieliset *Tukkijoella* sekä Wuolijoen *Niskavuoren naiset*, joka oli tiettävästi näytelmän ensimmäinen ohjaus neuvostoliittolaisessa teatterissa. Esitykset saivat innostuneen vastaanoton, näytökset oli myyty loppuun ja arvosteluissa karjalaisteatterin tuotantoja verrattiin sotaa edeltäneen ajan Estonia-teatteriin, jonka monet vielä tuolloin hyvin muistivat.

Kylmän sodan rautaesiripun vaikutuksen vuoksi virolaisella teatterilla ei ollut kosketuspintaa uudempaan, sodanjälkeiseen suomalaiseen draamakirjallisuuteen ennen 1960-luvun puoliväliä. Käännekohtana voidaan pitää *Looming*-kirjallisuuslehden yhteyteen perustetun *Loomingu Raamatukogu* -sarjan perustamista vuonna 1957. Pehmeäkantisesta kirjasarjasta, jossa julkaistiin pääasiassa käännöskirjallisuutta, tuli tärkeä suomalaisen kirjallisuuden välittämisen kanava. Vaikka sarjassa ei julkaistu suomalaisia näytelmiä, virolaiset teatterintekijät ammensivat sieltä ideoita ja aineistoa, esimerkiksi nuori näyttelijä Aarne Üksküla ohjasi Rakveren teatterissa Veikko Huovisen *Havukka-ahon ajattelijan* nimellä *Selle suve sinised mõtted* ('Tämän kesän siniset ajatukset', 1967). Jos Huovisen proosa tuli Virossa näyttämölle vasta viisitoista vuotta ilmestymisensä jälkeen, vuonna 1969 koettiin harvinaislaatuinen tapaus: Eeva-Liisa Mannerin *Poltettu oranssi* sai maailmanensi-iltansa Tallinnassa Draamateatterissa ohjaajanaan kotkalainen Väinö Lahti. Virossa nuoren tytön ahdistuneisuus ja kapinallisuus saivat poliittisia rinnakkaismerkityksiä: kritiikin vastaanotossa ohjaus tulkittiin taisteluksi henkilökohtaisen vapauden puolesta, nonkonformismin

18 Ks. *Karjala-Soome Riiklik Draamateater* (1956). Teoksesta käy ilmi, että teatterissa työskenteli henkilö, joka luki repliikeille venäjänkieliset käännökset, mistä voi päätellä esitysten olleen suomeksi. Ks. myös Kiiranen 1972.

ja sopeutumisen konfliktiksi.¹⁹ *Poltettu oranssi* onkin yksi neuvosto-Viron teatterihistorian merkittävimmistä teoksista.²⁰

Suomalainen draama Virossa 1970–1991

Neuvosto-Virossa vallitsi yhteiskunnallisen pysähtyneisyyden aika 1970-luvulta 1980-luvun lopulle saakka. Entistä ankarammassa sensuurista ja ideologisesta valvonnasta huolimatta teatterissa, kuten kulttuurielämässä yleensä, vahvistui länsisuuntaus, jota tuki venäläistämispolitiikan aiheuttama tunne kansakunnan olemassaoloon kohdistuvasta uhasta. Teattereiden ohjelmistossa tämä näkyi säätelyn vapautumisen myötä 1980-luvulla läntisen draaman osuuden kasvuna 35–40 prosenttiin sekä pyrkimyksenä tuoda näyttämölle enemmän nykykirjallisuutta.

Uutta suomalaista draamaa ei nähty 1960-luvun lopun jälkeen, vaan aina 1980-luvun keskivaiheille saakka pääroolissa olivat taas tutut ja turvalliset klassikot: vanhoista klassikoista Kivi, Pakkalan *Tukkijoella*, Jotunin *Kultainen vasikka* suomalaisen Taisto-Bertil Orsmaan toteutuksena,²¹ uudemmissa klassikoista Wuolijoki. Jotunin komediat tulivat virolaisille näyttämöille nimenomaan suomalaisten vierailevien ohjaajien tuomina. Uutena klassikkona tuli esiin Maiju Lassila, jonka teoksia ei ollut Virossa nähty ennen 1970-lukua. Eino Leinon ja viro-suomalaisen Aino Kallaksen tuotanto löydettiin uudelleen. Näiden kirjailijoiden teokset muodostavat valtaosan (56 %) suomalaisten näytelmien ohjauksista 1970- ja 1980-luvuilla. Useammin kuin kerran tuotiin näyttämölle Kiven *Seitsemän veljestä* (3 ohjausta) ja *Nummisuutarit* (2), Wuolijoen *Niskavuoren nuori emäntä* (2) sekä Aino Kallaksen historiallinen draama *Mare ja hänen poikansa* (2). Viljandin Ugala-teatterissa suunniteltiin koko

19 Ks. Tobro 1969, Balbat 1972.

20 Väite perustuu Eesti sõnateater 1965–1985 -tutkimusryhmän käsikirjoitusmuotoiseen asiantuntija-arvioon. Ks. myös Seppälän ja Epnerin lukua neuvostoajan teatterivaihdosta tässä kirjassa.

21 Lisäksi Ilkka Kuusiston ooppera *Miehen kylkiluu*.

Niskavuori-sarjan esittämistä kronologisessa järjestyksessä, mutta toteutukseen asti eteni vain kaksi ensimmäistä osaa: *Niskavuoren nuori emäntä* (1975) ja *Niskavuoren Heta* (1978). Mielenkiintoinen kokeilu tehtiin Rakveressa, jossa ohjattiin Wuolijoen Puntila-versio *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle* (1978).

Yleiskuvan muodostaminen suomalaisesta ohjelmistosta on aiempiin jaksoihin verrattuna hieman hankalampaa, sillä teattereissa esitettiin myös monenlaisia suomalaista materiaalia sisältäviä tekstikoosteita. Esimerkiksi Mikk Mikiver yhdisti vuonna 1972 ohjauksessaan *Inimeste maal* ('Ihmisten maassa') Katri Valan runot ja Antoine de Saint-Exupéryn *Siipien sankarit*. Teatterijärjestelmän ulkopuolella, kirjailijatalon sanataiteen näyttämöllä, esitettiin vuonna 1984 Väinö Lahden dokumentaarista koostetta *Aino Kalda ja Eino Leino lugu* ('Aino Kallaksen ja Eino Leinon tarina') sekä Juhan Viidingin, Tõnis Rätsepin ja Ivo Eensalun *Lavakava nr 2* ('Näyttämöohjelma nro 2'), joka koostui vanhemmasta suomalaisesta proosasta ja runoudesta.

Mikäli nämä tekstikoosteet jätetään laskuista, suomalaista ohjelmistoa esitettiin Virossa 1970–1980-luvuilla yhteensä 34 ohjausta 19 kirjailijalta, eri näytelmätekstejä on kaikkiaan 27. Luvut ovat noin kaksi kertaa suurempia kuin vuosina 1944–1969. Osittain tämä selittyy sillä, että uusien ohjauksien myötä esitettävää materiaalia oli enemmän, mutta joka tapauksessa voidaan todeta, että kiinnostus suomalaisia näytelmiä kohtaan kasvoi 1970–1980-luvuilla huomattavasti. Samalla syntyi jatkuvuutta: vuosittain tuli ensi-iltaan vähintään yksi suomalaiseen tekstiin perustuva näytelmä, poikkeuksena ainoastaan vuosi 1973. Vahvan syäyksen kiinnostukselle antoi edellä mainittu vuosina 1980–1981 järjestetty yleisliittolainen suomalaisen draaman festivaali, johon osallistuivat lähes kaikki Viron teatterit.²²

22 Virolaiset teatterit menestyivät festivaalilla erinomaisesti. Seitsemästä ohjaajapalkinnosta kaksi tuli Vieroon: Ingo Normet palkittiin Lassilan *Viisaan neitsyen* ja Jaan Tooming Kiven *Seitsemän veljeksien* ohjauksesta. Tämän lisäksi virolaiset saivat viisi diplomia ja yhden näyttelijäpalkinnon (Ago-Endrik Kerge Lemminkäisen roolista *Kalevalassa*).

Ajan uusia suuntauksia voi mainita kolme:

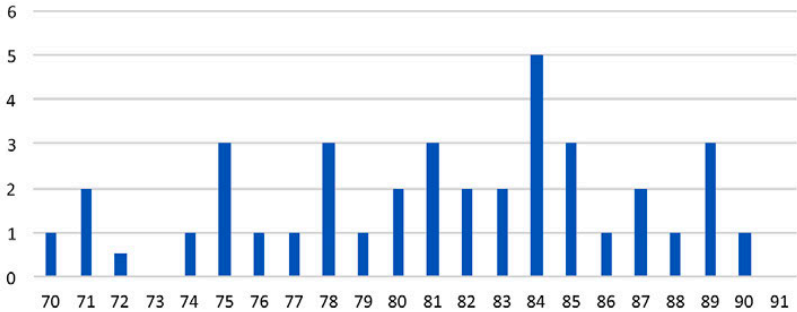
1. Suomalaisen lastenkirjallisuuden modernit klassikot alkoivat saapua Viroon: Tove Janssonin muumitarinat (vuodesta 1975 alkaen), Hannu Mäkelän *Herra Huu*, Yrjö Kokon *Pessi ja Illusia* Joel Sangin dramatisointina. Säännöllisimmin lastennäytelmiä ohjasi Rein Agur Tallinnan nukketeatterissa (Nukuteater).
2. 1980-luvun alkupuoliskolla nähtiin joukko *Kalevalaan* ja suomalaiseseen kansanrunouteen perustuvia ohjauksia. Asiaan vaikutti *Kalevalan* juhluvuoden vietto 1985.
3. Nykykirjailijoiden teoksia alettiin 1980-luvulta lähtien ohjata yhä enemmän ja ne tulivat virolaisille näyttämöille aiempaa nopeammin ilmestymisensä jälkeen. Esimerkiksi Tauno Yliruusin laulunäytelmä *Kesäillan valssi* sekä Märta Tikkasen *Vuosisadan rakkaustarinan* ensiesitys monodraamana ylittivät Suomenlahden varsin nopeasti. Erityisen suosituksi osoittautui *Kesäillan valssi*, ”valoisa, hyväntuulinen ja tyyliä jäljelle uskollisesti vasuttoman ruusunpunainen näytelmä”.²³

Eniten suomalaista draamaa esitettiin 1970- ja 1980-luvuilla Viljandin Ugalassa, jossa rakennettiin aivan tietoisesti suomalais-ugrilaista identiteettiä (9 ohjausta), Pärnun teatterissa (6) ja Draamateatterissa (5). Uuden kanavan tarjosi 1960-luvulla toimintansa aloittanut Viron television televisioteatteri, jonka ohjelmistosta ansaitsevat huomiota Yliruusin *Leikkimurha* ja Aino Kallaksen *Sudenmorsian*, molemmat vuonna 1979. Jälkimmäinen on edelleenkin 45 vuotta myöhemmin teoksen ainoa ohjaus virolaisissa teattereissa.²⁴

23 Leppik 2006, 137.

24 Tarkalleen ottaen kyseessä oli Immanuel Paun televisionäytelmä, joka perustui Kallaksen *Sudenmorsiamen* tarinaan.

Kaavio 4. Suomalaiset näytelmät Viron teattereissa 1970–1991.



Neuvostoaajan useimmin ohjattu suomalaisteksti on Kiven *Seitsemän veljestä*, josta esitettiin puhenäyttämöillä neljä ohjausta. Näistä kaksi teki Voldemar Panso. Ensimmäisen uuden dramatisoinnin hän kirjoitti Draamateatterin vuoden 1956 ohjausta varten Friedebert Tuglaksen vuoden 1924 käännöksen pohjalta. Panso muotoili ohjauksensa johtoajatuksen näin: ”ei voi elää yhteiskunnan ulkopuolella; ja jotta voi elää yhteiskunnassa, on tehtävä työtä.” Työllä oli ratkaiseva merkitys veljesten hillitessä itseään ja toimintaansa, ja he alkoivat ymmärtää, että vapaus alkoi alistumisesta yhteiskunnan normeihin.²⁵ Tämä tulkinta hyväksyttiin kritiikissä, mutta näyttelijöihin sen sijaan ei oltu tyytyväisiä.²⁶

Panso tarttui uudelleen Kiven romaaniin vuonna 1971 ohjatesaan sen teatterikoulun opiskelijoiden kanssa otsikolla *Täna mängime "Seitset venda"* (’Tänään näyttelemme Seitsemän veljestä’). Nimi kertoo ohjauksen ydinajatuksen: nykynuoret näyttelivät seitsemän veljeksen tarinan. Esityksen alussa he juoksivat näyttämölle omana itsenään, nykyaikaisissa vaatteissa ja poplaulua laulaen, ja lukivat tekstiä suoraan kirjasta. Sitten Lukkari ohjasi heidät kertojan roolissa sisään romaanin maailmaan ja näytelmä käynnistyi. Lavastaja-puvustaja Mari-Liis Külän toteutusta voi luonnehtia niukaksi:

25 Panso 1956, 38.

26 Pöldroos, Priit. Kiri Voldemar Pansole. Sina ja ”Seitse venda”. *Noorte Hääl* 23.3.1956.

kaikilla veljeksillä oli yllään samanlaiset valkoiset vaatteet, ja pienen salin lähes tyhjällä näyttämöllä oli vain kaikkein välttämättömin rekvisiitta. Ohjauksen perusajatus tarjosi tilaisuuden kekseliäisiin toiminnallisiin toteutuksiin, esimerkiksi Toukolan pojat olivat tappelun tuiskeessa vain kuviteltavissa ja Hiidenkivi-kohtaus näyteltiin tyhjällä näyttämöllä, olemattomalla kivellä ja olemattomia härkiä paossa. Pitkin matkaa esitettiin akrobaattisia etydejä ja luotiin tunnelmaa lauluilla. Tuloksena oli dynaaminen, näyttelemisen iloa heijastanut ja kokonaisvaltainen ohjaus, jossa veljekset muodostivat vahvan kokonaisuuden, mutta säilyttivät kukin myös henkilökohdaiset ominaispiirteensä.²⁷ Keväällä 1973 ohjausta esitettiin Helsingissä teatteripäivien ohjelmistossa. Suomalaisessa vastaanotossa Panson tulkintaa pidettiin uutena ja tuoreena.²⁸

Koko neuvostoaajan katsotuin suomalaisnäytelmä oli Panson tyytelitellyn naiivisti ohjaama *Tukkijoella* (1975), jonka näki lähes 90 000 katsojaa.²⁹ Panson ja Mari-Liis Külan näyttämölle rakentama tukkijoki sai näytelmässä ajan ja elämän virran merkityksen. Ohjaaja katsoi, että vanhan ja rempseän kansanteatteriklassikon ajankohtauisuus kiteytyy tukkimiesten laulussa raikuvaan johtoajatukseen: ”Vielä niitä honkia humisee.” Niin kauan kuin hongat humisevat eli luonto elää, voi myös ihmisten elämä jatkua.³⁰ Ralf Långbacka, joka näki esityksen Tallinnassa, kiitti voimakasta näyttelijäntyötä, improvisaatiotyylistä yhteislaulua ja elokuvallista rakennetta, jossa kohtaukset virtaavat eteenpäin suuren joen tavoin.³¹

Panson leikillisen fyysinen *Täna mängime ”Seitse venda”* noudatti virolaista teatteria tuolloin voimallisesti uudistaneiden nuorten ohjaajien estetiikkaa. Yksi uudistajista, Jaan Tooming, ohjasi *Seitsemän veljestä* kymmenen vuotta myöhemmin (1981) Vanemuine-teatterissa, suurelta osin toistaen potsdamilaisessa Hans Otto-teatterissa toteuttamansa ohjauksen (1979). Potsdamin versio oli

27 Ks. Balbat 1974, 168–174.

28 Seitse venda käisid kodus. *Sirp ja Vasar* 27.4.1973.

29 Vertailun vuoksi: 1970–1980-lukujen suosituimmalla ohjauksella oli 115 000 katsojaa.

30 Panson 1976.

31 Soome teatrilavastaja ”Parvepoistest”. *Sirp ja Vasar* 19.12.1975.



Voldemar Panson ohjaus *Tukkijoella* Tallinnan Draamateatterissa vuonna 1975. Vasemmalta Aino Talvi ja Helle Pihlak. Kuva: Gunnar Vaidla. ETMM _ 11622 T 546:2/29:17, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.

intensiivisyydeltään moraliteettinäytelmään verrattava teos ihmisen harhapoluista ja itsensä löytämisestä. Tärkeässä osassa olivat vanhoihin suomalais-ugrilaisiin melodioihin sovitettut laulut.³² Kirjailija Osvald Toomingin uusi dramatisointi toimi perustana myös Vanemuine-teatterin esitykselle. Veljesten konflikti toukolaisten kanssa oli tässä ohjauksessa erityisen repivä, he olivat kyläläisten silmissä ”villejä, viheliäisiä ja laiskoja”³³ ja metsään pakeneminen täysin välttämätöntä. Aiemmista näyttämöversioista poiketen romaaniin poimittiin monia tarinoita ja legendoja, joita veljekset vuoron perään kertoivat. Vanemuisen versiossa oli myös paljon lauluja ja elementtejä suomalais-ugrilaisista rituaaleista.

32 Kampus, Evald. Eestimaa mees saksa teatris soome romaani tõlgendamas. *Sirp ja Vasar* 17.8.1979.

33 Tooming 1978, 15.

Vielä yhden Kivi-dramatisoinnin ja -ohjauksen teki Väino Uibo Viljandin Ugalassa vuonna 1987. Hänen *Seitsemän veljestään* oli lähestulkoon laulunäytelmä, jonka uudet laulut sanoitti ja välitekstit kirjoitti Nikolai Baturin. Esitykseen poimittiin mielikuvituksellisia kohtauksia ja yhtenä roolihahmona oli veljesten syntymätön sisko.

Pärnun teatterissa Ingo Normet ohjasi hyvällä menestyksellä Maiju Lassilaa. *Tulitikkuja lainaamassa* oli ilmestynyt viroksi vuonna 1957 ja Normet dramatisoi sen vuonna 1971. Ohjaus oli tyyliltään kansanteatterimainen ja musiikista vastasi kolmihenkinen orkesteri viuluineen ja pasuunoineen. Komiikka perustui suurelta osin hidastuneeseen tempoon, jonka oli määrä kuvastaa suomalaisille tunnusomaista verkkaisuutta ja jäyhyyttä ennen kaikkea Ihalaisen ja Vatasen hahmojen kautta.³⁴ Yleisöön Lassilan kansannäytelmä vetosi, ja se keräsi 24 200 katsojaa. Määrän kuitenkin ylitti moninkertaisesti samaten Normetin ohjaama *Viisas neitsyt* (1978), Pärnun teatterin suurin yleisömagneetti koko 1960- ja 1970-luvulla. Sen katsojamäärä oli kaikkiaan 85 400. Normet käytti viihdeteatterin elementtejä, mutta onnistui samalla pitämään niihin vieraannuttavaa etäisyyttä. Hän ei tavoitellut Lassilan komediassa suomalais-ta tyyliä, vaan ohjauksessa nähtiin pikemminkin yhtäläisyyksiä markkinahupailuun tai disneytyyliisiin animaatioelokuviin³⁵ ja naivistiseen naamioteatteriin *commedia dell'arten* hengessä. Uno Uibon lavastus oli tarkoituksellisen epähistoriallinen: tyhjällä kirkkaansinisellä näyttämöllä oli vain suuri valkea kyläkeinu, näyttelijät olivat sonnustautuneet liituraihousuihin, hännystakkeihin ja silinterihattuihin ja näyttelivät roolinsa farssimaisen liioitellusti. Suositun *Kuldne Trio* -yhtyeen laulut liittivät tanssit, hassuttelut ja dialogit yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.³⁶

34 Rāhesoo 2015, 577–578.

35 Rāhesoo 2015, 578.

36 Talts 2000, 283–284. *Kuldne Trio* -yhtyeen muodostivat Pärnun teatterin näyttelijät (Jüri Vlassov, Mihkel Smeljanski, mainitussa ohjauksessa kolmantena Mati Murumaa), ja se esitti pääosin parodiakappaleita, joissa tuttuihin melodioihin oli seipitetty uudet, humoristiset sanat.



Ingo Normet ohjasi Maiju Lassilan *Viisaan neitsyen* Pärnun teatteriin vuonna 1978. Kuva: Ingo Perli. Endla-teatterin arkisto.

Viron teattereissa nähtiin 1980-luvun alkupuoliskolla kokonainen rykelmä *Kalevalaan* ja suomalais-ugrilaiseen folkloreeseen perustuvia näytelmiä. Paavo Liski ohjasi vierailijana suurisuuntaisen speaktaakkelimaisen *Kalevalan*³⁷ Draamateatteriin yleisliittolaista

37 *Kalevala* on hyvä esimerkki monipuolisesta kulttuurivaihdosta heimokansojen kesken. Perustana oli unkarilaisten Károly Kazimirin ja Gyula Ortutayn dramatisointi, joka kantaesitettiin Budapestin Thalia-teatterissa. Teatteri vieraili Helsingissä 1969 ja tämän jälkeen Paavo Liski käytti samaa dramatisointia *Kalevala*-ohjauksessaan, jolla avattiin Oulun uusi kaupunginteatteri vuonna 1972. Unkarilaisten *Kalevala* vieraili vuonna 1972 myös Tallinnassa.

suomalaisen draaman festivaalia varten vuonna 1980. Samassa teatterissa juhlistettiin vuonna 1985 *Kalevalan* vuotta ja Aleksis Kiven syntymän 150-vuotispäivää Kiven *Kullervolla*, jonka ohjasi näyttämölle Lauri Siparin tekstisovituksen pohjalta Markku Savolainen. Joidenkin kriitikkojen mielestä teoksiin ei ollut saatu riittävästi aitoa suomalais-ugrilaista elämänmakuisuutta.³⁸

Ajatus virolaisista suomalais-ugrilaisina alkoi saada laajemmin tuulta siipiensä alle 1970-luvulta lähtien ja se kytkeytyi yhä autenttisemman, arkaaisemman, vieraista vaikutteista vapaan ja neuvostoliittolaisista identiteettimalleista riippumattoman kulttuurisen taustan etsintöihin.³⁹ Suomalais-ugrilaisuutta saattoi avartaa pohjoisten kansojen suuntaan, Uralin taakse, ja tällä tavoin postuloida niin virolaisten sukulaisuutta Siperian alkuperäiskansojen kanssa kuin myös pohjoista identiteettiä, joka nähtiin enemmän tai vähemmän eurooppalaisuuden vastakohtana.

Teatterissa nämä ajatukset ilmentyivät useammassakin Evald Hermakulan ja Jaan Toomingin ohjauksessa. Kun Tooming vuonna 1979 nimitettiin Ugalan johtajaksi, folkloreen perustuvien ohjausten määrä ja merkitys teatterissa lähti kasvuun. Toomingin työryhmään kuuluivat muun muassa ohjaaja Priit Pedajas sekä heimoaktivisti, muusikko Mikk Sarv. Priit Pedajas toi vuonna 1981 näyttämölle teoksen *Suomalaiset tarut* (*Soome muinasjutud*), jossa kerrottiin ja näyteltiin muun muassa *Kalevalan* motiiveista ammentavia tarinoita. Hänen tavoitteensa oli, että ohjaus tuntuisi tietynlaiselta runonlaululta – hieman raskasmieliseltä ja lumoavalta toistoiheen, jotka saavat aikaan poeettisen rakenteen ja rytmin.⁴⁰ Vuonna 1984 Pedajas ohjasi Eino Leinon historiallisen näytelmän *Lalli* nimellä *Mere keskel on mees* ('Meren keskellä mies'). Näytelmän käännöksestä ja musiikista vastasi Mikk Sarv. Yksi ohjauksen vaikuttavimmista osista oli aito runonlaulanta ja kansanmuusikon soittama musiikki, jonka pääaihe tuli mansien karhunpeijaisista.

38 Ks. seuraava, Seppälän ja Epnerin luku tässä kirjassa.

39 Ks. Kaljundi 2018.

40 Pedajas 1987, 42.

Folkloreteatterin sarjaa jatkoi Marju ja Mikk Sarvin ohjaus *Kalevala kangelaslood* ('Kalevalan sankaritarinat') vuonna 1985. Kaikin tavoin pienimuotoista teosta esitettiin pienessä salissa seitsemän näyttelijän voimin, ja se sai kaikkiaan noin 2 000 katsojaa. Eepoksen tapahtumia Väinämöisen syntymästä sammon tuhoutumiseen seurannut teksti oli koottu kymmenestä *Kalevalan* runosta, joita täydennettiin *Kantelettaren* säkeillä ja kansanlauluilla. Tekstin esittivät kertojat, kuoro sekä yksittäiset henkilöt, kuten Väinämöinen, Joukahainen, Lemminkäinen ja Ilmarinen. Painopiste oli myytissä sammosta, jonka Mikk Sarv tulkitse Linnunradan vertauskuvaksi. Kersti Rattusin lavastamaa näyttämöä reunusti kahdeksan maalausta, jotka kuvasivat Linnunrataa eri vuodenaikoina ja keskellä kohosi (maailman)pylväs. Koska *Kalevalaa* käsiteltiin heimokansojen yhteisenä eepoksena, ohjauksessa yhdistettiin elementtejä eri kansojen perinnekulttuurista – laulut esitettiin karjalaisilla melodioilla ja puvustus perustui osittain saamelaispukuihin, osittain eri pohjoisten kansojen šamaanipukuihin. Esityksessä vuorottelivat puhe (henkilöiden dialogit) ja laulu (kertovat osat), jonka säästyksellä kohtaukset näyteltiin ja tanssittiin. Ohjauksen painopiste oli mahdollisimman autenttisessa muodossa esitetyissä kansanlauluissa ja musiikissa (esimerkiksi miesten kaksinlaulussa karjalaiseen tapaan).⁴¹

Nämä ja eräät muut folkloreohjaukset loivat Virossa perustan perinneteatterisuuntaukselle, jota kannatteli ajatus virolaisten suomalais-ugrilaisesta identiteetistä.

Näytäntökaudesta 1988–1989 alkaen uusien käännösnäytelmien ohjaamiseen ei enää tarvinnut hakea lupaa Moskovasta, joten teatterit tekivät jyrkän käännöksen kohti läntistä kulttuurialuetta. Virolainen teatteri ryhtyi kommentoimaan päivänpolitiikkaa muun muassa suomalaisen kirjallisuuden välityksellä. Myrskyisän ajanjakson keskellä varsinkin uudemman suomalaisen näytelmäkirjallisuuden tulkinnat kiinnittivät yleisön huomiota.

Selviä poliittisia merkityksiä kantoi Arto Paasilinnan *Ulvova mylläri*, jonka koreografi Mai Murdmaa dramatisoi ja ohjasi vuonna

41 Ks. Heinapuu 1991.

1988. Leikkisässä, metaforia viljelevässä ohjauksessaan hän käytti koreografisia elementtejä ja hienovaraisesti ohjattuja mykkiä kohtauksia punoen niiden väliin musiikkiesityksiä. Oudoksi leimatun mylläri Huttusen syrjäyttäminen yhteisöstä antoi mahdollisuuden tehdä rinnastuksia neuvostoaikana vainottuihin toisinaajattelijoihin. Pääroolin näytteli erittäin vakuuttavasti Priit Pedajas.⁴² Murdmaan ohjaus päättyi kohtaukseen, jossa Huttunen tuikkaa kaiken tuleen ja pakenee – kaukaa kuuluu vain yksinäisen suden ulvontaa.

Vanemuisen tuolloinen pääohjaaja Ago-Endrik Kerge toi murrosaikana ohjelmistoon virolaisten ja suomalaisten historiallisia mutta ajankohtaisia näytelmiä. Keväällä 1989 vuorossa oli Tauno Yliruusin parikymmentä vuotta vanhan poliittisen komedian *Magamistoad (Makuuhuoneet)* maailmanensi-ilta. Yliruusi kuvasi Tšekkoslovakian Prahan kevättä ja neuvostomiehitystä vuonna 1968 (Prahan kevät ja neuvostomiehitys) kahden avioparin – Neuvostoliiton Brežnevien ja Tšekkoslovakian Dubčekien – kotoisina dialogeina. Suomessa näytelmää ei esitetty ilmeisesti itsesensuurin vuoksi, sillä se olisi oletettavasti ärsyttänyt Neuvostoliiton vallanpitäjiä. Hiljattain sensuurin kahleista päässeessä Virossa poliittinen farssi sen sijaan tuntui vapauttavalta: tuossa vaiheessa virolaiset jo uskalsivat ja osasivat nauraa vanhoille peloilleen.⁴³ Näytelmä oli suosittu (34 600 katsojaa), olkoonkin että kyse oli pikemminkin mainiosta ohjelmistolöydöstä kuin taiteellisesta suursaavutuksesta. Vuonna 1990 Vanemuine toi *Makuuhuoneet* myös Helsinkiin ja Tampereelle; yleisöltä näytelmä sai innokkaan vastaanoton, mutta kritiikissä teosta luonnehdittiin esteettisesti vanhanaikaiseksi ja jopa amatöörimäiseksi.⁴⁴

Kergen valinta oli myös vuonna 1989 Rauli Lehtosen ohjaama Erkki Mäkisen *Viimeinen valssi Viipurissa*, joka kuvaa sodan absurdiutta. Tapahtumat sijoittuvat neuvostoaarmeijaa vastaan vuonna 1944 käytyyn Viipurin taisteluun, mikä saattoi Virossa synnyttää

42 Talts 2000, 368–369.

43 Tonts, Ülo. Poliitika tegijad ja poliitika ohvrid. *Sirp ja Vasar* 9.6.1989.

44 Kampus, Evald. ”Vanemuise” hiljutine Soome-reis. *Reede* 16.3.1990.



Ago-Endrik Kerge ohjasi Tauno Yliruusin *Makuuhuoneet* Vanemuine-teatterissa vuonna 1989. Lembit Eelmäe Leonid Brežnevin roolissa. Kuva: Ülo Laumets. Vanemuine-teatterin arkisto.

tietyntaista tuttuuden tunnetta, olihan toinen maailmansota merkinnyt kipeitä menetyksiä lukemattomille virolaisille.

Lopuksi

Neuvostoliiton teatterielämään ja ohjelmistoon vaikuttivat voimakkaasti muuttuvat poliittiset olosuhteet. Vuosina 1944–1991 Viron ammattiteattereissa sai ensi-iltansa viitisenkymmentä suomalaiseseen tekstiin perustuvaa ohjausta. Eri tekstejä oli kaikkiaan noin neljäkymmentä. Määrä ei ole suuren suuri, mutta valtion kontrolloimasta ohjelmistopolitiikasta johtuvat rajoitukset huomioon ottaen sitä ei myöskään voi pitää kovin pienenä. Läntisten käännösten kategoriaa hallitsi angloamerikkalainen kirjallisuus, kun taas pohjoismaisen kirjallisuuden osuus kaikista läntisen

draamakirjallisuuden ohjauksista oli vain 17 prosenttia. Pohjoismaista Suomi oli kuitenkin säännönmukaisesti kärkisijalla.⁴⁵

Kirjoittajista dominoivat suomalaisen kirjallisuuden kaanonin ytimeen kuuluvat kirjailijat, jotka olivat niin sensuurin sallimia kuin yleisön keskuudessa suosittuja, kun taas säännölliset yhteydet suomalaiseen nykykirjallisuuteen vakiintuivat vasta 1980-luvun keskivaiheilla. Näyttämölle päätyneistä uudemmissa teksteistä osapuilleen puolet oli proosasovituksia (Huovinen, Paasilinna, Tikkanen ym.) ja puolet näytelmiä (Yliruusi, Manner, Mäkinen ym.). Eniten esitetyt kirjailijat olivat Hella Wuolijoki (12 ohjausta) ja Aleksis Kivi (10 ohjausta). Kun joukkoon lisätään Pakkalan *Tukkijoella*-näytelmän kolme versiota, voimme todeta, että nämä kolme kirjailijaa kattoivat puolet koko neuvostokauden suomalaisen kirjallisuuden tuotannoista. Katsojien sydämet valloitettiin ennen kaikkea viihteellisillä kansannäytelmillä, joissa laulettiin ja tanssittiin: *Tukkijoella*-näytelmällä, Lassilan *Viisaalla neitsyellä*, Yliruusin *Kesäillan valssilla*.

Panson ja Normetin 1970-luvun suosikkiohjaukset uudistivat kansannäytelmien ohjaustapaa leikilliseen suuntaan. Ammattitaitoinen ohjaus ja laadukas näyttelijäntyö toivat lisäarvoa yksinkertaisen reippaille kansannäytelmille, ja ne saivat parhaimmillaan suopean vastaanoton myös kriitikoilta. Katsojat innostuivat vielä aivan neuvostokauden lopullakin sellaisista ohjauksista, jotka suomalaisessa kritiikissä lytättiin niin museaalisiksi, ettei niitä enää pitäisi päästää eurooppalaisten ammattiteatterien näyttämöille – tästä esimerkki oli *Niskavuoren nuori emäntä* vuonna 1987.⁴⁶ Perinteet ja nostalgia ottivat selkävoiton taiteellisista heikkouksista.

Verrattaessa virolaisten teatterien valintoja suomalaisen teatterin kaanoniin voimme havaita, että vaikka ne yleisesti vastaavat toisiaan, erojakin on. Virolaisilla näyttämöillä esitettiin erityisesti perinteistä kansankuvausta sekä jatkettiin humoristisen kansan-

45 Esimerkiksi ruotsalaista kirjallisuutta edustivat pääasiassa Strindberg ja Astrid Lindgrenin sadut, norjalaista kirjallisuutta Ibsen. Näiden maiden uudemmaa draamaa ohjattiin erittäin harvoin. Ks. Epner 2015.

46 Hartikainen 1989, 46.

näytelmän perinnettä, mutta sen sijaan Suomessa 1940–1950-luvun teatterille tärkeitä porvarillisia komedioita sekä farsseja ei Virossa nähty. Eroa on myös Minna Canthin asemassa. Hänen teoksiaan ei nähty Virossa näyttämöllä sitten vuonna 1929 esitetyn *Roinilan talossa* -näytelmän.⁴⁷ Canthin yhteiskunnallisesti terävä ”indignaatiorealismi”⁴⁸ olisi sinänsä voinut sopia hyvin yksin neuvostoideologian kanssa. Toisaalta tämä voi myös olla syy, miksei Canthia ohjattu: venäläiset ja neuvostoliittolaiset näytelmät toivat virolaisiin teattereihin sellaisen annoksen yhteiskuntakriittistä realismia, ettei Suomesta tarvittu siihen täydennystä. Todennäköisesti myöskään Canthin naisten oikeuksia korostanut paatos ei riittävästi kiinnostanut Viron lähinnä patriarkaalista teatterikenttää, olivathan vahvat naiset muun muassa Wuolijoen näytelmien kautta joka tapauksessa jo näyttämöllä. Aiemmin suurta suosiota nauttineen Agapetuksen näytelmiä sensuuri ei sallinut ja ne katosivat ammatti-teattereiden ohjelmistoista.

Suomalaisten näytelmien vastaanottoa Virossa kuvaa käsite omaksuminen (*acceptance*)⁴⁹ eli sujuva ja hyväksyvä vastaanotto, etenkin siitä syystä, että suomalaisten ja virolaisten kulttuuris-kielellisen läheisyyden vuoksi tekstien rekontekstualisointi ja omaan kulttuuriympäristöön soveltaminen oli verraten helppoa. Väite kaipaakin toki selventämistä – repesihän Suomen ja Viron yhteiskunnallisen ja kulttuurisen tilanteen välinen ero toisen maailmansodan ja Viron miehityksen jälkeen suoranaiseksi railoksi, joka alkoi ajan mittaan kaventua, muttei umpeutunut. Teatterissa railo ei kuitenkaan näkynyt, sillä Virooman rantautuneissa suomalaisnäytelmissä katse oli lähes poikkeuksetta suuntautunut menneeseen – pääosassa olivat klassikot, mutta myös mukaan valikoituneet uudemmat näytelmät ajoittuivat hyvin usein historiaan.

Mikäli hyväksymme väitteen, että näkymättömän mutta perustavanlaatuisen tärkeän osan neuvostokauden loppuajan kulttuuria

47 Vuonna 1966 näytelmää tosin esitettiin Otepään harrastajateatterissa.

48 Laitinen 1991, 219.

49 Burke 2009, 79.


muodosti niin sanottu kuvitteellinen länsi – ”muualla” sijaitseva kuvitteellinen maailma, joka oli olemassa aikana, jolloin yhteydet todelliseen länsimaailmaan olivat vielä hyvin rajallisia⁵⁰ – niin Virossa kuvitteellista länttä muokkasivat vahvasti Suomen televisio ja sen esittämät elokuvat ja sarjat. Teatterissa suomalainen draama sen sijaan oli pikemminkin rakentamassa kuvitteellista ”kultaista historiaa”, joka tunnistettavuudessaan ja samankaltaisuudessaan ruokki virolaisten nostalgiannälkää. Tekstien suomalaiset ominaispiirteet (esim. Kiven veljesten arkkityyppinen suomalaisuus) eivät tuntuneet liian vierailta eivätkä haitanneet reseptiä. Tämän lisäksi suomalaiset ja virolaiset klassikot toimivat 1950- ja osittain vielä 1960-luvullakin rinta rinnan teatterikulttuurin puolustusmekanismina, joka kytki uuden ajan teatterin itsenäisen Viron ohjaustraditioon.

Neuvostokauden lopulla, 1980-luvulla, suomalaisen draaman tuotannot saivat täytettäväkseen myös uusia, aiemmista poikkeavia tehtäviä. *Kalevalaan* ja folkliseen perustuvilla teoksilla pyrittiin luomaan niin neuvostoliittolaisesta kuin myös eurooppalaisista malleista poikkeavaa suomalais-ugrilaista identiteettiä. Vuosikymmenen lopulla historiallisia aiheita käsittelevät suomalaisnäytelmät puolestaan antoivat mahdollisuuden tarkastella mennyttä uudella tavalla ei-neuvostoliittolaisista lähtökohdista. Tuon aikakauden kontekstissa näytelmiin latautui myös poliittisia merkityksiä. Viron omassa näytelmäkirjallisuudessa nämä tärkeät teemat olivat aliedustettuina tai puuttuivat kokonaan. Suomalaisesta draamakirjallisuudesta saatiin näin tukea virolaisessa teatterissa vasta heräämässä olleille suuntauksille.

50 Yurchak 2006, 159, 165.

Emigranttitaiteilija Liina Reiman

Mikko-Olavi Seppälä

 <https://orcid.org/0000-0003-1246-9984>

Virolainen näyttelijä Liina Reiman (1891–1961) teki merkittävän osan urastaan Suomessa, ja häntä voi pitää oman aikansa keskeisenä kulttuurinvälittäjänä suomalaisen ja virolaisen teatterin välillä.¹ Hän esiintyi vuosina 1928–1938 useassa suomalaisessa teatterissa ensin vierailevana taiteilijana, sitten harjoitellen suomalaisteattereiden kanssa. Vuodesta 1934 hän esiintyi suomen kielellä. Toisen maailmansodan ajan hän piti yhteyttä suomalaisiin ystäviinsä lähinnä kirjeiden välityksellä.

Sodan aikana Reiman oli jäänyt leskeksi ja Estonia-teatteri oli pommitettu. Sodan loppuvaiheessa elokuussa 1944 Reiman nousi laivaan ja emigroitui Suomeen. Tästä lähtien hän oli pakolaistaiteilija, jolla oli nostalginen tietoisuus Viron hajalle lyödystä kansakunnasta.

Suomessa Reiman jäi suomalaisten ja suomenvirolaisten ystävien sä muodostaman turvaverkon varaan. Hän ei riittävästi työllistynyt näyttelijänä, koska hänen aikaisemmin harjoittelemillaan suomenkielisillä rooleilla ei ollut juurikaan kysyntää ja hänen työskentelytahtinsa oli hidas. Ratkaisuna Reiman ryhtyi itse ohjaamaan. Ohjaustoista merkittävin oli Capekin *Äiti*, jonka nimiosan hän oli näytellyt jo Virossa. Reiman otti kiinnityksiä vastaan työväenteattereilta ja aloittelevilta kaupunginteattereilta ympäri maan. Kahden vuoden aikana 1945–1947 hän ohjasi ja näytteli *Äidin* peräjälkeen seitsemällä paikallakunnalla. Hän oli hyvin tarkka yksityiskohdista: harjoitukset etenivät hitaasti ja jatkuivat myöhään. Reiman joutui kärsivällisesti toistamaan saman ohjaustyön ja työskentelemään aloittelijoiden kanssa,

1 Seppälä 2018. Liina Reimanin Suomen-vierailuista tässä kirjassa ks. Seppälän lukua ”Suomen ja Viron teatterisuhteet vuoteen 1944”.



Liina Reimanin viimeinen suuri ohjaus oli August Kitzbergin *Ihmissusi* Kuopion Yhteisteatterissa 1950. Kuvassa Tauno Sorvisto ja Reiman Isoäitinä. Virolaisemigrantit lainasivat esitykseen autenttista tarpeistoa. Kuva: Kuopion Kaupunginteatteri / MediaWallius.

joille harjoittelu kokeneen näyttelijän kanssa oli koulutuksellisesti antoisaa. Reiman jatkoi työtään nuorten näyttelijöiden opettajana Sääksmäen teatterikursseilla ja Suomen Teatterikoulussa 1950-luvun alkuun asti. Opetuksessaan hän välitti sekä saksalaisen suuren draaman että venäläistä stanislavskilaista teatterikulttuuria.

Viron emigranttipiireistä tuli keskeinen osa vanhenevan Liina Reimanin yleisöä. Hänen repertoaarinsa muuttui pääosin virolaiseksi, ja hänestä tuli virolaisuuden tulkitsija Suomessa. Vuonna 1950 hän teki viimeisen suuren ohjauksensa ja roolityönsä Kitzbergin *Ihmissudessa*, esiintyi virolaisjuhlissa, kiersi 1951 Ruotsin virolaisemigranttien keskuudessa ja tapasi myös Suomessa vierailevia neuvostovirolaisia.

Reiman eli loppuelämänsä Suomessa vapaaehtoisessa maanpaossa ja kuoli pitkään sairastettuaan vuonna 1961. Hänen muistoaan vaalittiin etenkin Virossa, ja sikäläisen teatteriväen aloitteesta näyttelijän hauta siirrettiin vuonna 1980 Vantaan Honkanummelta Tallinnan Metsäkalmistoon. Suomen teatterikentällä Reimania arvostettiin työnsä omistautuneena korkean draaman tulkitsijana ja sisäistyneen näyttelijäntaiteen esikuvallisena taitajana. Hänen työskentelynsä kaikkiaan viidessätoista suomalaisessa ammattiteatterissa ja nuorten näyttelijöiden kouluttajana merkitsivät erilaisten teatterikulttuureiden syvällistä dialogia, joka merkittävästi rikastutti suomalaista teatteri-ilmastoa niin 1930-luvulla kuin toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina.

Suomen ja Viron teatterivaihto neuvostoajalla

Mikko-Olavi Seppälä

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-1246-9984>

Luule Epner

🔗 <https://orcid.org/0009-0006-5649-9981>

Kuten edellä on käynyt ilmi, Viron liittäminen Neuvostoliittoon vaikutti monin tavoin suomalaisten ja virolaisten väliseen kulttuurivaihtoon. Tässä luvussa pyrimme luomaan kokonaiskuvan teatterialan vuorovaikutuksesta Suomen ja Neuvostoliittoon kuuluneen Viron neuvostotasavallan, siis käytännössä suomalaisten ja virolaisten, välillä toisen maailmansodan päättymisestä vuoteen 1991 asti.¹ Selvitämme, millaisia byrokraattisia ehtoja kulttuuri-vaihdolle asetettiin, ketkä ja mitkä tahot olivat aktiivisia toimijoita, millaista yhteistyötä tehtiin ja miten siihen suhtauduttiin. Erityisesti tarkastelemme maiden välisiä vierailuesityksiä ja -ohjauksia.

1 Neuvostoajan tanssisuhteista ks. Riikka Korppi-Tommolan luku ”Virolaisen ja suomalaisen baletin kohtaamiset ja venäläisvaikutteet 1917–1991” tässä kirjassa.

Heimosuhteiden elvyttäminen neuvostodiplomatian puitteissa

Neuvostoaikana Suomen ja Viron teatterisuhteiden kolmantena osapuolena toimi Neuvostoliiton keskushallinto, joka asetti sopivan teatteriohjelmiston normit kulttuuridiplomaattisista ja ideologisista lähtökohdista ja säänteli taidelaitosten suhteita länsimaiden kanssa. Kulttuurivaihto perustui maakohtaisiin vuosittaisiin sopimuksiin, vastavuoroisuuteen sekä ystävyysseurojen käytännön koordinoitavuuteen. Molemmissa maissa ystävyysseurojen hallinto oli luotettujen kommunistien käsissä, mutta myös useat heimotyön veteraanit osallistuivat suhteiden lämmittämiseen Suomenlahden yli. Viime kädessä kylmän sodan kansainvälispoliittiset suhdanteet ja Neuvostoliiton reagointi niihin määrittivät, millaisia mahdollisuuksia ja tilaisuuksia kulttuurivaihdolle tarjoutui.

Neuvostoliiton kulttuuridiplomatiasta huolehti vanhastaan erityinen virasto, joka tunnettiin kirjainlyhenteellä VOKS². Se piti yhteyttä eri maiden Neuvostoliitto-ystävyyssyhdistyksiin, jotka toimivat välittäjinä kulttuurivaihtoon liittyvissä asioissa. Niinpä Suomeenkin perustettiin vuonna 1945 Suomi–Neuvostoliitto-Seura (SNS), jonka työskentelyyn osallistui kommunistisen sihteeristön lisäksi eri poliittisten suuntausten edustajia tieteen ja kulttuurin alalta. Vaikka seuran puheenjohtaja, Suomen Kansan Demokraattisen Liiton kansanedustaja Sylvi-Kyllikki Kilpi, oli kunnostautunut muun muassa virolaisten näytelmien kääntäjänä, teatterivaihto keskittyi ensi alkuun venäläiseen näyttämötaiteeseen ja alkoi Sergei Obraztsovin maailmankuulun nukketeatterin vierailulla Suomessa joulukuussa 1950.

Neuvostoliiton kulttuurivaihto länsimaiden kanssa virkistyi diktaattori Josif Stalinin kuoltua vuonna 1953. Taiteilijoiden ulkomaisiin kiertueisiin liittyi toiveita propagandavoitoista ja taloudellisesta hyödystä: neuvostotaiteilijoiden lännessä ansaitsemat palkkiot ja

2 Vuonna 1925 perustettu VOKS oli Ulkomaisten kulttuurisuhteiden yleisliittolainen yhdistys.

päivärahat täytyi tilittää valtiolle. Läntisten (suomalaisten) taiteilijoiden työskenteleminen Neuvostoliitossa (Virossa) puolestaan esiteltiin neuvostokulttuurin vetovoiman merkinä. Kulttuurivaihdon uhkakuvia olivat kapitalistisen ideologian tunkeutuminen Neuvostoliittoon sekä taiteilijoiden loikkaukset länteen.

Neuvostotaiteilijoiden poliittis-ideologista luotettavuutta arvioitiin systemaattisesti, ja matkustusluvat olivat tiukassa. Vaikka turvallisuuspalvelu KGB:n saattajat seurasivat delegaatioita ulkomaille, jokaisen askeleen ja keskustelun seuraaminen osoittautui mahdottomaksi. Neuvostoliiton näkökulmasta Suomi oli neuvostoystävällinen ja turvallinen maa, jossa saattoi verraten kontrolloidusti kokeilla kulttuurivaihtoa.³ Toisin kuin Ruotsissa, Suomessa ei ollut merkittävää virolaisemigranttien yhteisöä. Se oli neuvostovallan näkökulmasta olennainen edellytys Viron ja Suomen kulttuurivaihdon sallimiselle.⁴

Vuonna 1958 VOKS korvattiin kahdella uudella organisaatiolla, ystävyysyhdistysten liitolla (SSOD) sekä ulkomaisten kulttuurisuhteiden valtionkomitealla (GKKS), jonka vallassa oli annostella kulttuurivaihtoa.⁵ Virossa oli perustettu vuonna 1956 VOKS:n Viron-jaosto, joka vastaavasti muutettiin vuonna 1958 Ulkomaisten ystävyys- ja kulttuurisuhteiden hoitamisen Viron-yhdistykseksi (VSKAEÜ)⁶. Sen organisaatioon kuului useita eri osastoja vastavuoroisten suhteiden vaalimiseksi eri maiden kanssa. Olga Lauristinin johtama yhdistys julkaisi *Kodumaa*-lehteä ja ylläpiti muodollisesti kulttuurisuhteita myös ulkovirolaisiin. Syksyllä 1958 toimintansa aloitti lisäksi yleisliittolaisen Neuvostoliitto–Suomi-ystävyyseuran Viron-jaosto.⁷

Suomessa puhuttiin neuvostoaikana rinnakkain virolaisista ja eestiläisistä, mutta virallisissa yhteyksissä naapurimaasta käytettiin johdonmukaisesti nimeä Eesti tai Eestin sosialistinen neuvostotasavalta. Myös Suomessa Suomi–Neuvostoliitto-Seuran yhteyteen

3 Mikkonen 2016, 164 ja 169; Mikkonen 2019, 20.

4 Tark 2017.

5 Mikkonen 2016, 169.

6 Välismaaga Sõpruse ja Kultuurisidemet Arendamise Eesti Ühing.

7 Tark 2017.

perustettiin 1957 erityinen Eesti-jaosto, joka loi suorat yhteydet VOKS:n edellä mainittuun Viron-jaostoon. SNS:n Eesti-jaosto pyrki Suomessa levittämään Viro-tietoutta suomalaisten keskuudessa ”kahden veljeskansan ystävyyssiteitten lujittamiseksi” mutta pysytellen Suomen ja Neuvostoliiton ystävyyden laajemmassa kontekstissa.⁸ Tämä tasapainottelu leimasi kaikkea suomalaisten ja virolaisten kulttuurivaihtoa neuvostojajalla.

SNS:n Eesti-jaostossa aloitteiden läpimeno riippui kommunisteista ja viime kädessä siitä, mitä Moskovassa ajateltiin. Helpoimmin matkustuslupa heltisi suomalaisille työväenliikkeeseen kuuluville järjestöille. Jaoston puheenjohtajana toimi kansatieteilijä, akateemikko Kustaa Vilkkuna ja sihteerinä Espoon kansanopiston johtaja, suomentaja Raili Kilpi-Hynynen, Sylvi-Kyllikki Kilven tytär. Vuonna 1959 jaosto muutettiin Neuvostoliiton organisaatiouudistuksen mukaan yhdistyspohjaiseksi ja sen tehtäväksi määriteltiin nimenomaan kulttuuri-, urheilu- ja nuorisjärjestöjen välisten yhteyksien lujittaminen.⁹

VOKS:n Viron-jaosto lähetti keväällä 1956 ensimmäisen delegaationsa Suomeen tapaamaan Virosta emigroitunutta näyttelijä Liina Reimania sekä seuraamaan ooppera- ja teatteriesityksiä.¹⁰ Ensimmäisten joukossa matkaan pääsi kirjailijoita, säveltäjiä ja oopperataiteilijoita, kuten Estonia-teatterin baritoni Georg Ots, joka oli noussut 1950-luvun Suomessa suosioon iskelmälevytysten radioiton ansiosta. Ryhmä Tallinnan Estonia-teatterin laulajia ja tanssijoita esiintyi Helsingissä vuoden 1957 lopulla,¹¹ ja vastavuoroi-

8 Eesti-jaoston kutsukirje 8.1.1957. Kotelo 124. SNS. KA.

9 Eesti-jaoston neuvottelukokous 2.2.1959; Suomi-Eesti-yhdistyksen kiertokirje 12.6.1959. Kotelo 124. SNS. KA.

10 Ernesaks, Gustav. Kohtumisi teispool lahte. *Sirp ja Vasar* 30.11.1956; Rummo 1956. Ryhmään kuuluivat kirjailijat Paul Rummo, Rudolf Sirge ja Ralf Parve. Suomessa puhuttiin ”eestiläisestä turistiryhmästä”. 33 eestiläistä. *Vapaa Sana* 6.5.1956, 1. Elokuussa 1956 Suomessa vieraili virolaisvaltuuskunta, johon kuuluivat muun muassa oopperalaulajat Martin Taras ja Klaudia Tiidus. Eestin työläisten delegaatio Suomessa. *Suomen Sosialidemokraatti* 31.8.1956, 8.

11 Laulaja Georg Ots ja primaballerina Tiiu Randviir esiintyivät 21.9.1957 Helsingin Kulttuuritalolla ja laulaja Tiit Kuusik vieraili 27.11.1957 *Rigoletto*-oopperan nimiroolissa Kansallisteatterissa. Laulu on ollut mun unelmani aina. *Helsingin Sanomat* 21.9.1957; S. N. Mestarilaulaja Kuusik. *Uusi Suomi* 29.11.1957, 15; Mikkonen 2019, 256.

sesti Suomen Kansallisbaletin ryhmä vieraili Tallinnassa keväällä 1958 esittäen katkelmia Ahti Sonnisen baletista *Pessi ja Illuusio*.¹²

Oopperan ja tanssin etuna suhteessa puheteatteriin oli, että vierailuille voitiin irrottaa pienempiä esiintyjäryhmiä ja esittää klassiseen kaanoniin kuuluvia teoksia juuttumatta teosten ideologiseen sisältöön. Teatterivaihtoa hankaloittivat kulttuurierot, kokonaisten esitysvierailujen kohdalla myös suurimittaiset järjestelyt ja viime kädessä hinta.

Vähitellen tiivistyivät myös teatteriyhteydet. Kesällä 1958 Suomi-Neuvostoliitto-Seuran teatterimatkalle Viroon pääsi suomalaisryhmä, johon kuuluivat muun muassa *Kalevipoegin* suomentaja Helmer Winter ja Työväen Näyttämöiden Liiton sihteeri Paavo Salomaa. Ryhmä pääsi käymään Rakveressa, Tartossa ja Võrossa ja näki esityksiä Vanemuisessa, Tallinnan Draamateatterissa sekä Estoniassa, jossa tuolloin vieraili Minskin teatterin tulkinta Hella Wuolijoen *Niskavuoren naisista*.¹³

Osana uutta lähentymistä Virossa julkaistiin vuonna 1959 suomenkielinen teos *Neuvosto-Eestin draamateatteri*, Viron teatterihistoria, jonka oli kirjoittanut suomalaisille vanhastaan tuttu näyttelijä-ohjaaja Ants Lauter. Teos pyrki osaltaan hälventämään ennakkoluuloja kansallisen kulttuurin tilasta neuvosto-Virossa:

Eestin teatterielämä on vilkkaampaa ja antoisampaa kuin koskaan aikaisemmin. – – Neuvosto-Eestin teatteri vaalii huolella kaikkea sitä hyvää ja arvokasta, mitä menneisyydessä on luotu, ja soveltaa sitä nykyisessä työssään. – – Jatkuva vastuuntunto kansaa kohtaan, pyrkimys antaa luovalla työllään kansalle sitä voimaa, jota teatteri itse saa kansalta, ja kulkea käsi kädessä kansan kanssa yhä uusia arvoja kohden, siinä on Eestin neuvostoteatterin tehtävä.¹⁴

12 Balettivierailuista ks. Riikka Korppi-Tommolan luku ”Virolaisen ja suomalaisen baletin kohtaamiset ja venäläisvaikutteet 1917–1991” tässä kirjassa.

13 Helmer Winterin Viron-matkan päiväkirja 1958. Viron matkat -keruu 2009–2010. SKS KRA; TNL:n liittotoimikunnan kokous 17.11.1957. Ca:2. TNL. TA.

14 Lauter 1959, 65–66.

Jyväskylä ja Tartto käynnistävät ohjaajavierailut

Suomi–Neuvostoliitto-Seura ja Työväen Näyttämöiden Liitto toimivat kanavina, kun ensimmäistä suomalais-virolaista ohjaajavaihtoa sodan jälkeen järjesteltiin. Jyväskylän Työväen Teatterin johtokunta Arvo Sepänmaan johdolla teki keväällä 1959 aloitteen ja tiedusteli SNS:n välityksellä virolaista ohjaajaa vierailijaksi. Virossa avainasemassa oli aiemmin mainittu VSKAEÜ-yhdistys, jonka esimiehenä toimi Olga Lauristin. Luonteva ohjaajavalinta oli Vanemuine-teatterin Epp Kaidu, joka osasi jonkin verran suomen kieltä ja tunnettiin Vanemuine-teatterin johtajan Kaarel Irdin puolisona ja luotettavana kommunistina. Kun asia oli valmisteltu, Jyväskylän Työväen Teatterin johtaja Matti Tapio osallistui vuoden 1959 lopulla SNS:n Viron-matkalle ja esitti Tartossa Kaidulle viralisen vierailukutsun. Vierailu toteutui kevättalvella 1960.¹⁵

Kaidun vierailunäytelmänä oli suomalaisyleisölle täysin vieras August Jakobsonin *Kummitukset* (*Väärastused*, 1939). Jakobson oli neuvostovaltion korkeimmalle arvostama näytelmäkirjailija, joka oli toiminut myös Viron SNT:n korkeimman neuvoston puhemieshistorian eli presidiumin¹⁶ puheenjohtajana. Näytelmä oli kuitenkin psykologinen kolmiodraama perheenäidistä, joka ”rakastuu toiseen mieheen, elää unelmissaan ja haluaa jättää miehensä ja lapsensa”. Näytelmä painotti vanhempien velvollisuutta pysytellä yhdessä lasten parhaan vuoksi. Tapio itse esiintyi perheenisän roolissa. Epp Kaidun ohjausta pidettiin stanislavskilaisena, psykologisesti tutkittuna ja verkkaisena.¹⁷

Samalla Kaidu esitti Matti Tapiolle kutsun vastavierailulle jonkin suomalaisen näytelmän ohjaajana. Tapio tunsı virolaista teatteria ainakin Hugo Raudseppin suosikinäytelmien kautta, sillä hän oli näytellyt *Vetelyksen* nimiosan jo Joensuussa 1949 ja ohjannut

15 Tapio, Matti. Ohjaajavierailijana Eestissä. *Kodumaa* 1.3.1961. Kotelo 404. SNS. KA; Tapio 1982, 172–173; Ird 1979, 119.

16 Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidium.

17 Epp Kaidu ohjaa Jakobsonia. *Kansan Uutiset* 10.3.1960. Kotelo 404. SNS; K. S-n. Eestiläinen ohjaajavierailu Jyväskylässä. *Teatteri* 11/1960.

Mikumärdin Jyväskylään vuonna 1960. Tapion vierailunäytelmäksi hyväksyttiin Maria Jotunin komedia *Miehen kylkiluu*. Matka Tarttoon kulki Leningradin kautta, jossa Kaidu oli vastassa. Tapio kuvaili myöhemmin kaksikielistä työskentelyä: ”Keskustelussa tarvittiin eestin ja suomen sekakieltä, jolla pääsimme keskenämme hyvin alkuun. Jos vaikeuksia ilmaantui, tulivat ystäväni Kaidu ja [dramaturgi Evald] Kampus apuun. Monesti selvisi asia helposti vain sanakirjaa lehteilemällä.”¹⁸ Harjoituksia oli vajaan kuukauden aikana kaikkiaan 35 ja aikataulu oli tiukka, joten Kaidun puoliso Ird auttoi ohjaamalla pienempiä kohtauksia sillä aikaa, kun Tapio työskenteli näyttämöllä.¹⁹

Neuvostoliitossa vallinneen käytännön mukaan ennen ensi-iltaa teatterin taiteellisen neuvoston raati tarkasti esityksen. Olennaista oli kontrolloida, että esityksessä ei ollut neuvostoideologialle vastaisia sisältöjä. *Miehen kylkiluu* sai tässä suhteessa puhtaat paperit, vaikka suomalaisnäytelmille tyypillinen yletön kahvinjuominen herättikin keskustelua – kahvi oli Virossa arvossaan. Raati saattoi lopulta todeta tyytyväisenä, että kansanomainen esitys irvaili ennen muuta pikkuporvarillisuutta, individualisteja ja niin kutsuttua sivistyneistöä.²⁰

Kontrollinäytäntöä seuranneessa keskustelussa Ird painotti, että Vanemuine-teatterille olisi suurta hyötyä siitä, että ohjaajavaihdot Suomen kanssa saisivat jatkua. Hänen mukaansa Tapion vierailu merkitsi teatterityötä raikastavaa ja sen satoa rikastavaa ristipölytystä, jossa näyttelijät saivat työskennellä totutusta poikkeavalla tavalla. Tapio piti tätä ristipölytystä itselleenkin antoisana, mutta valitteli lyhyttä harjoitusaikaa, jonka vuoksi esitys oli valmistunut ”keisarinleikkauksella”. Hän kiitti virolaisnäyttelijöiden heittäytymistä suomalaisnäytelmän maailmaan. Tapion mukaan ihmiset, ongelmat, teksti ja ohjausperiaatteetkin olivat pohjimmiltaan samoja, mutta virolais- ja suomalaiskatsojat suhtautuivat näytelmän

18 Tapio, Matti. Ohjaajavierailijana Eestissä. *Kodumaa* 1.3.1961. Kotelo 404. SNS. KA.

19 Tapio, Matti. Teatterimatka Eestiin. *Kansan Uutiset* 12.3.1961. Kotelo 404. SNS. KA.

20 Taiteellisen neuvoston kokous 23.-24.2.1961. Vanemuine-teatterin arkisto.



Kaarle Ird, Matti Tapio ja Epp Kaidu *Miehen kylkiluun* työryhmän ympäröimänä Vanemuine-teatterissa. Kuva: Tuglas-seuran arkisto.

esittämiin asioihin eri tavoin – ja se johtui yhteiskunnallisen järjestelmän eroavaisuuksista.²¹

Matti Tapio oli ensimmäinen länsimainen ohjaajavieras neuvosto-Virossa. Neuvostoliiton sisällä tapahtuviin teatterivierailuihin ei liittynyt samaa hankalaa byrokratiaa kuin idän ja lännen välillä. Oli ymmärrettävää, että Tapion vierailu ja suomalainen ohjaustulkinta herättivät suurta huomiota, vaikka *Miehen kylkiluu* sinänsä oli virolaisyleisölle ennestään tuttu. Kritiikki esitti joitakin lempeitä varauksia, mutta esityksestä tuli silti hyvin suosittu.²² Virossa Tapio ehti myös luennoida suomalaisesta teatterista. Lehdille Tapio kertoi yllättyneensä, miten hyvät tiedot oppilailla oli Suomesta. Hän kertoi, miten häneen teki vaikutuksen Vanemuine-teatterin yhteen hitsautunut ja toisiaan kunnioittava näyttelijäkunta ja teatterin tulkinnat niin venäläisistä klassikoista kuin uusista, kokeilevista

21 Taiteellisen neuvoston kokous 23.-24.2.1961. Vanemuine-teatterin arkisto.

22 Lumet 1961, 1250; Kask 1987, 463.

virolaisista näytelmistäkin. Matkallaan Tapio näki myös Tallinnan Draamateatterin esityksiä.²³

Ensimmäinen ohjaajavaihto Suomen ja neuvosto-Viron välillä onnistui siis kaikin puolin mainiosti. Vaikka vastavuoroiset ohjaajavierailut eivät saaneet välittömästi jatkoa, ne tulivat olemaan keskeinen teatterivaihdon tapa läpi neuvostoajan aina 1980-luvun lopulle asti. Suomalaiset pysyivät erikoisasemassa – muista läntisistä maista vierailevia ohjaajia ei nähty ennen vuotta 1989.²⁴ Yleisenä käytäntönä suomalais-virolaisessa ohjaajavaihdossa oli, että vierailija ohjasi oman maansa näytelmän. Ulkomaisen ohjaajan kanssa työskennellessä näyttelijät saivat tilaisuuden syventyä erilaisiin työmenetelmiin, mikä oli omiaan rikastuttamaan heidän ammattitaitoaan. Eri asia oli, miten yleisö suhtautui esitykseen.

Teatterivierailut silottamassa Viron avautumista suomalaisturisteille 1965

Suomen ja Neuvostoliiton välinen kulttuurisopimus solmittiin vuonna 1960. Käytännössä kulttuurivaihtoa oli harjoitettu jo aikaisemminkin, mutta nyt sille luotiin viralliset, valtiolliset puitteet.²⁵ Taustalla oli tarve vahvistaa Suomen idänsuhteita tasapainottamaan sitä, että maa oli liittymässä läntiseen EFTA-vapaakauppajärjestöön. Kylmän sodan suurvaltojen suhteet olivat kireimmillään Kuuban kriisin ja Berliinin muurin rakentamisen aikaan. Neuvostoliiton nootti syksyllä 1961 johti Suomessa eduskunnan hajottamiseen ja edesauttoi idänsuhteiden takuumiehen Urho Kekkosen uudelleenvalintaa presidentiksi tammikuussa 1962.

Suomen valtiojohto ei halunnut antaa Suomi–Neuvostoliitto-seuralle määräävää asemaa kulttuurivaihdon järjestämisessä ja perusti

23 Lugovskoi, Pavel. Matti Tapio Tarton Vanemuine-teatterissa. *Neuvostoliitto tänään* 12/1961. Kotelo 404. SNS. KA.

24 Vuonna 1989 Virossa vieraili ruotsalaisohjaaja Georg Malvius amerikkalaismusikaalilla *Viulunsoittaja katolla*.

25 Mikkonen 2019, 267–268.

opetusministeriön kainaloon korkean profiilin kulttuurivaihtokomitean, jonka puheenjohtajaksi tuli suomen kielen professori Lauri Posti ja jäseniksi etupäässä eri ministeriöiden virkamiehiä. Tämä niin sanottu Postin komitea vastasi vuosina 1963–1968 kulttuuri-vaihdosta myös Viron kanssa. Sen vastaparina oli Neuvostoliiton ministerineuvoston ulkomaisten kulttuurisuhteiden valtionkomitea.²⁶ Käytännössä määrärahoista yli puolet ohjattiin Suomi–Neuvostoliitto-seuralle, joka sai edelleen suunnitella ja toteuttaa ohjelmaa omien, kommunistijohtojen verkostojensa kautta.²⁷

Suomen valtiojohto oli keskeisessä roolissa Viron-suhteiden avaajana. Presidentti Kekkonen, 1930-luvun heimoaateen veteraani, piti tärkeänä suorien suhteiden luomista Viroon ja oli sen vuoksi valmis katkaisemaan Suomen virallisuontoisen yhteydenpidon virolaisiin emigranttijärjestöihin. Vierailullaan Virossa 1964 Kekkonen korosti vironkielisen kulttuurin säilymisen tärkeyttä ja turistivaihdon mahdollisuuksia. Neuvostoliiton johto suostui laivalinjan avaamiseen Tallinnan ja Helsingin välille kesästä 1965 alkaen. Virallisuontoisten delegaatioiden lisäksi myös tavalliset suomalaisturistit olivat nyt tervetulleita tutustumaan Tallinnaan ja solmimaan kontakteja virolaisiin.²⁸

Laivalinjan avaamista pohjusti keväällä 1965 Tallinnassa sijaitsevan Draamateatterin²⁹ laaja Suomen-kiertue ja sitä seurannut Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin vierailu Tallinnassa. Kyseessä olivat ensimmäiset laajamittaiset vierailunäytännöt kolmeenkymmeneen vuoteen, ja ne herättivät suurta huomiota sekä Suomessa että Virossa. Huhut vierailusta alkoivat liikkua Virossa jo vuoden 1964 lopulla, ja helmikuussa 1965 Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin johtajat Sakari Puurunen ja Aulis Salovaara saapuivat Tallinnaan neuvottelemaan virolaisten vierailuohjelmasta. *Peer*

26 Pernaa 2002, 104–109 ja 131–133.

27 Pernaa 2002, 11–12 ja 133.

28 Sakki 2007, 11–28.

29 Vuonna 1920 perustettiin Draamastudio, vuonna 1924 Draamastudio-teatteri. Sen nimeksi tuli vuonna 1937 Viron Draamateatteri ja 1949 Tallinnan valtiollinen Draamateatteri. Vuonna 1989 nimi vaihdettiin jälleen Viron Draamateateriksi.

Gynt olisi vaatinut suuremman näyttämön kuin Suomessa oli tarjolla, joten päädyttiin Ilmar Tammurin ohjaamaan Bertolt Brechtin näytelmään *Ena Courage (Äiti Peloton)*, Voldemar Panson Tammisaare-sovitukseen *Inimene ja jumal* ('Ihminen ja jumala') sekä Boris Kaburin lastennäytelmään *Rops*, jonka oli ohjannut Ben Drui.³⁰

Draamateatteri vieraili 11.–24.4.1965 Kotkassa, Helsingissä, Turussa ja Tampereella Salovaaran koordinoiman tiiviin aikataulun mukaisesti. Draamateatterin väki valmisti esitykset kiireellä ja saapui Suomeen junalla Leningradin kautta. Kotkalaiset olivat kukkineen heitä vastassa Kouvolan asemalla. Suomessa seurue liikkui bussilla esityskaupungista toiseen. Päivärahaa virolaisille maksettiin kahdeksan markkaa päivässä. Rahalla olisi saanut mukana olleen Ain Jürissonin mukaan kaksi nailonpaitaa, mutta neuvostoviranomaisten määräysten mukaan osa päivärahoista piti tilittää Moskovaan. Vierailun lopulla tilanne paljastui suomalaisille, ja he keräsivät virolaisille kolehdin, jolla nämä pääsivät tekemään viime hetken hankintoja.³¹

Virolaisten 64-henkiseen seurueeseen kuului kaksi tuntematonta ”toimittajaa”, joiden todellinen tehtävä oli valvoa, ettei kukaan karannut jäädäkseen länsimaahan. Yksin ei olisi saanut liikkua, mutta kieltoa ei käytännössä noudatettu, kun virolaiset saivat suomalaisilta kutsuja yksityiskoteihin. Teatterinjohtaja hermoili, kun näyttelijät olivat välillä omilla teillään ja asuivat Helsingissä eri hotelleissa, mutta seurue pysyi kuin pysyikin koossa. Virolaiset havainnoivat läntisen massakulttuurin ilmiöitä. Suomalaisesityksiä katsoessaan he saivat tilaisuuden todeta, ettei heidän teatterinsa jäänyt yhtään jälkeen. Tampereen Teatterissa meni musikaali *West Side Story*, jonka myös Voldemar Panso oli ohjannut Virossa. Pansolle elämyksiä olivat Samuel Beckettin pienoisnäytelmien esitykset TTT:n Kellariteatterissa ja Kansallisteatterissa. Vierailun päätösjuhlissa Helsingissä koettiin tunnelmallinen hetki, kun naapurimaiden rakastetut

30 Jürisson 2010, 354–355.

31 Muistio ”Tallinnan Draamateatterin Suomen-vierailu”. Kotelo 404. SNS. KA; Jürisson 2010, 355–356.

näyttelijät Aino Talvi ja Tauno Palo kävivät näytösluontoisesti yhteiseen valssiin.³²

Helsingissä kaupungin puhtaus ja kauppojen runsaat hedelmävalikoimat tekivät tallinnalaisiin vaikutuksen. Draamateatteri esiintyi Helsingissä Kansallisteatterissa ja Vanhalla ylioppilastalolla, jossa Kansanteatteri edelleen työskenteli. Presidentti Kekkonen ei ollut saapuvilla, mutta hänen puolisonsa seurasi Kansallisteatterin esitystä ja kaupunginjohtaja Lauri Aho tarjosi teatteriväelle illallisen. Turussa esiinnyttiin Kaupunginteatterin uudessa rakennuksessa ja Turun Ruotsalaisen teatterin perinteikkäässä talossa; katsomoon jäi tyhjiä paikkoja. Tampereella yleisön kiinnostus taas oli niin suuri, että kaikki halukkaat eivät mahtuneet Työväen Teatterin näytäntöihin.³³

Kieltä taitamattoman yleisön näkökulmasta virolaisten vierailuohjelmisto oli raskas. *Ena Couragen* sovitukseseen oli lisätty suomalainen kertoja, mikä lisäsi esityksen pituutta. Kritiikki nosti koskettavina roolisuorituksina esiin Aino Talven naarasleijonamaisen Äidin sekä Mikk Mikiverin herkän pojan.³⁴ *Inimene ja jumal* oli kolme ja puoli tuntia pitkä realistinen esitys, joka tutustutti suomalaisia virolaisen kirjallisuuden klassikkoon, A. H. Tammsaaren suurromaanin *Tõde ja õigus* (*Totuus ja oikeus*) toiseen osaan.³⁵ Esityksen vastaanottoa vertaillut Lea Tormis on huomauttanut, että Virossa Panson ohjausta pidettiin uudistavana, nykyaikaisena ja yllätyksellisenä, kun taas Suomessa huomio kiinnittyi psykologiseen näyttelijäntyöhön, jota pidettiin mestarillisena, joskin hieman vanhakantaisena.³⁶

Innokkaimman vastaanoton Suomessa sai insinööri Boris Kaburin kirjoittama ”robottisatu” *Rops*. Siinä Jüri-poika saa kaksoisolennokseen robotin, jolta kuitenkin puuttuu käsitys oikeasta

32 Jürisson 2010, 356–358 ja 361; Panso 1973, 43 ja 47.

33 Jürisson 2010, 358–359; Muistio ”Tallinnan Draamateatterin Suomen-vierailu”. Kotelo 404. SNS. KA.

34 Hakulinen, Ritva. Tallinnan Draamateatterin vierailu Teatteripäivien keskeisimpänä tapahtumana. *Päivän Sanomat* 16.4.1965. Kotelo 404. SNS. KA.

35 A. S. Eestiläinen vierailu. *Uusi Päivä* 25.4.1965; U. V. Ihminen ja Jumala tallinnalaisten toisena vierailunäytäntönä. *Turun Sanomat* 23.4.1965. Kotelo 404. SNS. KA.

36 Tormis 1988, 77–78.

ja väärästä. Kieliesteetkään eivät haitanneet humoristisen lasten-näytelmän ymmärtämistä, kun Eduard Tinn näytteli pääroolin suomeksi. *Ropsia* toivottiin ripeästi käännettäväksi, ja Sakari Puurunen varasi näytelmän oikeudet Helsingin Työvänteatteri-Kansanteatterille. *Ropsin* suomensivat kahdessa viikossa teatterivierailun nuoret tulkit, Eva Hyvärinen (Lille) ja Leena Nivanka.³⁷

Robotti Rops osoittautui Suomessa menestykseksi, jota esitettiin vuosina 1965–1968 kymmenessä eri teatterissa. Uudistava satunäytelmä ammensi teknologisesta edistyksestä. Tampereen Työväen Teatteri esitti myös näytelmän jatko-osan *Rops auttaa kaikkia* (*Rops aitab kõiki*).³⁸

Helsingin Kansanteatteri-Työvänteatterin vastavierailu Tallinnassa toteutui toukokuussa 1965. Viemisinä oli jälleen *Miehen kylkiluu*, nyt Matti Aron ohjaamana, sekä Sakari Puurunen ohjaama James Baldwinin *Laulu valkoiselle miehelle* (*Blues for Mister Charlie*). Yhdysvaltojen roturistiriitoja käsittelevä moderni näytelmä ymmärrettiin yleisinhimillisenä ja se sai kiitollisen vastaanoton Tallinnassa. Leningradin kautta junalla saapunutta suomalaisseuruetta kohdeltiin arvovieraina ja vierailu sai suuren huomion, lipuista esitykseen suorastaan tapeltiin. Esityksiä oli kaikkiaan kahdeksan, ja katsojia yhteensä noin 5 000.³⁹

Suurisuuntaiset vierailuesitykset olivat kalliita ja byrokraattisesti hankalia järjestää. Ne merkitsivät vierailuja rahoittaneiden valtioiden näkökulmasta ponnistusta, jolla pyrittiin luomaan positiivista maakuva, valtaamaan sydämiä. Vierailut saivat osakseen huomiota ja antoivat virikkeitä ennen kaikkea paikallisille teatteriyhteisöille.

37 –tf. Virolaisten robottisatu aikuisille ja lapsille. *Turun Päivälehti* 22.4.1965; Hakulinen, Ritva. Tallinnan Draamateatterin ansiokas vierailu jatkui Helsingissä. *Päivän Sanomat* 18.4.1965. Kotelo 404. SNS. KA; Eva Lillen haastattelu 12.12.1986, haastattelija Marja-Liisa Rauhaniemi. SKS.

38 Teatterin tiedotuskeskuksen Ilona-esitystietokanta; Eini Nenosen kirje 5.8.1965 Savonlinnan Teatterille. Fc:2: Kirjeenvaihto 1961–1966. TNL:n arkisto. TA; Liiti, Mauri. Robotti Rops. *Teatteriviesti* 48/1967. Mauri Liitin arkisto. TeaMA.

39 Esim. Savutie, Maija. Teatterillamme suurmenestys Tallinnassa. *Kansan Uutiset* 25.5.1965; Paju, A. Meeldejäädav kohtumised sõpradega. *Kodumaa* 2.6.1965. Kotelo 404. SNS. KA; Utt, Olaf. Laul valgele mehele. *Sirp ja Vasar* 28.5.1965.



Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin näyttelijät Viron Draamateatterin edustalla vuonna 1965. Kuva: I. Prooso. Rahvusarhiiv.

Teatteriväen näkökulmasta vierailut soivat mahdollisuuden solmia kontakteja ja ystävyyssuhteita ja samalla suunnitella uusia yhteistyöhankkeita.

Kulttuurisuhteiden kukoistus 1960-luvun lopulla

Vilkastuvassa vuorovaikutuksessa ja verraten sallivassa ilmapiirissä suomalaisten ja virolaisten suhteet tiivistyivät ja lämpenivät nopeasti 1960-luvun jälkipuoliskolla. Laivalinjan avaamisen lisäksi kontakteja lisäsi teattereiden, television ja radion yhteistyö Suomenlahden yli. Mainostelevisiolle ja Yleisradiolle työskennellyt

Oke Jokinen oli oppinut viron kielen 1930-luvun lukiovuosinaan Kotkassa, ja nyt hän järjesteli yhteistuotantoja Viron ja Suomen välille. Radiossa lähetettiin kielikursseja ja musiikkiohjelma *Sävelsiltaa*, ja televisiossa – dokumenttien ohella – maiden välistä musiikkipitoista tietokilpailua *Naapurivisa*.⁴⁰

Suomessa alettiin seurata emigranttivirolaisen kirjallisuuden sijaan neuvostovirolaista kirjallisuutta. Esimerkiksi Radioteatteri oli 1950-luvun alusta lähtien silloin tällöin esittänyt ruotsinvirolaisen August Mälkin tekstejä, mutta nyt ohjelmistoon alkoi ilmestyä uusia neuvostovirolaisia kuunnelmia, kuten Ardi Liivesin *Talo tien mutkassa* (*Majake kurvil*, 1967) ja Juhan Smuulin monologi *Everstin leski* (*Polkovniku lesk*, 1968), jossa Kyylikki Forssell tulkitsti luulotautista rouvaa.⁴¹

Lukuisat suomalaiset kuorot, seurat ja yhdistykset solmivat suhteita virolaisiin. Periaatteena oli, että lähettävä osapuoli kustansi matkat ja vastaanottava osapuoli majoituksen, ruokailun ja päivärahat. Ystävyyskaupunkisuhteet oli solmittu Kotkan ja Tallinnan, Vaasan ja Pärnun sekä Porvoon ja Viljandin välille. Koska Porvoossa ei ollut ammattiteatteria, teatteriyhteydet Viljandiin neuvoteltiin Joensuulle. Ensi yritys ohjaajavaihdoksi runokaupunkien välillä tosin epäonnistui, kun Joensuun teatteritalo paloi keväällä 1966 ennen Aleks Satsin suunniteltua vierailua.⁴² Huoneteatteri Jurkka ja Viron Nuorisoteatteri tekivät pienimuotoiset esitysvierailut vastavuoroisesti vuosina 1966 ja 1967.

Kulttuurivaihdon keskitettyjä yhteisponnistuksia olivat Suomessa toukokuussa 1967 järjestetty Eesti-viikko sekä Virossa keväällä 1968 järjestetty Suomi-viikko, joilla tarjottiin näyttelyitä sekä musiikki- ja teatteriesityksiä kansallisten taidelaitosten johdolla. Viron kansallisooppera eli Estonia-teatteri toi Suomeen baletin ja kuoron, jonka kiertue käsitti Helsingin, Porvoon, Kotkan, Porin ja

40 Lehtonen 2016, 72–73; Salokannel 1998, 69.

41 Gronow 2010, 331–359; Näyttelijättären kuunnelma. *Helsingin Sanomat* 28.10.1968, 25.

42 SNS:n tiedote ”Teatterimiehiä Eestistä” [1966] sekä SNS:n yhteistyösopimus vuodelle 1968. Kotelo 124. SNS. KA.

Vaasan.⁴³ Vastaavasti Suomi-viikon pääesiintyjänä Tallinnassa 1968 olivat Kansallisoopperan solistit sekä Suomen Kansallisteatteri, joka esitti Esko Salmisen tähdittämän *Nummisuutarit*.⁴⁴ Modernia kulttuuria edustivat lauluyhtye *Muksut* sekä Riitta Vainion tanssiryhmä, joka esiintyi Tallinnan lisäksi myös Pärnussa ja Viljandissa.

Teatterivierailut tarjosivat mahdollisuuksia liikuttaviin jälleennäkemisiin. Kun Viron Nuorisoteatteri vieraili Eesti-viikolla 1967 Helsingissä kahden hengen intiimillä kirjenäytelmällä, näyttelijä Ants Eskola tapasi Teatteri Jurkan yleisössä entisen näyttelijätoverinsa, Ruotsiin emigroituneen operettitähden Milvi Laidin. Laid oli nyt tullut tapaamaan Eskolaa.⁴⁵ Vastaavasti Kansallisteatterin esiintyminen Tallinnassa 1968 antoi mahdollisuuden Tauno Palon ja Ants Lauterin jälleennäkemiselle. Miehet olivat ystäväystyneet 1930-luvulla, kun Helsingin ja Tallinnan näyttelijät olivat teatterivierailujen ohella järjestäneet muun muassa keskinäisiä jalkapallootteluja. Kansallisteatterin laivan irtautuessa Tallinnan satamasta Palo ja Lauter heittivät veden yli lierihattunsa toisilleen samaan tapaan kuin olivat tehneet nuorina miehinä.⁴⁶

Tiiveintä teatteriyhteistyö oli 1960-luvun lopulla Kotkan ja Tallinnan kesken. Ystävyyskaupunkien teatterisuhteet käynnistyivät jo Tallinnan Draamateatterin Kotkan-vierailulla keväällä 1965. Seuraavana vuonna puolestaan Estonia-teatterin johtaja René Hammer piti Suomessa laajan esitelmäkiertueen, jonka aikana hän sai myös tilaisuuden neuvotella Kotkassa teatterivierailuista. Kotkalaisista yhteistoiminnasta vastasivat teatterin talousjohtaja Eino Kunnas sekä nuori teatterinjohtaja Väinö Lahti.⁴⁷

Neuvottelujen tuloksena Kotkan Kaupunginteatteri otti keväällä 1968 ohjelmistoon Estonian kevyemmästä musiikkiohjelmistosta

43 Eesti-viikon kustannusarvio 1967 sekä Eesti-jaoston kokous 21.2.1966. Kotelo 124. SNS. KA.

44 Lehtonen 2016, 68.

45 Vierailunäytelmä oli J. Kiltyn *Rakas valehtelija*. Vellerand 1996, 168.

46 Palo 1969, 157. Lauter myös arvioi esityksen. Lauter, Ants. Rahvusteater tõi Soome meile koju kätte. *Sirp ja Vasar* 7.6.1968.

47 SNS:n tiedote ”Teatterimiehiä Eestistä” [1966] sekä Eesti-jaoston kokous 21.2.1966. Kotelo 124. SNS. KA; Tapiola 2008, 162.

uuden virolaismusikaalin *Kirje noudettavana* (*Poste restante*), jonka oli säveltänyt Ülo Raudmäe ja kirjoittanut Sulev Nõmmik. Nõmmik vieraili itse näytelmän ohjaajana, ja mukana seurasivat lavastaja Lembit Roosa sekä koreografi Enn Suve. Laulut suomensi Juha ”Watt” Vainio. Virolaiset vierailijat saivat lämpimän vastaanoton, mutta kotkalaisten musikaaliosaaminen osoittautui Riitta Elstelää lukuun ottamatta haparoivaksi. Vaikka esityksestä ei ollut uhkaamaan amerikkalaismusikaalien ylivaltaa, ystävyyskaupunkien teateriyhteistyötä haluttiin jatkaa puheteatterin puolella.⁴⁸

Kotkassa vieraili syksyllä 1968 ryhmä Tallinnan Draamateatterin näyttelijöitä, jotka esittivät katkelmia Ardi Liivesin komediasta *Kallimast kallim* (*Rakkaasta rakkaampi*) sekä Goethen *Faustista*. Kevättalvella 1969 Väinö Lahti vieraili ohjaajana Draamateatterissa. Lahti oli tarjonnut teatterille useampia näytelmävaihtoehtoja, joista teatterin dramaturgi Kalju Haan – joka myös toimi Lahden tulkkina – oli valinnut Eeva-Liisa Mannerin *Poltetun oranssin*.⁴⁹ Näytelmä oli ilmestynyt jo 1968, mutta Tampereen Työväen Teatterin ensi-iltaa vielä odotettiin – ikääntynyt teatterinjohtaja Eino Salmelainen ei ollut saanut runollisesta näytelmästä otetta. Niinpä *Poltetun oranssin* kantaesityksen sai kunnian toteuttaa Tallinnan Draamateatteri ohjaajanaan Väinö Lahti, Salmelaisen entinen suojatti.⁵⁰

Lahdesta Tallinnaan saapuminen tuntui kuin olisi saapunut toiseen maailmaan. Teatterinjohtajan kiireet olivat yhtäkkiä pois, nyt sai keskittyä yhteen ainoaan teokseen. Heti ensimmäisistä lukuharjoituksista lähtien vallitsi työhön paneutunut, latautunut tunnelma. Lahden ohjauksessa Reet Mändmets esitti mieleltään järkkynyttä Marinaa, taiteilijaa ”joka ei itsekään tiedä olevansa taiteilija”. Virolaislehdet ylistivät intensiivistä esitystä, jossa vaikeuksiensa yläpuolelle asettuneen Marinan kompromisseja kaihtava vapaudenhaluinen hahmo sai poliittisia piilomerkityksiä. Näytelmän

48 R. V. Eestiläinen musikaliksi ensi-iltana Kotkassa. *Kymen Keskilaakso* 5.3.1968; Tam-milehto, Toivo. Nuorta rakkautta ja ilonpitoa tallinnalaisittain Kotkassa. *Kouvo-lan Sanomat* 3.3.1968. Suomen Teatteriliiton lehtileikekokoelma. TeaMA.

49 Lahti 2008, 79–80.

50 Hökkä 2008, 67–68; Salmelainen 1968, 38–39; Kalemaa 2011, 410–411.



Väinö Lahti ohjasi Eeva-Liisa Mannerin *Poltetun oranssin* kantaesityksen Tallinnan Draamateatteriin keväällä 1969. Kuvassa Aksel Orav (Dr. Fromm) ja Aino Talvi (Amanda Klein). Kuva: Viktor Salmre. ERM Fk 2644:6568, Eesti Rahva Muuseum.

freudilaiset merkitykset sivuutettiin neuvostoideologian vastaisina, mutta nuoren naisen ahdistus ja voimaton raivo puhuttelivat voimakkaasti murrosajan Virossa. ”Ihmisellä on oikeus olla se mikä hän on”, kiteytettiin esityksen viestiksi. Modernista näytelmästä tuli yllättävän suosittu esitys, joka sai miltei 22 000 katsojaa, pysyi ohjelmistossa virolaiseen tapaan varsin pitkään ja myös televisioitiin. Esitys jätti pitkän jäljen myös virolaisiin taiteilijoihin.⁵¹ Eeva-Liisa Manner ei saanut näytelmän esityksistä tekijänpalkkiota, koska siitä ei huomattu neuvotella etukäteen. Myöskään Suomessa nähdyistä virolaisnäytelmistä ei maksettu palkkioita.⁵²

Väinö Lahti tutustui matkansa aikana lukuisiin virolaisiin teatterintekijöihin ja kirjailijoihin, näki Tallinnan koko teatteritarjonnan ja aloitti viron kielen opinnot. Suomeen palattuaan hän vei Ants Lauterin terveiset Salmelaiselle – Lauter oli esittänyt Niskavuoren Aarne Salmelaisen ohjauksessa Estonia-teatterissa syksyllä 1937. Lahti itse liittyi Suomen ja Viron teatterisuhteiden välittäjien ketjuun ylläpitäen Viro-harrastustaan myös freelancer-vuosinaan. Hän palasi Tallinnaan ohjaamaan 1980-luvulla.

Syksyllä 1969 Kotkan Kaupunginteatterin nuoret näyttelijät vierailivat Tallinnassa keskiaikaisella farssilla *Mestari Patelin*, jonka oli ohjannut leikkisään improvisaatiotyyliin Tapio Parkkinen. Liikkuvien ryhmäteatterien tavaramerkiksi tullut joustava estetiikka oli Virossa uutta, ja esitystä kiiteltiin. Näyttelijät Parkkinen ja Timo Nissi selostivat kohtausten välillä tapahtumia viron kielellä.⁵³

Draamateatterin pääohjaaja Ilmar Tammurin vierailuohjaus Kotkassa toteutui opetusministeriön tuella vuodenvaihteessa 1969–1970. Näytelmäksi oli valikoitunut Tammsaaren romaanisarjan *To tuus ja oikeus* ensimmäinen osa, *Varkamäki* (*Vargamäe*). Andres Särevin dramatisointi oli kiertänyt luettavana Suomen teattereissa jo 1940-luvun alussa, mutta jäänyt tuolloin esittämättä. Tammu-

51 Lahti 2008, 81–89; Haan, Kalju. Mulluse parima soome näidendi esietendus Draamateatris. *Sirp ja Vasar*, 7.3.1969; Tobro, Valdeko. Põletatud oranž. *Õhtuleht* 12.3.1969; Balbat 1972; Eva Lillen haastattelu 12.6.2018.

52 Eesti-jaoston kokous 22.3.1971. Kotelo 124. SNS. KA.

53 *Sirp ja Vasar* 5.9.1969; Tapiola 2008, 164.

rilla ei ollut Kotkassa tulkkia, joten Väinö Lahti joutui vajavaisella viron taidollaan välittämään ohjeita. Kun eräs kotkalaisnäyttelijä valitteli työn vaikeutta, Tammur lohdutti: ”Sehän juuri on työme viehätys!”⁵⁴ Sama Tammsaaren romaani esitettiin Suomessa myöhemmin myös kahtena muuna, Ago-Endrik Kergen sekä Jaan Toomingin dramatisoimana versiona.

Tammur kiinnitti huomiota siihen, miten Suomen teattereilla oli verraten vähän kotimaisia näytelmiä ohjelmistoissaan. Ideologisista syistä Virossa vallitsi sosialistinen realismi, kun Suomessa taas tehtiin kokeilevampaa teatteria. Näyttelijöiden työskentelyn eroja Tammur luonnehti: ”Suomessa pyritään ulkoisin keinoin, elein, temperamentilla ja vuorosanoin, paneutumaan näytelmään. Virossa näytellään enemmän tunteella ja sydämellä.” Nuoret suomalaisnäyttelijät tarjosivat ohjaajalle valmiita tyyppejä, joiden ilmaisua Tammur pyrki karsimaan ja saattamaan sisäistyneemmäksi. Ennen kaikkea ohjaajaa kiusasi kiireen tuntu: Kotkassa suotiin vain 24 harjoituspäivää, kun Virossa harjoitusjaksot olivat kahden kuukauden mittaisia.⁵⁵

Vilkkaasti alkanut kulttuurivaihto Suomen ja Viron välillä vaikeutui 1970-luvulle tultaessa, kun Neuvostoliitto kiristi otettaan koko itäblokista ja rajoitti suhteita länsimaihin. Vedenjakajana oli maailmanlaajuisista nuorisomellakoista tunnettu hullu vuosi 1968, jolloin Neuvostoliitto oli asevoimin kukistanut Tšekkoslovakian kansannousun. Nyt myös Suomen ja Viron kulttuuriyhteistyötä säännösteltiin entistä kitsaammin Moskovasta käsin. Neuvostoliitto edellytti, että Viroa kohdeltiin vain yhtenä neuvostotasavaltana toisten joukossa. Vastavuoroiset kahden vuoden välein järjestettävät kulttuurifestivaalit jatkuivat, mutta Viron sijaan niillä esitetyivät 1970-luvun alkupuolella Latvia, Valko-Venäjä ja Ukraina. Myös television yhteistuotannoista jouduttiin luopumaan. Suoria kontakteja solmineiden taidelaitosten välillä sekä SNS:n vuosittain

54 Lahti 2008, 88.

55 Virolaisohjaaja vierailee Kotkassa. *Helsingin Sanomat* 2.1.1970. Suomen Teatteriliiton lehtileikekokoelma. TeaMA; *Sirp ja Vasar* 16.1.1970.

valmistelemassa kulttuurivaihto-ohjelmassa voitiin edelleen ehdottaa pienimuotoisempia suomalais-virolaisia vierailuita, joiden toteutumisesta viime kädessä päätti Neuvostoliiton kulttuuriministeriö.⁵⁶

Vaikka yhteistyöhankkeita vähennettiin, turistivirta Suomesta Viroon jatkui läpi 1970-luvun ja ystävyysuhteita solmittiin. ”Kotisuomalaisten”⁵⁷ käynnit merkitsivät virolaisille tuliaisia lännestä ja mahdollisuutta vaihtaa tietoja olosuhteista rautaesiripun molemmin puolin. Suomenlahden rannalle Espooseen vuonna 1971 pystytetty tehokas televisiomasto takasi, että Suomen televisiolähetykset olivat nähtävissä koko Pohjois-Viron alueella. Suomen televisiosta tulikin Viron ikkuna länteen.⁵⁸

Kaarel Ird ja Vanemuine-teatteri Tampereella

Neuvostoliiton johtajana vuosina 1964–1982 toimineen Leonid Brežnevin valtakauden raskas byrokratia ja keskusjohtoinen valvonta hankaloittivat ja rajoittivat Suomen ja Viron kulttuurivaihtoa varsinkin Helsingin ja Tallinnan välillä. Paradoksaalisesti Tampereen ja Tarton teattereiden suhteet vilkastuivat ja arkipäiväistyivät 1970-luvulla. Taustalla ei ollut kaupunkien välistä ystävyyskaupunkisopimusta – sellainen solmittiin vasta vuonna 1992. Suhde perustui kahden miehen keskinäiseen yhteistyöhön: aloitteentekijöinä olivat Tampereen yliopiston näyttelijäkurssien johtaja Matti Tapio (1926–1978) ja Tarton Vanemuine-teatterin pääohjaaja Kaarel Ird (1909–1986), jotka olivat tutustuneet vuonna 1961 Tartossa. Yhteistyön lähtökohtana oli venäläisen teatterin opettaminen Suomessa, mutta syvetessään yhteistyö tutustutti suomalaiset ja virolaiset teatterintekijät toisiinsa. Tampereesta tuli Vanemuine-teatterin ja virolaisen näytelmän esittäytymispaikka.

56 Eesti-jaoston kokous 13.5.1968; Eesti-jaoston kokous 22.3.1971. Kotelo 124. SNS. KA.

57 Kotisuomalaiseksi sanottiin kotiin kutsuttua suomalaista turistia, jonka kanssa ystäväystyttiin ja joka palasi toistuvasti vieraisille. Graf & Roiko-Jokela 2004, 92.

58 Mts. 173–179.

Uudessa Tampereen yliopistossa järjestettiin myös teatteri-koulutusta. Koulutusohjelman johtaja Kari Salosaari kutsui 1966 näyttelijäkurssien sivutoimiseksi johtajaksi näyttelijä-ohjaaja Matti Tapion, joka oli siirtynyt teatteriuralta television puolelle ja työskenteli nyt Tampereella TV2:n pääohjaajana. Seuraavana vuonna käynnistyi ensimmäinen kolmevuotinen näyttelijäkurssi, jolla Tapio hyödynsi kokeneita ulkopuolisia tuntiopettajia.⁵⁹ Hän vieraili myös Tartossa ja tutustui Irdin opetukseen Vanemuine-teatterin harjoitusnäyttämöllä. Syksyllä 1969 Tapio sai Tampereen yliopistolta luvan kutsua Irdin vierailevaksi opettajaksi.⁶⁰

Tapion ja Irdin teatterikäsitys oli samankaltainen: he painottivat realismia, psykologista ihmiskuvausta ja näyttelijäntyön keskeisyyttä.⁶¹ Ird oli kokenut ammattilainen, Tapion luonnehdinnan mukaan ”Neuvostoliiton tunnetuimpia pedagogeja ja teatterinjohtajia”. Neuvostoliiton valtionpalkinnon vuonna 1967 saanut Ird oli myös luotettava kommunisti ja Viron SNT:n korkeimman neuvoston jäsen, jonka sallittiin vierailla ulkomailla.⁶² Neuvostoliiton kulttuuriministeriön näkökulmasta vierailuun lienee ollut helppo myöntyä, koska kyse oli venäläisen teatterikulttuurin välittämisestä: Irdin opetus Tampereella keskittyi Konstantin Stanislavskin näyttelijäntyön metodiin, jota avattiin Anton Tšehovin näytelmien kautta.⁶³

Irdin kahden viikon opetusjakso toisen näyttelijäkurssin opettajana toteutui talvella 1970 ja osoittautui antoisaksi. Kunkin näyttelijän oli lähdettävä liikkeelle omasta itsestään ja haettava näin materiaalia rooliinsa. Ird antoi vuolaita haastatteluja suomalais-

59 Salosaari 2013, 246–247.

60 Matti Tapion kirje Tampereen yliopiston hallitukselle 20.10.1969. II Ammattinäyttelijäkurssi. Hj:2. Tampereen yliopiston draamalinjan arkisto. Tampereen yliopiston arkisto; Ird 1979, 119.

61 Salonen 2014, 24; Ird 1979, 119.

62 Ohjaajavieras Virosta Tampereella. *Helsingin Sanomat* 30.1.1970.

63 Matti Tapion kirje Kaarel Irdille 27.11.1969; Matti Tapion raportti 20.2.1970 Tampereen yliopiston hallitukselle. II Ammattinäyttelijäkurssi. Hj:2. Tampereen yliopiston draamalinjan arkisto. Tampereen yliopiston arkisto; E. N. Kaarel Ird, Tartto: Tuskinpa meillä on temperamenttieroja. *Aamulehti* s.a. 1971. Ku:4. Tuglas-seuran arkisto.



Kaarel Ird opettaa Tampereen yliopiston näyttelijäkurssia. Kuva: Tuglas-seuran arkisto.

lehdille.⁶⁴ Tapion näyttelijäopiskelijat vierailivat kesällä 1971 Tallinnassa ja Tartossa. Vilkasluontoinen Ird oli pidetty ja selkeä opettaja, ja hänet kutsuttiin syksyksi 1971 toistamiseen Tampereelle.⁶⁵ Kolmannella näyttelijäkurssilla hän vieraili kolmeen otteeseen vuosina 1974, 1975 ja 1976. Opetuksen aihe pysyi samana: Tšehovin näytelmät ja Stanislavskin metodi.⁶⁶

64 E. N. Kaarel Ird, Tartto: Tuskinpa meillä on temperamenttieroja. *Aamulehti* s.a. 1971. Ku:4. Tuglas-seuran arkisto.

65 Eesti-jaoston kokous 22.3.1971. Kotelo 124. SNS. KA.

66 Tampereen näyttelijäkurssi. *Helsingin Sanomat* 14.9.1971; Kaarel Ird jälleen Tampereelle. *Helsingin Sanomat* 17.1.1975; Terttu Krogellin puhelinhaastattelu 17.10.2018.

Irdin tulkkina Tampereella toimi ensin Leena Nivanka ja myöhemmillä kerroilla Eva Lille, josta tuli myös hänen ystävänsä. Viron kommunistisen puolueen keskuskomiteaan vuonna 1976 noussut Ird suojeli vaikutusvallallaan Lilleä, jonka aktiivisuus suomalaisvirolaisten suhteiden sillanrakentajana herätti kommunisteissa pahennusta.⁶⁷

Myös Tampereen yliopiston neljäs näyttelijäkurssi sai Irdin opettajakseen syksyllä 1978, jolloin Matti Tapion munuaissyöpä oli edennyt pitkälle ja ilmassa oli jäähyväisten tuntua. Tapion oli määrä ohjata samana syksynä Vanemuisessa Ilmari Kiannon *Ryysyrannan Jooseppi*, mutta hän menehtyi ennen työn valmistumista. Seitsemänkymmentävuotias Ird vieraili neloskursilla vielä syksyllä 1979, jolloin opetuksesta vastasi Mikko Majanlahti,⁶⁸ ja viimeisen kerran vuonna 1981 yhdessä balettimestari Ülo Vilimaan kanssa.

Irdin opetusvierailut toivat Tampereen näyttelijäkurssille valtakunnallista huomiota, joka osaltaan vaikutti kurssien vakinaistamiseen ja laajentamiseen nelivuotisiksi. Tampere ikään kuin tarjosi stanislavskilaisen vaihtoehtoon Helsingissä toimivan Suomen Teatterikoulun brechtiläiselle ja tekstipainotteiselle näyttelijäankoulutukselle. Tosin Teatterikoulukin kokeili virolaista pedagogia kutsuessaan ohjaaja Voldemar Panson opettamaan syyskaudella 1971.⁶⁹

Matti Tapio toi myös itse Tampereelle kaksi Enn Vetemaan virolaista nykynäytelmää, joita ei olisi vierailuesityksenä päästetty maahan. Tampereen Teatterin Pikkuteatteriin Tapio ohjasi alkuvuonna 1974 Vetemaan kohonäytelmän *Illallinen viidelle* (*Öhtusöök viiele*), joka kuvasi neuvostotodellisuutta pessimistisesti ja käsitteli koulutetun perheen jännitteitä ja ongelmia Kohtla-Järven teollisuuskaupungissa. Näytelmän allegorista puolta ei ohjauksessa korostettu. Tampereen esitys oli Suomessa teatteritapaus. Kriitikot havaitsivat esityksessä pientä kankeutta, jonka molemmat esitykset

67 Eva Lillen haastattelu 12.6.2018; Tuglas-Seuran arkisto. Eevi ja Leena Nivangan haastattelu 27.4.2018, haastattelija Heikki Rausmaa; Eva Lillen haastattelu 19.4., 2.5. ja 20.6.2006, haastattelija Heikki Rausmaa. Tuglas-seuran arkisto.

68 Koulutusohjelma näyttelijöille. *Helsingin Sanomat* 3.12.1979.

69 Kallinen 2004, 30.

nähty kirjallisuudentutkija Pekka Lilja selitti suomalaisten virolaisia hartaammalla ja rauhallisemmalla temperamentilla.⁷⁰ Syksyllä 1975 Pikkuteatterissa nähtiin Vetemaan satiirinen ja selvemmin allegorinen näytelmä *Mestareiden Pyhä Susanna* (*Püha Susanna ehk Meistrite kool*), jossa vanhaa sivistystä ja vaurautta edustava rouva kohtaa ahneet ja tietämättömät rakennusmiehet. Esitys menestyi hyvin.⁷¹

Samaan aikaan päätyössään TV2:n ohjaajana Matti Tapio omistautui dokumentaarisille draamatuotannoille, joissa pyrittiin totuudenmukaisesti kuvaamaan toisen maailmansodan tapahtumia ja kulissien takaista diplomatiaa. Talvisodan taustaa ja ns. Molotov–Ribbentropin sopimusta käsittelevä *Sodan ja rauhan miehet* (1978) sai Neuvostoliiton suurlähettilään hermostumaan.⁷² Asia oli tulenarka, koska kuten mainittua, Suomen televisio näkyi myös Virossa.

Yhteistyön toisena osapuolena Ird puolestaan pyrki hankkimaan Vanemuine-teatterille vierailuesityksiä Suomessa. Tapion välityksellä Vanemuine pääsi tiheästi vierailemaan Rauli Lehtosen johtamassa Tampereen Teatterissa. Usein vierailut kytkettiin Olavi Veistäjän johtaman Tampereen Teatterikesän festivaaliohjelmaan. Vastavuoroisesti myös Tampereen Teatterille alkoi sadella vierailukutsuja Tarttoon.

Vanemuine-teatteri oli valtava Neuvostoliitonkin mittakaavassa: siellä esitettiin puhenäytelmien lisäksi oopperaa ja balettia, ja teatterin henkilökuntaan kuului näyttelijöiden, laulajien ja tanssijoiden

70 Tampereen Teatterin toimintakertomus 1974. Ca:4. Tampereen Teatterin arkisto; Lilja 2017, 254–256; Lilja, Pekka. Illalliset virolaisittain. *Keskisuomalainen* 13.2.1974; Markkanen, Maisa. Onnistunut Revisori ja nykyeestiläinen löytö. *Kansan Uutiset* 6.2.1974; Härkönen, Reijo. Eestiläistä arkea. *Savon Sanomat* 12.2.1974; Veistäjä, Olavi. Virolaista pessimismisiä. *Aamulehti* 3.2.1974; Pohjola, Kaisa. Merkitävä illallinen. *Hämeen Kansa* 5.2.1974; Veltheim, Katri. Avioero kaivosseudulla nykyvirolaisena versiona. *Uusi Suomi* 6.2.1974; Uexküll, Sole. Ihmiskuvauksen tarkkuustyötä. *Helsingin Sanomat* 5.2.1974. Tampereen Teatterin lehtileikekoelma. Tampereen Teatterin arkisto.

71 Tampereen Teatterin toimintakertomus 1975. Ca:4. Tampereen Teatterin arkisto.

72 Salonen 2014, 15–21. Moskova kielsi, että kesällä 1939 olisi tapahtunut etupiirijakoa natsi-Saksan ja Neuvostoliiton välillä. Baltian miehitys 1940 ja hyökkäyssota Suomeen 1939–1940 perustuivat tähän salassa pidettyyn sopimukseen.

lisäksi myös täysimittainen kuoro ja orkesteri. Suomen-vierailuille pyrittiin valitsemaan vauhdikkaita näytelmiä, joissa vieras kieli ei estäisi ymmärtämistä.⁷³ Ensimmäiselle Tampereen-vierailulleen tammikuussa 1974 teatteri toi virolaisiin kansansatuihin perustuvan esityksen *Üks ullike läks rändama (Muinaisjuttuja)*, jonka ketterästi kohtauksesta toiseen soljuvaa teatteri-ilmaisua ihasteltiin ja verrattiin unkarilaisten *Kalevala*-tulkintaan.⁷⁴ Teatterikesässä 1974 nähtiin Enn Vaigurin kansannäytelmä *Külavahelaulud ('Kylälauluja')*, joka vertautui kuorolauluineen ja tansseineen Teuvo Pakkalan *Tukkijoella*-näytelmään – konstailematon kansanteatteri eli kukoistustaan myös 1970-luvun Suomessa.⁷⁵

Keväällä 1975 Tampereen Teatteri vieraili kahdella pienimuotoisella esityksellä Tartossa, Pärnussa ja Tallinnassa. Jotunin *Suhteita* oli kestosuosikki, jota tamperelaiset olivat esittäneet kiertueella jo Yhdysvalloissa asti ja joka Virossa siirrettiin suurille näyttämöille. Yleisö seurasi simultaanitulkattua esitystä kuulokkeet päässään. Toisena vierailuesityksenä oli Matti Tapion monologina esittämä Gogolin *Mielipuolen päiväkirja*, jota ei yleisölle tuttu teoksena tarvinnut tulkata. Tamperelaisten Viron-kiertue sai paljon myönteistä huomiota aina Neuvostoliiton Moskovassa ilmestyviä päälehtiä myöten.⁷⁶ Lehtosen mukaan tamperelaiset kokivat olevansa saavana osapuolena: Vanemuine-teatterin mielenkiinto imarteli tamperelaisia ja nosti heidän itsetuntoaan.⁷⁷

Suomessa aikakausi ja teatteriestetiikka olivat 1970-luvun lopulla murroksessa. Kun Vanemuine toi Tampereen Teatterikesään 1977

73 Ird 1979, 121.

74 Eteläpää, Heikki. Tarton Tuhmajussi tuli, näki, voitti. *Uusi Suomi* 14.1.1974. Kotelo 405. SNS. KA.

75 Eklund, Hilka. Ulkomaista antia kotimaisessa kesässä. *Suomen Sosialidemokraatti* 27.8.1974; Veltheim, Katri. Tarton Vanemuine toi soivat kunnaat ja lehdot. *Uusi Suomi* 18.8.1974; Stålhammar, Leo. Valloittava laulunäytelmä tallinlaisten vierailuna. *Suomenmaa* 20.8.1974. Kotelo 404. SNS. KA.

76 Tampereen Teatterin toimintakertomus 1975. Ca:4; Tampereen Teatteri tervetullut Viroon. *Aamulehti* 15.5.1975. Tampereen Teatterin lehtileikekokoelma. Tampereen Teatterin arkisto.

77 Lehtonen 1997, 376, 379–380.

jälleen musiikkipitoisen kyläkomedian *Suveöö ilmsi* (*Kesäyön tarina*), esitykset olivat loppuunmyytyjä ja virolaisten näyttelijöiden charmi puri suomalaisiin. Kriitikot esittivät kuitenkin jo varauksia: esimerkiksi *Helsingin Sanomien* Sole Uexküll piti esitystä vanhanaikaisena kuriositeettina, ”retkenä teatterimuseoon”⁷⁸

Taloudellisesti jo hoippuvan Neuvostoliiton ote Virosta oli rauданluja vielä 1980-luvun alussa. Suomessa huolestuttiin Viron venäläistämiskampanjasta, jonka pelättiin uhkaavan virolaisen kielen ja kulttuurin asemaa. Asiaa ei auttanut, että Kaarel Irdin johdolla virolaiset kulttuurihenkilöt julkaisivat 1981 lausunnon, jossa ongelma lakaistiin maton alle: ”Täysin turhaan vuodattavat krokotiilinkyyneleitä harrastelijaestofilit, jotka kuuluttavat Viron kulttuurin sammumista. Me voimme täysin varmoina väittää, että Viron kulttuuri elää rikasta elämää ja se on voimakkaampi kuin koskaan aikaisemmin.”⁷⁹

Teatterikesässä 1982 Vanemuine-teatterin esitykset saivat suomalaiskriitikoilta suorastaan tylyn vastaanoton. Vierailuohjelmaksi oli Kaarel Irdin ohjaama Nikolai Pogodinin neuvostouskollinen *Kremlin kellot*, jossa keskeisenä roolihenkilönä oli V. I. Lenin. Simultaanitulkattu esitys oli jatkamassa kiertue-esityksenä Moskovaan, mutta suomalaisyleisö piti sitä onttona ideologian tuputtamisena. Toisena esityksenä oli ilman tulkkausta esitetty Bertolt Brechtin ja Hella Wuolijoen näytelmä, ohjaaja Evald Hermakulan voimakkaasti tyyllitelmä *Härä Puntila ja tema sulane Matti* (*Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti*), joka oli Virossakin saanut ristiriitaisen vastaanoton.⁸⁰

Tampereella luodut suhteet auttoivat Vanemuine-teatterin myös Ruotsiin. Vuonna 1983 toteutuneen vierailun kutsujana oli Tukhol-

78 Uexküll, Sole. Kylämusiikin kumma kooste. *Helsingin Sanomat* 22.8.1977, 13; Ete-läpää, Heikki. Kylärieha kesäyön sireeniviidakossa. *Uusi Suomi* 22.8.1977. Kotelo 405. SNS. KA.

79 Ird, Kaarel – Tormis, Veljo – Unt, Mati – Palm, Mati & Ariste, Paul. Mikä on virolaisen kulttuurin tila. *Helsingin Sanomat* 5.12.1981.

80 Mattila, Marketta. Disco-Puntila potkaisi Brechtin yli laidan. *Aamulehti* 16.8.1982; Kajava, Jukka. Valju Vanemuine. *Helsingin Sanomat* 17.8.1982; Paavola, Pekka. Teatterikesä otti varaslähdön. *Ilkka* 17.8.1982. Kotelo 406. SNS. KA; Kampus 2019, 262–291.

man Dramaten-teatterin johtaja Lasse Pöysti, joka tunsi Vanemuisen Tampereen-ajoiltaan.⁸¹

Tampereen Teatteri jatkoi yhteistyötään Vanemuisen kanssa 1980-luvulla. Tamperelaiset vierailivat syksyllä 1984 Tartossa ja Viljandin uusitusugala-teatterissa Peter Shafferin näytelmällä *Amadeus*. Näyttelijä Markku Valkamo summasi: ”esitys vieraassa maassa on suurta juhlaa. Se on palkinto pitkäjännitteisestä, joskus hyvinkin arkselta tuntuvasta työstä. Vierailu tutustuttaa teatterin tekemiseen vieraassa maassa, teatterin ammattilaisiin vieraassa maassa.”⁸²

Syksyllä 1986 Tampereen Teatterissa vieraili Vanemuine-teatterin uusi pääohjaaja Ago-Endrik Kerge, joka oli kutsuttu ohjaamaan tulkintansa Tammsaaren *Varkamäestä* nimellä *Aika tulla, aika mennä* (*Aeg tulla, aeg minna*).⁸³ Suomentaja Eva Lille sai työskentelyynsä käytännön vinkkejä teatterin dramaturgi Annikki Elloselta ja pääsi mukaan lukuharjoituksiin.⁸⁴ Kohtaukset vaihtuivat Kergen tulkinnassa liukkain leikkauksin, mutta kokonaisuus venyi silti kolmetuntiseksi. Kriitikoille näytelmän historiallinen kansankuvaus tuntui liiankin yllätykseltä, Suomessa jo ohitetulta vaiheelta.⁸⁵

Teatterinjohtaja Rauli Lehtonen korosti suomalaisten ja virolaisten kanssakäymisen luontevuutta, mutta huomautti jälkepäin, että Tallinnan tulliin ja Tarton-vierailuihin liittyneet byrokraattiset vaikeudet ylittivät kaiken muun hänen pitkällä urallaan

81 Ird 1984, 278–279.

82 Valkamo, Markku. TT ja Amadeus Eestissä: Aina matkanteko kotiolot voittaa. *Kansan Uutiset* 7.11.1984. Tampereen Teatterin lehtileikekokoelma. Tampereen Teatterin arkisto.

83 Valkamo, Markku. Teatteri ottaa aina kantaa. *Kansan Uutiset* 28.11.1986. Kotelo 531. SNS. KA. Tamperelaiset olivat nähneet Kergen ohjauksen Tartossa, ja pyysivät samaa teosta Tampereelle.

84 Eva Lillen haastattelu 12.12.1986, haastattelija Marja-Liisa Rauhaniemi. SKS KIA.

85 Virkkula, Simopekka. Unohdetun klassikon paluu. *Aamulehti* 3.12.1984; Seppälä, Arto. Maankamara, karu ja lämmin. *Aamulehti* 5.12.1984; Lumivuori, Hannu. Aika pitkä Aika tulla – aika mennä. *Kansan Lehti* 5.12.1986; Valkonen, Markku. Kansasta kertomaton kansannäytelmä. *Kansan Uutiset* 8.1.1987; Rosvall, Matti. Isäntien isot riidat. *Tamperelainen* 18.1.1987; Tuovinen, Kaj. Maan ja työn perintöä. *Tiedonantaja* 7.1.1987; Hanhijärvi, Reija. Historiallinen katsaus. *Kotimaa* 23.12.1986. Tampereen Teatterin lehtileikekokoelma. Tampereen Teatterin arkisto; Kampus 2019, 292–314.

kokemansa.⁸⁶ Harvoin ohjanneelle Lehtoselle Viron-yhteistyö hui-pentui syksyllä 1989, kun hän lopulta taipui virolaisten sitkeisiin kutsuihin ja ohjasi Vanemuiseen – Kergen ehdotuksesta – Erkki Mäkisen sotänäytelmän *Viimeinen valssi Viipurissa*. Ensi-illassa uumoiltiin jo virolaisten itsenäistymistä. Yleisö piti esityksestä, kritiikki oli hieman varautuneempi.⁸⁷

Teemavuodet antoivat tilaisuuden yhteistyölle

Suomalaisteattereista lähinnä Suomen Kansallisooppera, Helsingin Kaupunginteatteri, Tampereen Teatteri ja Kotkan Kaupunginteatteri ylläpitivät 1970-luvulla suoria yhteyksiä Viroon, käytännössä Tallinnan Estonia-teatteriin ja Draamateatteriin sekä Tarton Vanemuine-teatteriin.⁸⁸ Ystävyyskaupunkisopimukset ja teemavuodet antoivat myös eräille muille teattereille tilaisuuden vastavuoroisiin vierailuihin.

Suomen Teatteripäivillä keväällä 1973 Helsingin Kaupunginteatterissa vieraili Tallinnan Konservatorion näyttelijäopiskelijoiden Kivi-esitys *Täna mängime "Seitset venda"* ('Tänään näyttelemme Seitsemän veljestä'). Ohjaaja Voldemar Panson irtonaisten leikkisä tulkinta herätti suomalaiskatsojissa ihastusta; energisinä veljeksinä nähtiin Viron teatterin tulevia suurnimiä, kuten Juhan Viiding ja Martin Veinmann.⁸⁹ Virolaisesitys edelsi Kiven tulkinnan uudistumista myös Suomessa: sittemmin legendaariseksi muodostunut Turun Kaupunginteatterin *Seitsemän veljestä* sai ensi-iltansa saman vuoden joulukuussa.

Helsingin Kaupunginteatterin ja Tallinnan Draamateatterin suoraa yhteistyötä vaikeutti neuvostobyrokratia. Kaupunginteatteri

86 Lehtonen 1997, 377.

87 Lehtonen 1997, 382–385; Tonts, Ülo. Mitte lihtsalt Viiburist ja valsist. *Reede* 29.12.1989.

88 Heinonen 1983, 49–53.

89 Jürisson 2010, 362; ks. myös Luule Epnerin luku "Suomalainen draama Viron teattereissa 1944–1991" tässä kirjassa.

tarjoutui vierailemaan Veijo Meren näytelmällä *Sano Oili vaan*, mutta Viron sensuuri torjui sen epäsoveliaana. Lopulta vuonna 1974 päädyttiin Carlo Goldonin ikivanhaan komediaan *Kunnon tyttö*, joka oli valmistunut ensemblen ryhmätyönä mutta ei vakuuttanut virolaiskatsojia. Kaupunginteatterin vieraat ihastuivat Tallinnassa näkemäänsä Tšehovin *Kolmen sisareen*, joka ankaran illuusiottomasti törmäytti sisarten haavekuvat kovaan todellisuuteen. Latvialaisen Adolf Shapiron ohjaama esitys kutsuttiin Helsinkiin, mutta vierailu pääsi toteutumaan vasta vuonna 1978, jolloin ensi-illasta oli kulunut jo viisi vuotta ja esityksen aika alkoi jo olla ohi. Virolaisten täytyi Helsingissä sovittaa esitys ja sen rytmi kaksi kertaa suuremmalle näyttämölle. Siitä huolimatta suomalaiskriitikot vaikuttuivat intensiivisestä esityksestä, jonka vieraantuneisuuden kuvaus voitiin kokea paitsi Tšehovin nykypäivään tuovana uustulkintana myös rohkeana allegoriana virolaisten tilanteesta.⁹⁰

Ystävyyskaupungit Vaasa ja Pärnu käynnistivät teatterivaihdon syksyllä 1974, kun Pärnun Draamateatterin pääohjaaja Vello Rummo ohjasi Vaasan kaupunginteatterissa Ardi Liiveksen menestyskomedian *Tavaton päivä* (*Pühapäev on tore päev*). Näytelmässä kommunikaation puute johtaa hullunkurisiin kömmähdyksiin. Ohjaajan tulkkina toimi Jyväskylän yliopiston viron kielen lehtori, pärnulaissyntyinen Toivo Kuldsepp.⁹¹ Esitys menestyi Vaasassa hyvin, ja näytelmää esitettiin 1970-luvulla myös Savonlinnassa ja Karkkilassa. Rummo puolestaan vei Suomen-tuomisina Viroon Veijo Meren näytelmän *Aleksis Stenvallin elämä*, jonka oli nähnyt Turussa.⁹²

90 Eevi ja Leena Nivangan haastattelu 27.4.2018. Tuglas-seuran arkisto; Jürisson 2010, 363; Eklund, Hilka. Vieraantumisen ajan sisaret. *Demari* 6.9.1978; Savutie, Maija. Elämäntäyteistä Tshehovia. *Kansan Uutiset* 29.8.1978; Veltheim, Katri. Hieno, järkyttävä leikki. *Uusi Suomi* 27.8.1978; Veltheim, Katri. Tallinnalaiset tuovat Tshehovia. *Uusi Suomi* 24.8.1978; Vuori, Hilka. Helsinki esittelee Tallinnan Tshehovia. *Kansan Uutiset* 24.8.1978. Kotelo 405. SNS. KA.

91 Ropponen, Marita. Vaasan teatterivieras Vello Rummo. *Teatteri* 29.11.1974. Kotelo 405. SNS. KA.

92 *Sirp ja Vasar* 5.12.1974. Veijo Meren teos käännettiin virokseksi vuonna 1975 ja esitettiin vuonna 1981 Rakveren teatterissa.

Vapaaksi ohjaajaksi jättäytynyt Sakari Puurunen vieraili Tallinnan Draamateatterissa 1975 klassikonäytelmällä, Maurice Maeterlinckin symbolistisella teoksella *Pelléas ja Mélisande*, jossa hyödynnettiin Sibeliuksen näyttämömusiikkia. Näytelmän unenomaisen jähmettyneen maailman saattoi tulkita totalitarismin vertauskuvaksi, vaikka asiasta ei voitu suoraan kirjoittaa. Kiistely osavaliinnoista ja työskentelytavoista aiheutti harjoituksiin kitkaa, mutta lopputuloksena oli menestys.⁹³

Neuvostoliiton näkökulmasta teatterivaihto Suomen kanssa oli pehmeää vallankäyttöä, jonka avulla sosialistinen suurvalta etsi ymmärtäjiä ja tukijoita Lännestä. Suomessa opittiin yhä paremmin luovimaan neuvostobyrokratian karikoissa. Luistavat idänsuhteet tarjosivat mahdollisuuksia myös kulttuurisektorille. Suomen opetusministeriössä työläännyttiin 1970-luvun puolivälissä SNS:n yksipuoliseen tapaan huolehtia kulttuurivaihdosta. Kansliapäällikkö Jaakko Nummisen ja kansainvälisten asioiden päällikkö Kalervo Siikalan johdolla ministeriö pyrki luomaan paremmat edellytykset suomalaiselle kulttuuriviennille korostamalla vastavuoroisuutta. Suomen ja Neuvostoliiton kulttuurivaihdon viisivuotissuunnitelma parafoitiin vuonna 1978 ja se astui voimaan seuraavana vuonna. Opetusministeriön organisaatioon liittyneestä Neuvostoliittoinstituutista muodostui Valdemar Melangon johdolla suomalaisen kulttuuriviennin keskusvirasto, joka tarjosi ”ohituskaistan” SNS:lle.⁹⁴ Vastaavasti Neuvostoliitto avasi Helsingissä 1977 oman kulttuuri- ja tiedekeskuksensa, jossa oli jatkuvaa kulttuuri- taide- ja seminaaritarjontaa.⁹⁵

Kulttuurivaihto Suomen ja Neuvostoliiton välillä lisääntyikin 1970-luvun lopulla huomattavasti. Tässä kokonaisuudessa teatteriesityksillä tai vierailuohjauksilla oli varsin pieni rooli; ne vaativat suuria satsauksia ja perustuivat kieleen toisin kuin esimerkiksi

93 Epner 2015, 200; Vellerand, Lilian. Juttu proovidelt ja proovide vaheaegadelt. *Sirp ja Vasar* 5.12.1975; Mutt, Mihkel. Pelléas ja Mélisande. *Sirp ja Vasar* 23.1.1976; Vellerand, Lilian. Pelléas ja Mélisande taas laval. *Õhtuleht* 7.1.1976; Andresen 1977, 185; Haan & Ott 2012, 113–114.

94 Pernaa 2002, 202, 229–233.

95 Heinonen 1983, 14–15.

elokuva, kuvataide ja musiikki. Suomen ja Neuvostoliiton teatterivaihdon alalla Viron osuus olikin keskeinen: enemmistö Suomessa vierailleista neuvostoesityksistä ja -ohjaajista oli virolaisia. Sen sijaan suomalaisteattereiden vierailut Neuvostoliittoon suuntautuivat eri puolille, usein esimerkiksi Petroskoihin tai Kostamuksen suomalaiselle siirtotyömaalle.⁹⁶

Neuvostoliitto järjesti 1960- ja 1970-luvulla vuotuisia ulkomaisen draaman festivaaleja vuoron perään eri itäeurooppalaisten maiden kanssa. Vieraillessaan Suomessa 1972 Neuvostoliiton kulttuuriministeri G. A. Ivanov esitti vastaavaa mallia myös Suomelle ensimmäisenä ei-sosialistisena maana.⁹⁷ Asiaa alkoi viedä eteenpäin Työväen Näyttämöiden Liitto, jonka aloitteesta Suomessa teattereiden näytäntövuosi 1977–1978 omistettiin erityisesti neuvostodraamalle. Järjestelyistä vastasivat TNL ja SNS, mutta mukana oli laaja joukko maan teatterijärjestöjä ja juhluvuoden suojelijana presidentti Kekkonen. Tavoitteena oli lisätä neuvostodramatiikan osuutta suomalaisissa teattereissa; juhluvuoteen liittyi myös seminaareja, näyttelyitä ja ohjaajavierailuita.⁹⁸

Teemavuosi oli suunniteltu molemminpuolisen näytelmävaihdon vauhdittamiseen, mutta se tarjosi mahdollisuuden myös suomalais-virolaisen yhteistyön tiivistämiseen. Syyskuussa 1977 Helsingissä pidettiin neuvostoteatteria ruotinnut juhlaseminaari, jossa virolaisuuskin pääsi esiin. Voldemar Panso korosti Stanislavski-esitelmässään uudistumista dogmaattisuuden sijaan. Kääntäjä Marja Jänis esitti suorasukaisesti, että suomalaisteatterit voisivat helpoimmin tutustua Neuvostoliiton näytelmätuotantoon läheisen ja tutun veljeskansan, virolaisten, näytelmien kautta.⁹⁹

Virolaisen lähestymistavan neuvostodraaman juhluvuoden viettoon valitsi vain yksi suomalaisteatteri, Joensuun Kaupunginteatteri.

96 Heinonen 1983, Liite 2, 21–23.

97 Etelämäki, Heikki. Jatkuva teatterivaihtoa toivotaan Neuvostoliitossa. *Uusi Suomi* 12.10.1972. Kotelo 404. SNS. KA.

98 Seppälä 2020, 312–314; Kyrö 1983.

99 Vuori, Hilkka – Seppälä, Eila. Neuvostoteatteria pohtimassa. *Maailma ja me* 12/1977, 122. Kotelo 405. SNS. KA.

Se otti ohjelmistoonsa Eduard Vilden klassisen *Vihtahousu*-komedian, joka ei kuitenkaan lähtenyt lentoon suomalaisohjauksena. Sitäkin paremmin onnistui Vanemuine-teatterin nuoren ohjaajan Jaan Toomingin vierailu syksyllä 1977. Vierailunäytelmäksi kaavailtu Vetemaan *Roosiaed* ('Ruusutarha') vaihtui virolaisten aloitteesta Juhan Smuulin hyväntuuliseen laulunäytelmään *Kippari-Jonni* (*Kihnu Jõnn*, 1965), jossa oli pari suomalaistakin merimieshahmoa.¹⁰⁰

Kippari-Jonnin nimihahmo oli järjestelmää uhmaava virolainen toimintasankari, jonka esikuva oli 1800-luvun lopulla elänyt originelli merikapteeni. Virolaisyleisöä voimakkaasti puhutellut näytelmä¹⁰¹ oli herättänyt suomalaisten kiinnostuksen jo 1965, jolloin Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin seurue näki sen tuoreeltaan Tallinnassa ja harkitsi sen ottamista esitettäväkseen.¹⁰² Viroon avioitunut ja muuttanut Eva Lille oli kääntänyt näytelmän jo vuonna 1969,¹⁰³ mutta sen oli esittänyt Suomessa ainoastaan Petroskoin Suomalainen Draamateatteri Suomen-kiertueellaan 1968, myös Joensuussa, nimellä *Villi kapteeni*.¹⁰⁴

Ohjaaja Toomingin mukana Joensuuhun tuli Vanemuisen lavastaja-puvustaja Esti Kittus. Tooming antoi tilaa improvisointiharjoitteille ja sai teatterin harrastajapohjalta ponnistaneista, kouluttamattomista näyttelijöistä paljon irti. Ohjaaja kutsuttiin Joensuuhun uudelle vierailulle, joka toteutui syksyllä 1981. Tuolloin esitykseksi sovittiin Jaan Kruusvallin näytelmä *Joki virtaa* (*Jõgi voolab*), mutta se oli neuvostoviranomaisten määräyksestä viime tingassa korvattava venäläisellä klassikolla, Gorkin näytelmällä *Pohjalla*. Toomingle ja suomalaisyleisölle myös Gorkin näytelmä oli mieluinen.¹⁰⁵

100 Julkunen 2012, 172–174.

101 Zetterberg 2017, 294.

102 Vartia, Annikki. Tallinnan Draamateatteri. *Kauppalehti* 22.9.1966. Suomen Teatteriliiton lehtileikekokoelma. TeaMA.

103 Eva Lillen haastattelu 12.12.1986, haastattelija Marja-Liisa Rauhaniemi. SKS KIA.

104 Teatterivierailu Petroskoista. *Helsingin Sanomat* 28.9.1968, 15; Eestiläinen ohjaajavierailu Joensuussa. *Yhteistyön Linja* 1977. Kotelo 405. SNS. KA.

105 Julkunen 2012, 176–177, 202; Eestiläisohjaaja Joensuussa. *Seuratieto* 1/1978; Eestiläinen ohjaajavierailu Joensuussa. *Yhteistyön Linja* 1977. Kotelo 405. SNS. KA; Nõukogude Eesti lavastajad välismaal 1981. *Teater. Muusika. Kino* 2/1982, 19.

Tooming vieraili Joensuussa vielä kolmannen kerran vuodenvaihteessa 1987–1988 ja ohjasi tuolloin oman sovituksensa Tammsaaren romaanisarjasta *Totuus ja oikeus*.

Neuvostodraaman teemavuoden vastavetona Neuvostoliitossa vietettiin suomalaisen draaman festivaalia näytäntövuonna 1980–1981. Suomessa tapahtumaa kutsuttiin ”Suomen teatteripäiviksi Neuvostoliitossa”. Vetovastuu oli opetus- ja kulttuuriministeriöillä, käytännössä Suomen Neuvostoliittoinstituutilla, joka kutsui koolle laajan, koko teatterikenttää edustavan työryhmän. Virolaiset olivat erityisasemassa. Heti kärkeen todettiin, että Viroon ei tarvinnut lähettää erillisiä suosituslistoja suomalaisista näytelmistä. Suunnittelusta vastanneissa työryhmissä olivat Neuvostoliiton edustajina mukana ohjaajat Kaarel Ird ja Mikk Mikiver, molemmat moninkertaisia Suomen-kävijöitä. Mikiver ilmoitti, että virolaiset aloittavat festivaalin etuajassa jo vuoden 1980 alussa. Lopulta peräti 44 neuvostoliittolaista teatteria, joukossa kaikki virolaisteatterit, osallistui festivaaliin valitsemalla ohjelmistoonsa jonkin suomalaisen näytelmän, useimmat Hella Wuolijoen teoksen.¹⁰⁶ Suomen teatteria, teatteriarkkitehtuuria sekä puvustuksia ja lavastuksia esittelevä kiertonäyttely avattiin Tallinnassa siirtyäkseen sitten Pärnun kautta Moskovaan. Mikiver ehdotti myös vierailuesitysten televisiointia Viron ja Suomen yleisradioiden yhteistyönä, mutta aloite ei toteutunut.¹⁰⁷

Samaan aikaan draamafestivaalin kanssa Tallinna oli saanut järjestettäväkseen Moskovan olympiakisojen purjehduskilpailut kesällä 1980. Kaupunkiin odotettiin kansainvälisiä vieraita, ja tapahtumat olivatkin omiaan lisäämään myös suomalaisturistien kiinnostusta Viron-matkailuun. Tallinnan Draamateatterissa vieraili Helsingin Kaupunginteatterista Paavo Liski, jonka ohjaama *Kalevala* kuului olympiapurjehdusten viralliseen kulttuuriohjelmaan. Kyseessä oli kansalliseepoksen leikkisä unkarilainen näyttämö-

106 Kertomus Suomen teatteripäivistä SNTL:ssä 1980–1981. Kansio 405. SNS. KA; Seppälä 2020, 314–315; *Sirp ja Vasar* 5.6.1981.

107 Muistio Helsingin Neuvostoliitto-instituutissa 10.4.1979 käydyistä keskusteluista; Suunnittelutyöryhmän kokous 18.6.1979. Kotelo 405. SNS. KA.

sovitus, jonka olivat tehneet Károly Kazimir ja folkloristi Guyla Ortutay 1960-luvun lopulla Budapestin Thalia-teatterille. Eeppisen teatterin tapaan *Kalevalan* tarinat esitettiin kylän asukkaiden teatterileikkinä. Lemminkäisen roolin tehnyt entinen balettiansija Ago-Endrik Kerge vieraili myöhemmin itse Suomessa ohjaajana. Vaikka esityksestä tuli pitkä, *Kalevalaa* esitettiin kahden vuoden aikana 47 kertaa ja katsojia oli miltei 23 000. Vastaanotossa korostui *Kalevalan* maailman suomalais-ugrilaisuus.¹⁰⁸ Kaarina Virolainen kirjoitti: ”Kalevala-esitys oli suomalainen aihe, unkarilaisten löytämä, eestiläisten esittämä ja suomalaisen ohjaama – sukulaiskansojen yhteistyötä parhaimmillaan.”¹⁰⁹

Toisellakin virolaisella festivaaliesityksellä oli suomalainen ohjaaja. Vaasan Kaupunginteatterin Taisto-Bertil Orsmaa ohjasi ystävyyskaupunki Pärnussa jo syksyllä 1979 *Kultaisen vasikan*, jonka esityskausi jatkui vuodelle 1980. Maria Jotunin satiirista komediaa ei ollut aikaisemmin esitetty Virossa. Orsmaa sai pitää 60 harjoitusta: ”Työskentelin hyvin samaan tapaan kuin omassa teatterissa, analysoiden, improvisaation pohjalta etsien ja hakien tekemisen tapaa. Yllätys oli näyttelijöiden puhetekniikan hyvä taso, esimerkiksi replikoinnin nopeus tilanteissa, joissa vaadittiin vauhtia.”¹¹⁰

Jos Liskin *Kalevalaa* oli voitu kritisoida yhteiskunnallisen ai-neksen puuttumisesta,¹¹¹ Orsmaan ohjauksessa ideologinen kehys korostui. Yhteiskunnallisesti tiedostavana teatterintekijänä Orsmaa oli sijoittanut teoksen nykyaikaan ja alleviivasi sen kapitalismi-

108 Liski oli ohjannut teoksen aikaisemmin Ouluun vuonna 1972. Kalda, Enn. *Kalevala teel lavale. Sirp ja Vasar* 25.1.1980; Paavo Liskin haastattelu. *Apu*, 7/1980 (15.2.1980), 56–59.

109 Virolainen, Kaarina. Eestiläisiä ystäviä tapaamassa. *Suomenmaa* 13.9.1980. Kotelo 531. SNS. KA.

110 Ropponen, Marita. Jotunin ihmiskuvat eri aikojen kehyksissä. *Teatteri* 10.4.1980. Kotelo 405. SNS. KA; Aller, Rudolf. Kuldvasikas Pärnu laval. *Sirp ja Vasar* 8.2.1980; Aller, Rudolf. Juttu Kuldvasika ümber. *Pärnu Kommunist* 28.11.1979.

111 Viron kulttuuriministeriön virkamies Jaak Allikin mukaan Liskin *Kalevalassa* korostui mielikuvitus ja sivuutettiin eepoksen sosiaalis-yhteiskunnallinen puoli. Byckling, Liisa. Suomalainen näytelmä Neuvostoliitossa. *Helsingin Sanomat* 13.6.1981, 19.

kritiikkiä. Lavastajana vieraili Suomen Kansallisteatterin Pekka Heiskanen, jonka näyttämökuvassa taustalle projisoitiin kultainen vasikka ja Yhdysvaltoja symboloiva Setä Sam dollaritukkoineen. Vaikka virolaisarvioissa vierastettiin Orsmaan ohjausratkaisuja, esitys sai Pärnussa peräti 46 näytäntöä.¹¹²

Suomalaisen draaman festivaalin muita merkkiesityksiä Virossa olivat Vanemuine-teatterin *Seitsemän veljestä* Jaan Toomingin ohjauksena, Pärnun Draamateatterin *Viisas neitsyt* Ingo Normetin ohjauksena sekä Rakveren teatterin tulkinta Veijo Meren näytelmästä *Aleksis Stenvallin elämä*, jonka oli ohjannut Raivo Trass. Tallinnassa nähtiin myös suomalaisteattereiden vierailuja, joista ihastuneimman huomion sai Helsingin Kaupunginteatterin *Viisas neitsyt* keväällä 1980. Jouko Turkan nykyaikaista tulkintaa ja simultaanista ohjausta Maiju Lassilan kansankomediasta kannatteli Ritva Valkaman roolityö. Ensimmäistä kertaa Virossa vierailut KOM-teatteri toi Draamateatteriin kaksi esitystä ja yllätti virolaiset psykologisella ihmiskuvauksellaan.¹¹³

Suomalaisen draaman festivaalivuosi huipentui toukokuun lopulla 1981 Moskovassa järjestettyyn Suomen-viikkoon. Seitsemästä ohjauspalkinnosta kaksi meni virolaisille. Juhlaseminaarissa moskovalaisprofessori Anna Obratsova havainnoi, miten virolaisten suomalaisdraaman tulkinnoissa näkyi ”sisäinen yhteys” suomalaiseseen teatteriperinteeseen. Kriitikko Maija Savutie huomautti, että suomalainen nykydraama ei ollut löytänyt tietään neuvostonäyttämöille. Tähän Viron kulttuuriministeriön teatterihallinnon päällikkö Jaak Allik vastasi, että pulma saattoi piillä suomalaisessa nykydraamassa – virolaiset dramaturgit kyllä seurasivat tarkkaan naapurimaan kirjallisuutta. Allik toivoi lisää suomalais-virolaisia ohjaaja- ja esitysvierailuita ja pahoitteli, miten Viron nuoren polven keskeiset ohjaajat Jaan Tooming, Mikk Mikiver ja Kalju Komissarov olivat Suomessa joutuneet työskentelemään pikkukaupunkien

112 Aller, Rudolf. Kuldvasikas Pärnu laval. *Sirp ja Vasar* 8.2.1980; Uiho 1982, 188.

113 Link, Endel. ”Kalevala” V. Kingissepa nimelises TRA Draamateatris. *Sirp ja Vasar* 7.3.1980; Link, Endel. Tark neitsi tuli üle lahe. *Sirp ja Vasar* 9.5.1980; Byckling, Liisa. Suomalainen näytelmä Neuvostoliitossa. *Helsingin Sanomat* 13.6.1981, 19.

teattereissa – Joensuussa, Kotkassa ja Jyväskylässä – ja jäämään ilman ansaitsemaansa huomiota.¹¹⁴

Jyväskylän kaupunginteatterin yhteistyö Viron Nuorisoteatterin kanssa

Jos 1970-luvulla Suomessa oli tutustuttu Vanemuine-teatteriin ja sen ohjaajiin, 1980-luvulla vuoroon tulivat Tallinnan näyttämöt: Draamateatteri, Nuorisoteatteri sekä Vanhankaupungin Studio. Niiden suomalaisina yhteistyökumppaneina olivat ensi alkuun Kotkan, Jyväskylän sekä Lahden kaupunginteatterit, mutta 1980-luvun lopulla yhä useammat suomalaisteatterit kiinnostuivat virolaisyhteistyöstä.

Jyväskylän painoarvoa suomalais-virolaisten suhteiden vaalijana korosti Jyväskylän yliopiston viron kielen lehtoraatti, jota vuodesta 1973 hoiti aktiivinen Toivo Kuldsepp. Tutkijana Kuldsepp selvitti maiden välisten kirjallisten suhteiden historiaa ja oli muun muassa järjestämässä pärnulaisten Vello Rummon ohjaajavierailua Vaasaan vuonna 1974.

Kun yhteistyö Jyväskylän Kaupunginteatterin ja Viron Nuorisoteatterin välille 1980-luvun taitteessa muodostui, välittäjänä toimi estofiileinä tunnettu Salokanteleen pariskunta. Gummeruksella työskentelevä Juhani Salokannel kutsui 1979 Jyväskylään kustantamon uuden käännöskirjailijan, ohjaaja-dramaturgi Mati Untin, ja kaupunginteatterin teatterisihteeri Anja Salokannel huolehti, että myös teatterinjohtaja Ari Kallio tuli tapaamaan virolaista kollegaa. Keskustelussa Unt ehdotti Kalliolle teatterivierailua: Nuorisoteatterin johtaja Kalju Komissarov voisi tulla Jyväskylään ohjaamaan.¹¹⁵

Neuvostoliittolaiseen teatterijärjestelmään kuului, että neuvostotasavaltojen keskuskaupungeissa, kuten Tallinnassa, tuli olla lap-

114 Byckling, Liisa. Suomalainen näytelmä Neuvostoliitossa. *Helsingin Sanomat* 13.6.1981, 19; Allik, Jaak. Soome dramaturgia festivali tulemused. *Sirp ja Vasar* 5.6.1981.

115 Ari Kallion haastattelu 27.6.2018.

sille esiintyvä nukketeatteri sekä 14–28-vuotiaille esiintyvä nuorisoteatteri (TJUJ).¹¹⁶ Nukketeatteri oli jo päässyt kiertueille ja tullut tutuksi myös Suomessa. Nyt oli Viron Valtiollisen Nuorisoteatterin vuoro. Nimestään huolimatta teatterin esitykset olivat täysipainoisia aikuisten teatteria.

Kallio tutustui Nuorisoteatterin esityksiin ja Komissaroviin Tallinnassa, mutta vierailun järjestäminen osoittautui työlääksi. Kallio kertoi byrokraattisista esteistä joulukuussa 1979: ”Vähäiseenkin vierailuun on saatava siunaus lähes Moskovasta asti. Monille suomalaisille ja eestiläisille yrittäjille on kaiken lisäksi jäänyt hiukan hämmäntävä vaikutelma kuin Moskovassa oltaisiin ikään kuin mustasukkaisia eestiläisten ja suomalaisten suorille suhteille.”¹¹⁷

Komissarov ja Unt piipahtivat Jyväskylässä keväällä 1980 tutustumassa teatteritaloon ja näyttelijäkuntaan ja pohtivat sopivaa näytelmää. Kallion mukaan miehet muodostivat mainion työparin ja heidän temperamenttinsakin täydensivät toisiaan: Komissarov oli vaativa ja päämäärätietoinen, Unt hiljainen ja pohdiskeleva. He päätyivät Tammsaaren näytelmään *Kuninkaalla on kylmä* (*Kuningal on külm*, 1936), joka satirisoi vallan vaikutusta ihmiseen ja tuntui sopivan hyvin myös Kekkonen ajan Suomeen. Harjoituksissa tammi-helmikuussa 1981 Komissarov puhui suomea ja Kallio auttoi tulkkina; tekstin oli suomentanut Anja Salokannel. Raikas esitys korosti näytelmän absurdeja piirteitä ja sai mainion vastaanoton. Ensi-illassa 26.2.1981 kunniavieraina oli linja-autollinen Nuorisoteatterin henkilökuntaa. Esitys puhutteli myös suomalaisia ja sitä tultiin katsomaan ympäri Suomen – tässä suhteessa se erosi edukseen useimmista virolaisen draaman esityksistä suomalaisessa teatterissa.¹¹⁸ Tosin 7 000 katsojan kokonaiskatsojamäärä jäi edelleen vaatimattomaksi verrattuna Tallinnassa nähtyihin suomalaisohjaajien teoksiin, jotka keräsivät kolminkertaisia katsojamääriä. Viro-

116 Allik 2006, 17.

117 Kataja, Heikki. Olla või mitte olla... *Ilta-Sanomat* 20.12.1979. Kotelo 531. SNS. KA.

118 Kinanen, Auli. Eestiläisvieras Jyväskylässä. *Kansan Uutiset* 4.2.1981. Leikekokoelma Teatterit 1976–1990. Kotelo 531. SNS. KA; Ari Kallion haastattelu 27.6.2018; Eva Lillen haastattelu 12.6.2018; Salokannel 1998, 185–186; Salokannel 2017, 237.

laiseen teatterijärjestelmään kuului, että ensi-iltoja oli vähemmän ja esityskaudet olivat pitempiä.

Komissaroville ohjaustyö oli ensimmäinen oman teatterin ulkopuolella. Jyväskylän näyttelijöitä hän piti työteliinä mutta ei erityisen harjaantuneina. Järjestys teatterilla oli erinomainen. Ohjaajaa hämmensi pääharjoitusten keskeytyminen, kun näyttelijät vaativat teatterilta korvausta lisätöistä.¹¹⁹ Harjoitusaikana Kallio saunotti Komissarovia kotonaan, josta virolainen lainasi yhdysvaltalaiset *News-week*-lehdet ja ahnaasti tutki niiden Neuvostoliitto-uutisointia.¹²⁰

Kallio järjesteli Komissaroville Jyväskylään toista ohjaajavierailua, jonka näytelmänä piti olla Tšehovin *Kolme sisarta*. Moskovassa ajatuksesta ei pidetty, joten esitettiin verukkeita, joiden mukaan Komissarovin ei sopinut tulla, ja tarjottiin tilalle toista ohjaajaa. Vierailu ei koskaan toteutunut. Sen sijaan Nuorisoteatteri saatiin vierailemaan Jyväskylässä pääsiäisen aikaan 1983 järjestetyillä Teatteripäivillä. Sopimusneuvotteluissa auttoi Neuvostoliittoinstituutin johtaja Valdemar Melanko.¹²¹ Nuorisoteatteri toi peräti neljä simulaanitulkattua esitystä, joita nähtiin Jyväskylän lisäksi myös Kotkassa, Tampereella ja Helsingin KOM-teatterissa. Lisäksi Komissarov esitelmöi Venäjän uuden aallon näytelmäkirjallisuudesta.

Komissarovin ohjaama Mati Untin monitasoinen satiiri *Peaproov* (*Pääharjoitus*) toi näyttämölle filmiryhmän, joka harjoittelee heroista elokuvaa Viron kommunistien vallankaappausyrityksestä 1924. Unt puolestaan oli ohjannut ja sovittanut Tammsaaren teoksen *Ma armastasin sakslast* (*Rakastin saksalaista*), neuvostokirjailija Aleksei Tolstoin monologin *Kyykäärme* sekä vauhdikkaan lauluesityksen Pierre-Jean de Bérangerin chansoneista. Kirsikka Siikala ihasteli Nuorisoteatterin taiturimaisia musisoivia näyttelijöitä: ”He ovat elastisia, yhtä aikaa runsaan veijarihuumorin tulkkeja ja sisäistetyt, omaehtoisen tärkeäksi koetun monimuotoisen sanomansa välittäjiä. – Eesti Riiklik Noorsooteaterin ja suomalaisyleisön

119 Nõukogude Eesti lavastajad välismaal 1981. *Teater. Muusika. Kino* 2/1982, 14.

120 Ari Kallion haastattelu 27.6.2018.

121 Ari Kallion haastattelu 27.6.2018.

kohtaaminen Jyväskylässä oli mielenkiintoinen samoilta juurilta nousevaa kulttuurista erilaisuutta – siis rikkautta.”¹²²

Samaan aikaan kun Nuorisoteatteri vieraili Suomessa, Tanskassa vierailleen Estonia-baletin tanssija karkasi seurueesta ja loikkasi länteen. Loikkaus kiristi myös Nuorisoteatterin Suomen-vierailun kontrollia. Ryhmänjohtajat veloitettiin tarkastamaan kolmesti päivässä, että kukaan ei ollut omilla teillään, ja iltaisin esitysten jälkeen majoituksesta ei saanut poistua.¹²³

Ari Kallio siirtyi 1984 Radioteatterin toimituspäälliköksi ja jatkoi Viro-yhteyksien vaalimista kuunnelmatuotannon puolella.¹²⁴ Nuorisoteatteri ja Mati Unt puolestaan solmivat 1980-luvun lopulla yhteistyösuhteen Suomen Kansallisteatterin kanssa, jossa Viro-suhteita kehittivät johtaja Kai Savola ja hänen puolisonsa, teatterin dramaturgi Terttu Savola.¹²⁵

Kotkan Kaupunginteatterin ja Tallinnan Draamateatterin vaihtovierailut

Kotkan Kaupunginteatterin ja Tallinnan Draamateatterin suhteiden takeena oli ystävyyssopimuksen lisäksi Kotkan kaupungin johdon aktiivinen ote. Kun Draamateatteri vieraili 1978 Helsingin Teatteripäivillä, Kotkan kaupunginjohtaja Tauno Pulkki oli paikalla esittämässä tallinnalaisille vierailukutsun myös Kotkaan. Kun Markku Savolainen vuonna 1980 tuli teatterinjohtajaksi Kotkaan, kaupungin johto teki hänelle tietäväksi, että yhteistyö Draamateatterin kanssa kuului työnkuvaan.¹²⁶ Myös kotkalaiskriitikot Marjatta Hartikaisen johdolla pitivät virolaista teatteria näkyvästi

122 Siikala, Kirsikka. Teatteripäivien päävieras: Tallinnan Taganka. *Helsingin Sanomat* 1.4.1983; Veltheim, Katri. Tallinnalaiset vauhdittajina. *Uusi Suomi* 31.3.1983. Kotelo 531. SNS. KA.

123 Roo 1996, 109.

124 Ari Kallion haastattelu 27.6.2018.

125 Koski 2019, 237.

126 Markku Savolaisen haastattelu 8.8.2018.

esillä.¹²⁷ Virolaisten puolelta avainasemassa olivat teatterin dramaturgi Kalju Haan ja taiteellinen johtaja, näyttelijä-ohjaaja Mikk Mikiver.

Mikiver vieraili Kotkassa 1979 ohjaamalla Eduard Vilden klassikon *Kilisevät kulkuset* (*Tabamata ime*), mutta esityksestä ei keskinäisen koordinaation puuttuessa tullut onnistunut. Virolaislavastaja Aime Unt jäi ilman matkustuslupaa eikä päässyt valvomaan työnsä toteuttamista. Myös suomentaja Eva Lille työskenteli ilman vuorovaikutusta työryhmän kanssa: Mikiverin moderni tulkinta oli risti-riidassa Lillen vanhahtavaa puhuntaa tavoitelleen suomennoksen kanssa. Viive Ernesaksin sovittama musiikki sentään onnistui.¹²⁸

Suomalais-virolaisten teatterivierailujen suurin anti ei lopulta ollut kiinni katsojaluvuista tai esitysten saamista arvioista. Yhteyden syntyminen ja ulkomailla saadut kokemukset nähtiin tärkeinä sinänsä. Esimerkiksi Mikiver tunsi Kotkassa olevansa vapaa menemään ja tulemaan. Hän tutki Virossa kiellettyjä teoksia, tutustui Suomeen ja ystävystyi suomalaisten kollegoiden kanssa.¹²⁹ Vuorovaikutus oli antoisaa myös näyttelijöille. Mikiver osasi hyvin suomea, joten varsinaista kielimuuria ei ollut. Suurempi oli kulttuurinen ero taiteilijan etiikkaa pohdiskelevan virolaisohjaajan ja turvallisessa pumpulissa elävien suomalaisnäyttelijöiden välillä.¹³⁰

Kymen läänin teatteripäiville tammikuussa 1984 Tallinnan Draamateatteri toi pienimuotoisen esityksen, *Kalevipoegin* sepittäjä Kreutzwaldia ja runoilija Lydia Koidulaa kuvaavan Aino Undla-Pöldmäen dokumentaarisen näytelmän *Viru laulik ja Koidula* ('Viron lauluniekka ja Koidula'). Esitykset Kotkassa olivat loppuunmyytyjä. Ohjaaja Mikiver selosti yleisölle näytelmän taustaa. Konstailematon tulkinta antoi tilaa näyttelijäntyölle.¹³¹ Teknikkona

127 Haan, Kalju. Jätku Kotka – Tallinna teatrisuhetele. *Sirp ja Vasar* 9.5.1986.

128 Eva Lillen haastattelu 12.6.2018; Hartikainen, Marjatta. Vahvoja tunteita ja elävää ylöspanoa. *Työväen Näyttämö* 2/1985. Kotelo 406. SNS. KA.

129 Vellerand 2008, 415.

130 Ilenius 2018, 28–29, 46.

131 Hartikainen, Marjatta. Iltoja draamateatterissa. *Eteenpäin* 25.5.1985. Kotelo 406. SNS. KA.



Markku Savolainen ohjasi Aleksis Kiven *Kullervon* Viron Draamateatteriin vuonna 1985. Kuvassa Martin Veinmann (Kullervo) ja Rita Raave (Ainikki). Kuva: Henno Saarne. ETMM _ 10182 Fk 80068/r, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum

mukana ollut Ain Jürisson kertoo, miten Draamateatterin pieneen vierailuryhmään liittyi tuntematon ”Tallinnan kaupungin edustaja”, joka seurasi herkeämättä näyttelijöiden liikkeitä ja keskusteluja.¹³²

Vastavuoroisen ohjaajakutsun saanut Markku Savolainen valikoi Tallinnaan perisuomalaisen vierailunäytelmän, Aleksis Kiven *Kullervon*, josta Lauri Sipari oli tehnyt riisutun sovituksen. *Kullervo* oli Kalevalan juhlavuoden 1985 vuoksi ajankohtainen, ja myös Kiven syntymästä oli tullut vuonna 1984 kuluneeksi 150 vuotta. Vapaudenkaipuisen traagisen sankarin tarinan arveltiin puhuttelevan

¹³² Jürisson 2010, 363–365.

virolaisyleisöä. Savolainen ja lavastaja-puvustaja Reijo Paukku hahmottelivat esitykselle vahvan visuaalisen maailman, jossa korostuivat šamanistiset symbolit, tuli, vesi ja rauta. ”Tästä tulee pakanallinen pohjoismainen rituaali”, kertoi Paukku.¹³³

Savolainen tutustui Draamateatterin henkilökuntaan käymällä katsomassa esityksiä ja sai valita haluamansa näyttelijät. Voimakas ja herkkä Martin Veinmann kannatteli Kullervona esitystä koko pitkän esitysjakson ja Neuvostoliiton-kiertueen ajan. Naispääroolissa Annikkina oli Mati Untin puoliso Kersti Kreismann tai Rita Raave. Savolainen avasi tulkintaansa työryhmälle: esitys kertoi ihmisen alistamisesta ja taistelusta vääryyttä vastaan ihmisarvon puolesta, se käsitteli vapaan tahdon ja ennalta määrätyn kohtalon suhdetta ja pohti väkivallan oikeutusta.¹³⁴

Savolaisella oli käytössään kaksikielinen pääkirja, jossa teksti kulki rinnakkain virokseksi ja suomeksi. Assistenttina ja tulkkina toimi teatterin dramaturgi Kalju Haan. Esityksen tyyliä ohjasi pelkistetty realismi, mikä merkitsi siirtymää pois viipyilevästä psykologisesta realismista, joka tuolloin vallitsi Draamateatterin näyttämöllä ja Mikiverin ohjauksissa. Näyttelijöiltä edellytettiin nyt tyyliä ja fyysistä ilmaisua, määrätietoista toimintaa ja kohtausten välisiä nopeita leikkauksia. Ilmaisua haettiin harjoitussalissa, jossa kului leijonanosa harjoitusajasta. Tragedian kuoron liikehdintää ohjattiin groteskiin suuntaan Mait Agun johdolla. Näyttämön natisevien latialankkujen päälle naulattiin matto, ja Savolainen tilasi Kotkasta pehmeäpyöreäiset äänettömät trallit lavastusrakennelmille. Suomalaisiin teki vaikutuksen, kun puvustuksen käyttöön saatiin aitoja sudennahkoja.¹³⁵

Savolaisen silmiin taidetta ja kulttuuria arvostettiin Virossa enemmän kuin Suomessa. Draamateatterin näyttelijät olivat tyylikäitä ja käyttäytyivät arvokkaan muodollisesti. Teatteri oli hierark-

133 Markku Savolaisen haastattelu 8.8.2018; Jürisson 2010, 365; Marjatta Hartikainen. Kullevo-esityksen valmistelu käynnistyi. *Eteenpäin* 19.12.1984. Kotelo 406. SNS. KA.

134 Markku Savolaisen puhekonsepti. Markku Savolaisen yksityisarkisto; Markku Savolaisen haastattelu 8.8.2018.

135 Markku Savolaisen haastattelu 8.8.2018.

kinen ja ehkä hivenen sisäänpäin kääntynyt ja elitistinen. Savolainen pääsi lisäksi Viron kulttuuriväen klubille ja kotikutsuille, joilla saattoi keskustella vapaammin. Mikäli huoneeseen astui ”koputtajina” eli ilmiantajina tunnettuja henkilöitä, annettiin merkkikoputus ja keskustelu vaimeni. Myös byrokraattiset hankaluudet Savolainen koki omakohtaisesti: hänellä oli vaikeuksia uusia viisumiaan ja hänen tuhannen ruplan suuruinen ohjauspalkkionsa viivästyi.¹³⁶

Kullervo alistettiin määräysten mukaiselle taiteellisen neuvoston tarkastukselle pari viikkoa ennen ensi-iltaa maaliskuussa 1985. Savolainen koki tilaisuuden hieman koomisena, virolaisiakin vaivaannuttavana ”pakkopullana”. Vasta hyväksytyyn kontrollinäytännön jälkeen alkoi esityksen mainonta ja lipunmyynti. Ensi-iltaan saapui Kotkasta bussilastillinen vieraita. Esitys sai Virossa suuren huomion ja mainion vastaanoton, se televisioitiin ja pysyi ohjelmistossa poikkeuksellisen pitkään.¹³⁷ Neljän vuoden aikana *Kullervon* näki 58 esityksessä 25 700 katsojaa. Suomalaiskriitikot tunnistivat yhtymäkohtia Jotaarkka Pennasen ja Kalle Holmbergin *Kullervo*-ohjauksiin Turussa ja Helsingissä. Suurisuuntainen tyylikäs näyttämökuvaa vesialtaineen ja Uuno Klammin suggestiivinen musiikki tekivät sinänsä jo vaikutuksen.¹³⁸

Kevätkaudella 1987 Kotkassa työskenteli virolaisohjaaja Raivo Trass, joka ohjasi suomalaisille tutun Raudseppin komedian *Kesä Mikumärdissä*. Reijo Paukun lavastus ja puvustus päivittivät tapahtumia nykypäivään, mutta kriitikot jäivät kaipaamaan tuoreempaa virolaisnäytelmää. Tuttuun ja turvalliseen klassikkoon tarttuminen toistui suomalais-virolaisissa ohjausvierailuissa läpi neuvostoaajan.

Kotkalaiset puolestaan vierailivat Draamateatterissa keväällä 1986 Aimo Vuorisen näytelmällä *Vanhan miehen hyvästijättö*, jonka oli ohjannut Savolainen. Kolme vuotta myöhemmin kotkalaiset toivat Tallinnaan Horace McCoy'n *Maratontansseilla*, jonka ohjaaja

136 Markku Savolaisen haastattelu 8.8.2018; Markku Savolaisen työsopimus Tallinnan Draamateatterin kanssa 21.12.1984. Markku Savolaisen yksityisarkisto.

137 Markku Savolaisen haastattelu 8.8.2018.

138 Hartikainen, Marjatta. Vahvoja tunteita ja elävää ylöspanoa. *Työväen Näyttämö* 2/1985; Laurila, Aarne. *Kullervo*, Kallas, Koidula... *Suomen Sosialidemokraatti* 15.5.1985. Kotelo 406. SNS. KA.

Anita Myllymäki sai välittömästi vierailukutsun Draamateatteriin. Syksyllä 1989 valmistunut Georg Büchnerin vallankumousnäytelmä *Dantonin kuolema* ei kuitenkaan sykähdyttänyt virolaisia, jotka samaan aikaan elivät oman todellisen vapausliikkeensä, ”laulavan vallankumouksen”, huumaa.¹³⁹

Tiivistyvät teatteriyhteydet

Neuvostoliiton ote Virosta oli tiukka aina 1980-luvun puoleen-väliin asti, mutta sen jälkeen se alkoi höltyä. Valta alkoi siirtyä Moskovasta Tallinnaan, ja vuodesta 1987 lähtien virolaisten laaja kansalaisliike vaati perinpohjaisia yhteiskunnallisia uudistuksia. Suomessa vuonna 1982 perustettu kulttuurijärjestö Tuglas-seura omaksui vuosikymmenen vaihteessa tärkeän roolin materiaalisen avun kanavana sekä Viron muotoutuvan ulkoasiainhallinnon etäispäätteenä, jota myös Suomen valtio avokätisesti rahoitti halutessaan viimeiseen asti olla provosoimatta Neuvostoliittoa.¹⁴⁰ Neuvostoliiton romahtaminen kesällä 1991 johti välittömästi Viron itsenäisyysjulistukseen. Suomen ja Viron poliittiset, taloudelliset ja kulttuurisuhteet muotoutuivat sen jälkeen täysin uudella pohjalla.

Suomen ja Viron väliset teatterivierailut olivat harvinaisia tapauksia vielä 1960- ja 1970-luvulla. Sen jälkeen yhteydet kuitenkin lisääntyivät voimakkaasti. 1980-luvun aikana esitys- ja ohjaajavierailuja oli kaksi kertaa enemmän kuin kahdella aikaisemmalla vuosikymmenellä yhteensä; erityisen tiheiksi vierailut kävivät vuodesta 1988 lähtien. Niiden lisäksi tulivat virolaisten tihentyneet nukke-teatteri- sekä ooppera- ja balettivierailut sekä uutuutena harrastaja-teatterikentän vilkkaat suhteet Suomenlahden yli. Merkittävää oli, että 1980-luvun lopulla päänäyttämö Suomen Kansallisteatteri otti aktiivisen roolin virolaisyhteistyössä.

139 *Dantonin kuolema* sai vain 10 esitystä ja 2 000 katsojaa. Link, Endel. Paar küsimust esietenduse eel. *Reede* 29.9.1989; Allik 1990, 66.

140 Rausmaa 2007, 108.

Suomen ja Viron harrastajateatterisuhteet aktivoituivat,¹⁴¹ kun tallinnalainen Paul Pinna -kansanteatteri vieraili vuosina 1979–1981 kolmasti Suomessa ja teatterin ohjaaja Valter Luts työskenteli 1981 Tuusulan Tuus-teatterissa sekä Vammalan Teatterissa. Suomen Harrastajateatteriliitto lähetti vierailevaksi suomalaisohjaajaksi Paul Pinna -kansanteatteriin Väinö Lahden. Harrastajateattereista Viron-kävijänä kunnostautui Valkeakosken Kaupunginteatteri, joka vieraili Tallinnassa esityksillään 1981 ja 1985. 1980-luvun lopulla Suomen ja Viron suhteita voitiin jo luoda suorilla kahdenvälisillä yhteyksillä, ja Kuusankosken Teatteri solmi yhteistyösopimuksen Rakveren Teatterin kanssa. Vastavuoroisesti tehtiin niin esitys- kuin ohjaajavierailutkin Madis Kalmetin ja Maire Sauren johdolla.

Suomalais-virolaiseen yhteistyöhön ryhtyi 1980-luvulla myös uusia ammattiteattereita. Tallinnan Raatihuoneentorilla aloitti toimintansa vuonna 1980 Vanalinna Studio (Vanhankaupungin studio), joka toimi byrokraattisista syistä osana Viron filharmonisen orkesterin organisaatiota ja etupäässä lipputulojen varassa.¹⁴² Eino Baskinin johtama teatteri keskittyi satiiriin ja komediaan ja herätti suomalaisten Tallinnan-kävijöiden huomion. Lahden Kaupunginteatterin johtaja Aimo Hiltunen ihastui teatterin esityksiin ja solmi suhteet sen kanssa. Vuoden 1984 alussa Hiltunen ohjasi Tallinnassa ensi-iltaan Daniel Katzin satiirisen *Kolmipäisen Buddhan*. Syksyllä Baskin vieraili Lahden uudessa teatteritalossa ohjaten Grigori Gorinin allegorisen kiipijäkomedian *Unohtakaa Herostratos*. Onnistunutta esitystä kannattelivat Seppo Maijalan, Heidi Heralan ja Ola Johanssonin roolityöt.¹⁴³

Keväällä 1987 Vanalinna Studion 20-henkinen seurue vieraili Jyväskylässä ja Lahdessa Baskinin Brecht-ohjauksella *Švejk toisessa maailmansodassa* sekä Toomas Kallin näytelmällä *Lõunavaheaeg*

141 Ylioppilasteatteri oli päässyt jo vuonna 1962 vierailemaan Tallinnan Lasnamäen kulttuuritalossa osana Leningradiin ja Moskovaan suuntautunutta kiertuettaan.

142 Allik 2006, 21.

143 Virkkula, Simopekka. Vakavia asioita naurun kautta. *Aamulehti* 8.4.1984. Kotelo 531. SNS. KA; Lahtinen 2006, 145–147.

(‘Lounastauko’). Samalla neuvoteltiin suomalaisten mahdollisesta vastavierailusta.¹⁴⁴ Tallinnalaisteatteri sai valtiollisen aseman vuonna 1989. Tuolloin oli jo nähtävissä, että neuvostotodellisuuden satiiri ei enää purrut Virossa entiseen tapaan, kun ympäröivä maailma muuttui vauhdilla ja teatterit alkoivat menettää yleisöään. Kesällä 1989 Vanalinna Studio solmi yhteistyösopimuksen helsinkiläisen KOM-teatterin kanssa, jolla myös oli ollut omat vaikeutensa vakinaistaa toimintansa. Vanalinna Studio vieraili saman vuoden lokakuussa Helsingissä ja Turussa peräti kolmella näytelmällä; vastaavasti KOM-teatteri vieraili Virossa ensin Saarikoski-ohjelmalla ja 1990 Orvokki Aution *Pesärikolla*.¹⁴⁵

Suomalaisten ja virolaisten syvenevä yhteistyö näkyi myös näytelmänvälityksessä. Suomalaisten avulla virolaiset pyrkivät 1980-luvulla ohittamaan Neuvostoliiton tekijänoikeustoimiston (VAAP), jolle virolaisten kirjailijoiden oli tilittävä ulkomaiset tekijänpalkkionsa.¹⁴⁶ Näytelmätoimisto Työväen Näyttämöiden Liitto solmi keväällä 1985 yhteydet Viron paikalliseen VAAP-järjestöön sekä virolaisiin näytelmäkirjailijoihin. Samalla matkalla liiton ansiomerkit myönnettiin Mikk Mikiverille ja Valter Lutsille. Kun näytelmäkirjailija Enn Vetemaa vieraili Suomessa 1985, TNL välitti hänelle Ruotsin radion tilittämät tekijäpalkkiot.¹⁴⁷

Kevään 1985 suomalaisten Viron-matkaajien löytöjä oli Mati Untin näytelmä *Hyvää iltaa, rakkaat vainajat* (*Vaimude tund Jannseni tänaval*, 1984), joka oli valmistunut Pärnun Draamateatterin esitykseksi Lydia Koidula -kotimuseoon. Pienimuotoisessa keskustelunäytelmässä oli kolme henkilöä: kirjailijat Lydia Koidula ja Aino Kallas sekä museon vahtimestari. Suomentaja Eva Lille oli auttanut

144 Eestiläinen Vanalinnan Studio teatterivierailulle Suomeen. *Kaleva* 15.5.1987. Kotelo 406; Kinnunen, Kirsi. Tallinnan satiiriteatteri nauraa kielletyille asioille. *Helsingin Sanomat* 22.5.1987. Kotelo 531. SNS. KA; *Sirp ja Vasar* 29.5.1987.

145 Skruuf, Börje. Vanalinnan Studion Jüri Karandi ja Eino Baskin tekevät teatteria politiikan kuohussa. *Tiedonantaja* 31.8.1989. Kotelo 530. SNS. KA; Ollikainen ja Tanskanen 2013, 577–578.

146 Eva Lillen haastattelu 19.4., 2.5. ja 20.6.2006, haastattelija Heikki Rausmaa. Tuglas-Seuran arkisto.

147 TNL:n liittotoimikunnan kokous 11.2.1985, 16.3.1985 ja 23.8.1985. Ca:15. TNL. TA.

Untia välittämällä kirjailijalle tausta-aineistoksi Aino Kallaksen päiväkirjat.¹⁴⁸

Näytelmä nähtiin Suomessa 1986 sekä pärnulaisten vierailuna että suomalaisena tuotantona, vaikka paikkasidonnainen näytelmä kadottikin teatterilavalla osan viehätystään. Vaasassa esityspaikkana toimi Tikanojan taidekoti. Pärnun Draamateatterin kiertueen pääkohteena oli kuitenkin Tukholman Kaupunginteatteri ja Ruotsissa asuvat virolaisemigrantit.¹⁴⁹ Kaiken kukkuraksi TNL ja oululainen kustannusyhtiö Pohjoinen painoivat näytelmän kirjana uuden näytelmäsarjansa ensimmäisenä nimekkeenä¹⁵⁰ – kyseessä oli samalla ensimmäinen suomeksi painettu virolaisnäytelmä sitten *Vihtahousun* (1915). Näytelmäkirja ilmestyi parahiksi suomenkielisen kantaesityksen ensi-iltaan Tampereen Teatterikesässä ja toimi samalla sen käsiohjelmana. Esityksen ohjasi Tampereen Teatterin Pikkuteatteri Väinö Lahti. Teatterin lämpiössä oli kahden kirjailijan elämäntyötä esittelevä näyttely.¹⁵¹

Untin näytelmästä ei kaikesta panostuksesta huolimatta tullut Suomessa mitään suosikkia; Eira Jauckens sovitti siitä vielä joulukuksi 1989 Helsingin Kaupunginteatterin kahvilateatteriin esityksen nimellä *Kohtaaminen Pärnussa*.¹⁵²

Kaiken kaikkiaan Suomen ja Viron välillä 1960–1980-luvulla tapahtunut ohjaaja-, pedagogi- ja esitysvaihto muodostaa ainut-

148 Eva Lillen haastattelu 12.12.1986, haastattelija Marja-Liisa Rauhaniemi. SKS KIA.

149 Paloheimo, Pertti. Missä suomalaisen teatterin luova voima? *Turun Sanomat* 10.6.1986; Turunen, Kaarina. Aino Kallas ja Lydia Koidula. *Kansan Uutiset* 24.5.1986; Mikkola, Kaisu. Pärnulaiset vierailulla. *Kaleva* 27.5.1986; Savutie, Maija. Kirjailijan kuvitelma täydentää todellisuutta. *Kansan Uutiset* 29.5.1986; Niiniluoto, Marja. Hyvää iltaa, rakkaat vainajat. *Helsingin Sanomat* 28.5.1986. Kotelo 531. SNS. KA; *Sirp ja Vasar*, 16.10.1987.

150 TNL:n liittotoimikunnan kokous 17.6.1986. Ca:16. TNL. TA; Polso, Arto. Mati Untin näytelmä julkaistaan kirjana. *Työväen Näyttämö* 2/1986. Kotelo 531. SNS. KA.

151 Mikkola, Kaisu. Teksti ja ensi-ilta yhtä aikaa julkisuuteen. *Kaleva* 17.8.1986; Turunen, Kaarina. Katkelma suomalais-virolaista kulttuurihistoriaa. *Forssan Lehti* 24.8.1986; Heikkilä, Ulla-Maija. Runoilijat eivät kuole. *Liitto* 4.10.1986; Hanhijärvi, Reija. Kallas ja Koidula. *Kotimaa* 7.10.1986. Tampereen Teatterin lehtileikekokoelma. Tampereen Teatterin arkisto.

152 Nordgren, Elisabeth. Finskt och estniskt i Pärnu. *Hufvudstadsbladet* 18.12.1989. Kotelo 406. SNS. KA.

laatuisen poikkeuksen. Neuvosto-Virolla ei ollut vastaavia yhteyksiä muiden länsimaiden kanssa. Yhteyksiä kuitenkin säädeltiin tarkkaan. Suomalais-virolainen teatterivaihto perustui neuvostoaikana määrääkaisille kulttuurisopimuksille, joiden sisällöstä päätettiin viime kädessä Moskovassa. Keskinäisistä vaihto-ohjelmista neuvottelivat kulttuurivirastot ja -yhdistykset. Suomessa virolaisten kanssa yhteystyöhön hakeutuivat ystävyyskaupungit, yliopistot, teatterit sekä teatterijärjestöt ja niissä toimineet välittäjähenkilöt.

Neuvostoaikana Suomen-kävijöinä kunnostautuivat virolaisista pedagogi Kaarel Ird ja hänen johtamansa Vanemuine-teatteri sekä teatteriohjaajat Jaan Tooming, Mikk Mikiver, Eino Baskin ja Mati Unt, jotka kaikki ohjasivat suomalaisissa ammattiteattereissa kolme esitystä vuoteen 1991 mennessä. Samaan määrään ylsivät myös nukketeatteriohjaaja Rein Agur ja harrastajaohjaaja Valter Luts. Teattereista Suomessa kävivät Vanemuisen lisäksi Tallinnan Draamateatteri, Estonia-teatterin eri ryhmät, Viron Nuorisoteatteri sekä Pärnun Draamateatteri. Vastaavasti suomalaisista ohjaajista Viron-yhteyksiä vaalivat erityisesti Matti Tapio ja Väinö Lahti. Useampaan otteeseen Virossa vierailivat Helsingin Kaupunginteatteri, Suomen Kansallisteatteri, Tampereen Teatteri sekä Kotkan Kaupunginteatteri.

Teatterisuhteet olivat esitysvierailujen osalta varsin hyvin tasapainossa: runsaan kolmenkymmenen vuoden aikana molemmista maista pääsi vierailemaan naapurimaassa kaikkiaan noin 35 tuotantoa vuoteen 1991 mennessä. Myös ohjaajien lukumäärä vastaa toisiaan, kun molemmista maista ulkomailla työskenteli noin kaksitoista ohjaajaa, moni heistä lavastajan, puvustajan tai koreografin kanssa. Virolaisista ohjaajista kuitenkin usea palasi Suomeen uudestaan, kun taas suomalaiset tyytyivät vain yhteen vierailuun. Tästä syystä virolaisia vierailuohjauksia Suomessa oli lukumääräisesti 75 prosenttia enemmän kuin suomalaisia Virossa.

Vierailut koettiin neuvostoviranomaisten kontrollin vuoksi byrokraattisesti hyvin vaikeina, mutta niiden järjestäminen nähtiin vaivan arvoisena. Naapurimaan teatterikulttuuriin ja näytelmäkirjallisuuteen tutustuminen oli vain osa siitä kokonaisvaltaisesta

annista, jonka kulttuurivaihto tarjosi. Sitäkin suurempaa kulttuuriero merkitsi tutustuminen toisella puolella Suomenlahtea valitsevaan vieraaseen yhteiskuntajärjestelmään. Vierailut tarjosivat mahdollisuuden henkilökohtaisiin kontakteihin ja monipuoliseen kokemusten vaihtoon.

Epäsuhtaa asetelmassa merkitsi ennen kaikkea se, että tavalliset virolaiset eivät päässeet matkustamaan Suomeen tai muihin länsimaihin, mutta suomalaisilla oli mahdollisuus tutustua Tallinnaan myös turisteina. Tästä syystä vastavuoroisen teatterivaihdon olennainen piirre oli se, että vierailumatkat mahdollistivat virolaisten käynnit lännessä, vaikka kyse olikin vain verraten tutusta Suomesta. Kun Viro itsenäistyi ja rajat aukenivat, kiinnostus suuntautui muuallekin kuin Suomeen.

Suomen Yleisradio, Radioteatteri ja Viro

Mikko-Olavi Seppälä

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1246-9984>

Suomen Yleisradion kuunnelmatuotanto kasvoi voimakkaasti 1930-luvun lopulla. Syksyllä 1938 esitettiin jo kaksi kuunnelmaa viikossa, joukossa Kansallisteatterin näyttelijöiden esittämä Eduard Vilden *Vihtahousu*. Viron yleisradion kanssa pidettiin kesäkuussa 1938 ohjelmakongressi, jonka seurauksena ryhdyttiin toteuttamaan konserttiohjelman vaihtoa sekä yhteistä ajanvieteohjelmaa. Esikuvana oli Suomen pohjoismainen yhteistoiminta, mutta kiinteämmän yhteistoiminnan esti se, ettei Suomen ja Viron välillä ollut radiointiin soveltuvaa kaapeliyhteyttä.¹

Suomenvirolainen Hella Wuolijoki toimi Yleisradion pääjohtajana vuosina 1945–1949, jolloin Suomessa elettiin vasemmistosuuntauksen aikaa. Hän perusti vuonna 1948 vakinaisen Radioteatterin, jossa esitettiin runsaasti hänen omia tekstejään. Muutenkin toisen maailmansodan jälkeen Suomen radiossa pääsivät esille lähinnä kotimaastaan emigroituneet virolaiset. Suomeen asettunut näyttelijä Liina Reiman ohjasi vuonna 1948 Radioteatterille Anton Tšehovin *Lokin*. Reimanilla oli käytettävissään Kansallisteatterin näyttelijät mutta vain kolme harjoitusta ennen nauhoitusta. Reiman oli itse tyytymätön lopputulokseen ja Radioteatterin taiteelliseen tasoon ylipäättään.²

Suomen teattereissa suosittu Hugo Raudseppin näytelmä *Vetelys* kuultiin radioversiona vuonna 1953, kun Neuvostoliiton hallinnon

1 Yleisradion toimintakertomus 1938, 12 ja 22–23.

2 Liina Reimanin kirjeet 17.10.1948 ja 2.11.1948 Airi Forsmanille. Airi Forsmanin kirjekokoelma. SKS KIA.

epäsuosioon joutunut kirjailija oli jo kuollut Siperiassa. Ruotsiin emigroituneista kirjailijoista August Mälkiltä esitettiin kuunnelmat *Kukkiva meri* (1951, sovitus Kauko Tiili), *Risti rantakivessä* (1955), *Sairaitten kappeli* (1961) sekä *Kynttilä kädessäni* (1964). Vuonna 1956 lähetettiin Valev Uibopuun *Häkkilinnut* ja Jorma Nortimon sovituksena August Gailitin *Härkä*.³

1960-luvun puolivälissä painopiste siirtyi Suomen valtiojohdon uuden orientaation mukaisesti emigranttikirjallisuudesta neuvostovirolaiseen kirjallisuuteen. Vuonna 1967 esitettiin uutta virolaista draamaa edustava Ardi Liivesin *Talo tien mutkassa* ja 1968 Juhan Smuulin monologi *Everstin leski*, jonka esitti Kyllikki Forssell ja joka sai myöhemmin uusintoja. Vuonna 1970 esitettiin Leo Apon sovitus Adu Hintin kertomuksesta *Saarenmaan viimeinen rantarosvo*. Enemmän huomiota sai 1973 Paul-Eerik Rummon allegorinen *Tuhkimoleikki*, jonka kirjailija oli sovittanut omasta näytelmästään. Syksyllä 1975 Yleisradio järjesti Kuunnelmia Eestistä -teemaviikon, jolloin kuultiin uusintoja sekä uutena teoksena Teet Kallaksen *Ja pelto on vielä roumainen*.⁴

Virolaista kirjallisuutta kohtaan 1980-luvun vaihteen Suomessa virinnyt kiinnostus merkitsi myös kuunnelmatarjonnan huomattavaa kasvua. A. H. Tammsaaren romaanin *Hornanperän uusi pahalainen* (1939) suomennos ilmestyi vuonna 1978. Seuraavana vuonna Yleisradio esitti sen kuunnelmaversion Voldemar Panson sovittamana. Laajemmin virolaista kuunnelmaa esiteltiin syyskuussa 1983, kun Yleisradio lähetti kolme uutta virolaista kuunnelmaa: Enn Vetemaan pienoisoromaani *Monumentti* Ben Hellmanin sovittamana, Ülo Tuulikin *Kurkien lähtö* ja Raimond Kaugverin *Pommisuoja*. Tuulikin ja Kaugverin kuunnelmia saatiin Yleisradioon vielä lisää tulevana vuosina. Kaikki nämä kuunnelmat oli suomentanut Jouko Vanhanen (s. 1952), joka

3 Gronow 2010, liiteluettelo; Yleisradion toimintakertomukset; Helsingin Sanomat Aikakone.

4 Yleisradion toimintakertomukset vuoteen 1967; Yleisradion vuosikirjat 1968–1980.

on sittemmin tehnyt pitkän uran virolaisen kirjallisuuden suomentajana.⁵


Radioteatterissa virolaisen kuunnelman ohjaajana kunnostautui Juha Kandolin, joka ohjasi muun muassa sovituksia August Gailitin romaaneista *Toomas Nippernaat* (1986, sovitus Mari Vaski) ja *Ankara Meri* (1989, sovitus Juhan Saar). Kandolin pääsi ensimmäisenä suomalaisohjaajana työskentelemään Viron radioteatteriin, kun Moskova ei enää asettanut esteitä suomalaisten ja virolaisten yhteistyölle. Häntä seurasi Radioteatterin estofiilinä tunnettu toimituspäällikkö Ari Kallio vuonna 1991. Samalla Kallio rekrytoi Virosta näyttelijä Tõnu Ojan, joka esiintyi Suomen Yleisradiossa Kallion Rummo-ohjauksessa *Fuuga huonosti viritetylle pianolle* (1992). Ojan roolihenkilö oli Suomessa sotinut virolaissotilas eli Suomi-poika, joten tämän virovoittoinen suomi istui rooliin. Radioteatterissa vierailivat Virosta myös ohjaajat Einar Kraut ja Astrid Relve. Kallio itse palasi Viroon ohjaamaan vuonna 1998 ja vielä kerran vuonna 2014, jolloin hän vei kantaesityksensä Viroon omasta arkistostaan löytämänsä Mati Untin kuunnelman *Sügisilmutus* ('Syysilmät').⁶

5 Yleisradion vuosikirjat 1978–1984; Taiteilijan vastuu. *Etelä-Suomen Sanomat* 18.9.1983, 27; Kansalliskirjaston digitoitujen sanomalehtien tietokanta.

6 Ari Kallion haastattelu 27.6.2018.

Suomalaiset draamatekstit Viron radioteatterissa

Luule Epner

 <https://orcid.org/0009-0006-5649-9981>

Suomentanut Varja Arola

Ensimmäiset suomalaiseen tekstiin perustuvat radiokuunnelmat pääsivät Virossa eetteriin vuonna 1957. Ne olivat Hella Wuolijoen *Niskavuoren naiset* ja *Juurakon Hulda*. Viron radioteatterissa esitetyt suomalaiset kuunnelmat täydensivät olennaisesti virolaisten näyttämöiden ohjelmistoa. Neuvosto-Virossa tuotettiin vuosina 1957–1991 kaikkiaan 36 suomalaiseen tekstiin perustuvaa kuunnelmaa, joiden toteutuksesta vastasivat muiden muassa kokeneet ohjaajat Leo Martin, Kaarel Toom, Heino Kulvere ja Astrid Relve.

Viron radioteatteri esitteli 1960-luvulla uusia suomalaisia kirjailijoita puheteatteria aktiivisemmin. Ohjelmistossa olivat esimerkiksi Lauri Leskisen *Kevätjuhlan jälkeen*, Esko Korpilinnan *Karhunkuoppa* ja *Kammottavia naapureita* sekä Paavo Rintalan *Elokuun ääniä*. Huomionarvoista on, että kuunnelmat esitettiin Virossa melko pian niiden suomalaisten kantaesityksien jälkeen. Poikkeuksena on vain Veijo Meren tuotanto: hänen teoksensa *Suomen paras näyttelijä* esitettiin neliosaisena kuunnelmasarjana vasta vuonna 1975, kymmenisen vuotta ensiesityksensä jälkeen.

Uusia suomalaisia kuunnelmia toteutti 1980-luvulla nuoren polven ohjaaja Einar Kraut. Hän ohjasi muun muassa Paavo Rintalan kuunnelman *Šamaanien etuoikeus*. Kuunnelman päähenkilöitä olivat etnografi M. A. Castrén ja kansanrunouden kerääjä Elias Lönnrot, minkä ansioista kuunnelma sai kaikupohjaa suomalais-ugrilaisen heimoveljeyden aatteesta, jolla tuohon aikaan oli laaja kannatus Virossa.

Merkittävimpiä radioteatterissa debytoineita suomalaiskirjailijoita oli Pentti Saarikoski. Vaikka Saarikoski oli vasemmistolainen,

hänen tuotantoon ei lainkaan viroNETTU ennen 1980-luvun puoliväliä, kun kääntäjä Piret Saluri viroNETTI radioteatterille *Köyhyyden filosofia* -trilogian. Virolaisyleisö tutustuikin ensin Saarikosken kuunnelmiin ja proosaan, sillä runoutta käännettiin vasta myöhemmin.

Viron itsenäistyttyä uusia suomalaisia kuunnelmia esitettiin 1990-luvulla kymmenkunta. Radioteatterin ohjelmistossa oli tekstejä sellaisilta tekijöiltä, joiden tuotantoa Viron teatterinäyttämöillä ei lainkaan nähty, kuten Juha Siltanen (*Kristallivuori*), Joakim Groth (*Asema ennen Buddhaa*) ja Markku Envall. Kiinnostusta herätti Virossa vierailevana ohjaajana tunnetun Väinö Lahden *Nalle ja Musta rouva* (*Mesikäpp ja Must Daam*), joka perustui Aino Kallaksen ja Eino Leinin kirjeenvaihtoon. 1990-luvulla alkoi myös Viron radion yhteistyö Yleisradion Radioteatterin kanssa. Ari Kallio ohjasi Virossa aiemmin vain lastenkirjailijana tunnetun Hannu Mäkelän kuunnelmat *Hänen uuden elämänsä alku* ja kulttuurihistoriallisesti kiinnostavaan aineistoon perustuvan *Leino lähtee Viroom*. Markku Envallin tuotantoa puolestaan esitteli ensin Eira Johansson ohjaamalla kuunnelman *Tiikerillä ratsastaja*, ja sitten Tamur Tohver ohjaamalla *Herra Clayn tarinan*. Pekka Ruohoranta dramatisoi ja ohjasi Viron radiolle Kai Kalinin teoksen *Veressä*, mikä oli ensimmäisiä kertoja, kun AIDS-aihetta käsiteltiin Viron kulttuurikentässä. Solveig Mattssonin ohjaama Petri Salinin tieteiskuunnelma *Inbjudan till resa* (*Rännukutse*) toteutettiin yhteistyössä Ylen ruotsinkielisen radioteatterin kanssa.

Viron radioteatterissa toteutui vuonna 2004 mittava monikansallinen yhteishanke: Jüri Reinveren radio-ooppera *Vastaranta*, jonka libreton pohjana Reinvere ja ohjaaja Tamur Tohver käyttivät Aino Kallaksen novellia *Reigin pappi*, Kallaksen runoja vuosilta 1942–1945 sekä monenlaista arkistomateriaalia. Yhteistyössä olivat mukana Viron radio, Suomen Yleisradion Radioteatteri sekä Berliinin taideakatemia. Reinvere oli asunut pitkään Suomessa ja valmistui noihin aikoihin Sibelius-Akatemiasta. Alun perin ooppera oli ajateltu kunnianosoitukseksi Itämeren luonnolle, mutta tutkiessaan dokumenttiainestoa

1940-luvulta säveltäjä päätti, että oopperan tehtävänä olisi toimia vastavoimana ”totuuden kaunistelulle”.¹

Viime vuosikymmeninä suomalaisia kuunnelmia on ohjattu Virossa äärimmäisen vähän. Suomalaisen aineiston parissa työskentelee lähinnä Taago Tubin², joka on ohjannut radioteatterille muun muassa Jussi Kylätaskun *Uunin*, Sofi Oksasen *Puhdistuksen* ja Saara Turusen *Puputyön*.

1 Reinvere 2015, 15.

2 Ks. Taago Tubinin luku ”Teatteri kuin sauna – ohjaajan tilityksiä” tässä kirjassa.

Suomen Kansallisteatterin Viro-yhteistyö Kai Savolan pääjohtajakaudella

Pirkko Koski

© <https://orcid.org/0000-0001-6598-7131>

Suomen Kansallisteatterin Viro-yhteyksien rakentaminen oli vuosien 1974–1991 pääjohtaja Kai Savolan ja dramaturgi Terttu Savolan pitkäaikaisen harrastuksen tulosta.¹ He olivat olleet Viron ja Suomen suhteiden merkittävän kehittäjän, Helsingin yliopiston viron lehtorin Eeva Niinivaaran oppilaita. Kai Savola oli solminut ensimmäiset teatteriyhteydet Viroon jo toimiessaan Ylioppilasteatterissa 1960-luvun taitteen molemmin puolin.² Yhteydet jatkuivat eri muodoissa seuraavina vuosina Työväen Näyttämöiden Liiton toiminnanjohtajana (1962–1965), Helsingin Kaupunginteatterin dramaturgina (1965–1968) ja Tampereen Työväen Teatterin johtajana (1968–1973). Terttu Savola puolestaan toimi dramaturgina

1 Luvun aihetta on tarkasteltu suppeammin kirjoittajan aiemmissa teoksissa Koski 2019 ja Koski 2022.

2 Koski 2019, 237.

televisioteattereissa ja Tampereen Työväen Teatterissa ennen kiinnitystään Suomen Kansallisteatteriin vuonna 1973.³

Kai Savolan Kansallisteatterin pääjohtajakaudella säännöllinen yhteistyö Viron kanssa onnistui kuitenkin vasta 1980-luvun puolivälissä. Sen jälkeen kuuden vuoden aikana Kansallisteatterissa nähtiin kahdeksan virolaisten tuotantoa ja Kansallisteatteri itse vei Viroon seitsemän esitystään. Kansallisteatterissa esitettiin myös kaksi uutta virolaista näytelmää vierailuohjauksina, ja useissa esityksissä oli mukana virolaisia taiteilijoita. Teatterin uusia ja kokeilevia esityksiä varten rakennettu Willensauna-näyttämö osoitautui sopivaksi paikaksi niillekin esityksille, joita teatteri itse ei järjestänyt.

On yllättävää, että säännöllinen teatterivaihto toteutui Kansallisteatterissa vasta kymmenen vuotta Savolan pääjohtajakauden alkamisen jälkeen huolimatta Savoloiden pitkäaikaisesta kiinnostuksesta Viroa kohtaan. Kansallisteatteri oli kuitenkin 1980-luvun puoliväliin saakka erikoisasemassa useisiin muihin Suomen teattereihin verrattuna. Sen mahdollisuudet hyödyntää vierailuissa esimerkiksi ystävyyskaupunkisuhteita tai järjestöjen välisiä yhteyksiä olivat muita vähäisemmät, sillä valtakunnallisen erikoisasemansa vuoksi vierailuja koskevat päätökset tehtiin Moskovassa, näin myös Neuvostoliittoon kuuluvan Viron osalta. Suomeen onnistuttiin saamaan merkittäviä ohjaaja- ja teatterivierailuja,⁴ mutta pääasiassa teatterivaihto Neuvostoliiton kanssa koski venäläisiä taiteilijoita ja teattereita. Neuvotteluissa huomio kiinnittyi kansainvälisesti tunnettuihin teattereihin ja ohjaajiin, ja ne olivat venäläisiä; oletettavasti kansalliset perusteet Kansallisteatterin ehdotuksissa olisivat olleet tuloksettomia. Taiteellisen tason korostaminen auttoi myös torjumaan ministeriön poliittisin perustein tehdyt ehdotukset.

3 Terttu Savolan artikkeli (2006) kuvaa hyvin Kai Savolan, Kansallisteatterin ja hänen omaa kiinnostustaan Viroa ja sen teatteria kohtaan. Ks. myös Savola 2018; Koski 2019, 237–238, 312–315.

4 Esimerkiksi teatterikoululaisten *Tänään näyttelemme Seitsemän veljestä* ja Adolf Shapiron ohjaama *Kolme sisarta* 1970-luvulla. Ks. myös Seppälän ja Epnerin lukua ”Suomen ja Viron teatterivaihto neuvostoajalla” tässä kirjassa.

Vaikka Kansallisteatteri olisi ehdottanut yhteistyötä nimenomaan virolaisten kanssa, sitä tuskin olisi huomioitu.

Kansallisteatterin Viro-yhteyksien aktivoituminen ajoittuu Mihail Gorbatšovin 1980-luvulla aloittaman uudistuspolitiikan vuosiin ja uuteen kansalliseen heräämiseen Virossa. ”Sitä mukaa kuin 1980-luvun perestroika ja avoimuus liberalisoivat ilmapiiriä, oli teatteri herkkävainuisena valtaamassa sensuurilta jättömaata”, kirjoittaa Seppo Zetterberg *Viron historiassa*.⁵ Vuoden 1986 jälkeen yhteyksiä voitiin solmia suoraan virolaisten kanssa ilman Neuvostoliiton välitystä. Silloin alkanut ja viisi vuotta myöhemmin Viron täyteen itsenäisyyteen johtanut poliittinen prosessi heijastui sekä Kansallisteatterin ja Viron teatteriyhteyksien määrään että esitysten aiheisiin ja teemoihin. Muutkin kuin Kansallisteatteri tarttuivat Neuvostoliiton liberaalimman ilmapiirin sallimiin uudenlaisiin mahdollisuuksiin.

Kansallisteatterissa säännöllisten yhteyksien aikaa ennakoivat Paavo Rintalan *Eeva Maria Kustaava, hänen maansa, maailmansa* Eeva-Kaarina Volasen vierailuesityksenä Tallinnassa ja Tartossa vuonna 1981 ja Volasen ohjaama ja Terttu Savolan keväällä 1984 dramatisoima *Virolaisen runouden ilta*, jossa Kansallisteatterin näyttelijät esittivät kahdeksan virolaisen runoilijan teoksia Atso Almilan musiikin säestämänä Pienellä näyttämöllä. Lämminhenkinen ilta muistutti, että virolaista runoutta tunnettiin Suomessa huonosti.⁶ Viron-suhteiden ensimmäinen suurimuotoinen tapahtuma, Kansallisteatterin vierailu syksyllä 1985 Moskovan jälkeen Tallinnassa edellytti vielä Tallinnankin osalta Moskovan päätöstä. Seuraavien vuosien yhteydet solmittiin ilman Moskovan panosta.

5 Zetterberg 2007, 703.

6 Esim. Kajava, Jukka. Taitojen puntarilla. *Helsingin Sanomat* 12.5.1984.

Virolaisvieraita Kansallisteatterin näyttämöllä

Keväällä 1986 Pärnun Draamateatteri matkusti Ruotsin Baltia-instituutin kutsusta Tukholmasta Göteborgiin ulottuvalle kiertueelle ja toivoi voivansa esiintyä Kansallisteatterissa matkan varrella. Mati Untin *Vaimude tund Jannseni tänaval* (*Hyvää ilttaa, rakkaat vainajat*) esitettiin Willensaunassa toukokuussa. Näytelmän ensi-ilta oli ollut lokakuussa 1984 Pärnussa Lydia Koidulan kotimuseossa, jonka viisikymmentä katsojapaikkaa oli loppuunmyyty neljän vuoden ajaksi. Näytelmässä on kolme hahmoa: museon oppaalle Valvojalle ilmestyy ensin Viron kulttuurielämässä keskeinen Aino Kallas ja tämän jälkeen vielä Koidula itse. Sekä ohjaus että näyttelijäntyö olivat voittaneet Virossa kriitikkoäänestyksen.⁷

Suomessa pelkistetty esitys toimi asiansa voimasta. Naishahmot heijastivat molemmissa maissa tuttuja tunteja ja suhdetta omaan maahan. Tulkinnat koettiin taidokkaiksi ja yleiskuva perinteiseksi – oletettavasti erityisesti vuoden 1986 Suomessa, missä muuten keskusteltiin Jouko Turkan ja Jussi Parviaisen radikaaleista ohjauksista. Näytelmässä Aino Kallas tulkittiin virolaisen diplomaatin tyylikkäänä kirjailija-vaimona ja Koidulan särmiäs ja nopeatempoinen tulkinta poikkesi Virossa syntyneestä ylevöitetystä tavasta luonnehtia kansallista runoilijaa. Esitystä pidettiin yleispätevänä: se oli ”ihmisen ja runoilijan sisimmän ja elämän tuomien ristiriitojen kartoitusta tosiasioiden pohjalta”, kuten Maija Savutie kirjoitti.⁸ Vaikka tarina oli mielikuvituksellinen kuvatessaan kahden eri aikana eläneen naisen kohtaamista kuolemansa jälkeen, kirjailijoiden omien tai heistä julkaistujen tekstien hyödyntäminen toi siihen dokumentaarisuutta. Tuloksena oli ”viehättävä, henkevä ja taiturimainen leikki”, elävöityä

7 Seppälä, Aila. Turkasta tai Parviaisesta emme tiedä mitään. *Iltalehti* 24.5.1986. Koidulaa tulkitsi Helle Kuningas, Kallasta Siina Üksküla ja Valvojaa Rein Laos.

8 Savutie, Maija. Kirjailijan kuvitelma täydentää todellisuutta. *Kansan Uutiset* 29.5.1986; Virkkula, Simopekka. Kiihkeä keskustelu sydänyöllä. *Aamulehti* 27.5.1986.

kulttuurihistoriaa, kuten *Helsingin Sanomien* kulttuuriosaston päällikkö Marja Niiniluoto kirjoitti.⁹

Ennakkotiedot Suomessa kertoivat jo Kansallisteatterin esityksen aikaan, että Eva Lillen suomentamaa näytelmää harjoiteltiin Tampereen Teatterissa ja ensi-ilta sijoittuisi Teatterikesän elokuiheen ohjelmaan ja että kustannusyhtiö Pohjoinen oli päättänyt julkaista näytelmän suomennoksen.¹⁰ Vierailun järjestäjänä toimi Tuglas-seura, mikä osaltaan lisäsi esitysten tunnelmaa ja toi yleisöksi nimenomaan Viron ystäviä. Marja Niiniluoto kirjoitti vierailun osoittautuneen kulttuuriteoksi, joka tuki ja elävöitti maiden välistä yhteistyötä.¹¹ Kulttuurinen merkitys näkyi oheisohjelmassakin, sillä näyttelijät veivät kukkia Kallaksen haudalle ja kävivät tämän viimeisessä kodissa Merikatu 1:ssä sekä ”silittivät vanhan ylioppilastalon seinää: Lydia lahjoitti kymmenen ruplaa sen rakentamiseen”. Koidulan ja Kallaksen hahmoissa koettiin personoituvan kahden kansan ystävyys ja sukulaisuus.¹²

Ennakkotieto näytelmän esittämisestä Tampereen Teatterissa toteutui. Ensi-ilta oli Teatterikesän aikana, ja esitys vieraili myös Oulussa ja Tartossa. Valinta ei ollut sattumaa, sillä Tampereen Teatterilla oli ollut yhteyksiä Viroon jo 1970-luvun puolivälissä, niiden rakentajina Vanemuine-teatterin johtaja Kaarel Ird sekä Tampereen Teatterin ohjaaja Matti Tapio ja teatterinjohtaja Rauli Lehtonen.¹³ ”TT oli avaamassa vierailusillan Tampereelta Tarttoon ja takaisin, ja sitä pitkin alettiin pian esitysten vaihto vuosittain”, kirjoittaa Panu Rajala teatterin historiassa.¹⁴

9 Niiniluoto, Marja. Pärnun Draamateatterin vierailu Willensaunassa. Hyvää iltaa, rakkaat vainajat. *Helsingin Sanomat* 27.5.1986.

10 Pirjo Mannisen kirje Kansallisteatterin hallintoneuvostolle 19.5.1986. Suomen Kansallisteatterin arkisto; Turunen, Kaarina. Aino Kallas ja Lydia Koidula. Willensaunan pärnulaiset sunnuntaivieraat. *Kansan Uutiset* 24.5.1986.

11 Niiniluoto, Marja. Pärnun Draamateatterin vierailu Willensaunassa. Hyvää iltaa, rakkaat vainajat. *Helsingin Sanomat* 27.5.1986.

12 Seppälä, Aila. Turkasta tai Parviaisesta emme tiedä mitään. *Ilta-lehti* 24.5.1986.

13 Ks. Seppälän ja Epnerin luku ”Suomen ja Viron teatterivaihto neuvostoajalla” tässä kirjassa.

14 Rajala 2003, 534, 673.

Syksyllä 1986 Pärnun Draamateatteri esitti Kansallisteatterissa Ingo Normetin sovituksen ja ohjauksen *Tuglase elu* (*Friedebert Tuglaksen elämä*). Dokumenttidraaman teksti rakentui Tuglaksen ja tämän vaimon kirjeistä ja päiväkirjamerkinnöistä. Näytelmässä tarkasteltiin historian kulkua: itsenäisyyttä, sotaa, miehitysaikoja. Kokonaissävy oli hiljainen ja raskas, onnenpäivien kuvauksia vähän. Kahdesta roolitulkinnasta vastasivat Tiia Kriisa ja Andres Ild. Vierailu koettiin pikemmin kirjailijan syntymän satavuotismuiston kunnioituksena kuin teatteriesityksenä. Suomalaiset tunsivat huonosti Tuglaksen vaiheita, vaikka maiden välisen ystävyysseuran nimikin osoittaa, että kirjailijan kansallinen merkitys oli tuttu ainakin Viron ystäville.¹⁵

Seuraavina vuosina Kansallisteatterissa nähtiin vanhojen tuttujen rinnalla uusia virolaisia. Mati Unt painotti psykologiaa hienovaraisessa August Strindbergin *Neiti Julien* ohjauksessaan Tallinnan Nuorisoteatterille toukokuussa 1988. Näytelmän henkilöt tulkittiin uhreiksi, joista tilanne oli ottanut ylivallan. Andrus Vaarik rakensi empaattisen ja vilpittömän Jeanin, Viire Valdman Juliessa korostui nuoruus ja neuroottisuus ja Iivi Lepikin tulkitseman Kristiinan alistuneisuus osoitti hahmon ambitoiden kadonneen kauan aikaisemmin.¹⁶ Saman vuoden syksyllä Kansallisteatterissa nähtiin virolainen runoilta *Jõgi voolab* (*Joki virtaa*), jossa Viljandin Ugala-teatterin näyttelijät Rein Malmsten, Ülo Kaur ja Marika Malmsten esittivät Väino Uibon säveltämiä Hando Runnelin runoja Toomas Uibon säestyksellä.¹⁷

Juhan Viiding tunnettiin Suomessa näyttelijänä ja runoilijana. Hän oli esiintynyt keväällä 1988 Laulumiesten talolla Helsingissä, ja seuraavana syksynä hän tulkitsi säestäjänsä Tõnis Rätsepin kanssa Kansallisteatterin Willensaunassa runoista ja lauluista koostuvaa

15 Ks. Niiniluoto, Marja. Tuglaksen elämä ja Viron historia kulkevat rinnan. *Helsingin Sanomat* 1.10.1986.

16 Wikström, Riitta. Virolaisten Neiti Juliessa oli imua. *Etelä-Suomen Sanomat* 25.5.1988; Moring, Kirsikka. Kolmiodraaman psykologiaa Tallinnasta. *Helsingin Sanomat* 26.5.1988.

17 Kajanto, Anneli. Runnelin runot soivat musiikkina. *Ilkka* 7.10.1988.

kokonaisuutta *Öötö* (*Yötyö*), josta piti järjestää pikavauhtia ylimääräinen esitys. Viidingiä kutsuttiin virolaiseksi šamaaniksi.¹⁸ Esitys oli kriitikoiden mukaan ”virolaisen arjen ja elämän ylistys, kriittinen, itsekriittinen ja kaunis”.¹⁹ Tulkinnassa nähtiin kansan kovien kokemusten tulkintaa, terävää satiiria ja protestilaulun sävyjä.²⁰ Viiding edusti suomalaisille uutta aikaa, kun puheesta ei tarvinnut etsiä salattuja merkityksiä, mutta myös saksalais-eurooppalaista henkeä, rajamaata etelän suuntaan.²¹ Poliittista vertauskuvallisuutta Viidingin esityksessä oli odotettua vähemmän.

Viidingin vierailu ajoittui kiihkeiden ja nopeasti vaihtuvien tapahtumien aikaan Virossa ja aikaan, jona Viro-tuntemus lisääntyi Suomessa. Viiding oli Viron tapahtumissa aktiivisesti mukana: hän allekirjoitti kohua herättäneen neljäkymmenen virolaisen julkaisun ”Avoin kirje Viron SNT:sta” vuonna 1980 ja toimi sen jälkeen kansalaisliikkeessä. Allekirjoittaminen oli estänyt muun muassa Viidingin aikaisemman osallistumisen Suomen ja Viron välisen ”runosillan” vierailuun. Suomessa hänet kuitenkin muistettiin muun muassa valloittavasta Eeron tulkinnasta virolaisten teatteriopiskelijoiden *Tänä mängime ”Seitset venda”* -vierailuesityksessä vuonna 1973. Vuonna 1988 hänen runojaan julkaistiin suomeksi nimellä *Julkaistavaksi Suomen tasavallassa*.²²

Vuosikymmenen vaihtuessa yhteydet jatkuivat mutta tapahtumien kansallishenkinen leima jäi edeltäneitä vuosia vähäisemmäksi. Vierailuina nähtiin ajankohtaisia kansainvälisiä näytelmäutuuksia ja kansallisia klassikoita, mutta myös poliittisia kannanottoja.

Tarton Vanemuine-teatteri esitti vierailuna Suomessa esittämättä jääneen Tauno Yliruusin 1960-luvun lopun poliittisen satiirin *Magamistoad* (*Makuuhuoneet*) helmikuussa 1990. Näytelmän muoto oli mahdollisesti ollut syy kiinnostuksen puutteeseen parin vuosi-

18 Huttunen, Merja. Kabaree virolaisittain, *Öötö*. *Tiedonantaja* 10.11.1988.

19 Moring, Kirsikka. Viidingin *Yötyö*, runoja laulettavaksi. *Helsingin Sanomat* 9.11.1988.

20 Eteläpää, Heikki. Virolaiskabaree ylittää kielen muurit. *Uusi Suomi* 9.11.1988.

21 Suokas, Risto-Juhani. Juhan Viidingille näyttämö on elämä. *Kansan Uutiset* 13.12.1988.

22 Kiini, Ruutsoo & Tarand 1990, 168. Viiding 1988.

kymmenen takaisessa Suomessa, mutta kuten Hannu Nieminen muistutti omassa vierailuesityksen arviossaan, kirjailijana tunnettu Václav Havel oli paljolti kokenut samanlaisen syrjinnän ja hänen vieroksuntaansa oli ollut ilmeisiä poliittisia syitä. Myös Jukka Kajava arvioi, että näytelmä oli ollut virolaisille aikaisemmin poliittisesti liian rohkea mutta ettei sitä samoista syistä vuonna 1968 ollut uskallettu tai haluttu esittää Suomessakaan. Vuosikymmenten saatossa näytelmän vaarallisuus oli karissut. Näytelmässä Leonid Brežnev ja Aleksander Dubček keskustelevat makuuhuoneissaan vaimojensa kanssa Tšekkoslovakiaa uhkaavasta miehityksestä. Esityksen dramaturginen jännite syntyi pariskuntien keskinäisistä erimielisyyksistä.²³ Vierailuesitys ei kohahduttanut teatterina, mutta sen poliittisen merkityksen säilyminen Virossa ymmärrettiin hyvin. Tosin Kajavan mielestä sekä virolaisten että suomalaisten olisi aika ”alkaa katsella paitsi ympärilleen myös omaan itseensä”.²⁴

Kaksi kuukautta myöhemmin Tallinnan Nuorisoteatteri esitti Kansallisteatterissa Tom Stoppardin näytelmän *Rosencrantz ja Guildenstern on surnud* (*Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet*) sekä virolaisen klassikon, Hugo Raudseppin kansannäytelmän *Vedelvorst* (*Vetelys*). Stoppardin 1960-luvulla valmistunut absurdi teksti nähtiin satiirina ajan Virosta.²⁵ Roman Baskinin ohjaus oli tarkkaa, ja Shakespearen *Hamletista* irrotettujen nimihenkilöiden tulkitsijat Guido Kangur ja Andrus Vaarik loistivat mustan huumorin ja klovnerian leimaamassa esityksessä. Mati Untin ohjaama ja muokkaama *Vetelys* jäi hauskuudestaan huolimatta vähemmälle huomiolle, kenties siksi, että päivityksessä oli kadonnut alkupe-
räistä kansannäytelmän tuoreutta. Guido Kangur kuitenkin loisti

23 Ks. myös Epnerin luku ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1944–1991” tässä teoksessa.

24 Kajava, Jukka. Lokoisasti Brezhneveillä. *Helsingin Sanomat* 23.2.1990; Nieminen, Hannu. Haloo, bebet! *City* 6/1990; Nieminen, Hannu. Aatteen ja vaatteet vaihtuvat Prahan keväässä. *Uusi Suomi* 23.3.1990.

25 Moring, Kirsikka. Virolaista arkea absurdisti. *Helsingin Sanomat* 21.4.1991.

taas *Vetelyksen* pääroolissa.²⁶ Virolainen ilta *Tähtitaivaan tarinat*, musiikkia ja suomalais-ugrilaisia myyttejä yhdistänyt esitys nähtiin marraskuussa 1990.

Vuonna 1991 vierailut Kansallisteatterissa jatkuivat. Tallinnan Nuorisoteatteri esitti Mati Untin dramatisoinnin Friedebert Tuglasin romaanista *Helene, Marion ja Felix* sekä virolaisen lauluillaan *Vanapagana ja Tepandi lood* ('Paholainen ja Tepandin jutut'), missä Tõnu Tepandi esitti Jaan Kaplinskin, Karl Ristikiven, Paul-Eerik Rummon, Betti Alverin ja muiden runoihin sävellettyjä lauluja. Tepandia verrattiin Vladimir Vysotskiin ja Bob Dylaniin sekä näiden asemaan oman ympäristönsä yhteiskunnallisina ajattelijoina ja protestilaulajina. Hänen työtään olikin edeltäneinä vuosina valvottu ja sensuroitu.²⁷

Virolaisia ensi-iltoja ja ohjaajia Kansallisteatterissa

Kai Savolan johtamassa Kansallisteatterissa vieraili säännöllisesti ulkomaisia ohjaajia. Vieraat tulivat voittopuolisesti rautaesiripun takaa, mutta harva heistä nautti oman maansa valtaapitävien varauksetonta luottamusta. 1980-luvulla vierailijoiden joukkoon liittyivät virolaiset Mati Unt ja Mikk Mikiver, samoin esimerkiksi säveltäjä Erkki-Sven Tüür. Kansallisteatterissa nähtiin myös virolaisia aikalaiskirjailijoiden näytelmiä omina tuotantoina.

Rein Salurin näytelmä *Minek (Lähtö)* oli sekä merkittävä uusi virolainen draama että Viron kipeän historian kuvaus. Tulkinta valmistui Mati Untin vierailuohjauksena lokakuussa 1988. Näytelmä kertoo virolaisperheen kyydityksestä Siperiaan syksyllä 1946, niistä kahdesta tunnista, jotka perhe sai aikaa valmistautua kotinsa jättämiseen. Vaikka Unt työskenteli ulkomailla ensimmäistä kertaa,

26 Kajanto, Anneli. Ajasta joka on ei sitä eikä tätä. *Ilkka* 28.4.1991; Eteläpää, Heikki. Siivuhenkilöistä tuli päähenkilöitä. *Uusi Suomi* 21.4.1991; Eteläpää, Heikki. Miten käy luonnekomedian, kun ei olla huumorimiehiä? *Uusi Suomi* 22.4.1990.

27 Talvitie, Liisa. Virolainen Tõnu Tepandi lauloi halki vaikeiden vuosien. *Ilta-Sanomat* 13.4.1991.



Mati Unt ohjaa Kansallisteatterin työryhmää Rein Salurin *Lähtö*-näytelmän harjoituksissa. Kuva: Leena Klemelä. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

hänet tunnettiin Kansallisteatterissa vierailleen näytelmän *Vaimude tund Jannseni tänäval* (*Hyvää iltaa, rakkaat vainajat*) kirjoittajana ja ohjaajana sekä romaanikirjailijana. *Lähdön* virolaista leimaa vahvasti esityksen dramaturgiaa tehostava Erkki-Sven Tüürin musiikki.

Esitys koettiin vavahduttavana dokumenttina Viron vaikeista vaiheista, joista oli lopulta mahdollista puhua avoimesti myös Virossa. Suomessa tunnettiin pitkään vaietut Stalinin ajan kyyditykset, mutta fyysinen kerronta näyttämöllä toi ne nyt korostetusti katsojien tietoisuuteen. Mati Unt pyrki torjumaan liikaa tunteen-ilmaisua ohjauksen tyylittelyllä, mutta suomalainen yleisö kiintyi erityisesti realistiseen kuvaukseen ja suhtautui esitykseen vahvan tunnevoimaisesti. Ensi-illan kriitikot kiittivät esitystä, ja yksimielisimpiä oltiin aiheen vaikuttavuudesta ja tärkeydestä. ”Se piirtää draamallisen kuvan eräästä historiavaiheesta. Se on sen tarkoitus,

ja tarkoituksensa se täyttää”, kirjoitti Soila Lehtonen.²⁸ Kirsikka Moring näki Salurin täysverisenä draamakirjailijana. Hänen mukaansa esitys ”virittyi parhaimmillaan jyrkeviksi, dynaamisiksi tilanteiksi, joissa eri osatekijät täsmäävät toisiinsa, mutta usein se myös hajooa esittäjän eriparisuuteen”.²⁹

Mati Unt vieraili Kansallisteatterissa uudelleen keväällä 1991 Sławomir Mrożekin näytelmän *Muotokuva* ohjaajana. Vuoden 1964 Puolaan sijoittuva näytelmä käsittelee poliittista ilmiantoa ja sen paljastumista. Suomalaiset kriitikot luonnehtivat Omapohjan tulkintaa ”virolaisavantgardeksi”, jolle oli ominaista asioiden piilottaminen erilaisiin viitteisiin ja koodeihin. Jukka Kajavan mielestä se tuhosi tekstin tekemällä selvästä epäselvää. Kajava ilmeisesti näki tulkinnassa Itä-Euroopan teattereiden ongelman ajan poliittisissa myllerryksissä: poliittisen viestin piilottaminen metaforiin oli tarpeetonta, kun asiat olisi saanut jo kertoa avoimesti.³⁰ Esitystä tarkasteltiin kuitenkin myös toisenlaisesta näkökulmasta. Jouko Grönholm piti sitä sähkökkänä näkemyksenä sodanjälkeisestä ajasta ja eurooppalaisesta lähihistoriasta. Hänen mielestään ilmaisutapa osoitti teeman eurooppalaisen yhteyden, ja kokonaisuus nousi henkilökohtaisen tason sijasta stalinismin rautaiseen otteeseen joutuneiden kuvaukseksi. ”Mrożek ja Unt eivät säästä ketään, eivät syyllisiä eivätkä syrjästäkatsojia, eivät tuomiostaan tietoisia eivätkä siitä välinpitämättömiä.”³¹

Kajavan ja Eklundin ajattelun taustalla näkyy vaatimus koskettavasta teatterista, joka pätee vastaanottavassa yhteisössä. Kajava halusi esimerkiksi nähdä esityksessä takinkääntäjiä, joita löysi myös ympäriltään. Jan Blomstedt asetti kirjoituksessaan *Muotokuvan* teemat Mati Untin henkilöhistorian yhteyteen. ”Kysymys on

28 Lehtonen, Soila. Virolaista dokumenttiteatteria Kansallisessa. *Lähtö Siperiaan. Kansan Uutiset* 25.10.1988.

29 Moring, Kirsikka. *Lähtö. Koskettava näytelmä virolaisten pakkosiirroista. Helsingin Sanomat* 9.10.1988.

30 Kajava, Jukka. Möykkää stalinismin varjossa. *Helsingin Sanomat* 29.9.1990. Ks. myös Eklund, Hilka. *Muotokuva vahakabinetissa. Demari* 15.10.1990.

31 Grönholm, Jouko. Historian tulesa. *Turun Sanomat* 29.9.1990.

totalitarismin vaikutuksesta psyykeen, hyvin tämänpäiväisestä itä-eurooppalaisesta teemasta.” Unt oli kokenut taistelun kummaltakin puolelta, sekä niin sanotun neljänkymmenen kirjeen julkilausuman allekirjoittajana ja seurausten kärsijänä vuonna 1980 että kirjeen hengestä poikenneen myöhemmän tekstin allekirjoittajana.³² Unt vieraili Kansallisteatterissa vielä Savolan pääjohtajakauden lopulla Georges Feydeau’n farssin *Hevoskuuri* ohjaajana.

Savolan pääjohtajakauden lopulla Kansallisteatteri sai monien pyyntöjen jälkeen Jaan Krossin kirjoittamaan näytelmän *Doktor Karelli raske öö (Tohtori Karellin vaikea yö)*, jonka ensi-ilta oli loppusyksyllä 1991. Näytelmä sijoittuu Krossin romaanien tavoin historiaan, vuosiin 1855 ja 1879. Sen ”yö” on vaikea, koska Venäjän keisari vaatii Karellilta myrkyä elämänsä päättämiseksi. Historias-ta poimitut näytelmän pietarilaiset ovat keisareita ja korkeita virkamiehiä, monet heistä virolaissyntyisiä.³³ Kross kertoi käydessään Suomessa tammikuussa 1991, että näytelmässä on kyse lääkärin vastuusta ja Viron itsenäisyydestä.³⁴ Hänet tunnettiin Suomessa hyvin, samoin hänen tapansa tarkastella kansallista historiaa, mutta kritiikeistä päätellen draaman yhteys hallitsijoiden kansalliseen valtapolitiikkaan jäi suomalaisilta tunnistamatta syksyllä 1991.

Kross oli toivonut ohjaajaksi Mikk Mikiveria, joka oli ystävystynyt suomalaisten näyttelijöiden ja ohjaajien kanssa jo ensivierailullaan Suomessa vuonna 1965. Myös musiikista vastasi virolainen, maan kulttuuriministeri Lepo Sumera.³⁵ Kansallisteatteri arveli, että virolainen ohjaaja kykenisi tuomaan esiin näytelmän yhteyden esitysaikaan.³⁶ Vahva virolainen panos takasikin sisällöllisen asian-tuntemuksen, mutta yleisö oli suomalaista ja suomalainen ohjaaja

32 Blomstedt, Jan. Mati Unt, osallistuva epäilijä. *Kaleva* 27.5.1990; Kiin, Ruutsoo & Tarand 1990, 7–15.

33 Suomen Kansallisteatteri. Jaan Kross: *Tohtori Karellin vaikean yö*. [Käsiohjelma.] Suomen Kansallisteatterin arkisto.

34 Kirjailija Jaan Kross: ’Virossa hermopelin aika’, *Kansan Tahto* 29.1.1991.

35 Suomen Kansallisteatteri. Jaan Kross: *Tohtori Karellin vaikean yö*. [Käsiohjelma.] Suomen Kansallisteatterin arkisto.

36 Suomen Kansallisteatteri. Neuvottelukunnan taidejaoston ptk 9/1990. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

olisi kenties tunnistanut paremmin yleisön asiantuntemuksen tai sen puutteen.³⁷

Viron itsenäisyys palautettiin Krossin näytelmän harjoitusten alkamisen ja ensi-illan välillä. Mikiver oli jossakin vaiheessa pois harjoituksista muutaman viikon ajan ja näytti olevan ajoittain peloissaan ja hermostunut. Suomalaisista näyttelijöistä teksti ei kuitenkaan tuntunut arkaluontoiselta, ja harjoitukset sujuivat tavanomaisesti.³⁸ Ajan jännitys näkyi myös esimerkiksi Ellen Niitin ja Jaan Krossin Suomen-vierailun haastatteluissa. Niit totesi, että itsenäisyyden puolesta käytiin viimeistä taistelua eikä siinä saanut peräytyä. Kross näki tulevaisuuden epävarmana ja piti mahdollisena sitäkin, että Suomi saisi virolaisia turvapaikanhakijoita.³⁹

Krossin näytelmän vaiheet Suomessa asettuivat merkittävän historiallisen käänteen rajalle. Keväällä harjoitusten alkaessa luettu näytelmäteksti sai uudenlaisen yhteyden Viron itsenäisyyden palauduttua. Alkuaankin sen vertauskuvallisuus avautui suomalaisille huonosti, ja muutoksen jälkeen Viron aikalaistapahtumien yhteys Venäjän historiaan liittyvään tarinaan katosi kokonaan. Krossin oma analyysi on ymmärrettävä, mutta näyttämöllä toteutettuna fiktio peitti todellisuuden. Kross oli romaanikirjailija, ei draamatikko.

Kai Savolan pääjohtajakauden jälkeen keväällä 1992 Kansallisteatteri vieraili Tallinnassa ja Tartossa esittämässä Krossin näytelmän. Mikk Mikiver ohjasi vuonna 1991 vielä Porin Teatterissa Jaan Kaplinskin näytelmän *Neljakuningapäev (Neljän kuninkaan päivä)*, senkin Baltian tapahtumien edetessä taustalla.

37 Laurila, Aarne. Krossin ensimmäinen näytelmä. *Demari* 5.12.1991; Kanerva, Erkki. Kalvakas esitys Kansallisessa. *Turun Sanomat* 17.11.1991; Moring, Kirsikka. Talvipalatsissa määrää keisari, ei omatunto. Jaan Krossin esikoisnäytelmä rakentaa sillan Pietarista tähän aikaan. *Helsingin Sanomat* 17.11.1991; Ritolahti, Pentti. Minä tein vain mitä käskettiin. *Kotimaa* 3.12.1991; Wikström, Riitta. Älyllinen tutkielma, johon teatteri kuivuu. *Etelä-Suomen Sanomat* 11.12.1991; Naski, Kaarina. Jaan Krossin hillitty charmi. *Länsi-Savo* 22.11.1991.

38 Koski 2019, 298.

39 Kirjailija Jaan Kross: ”Virossa hermopelin aika”. *Kansan Tahto* 29.1.1991.

Kansallisteatteri matkustaa

Kai Savolan pääjohtajakaudella teatteri sai kutsuja eri maihin, mutta matkojen rahoitus ei useinkaan järjestynyt.⁴⁰ Neuvostoliiton kohdalla myös vierailupaikoista oli neuvoteltava tiiviisti, mikä osoitti, että Kansallisteatterin tapaisen keskeisen taidelaitoksen yhteyksiä valvottiin tarkasti. Matkustaminen Viroon helpottui merkittävästi, kun päätösvalta siirtyi Moskovasta Tallinnaan.

Vuoden 1985 suurimuotoisesta vierailukiertueesta Moskovaan ja Tallinnaan päätettiin siis vielä keskitetysti ja matkasuunnitelma muokkautui keskusteluissa kutsun esittäneen Neuvostoliiton kulttuuriministeriön kanssa. Esityspaikkana oli Moskovassa Majakovski-teatteri ja Tallinnassa Draamateatteri. Ohjelmaan kuuluivat Aleksis Kiven *Nummisuutarit*, Peter Shafferin *Amadeus* ja Aleksandr Galinin *Katontekijän paluu*. Kai Savola oli ehdottanut ohjelmaksi näytelmiä *Tšehov Jaltalla* ja *Kirsikkapuisto*, mutta jälkimmäisen ohjaus oli liian etäällä Neuvostoliiton hallitsevasta taidekäsityksestä huolimatta esityksen saamista kiitoksista, ja edellisen kuva Tšehovista ei vastannut virallista käsitystä kirjailijasta ja tämän avioliitosta. Isännät kiinnostuivat *Nummisuutareista* ja *Amadeuksesta* ja valitsivat lisäksi Terttu Savolan ohjaaman *Katontekijän paluun*, jossa heitä kiinnosti erityisesti Eero Kankkusen suunnittelema lavastus. Savola ei olisi uskaltanut viedä moskovalaisia kuvaavaa *Katontekijän paluuta* Venäjälle eikä ylipäätään olisi ehdottanut vaimonsa ohjausta, ellei sitä olisi erityisesti toivottu.⁴¹

Vierailu oli selvästi suunniteltu Neuvostoliiton toivomusten mukaisesti, mutta matkan ulottaminen Viroon viittasi jo uudenlaisen yhteistyön mahdollisuuksiin. Mihail Gorbatšov siirtyi maaliskuussa 1985 kommunistisen puolueen pääsihteeriksi ja oli aloittamassa uudistuspolitiikkaansa, jonka sivussa teatteriyhteyksiäkin voitiin laajentaa. Yhteyksien aktivoituttua Kansallisteatterin teatterivierailuja Viroon järjestettiin säännöllisesti.

40 Koski 2019, 88.

41 Koski 2019, 238.



Misa Palander, Marita Nordberg ja Kaius Niemi Rein Salurin *Lähtö*-esityksessä. Kuva: Leena Klemelä. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Useat seuraavina vuosina Virossa nähdyt pienimuotoiset suomalaiset esitykset olivat kiertäneet kotimaassakin. Niihin kuului Tiina Rinteen esittämä Paavo Haavikon monologidraama *Naismetsä*, joka vieraili Tallinnassa ja Tartossa vuonna 1988. Samana vuonna Kansallisteatteri esitti Vanemuine-teatterissa Tartossa August Strindbergin näytelmän *Kuolemantanssi*. Sen esitykset voi nähdä yleisenä kulttuurivaihtona, jossa kumpikin osapuoli tunsi klassisen tekstin. Edellisenä vuonna Suomessa oli vieraillut virolaisten tulokinta August Strindbergin *Neiti Juliasta*.

Rein Salurin Viron kyydityksiä kuvaava *Lähtö* ja David Pownallin Stalinin mielivaltaa käsittelevä *Mestariluokka* Tallinnassa keväällä 1989 väistämättä koskettivat katsojien elämää ja nostattivat kansallisia tunteita. Näytelmien tulkinnat myös kohtasivat vierailuesityksinä kotiteatterista poikkeavan yleisön, jolle sodanjälkeisten vuosien politiikka oli osa kansallista muistia ja usein henkilökohtaista historiaakin.

Virossa Salurin teksti tunnettiin ja kyydityksiä koskeva keskustelu oli jo avointa ja vilkasta, mutta konkreettisuus näyttämöllä

vavahdutti edelleen yhtä lailla katsojia ja katsomon tunteet tunnistaneita suomalaisia esiintyjä. Yleisön omakohtaisuudesta kertooneet reaktiot ja keskustelut virolaisten kanssa jättivät vierailijoiden mieliin paljon ajateltavaa. Leif Wager on muistellut, kuinka ensimmäisen illan yleisö ei pystynyt nauramaan. Näytelmän aika oli heitä liian lähellä. Toisen illan yleisö oli ensimmäistä vapautuneempi.⁴² ”Moni hiljensi ääntään kertoessaan kokemuksistaan”, pojan roolin tulkinnut Kaius Niemi muistelee. ”Viro oli vielä osa yleisliittolaista suurvaltaa, ja sen rattaissa ihmisarvolla oli vähän merkitystä. Tällainen kollektiivinen kokemus rakenteellisesta väkivallasta oli vieras meille sodan jälkeen syntyneille suomalaisille. Siksi palasimme Helsinkiin mieteliäinä ja nöyrinä.”⁴³ Pownallin kuvaama Stalinin yöllinen leikittely säveltäjien kohtaloilla oli Suomessa koettu kiinnostavana teatterina ja todellisuuspohjaisena fiktiona, mutta virolaiselle yleisölle sekin oli toisella tavalla todellista, vaikka näytelmän tulkinta oli nähty myös Tallinnan Nuorisoteatterin esityksenä.

Lea Tormis kirjoitti vierailusta laajan artikkelin, jossa hän kiitti esityksiä ja painotti henkilökohtaisen kohtaamisen tärkeyttä. Hän myös totesi, ettei ulkopuolisten parhainkaan inhimillinen ymmärrys pysty tavoittamaan virolaisten tunteita esitysten aiheita käsitellessä. Hänen mukaansa Untin ohjaamassa *Lähdössä* oli melkein tavoitettu virolaisten selviytymisstrategian mukainen traaginen absurdus ja vierailuesityskin oli edennyt suomalaisesta ensi-illasta. ”Ja – olenkohan väärässä? – esittäjillä oli jotenkin henkilökohtaisempi ja kipeämpi suhde näytelmään kuin kotinäyttämöllä.” Hänen mielestään *Mestari luokkaa* oli vaikeampi arvioida, koska oli vaikea väistää rinnastusta tallinnalaiseen tulkintaan, jonka kireä asenne Stalinin kuvaamiseen oli lähempänä Virossa koettua uhkan tunnetta.⁴⁴ Tuon esityksen taustallakin oli Suomi-yhteys, sillä Terttu Savola oli toiminut näytelmätekstin välittäjänä.⁴⁵

42 Wager 2000, 263.

43 Niemi, Kaius. Sain kukkakimpun ja paljon muuta. *Teema* 2015:4, 78–81.

44 Tormis, Lea. Lahdentakainen silmäys virolaisten historiaan. *Teatteriväki* 2/1989, 38–39.

45 Savola 2006, 127.

Vuonna 1990 Kansallisteatteri esitti Tallinnassa Herb Gardnerin näytelmän *En ole herra Rappaport*, jonka musiikista vastasi virolainen Erkki-Sven Tüür, sekä keväällä 1991 Tarton Vanemuisessa Lyle Kesslerin *Orvot* ja Nuorisoteatterissa Tallinnassa Sławomir Mrożekin näytelmän *Muotokuva*.

Lopuksi

Suomen Kansallisteatterin Viro-yhteydet 1980-luvun lopulla seurasivat Kai Savolan pääjohtajakauden toiminnan yleislinjaa, joka painotti teatterillisia ansioita ja ilmaisun vapautta. Teatteri ei väistänyt ajan Suomen virallisen politiikan tavoin kriittisiä aiheita eikä maansa politiikkaa kritisoineita virolaisia teatteritaiteilijoita. Vierailut tekivät tunnetuksi taiteellista työtä, ja vaikka esityksissä ei aina nähty ilmeisiä kulttuuripoliittisia painotuksia, jo yhteyksien runsaus muodostui kansalliseksi kannanotoksi.

Terttu Savola oli ollut Kansallisteatterin vuosina aktiivisesti ja keskeisesti mukana teatterivaihdon suunnittelussa ja vastannut ulkomaisten vierailujen toteutumisesta. Hän esimerkiksi suunnittelei Kansallisteatterissa esitetyn *Virolaisen teatterin illan* ja toimi Rein Salurin näytelmän *Lähtö* dramaturgina. Hän oli työskennellyt Erkki-Sven Tüürin kanssa ohjatessaan Tallinnassa vierailleen Kansallisteatterin esittämän Gardnerin näytelmän.

Savoloiden kiinnostus Viron teatteria kohtaan ja yhteistyö virolaisten teattereiden kanssa jatkui pääjohtajakauden jälkeenkin. Terttu Savola toimi edelleen dramaturgina, kääntäjänä, ohjaajana ja kirjailijanakin. Hänen yhteytensä Viroon ilmenivät erilaisina ammatillisina kontakteina sekä Lars Norénin näytelmän *Yö on päivän äiti* ohjauksena Tallinnan Kaupunginteatterissa vuonna 2013.⁴⁶ Kansallisteatterinkin yhteydet Viroon jatkuivat, ja Viron itsenäistyttyä maiden välinen yhteistyö laajeni teatterin kaikilla osa-alueilla.

46 Savola 2006.

Virolaisen ja suomalaisen baletin kohtaamiset ja venäläisvaikutteet 1917–1991

Riikka Korppi-Tommola

 <https://orcid.org/0000-0002-0890-9425>

Suomen ja Viron balettia eri kehitysvaiheissaan yhdistää kiinnostus venäläisen baletin traditioon ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin. ”Heimokansojen” ideologiset taustat ja läheiset suhteet yhdistivät maita myös tanssitaiteessa läpi vuosisadan, mutta toisen maailmansodan jälkeen kanssakäymisestä tuli haastavampaa. Tanssitaiteella oli kuitenkin merkittävä rooli kulttuurivientiohjelmissa, joiden avulla maiden välistä kanssakäymistä edesautettiin eritoten kylmän sodan aikana.¹ Vierailut kontekstualisoituivat poliittisesta viitekehyksestä käsin. Taideteos tekijöineen voi toimia laajempien yhteiskunnallisten kysymysten ja päämäärien välittäjänä, jopa niiden ehdoilla.²

1 Tanssitaide osana kylmän sodan diplomatiaa ks. mm. Gonçalves 2016; Croft 2015; Korppi-Tommola 2013; Scholl 2009. Tiina Suhonen (2012) on käsitellyt suomalaisia tanssikiertueita kulttuurivientiprojekti-näkökulmasta.

2 Tutkimuskysymyksistä ja poliittisesta viitekehyksestä ks. myös lukua ”Virolaisen ja suomalaisen varhaisen modernin tanssin yhteyksistä” tässä kirjassa.

Tässä luvussa käsittelem suomalaisen ja virolaisen baletin yhteyksiä virolaisten Suomeen tekemien vierailujen kautta. Pohdin, minkälaisia haasteita kohdattiin balettivierailujen aikaansaamiseksi, missä yhteyksissä esitykset toteutuivat ja miten virolaisten esitykset vastaanotettiin Suomessa. Mitä yhtäläisiä ja eroavia ominaispiirteitä balettiteokset toivat esiin baletin kehityksen eri vaiheista? Koska modernin tanssin kehitys tyrehtyi neuvosto-Virossa, Suomeen saatiin kylmän sodan aikana vain balettiesityksiä. Ilmeistä on, että poliittiset tilanteet vaikuttivat vierailusuunnitelmiin ja niiden toteutumiseen, mutta Viron ja Suomen välisiä tanssisuhteita ei ylläpidetty pelkästään kulttuuridiplomatian takia.

Taustoitain aluksi maiden kansallisten balettiryhmittymien syntyvaiheiden yhtäläisiä piirteitä. Varsinainen ensimmäinen kohtaaminen baletin kentällä toteutui Helsingissä pian maiden solmittua kulttuuriyhteistyösopimuksen vuonna 1937, mutta seuraava vasta 30 vuoden kuluttua, jolloin Estonia-teatterin baletti esiintyi neuvosto-Viron kulttuuriviikkotapahtumassa Helsingissä vuonna 1967. Tarkasteluni keskittyy keskeisen virolaisen baletin uudistajan koreografi Mai Murdmaan (s. 1938) teoksiin. Suomen Yleisradion kanssa toteutetut televisioyhteistyöt tekivät virolaista balettia laajasti tunnetuksi suomalaiskatsojille. Estonia-teatterin baletti juhlisti myös ensimmäistä suomalaista tanssifestivaalia Kuopiossa kesällä 1970, mutta 1980-luvulla suomalaiskriitikot alkoivat peräänkuuluttaa virolaisen tanssin perestroikaa. Baletin tradition laajemmat muutosvaiheet eivät olleet vielä tuolloin ylittäneet neuvostovaiikutteiseen virolaiseen balettiin. Sen uusi, kansainvälistymisen vaihe käynnistyi vasta uudelleen itenäistyneessä Virossa, mutta se rajautuu tämän tekstin ulkopuolelle.

Baletin varhaisvaiheiden yhteyksistä

Suomalaista ja virolaista balettia yhdisti jo varhaisvaiheissa tiiviit kontaktit naapurimaahan Venäjään sekä sen klassisen baletin pitkään traditioon. Vuorovaikutus maiden välillä oli vilkasta. Yksittäiset tanssitaiteilijat toivat osaamista ja asiantuntemusta

Moskovasta ja Pietarista niin Vieroon kuin Suomeen, ja usein samat taiteilijat esiintyivät Suomenlahden molemmin puolin. Lyhyet etäisyydet mahdollistivat taiteilijavierailut ja opintomatkat molempiin keskuksiin. Venäläisessä baletissa korostui eri aikoina Moskovan ja Pietarin koulukuntien vaikutukset. Venäjän vuoden 1917 vallankumousten jälkimainingeissa moni venäläinen balettianttssi hakeutui ulkomaille töihin, jolloin nämä venäläispakolaiset edistivät kansallisten balettiryhmien syntymistä.³

Vuonna 1922 molemmissa maissa toteutui ensimmäinen kokoillan klassinen baletti, jonka tanssijat olivat pääosin venäläisten emigranttien kouluttamia. Suomalaisessa oopperassa *Joutsenlampi* sai ensi-iltansa tammikuussa Pietarissa opiskelleen George Gén (1893–1962) koreografiana. Syyskuussa Estonia-teatterissa valmistui Moskovan Bolšoi-baletin tanssijan Viktorina Krigerin (1893–1978) johdolla *Coppélia*, jonka pääosan koreografi myös tulkitsti. Virolaiset tanssijat olivat saaneet koulutuksensa pääosin venäläisen, Pietarin Mariinski-teatterissa tanssineen Jevgenija Litvinovan koulussa, jonka hän perusti Tallinnaan 1918. Siellä opiskelivat muun muassa Rahel Olbrei (1898–1984) ja Lilian Looring (1899–1963).⁴ *Joutsenlammen* tanssijat Suomessa olivat puolestaan opiskelleet Helsingin Tanssiopistossa venäläisemigranttien johdolla. Heillä oli myös omia kouluja vuosina 1917–1923.⁵ Vuorovaikutus tanssijoiden välillä oli vilkasta ja ensiarvoisen tärkeää, eikä esiintymistilaisuuksia ollut liikaa. Myös George Gé seurueineen vieraili Tallinnassa 1924.⁶ Lilian Looring esiintyi Suomessa tammikuussa 1928,⁷ Rahel Olbrei ryhmineen myöhemmin.

Huomionarvoista erityisesti virolaiselle varhaiselle tanssin kehitykselle oli se, että baletin ja modernin tanssin genrejen raja-aidat

3 Virolaisen baletin vaiheista ks. Tormis 2005, 1984, 1967; Einasto 2018. Suomalaisen baletin varhaisvaiheista ks. Suhonen 1998, 2021; Laakkonen 2021; Vienola-Lindfors & af Hällström 1987.

4 Tormis 2005; Tormis 1967, 34.

5 Suhonen 2021.

6 George Gé Edward Fazerille 2.10.1924. Johtajien kirjeenvaihto, Fazer 1920–1930, E–J. SKOBA. Kiitän tiedosta Tiina Suhosta.

7 Mm. ilmoitukset *Uusi Suomi* 8.1.1928; *Hufvudstadsbladet* 22.1.1928.

olivat häilyviä. Tanssijat opiskelivat sekä balettia että varhaisia moderneja tanssityylejä. Yksittäisissä tanssi-illoissa saatettiin esittää useita lyhyitä erillisiä numeroita, joissa oli vivahteita abstrakteista liikesuuntauksista, baletista kuin myös itämaisista tansseista. Ennen sotia Suomessa vierailleista virolaisista tanssijakoreografeista Rahel Olbrein ja Vera Bertingin töissä eri genret ja tyylit yhdistyivät selkeästi.

Vera Berting oli ajalleen tyypillinen kosmopoliitti, rajoja ylittävä ja eri vaikutteita yhdistävä tanssikentän aktiivitoimija. Hän oli opiskellut balettia Moskovassa ja modernia tanssia eri puolilla Eurooppaa. Viroon hän saapui ensimmäisen maailmansodan aikana, perusti oman tanssistudion ja toimi lyhyen aikaa keväällä 1919 peräti Estonia-teatterin tanssiryhmän johtajana.⁸ Berting tuli Tallinnasta Helsinkiin syyskuksi 1920 opettamaan plastiikkaa ja tanssitaidetta sekä esiintymään. Suomalaislehdet pitivät Bertingiä sekä venäläisenä että virolais-venäläisenä; suomalaisissa lehti-ilmoituksissa painotettiin hänen moskovalaislähtöistä balettitaustaansa.⁹ Hän esiintyi yhteisissä illoissa muun muassa Suomen ensimmäisen *Joutsenlammen* Odette-Odilen, Mary Paischeffin kanssa.¹⁰ Berting järjesti Suomalaisessa oopperassa muutamia näytäntöjä (1920), joissa esiintyi myös suomalaisia varhaisen modernin tanssin edustajia.¹¹ Ristiriitaisen vastaanoton mukaan Berting oli monipuolinen koreografi, mutta tyyllisesti sekava ja vanhahtava. Berting todettiin teknillisesti taitavaksi, ”entiseksi balettitanssijaksi”. *Uuden Suomen* kirjoittajan kuvailema ”teennäinen, venäläinen balettimaneeri” viittasi meneillään olevaan keskusteluun baletin tekniikan ja tyylin uudistumisesta.¹² Tulkintaan saattoi vaikuttaa suomalaiskriitikoiden mustavalkoinen suhtautuminen baletin ja varhaisen modernin

8 Einasto, Maripuu, Priks, Voitka 2018.

9 Ilmoitus. *Uusi Suomi* 14.10.1920.

10 Mm. *Helsingin Sanomat* 14.8.1920; *Uusi Suomi* 14.8.1920.

11 S. Vera Bertingin tanssinäytäntö. *Ilta-lehti* 6.12.1920; maininta näytöksistä ks. myös Makkonen 2007, 223; Laakkonen 2018, 47.

12 J. L. Vera Berting. *Uusi Suomi* 9.9.1920; S. Vera Bertingin tanssinäytäntö. *Ilta-lehti* 6.12.1920.

tanssin edustajiin. Virolaisessa historiankirjoituksessa Bertingin tanssityyliä pidetään rytmillis-plastillisena,¹³ mutta hänen taustaan-
sa, esityksiä ja työyhteisöjä arvioidessa kategorisointi ei välttämättä
ole niin yksiselitteinen.

Molemmissa maissa tanssijoita työllistivät kiertue-esitysten
ja opetustoimen lisäksi teattereiden ja oopperoiden ohjelmistot:
näytelmät, operetit sekä oopperat.¹⁴ Estonia-teatterin baletin alku-
vaiheissa tanssijat saivat kiinnityksen teatteriin ensi sijassa juuri
operettien ja oopperoiden takia.¹⁵ Samoin Suomalaisessa oopperas-
sa työskentelevien tanssijoiden ansiot koostuivat oleellisesti myös
ooppera- ja operettiesityksistä.

Estonia-baletin ensivierailu (1937)

Konstantin Pätsin autoritaarinen hallinto viilensi Suomen ja Viron
välisiä suhteita 1930-luvulla,¹⁶ joten vuonna 1937 maiden välille
solmitun kulttuuriyhteistyösopimuksen ajateltiin parantavan nii-
tä.¹⁷ Estonia-teatterin baletti orkestereineen saapui ensimmäiselle
vierailulle Helsinkiin keväällä näyttävin puittein.¹⁸ Vierailun on-
nistuminen ja innostunut suomalaisvastaanotto vahvisti baletin
asemaa Virossa kauttaaltaan.¹⁹

Baletin monipuolisen ohjelmiston koreografiat oli laatinut Rahel
Olbrei, joka oli perustanut uuden, nuorten tanssijoiden ryhmän
vuonna 1926 miehensä Hanno Kompuksen johtamaan Estonia-

13 Tormis 1967, 34.

14 Tormis 2005; Suhonen 1998; Laakkonen 2010.

15 Mm. Tormis 1967; Ra. H. [Hällström af, Raoul]. Estonian baletin vaiheita. *Helsingin Sanomat* 17.5.1967.

16 Zetterberg 2007, 540.

17 Rausmaa 2007, 21.

18 Läsnä olivat mm. Viron Suomen-suurlähettiläs Hans Rebane ja valtionjohdos-
ta presidentti K. J. Ståhlberg, sisäministeri Urho Kekkonen ja pääministeri A. K.
Cajander. Hurmaavaa tuontitavaraa: Estonian teatterin baletti vierailulle Helsin-
kiin. *Suomen Sosialidemokraatti* 11.4.1937.

19 Lehtinen 1967; Laulava ja tanssiva Estonia. *P. S.* 21.5.1967; Tormis 1967.

teatteriin.²⁰ Olbrei oli kiinnostunut eri tyylien ja tekniikoiden yhdistämisestä. Itämaisen tanssin osaamisen lisäksi opinnot Hellerau-Dresdenissä ja Mary Wigman -koulussa sekä työskentely Rudolf Labanin teosten parissa Saksassa perehdyttivät Olbrein modernin tanssin tyyleihin. Hänen mukaansa klassinen baletti antoi tanssijoille perustan ja tarkkuuden, mutta moderni tanssi avasi mahdollisuuden näyttämölliseen ilmaisuun.²¹ Olbrein mukaan työskentely teatterissa asetti tanssijoille moninaisia vaateita. Tanssin piti draaman tavoin ilmentää ihmisten välisiä elämyksiä ja jännitteitä. Koreografi käytti baleteissaan myös näyttelijöitä ja halusi näin ollen yhtenäistää esiintyjien ilmaisua.²²

Olbrei oli aikaansa edellä. Sekä klassisen baletin että modernin tanssin opiskelun painottaminen tanssijoiden koulutuksessa oli harvinaista ja poikkesi suomalaisesta käytännöstä. Kiihkeä vastakkainasettelu baletin ja modernin tanssin välillä tuntui Olbreille tarkoituksettomalta.²³ Tanssijoiden monipuolisen koulutuksen lisäksi genrejen tasapuolinen arvottaminen oli harvinainen erityispiirre koreografille tuona aikana. Suomalaiskriitikot antoivat painoarvoa vierailuesitysten monipuolisuudelle ja tanssijoiden hyvälle, luontevalle näyttämöilmaisulle, ja nämä juontuivat juuri monipuolisesta koulutuksesta: sieluntiloja ilmaisevan uuden tanssin, perinteisen klassisen baletin sekä kansanomaisten värikkäiden luonnetanssien harjoittamisesta.²⁴

Suomalaiset pitivät Olbreita taitavana ja vivahdusriikkaana koreografina. Klassinen ohjelmisto viehätti, samoin tanssiteknisiä ansioita

20 Ohjelmisto: *Pähkinäsärkijä* (Pähklipureja, 1936), *Kevään herääminen* (Flora ärkämine, 1937), Riccardo Drigon musiikkiin, tanskalaisen Ludolf Nielsenin intialaisaiheinen *Taikalyhty/Lakšmi* (1937) sekä *divertissement*-osio (mm. *Polovetsialais-tanssit*). Olbreista ks. Einasto 2018; 2019; Tormis 2005; 1967.

21 Estonian baletin vierailu. *Helsingin Sanomat* 21.4.1937. Ks. tarkemmin Hellerau-Dresdenistä Laakkonen 2018.

22 Kilkot. Estonia-teatterin baletin luoja Helsingissä. ”Klassillinen baletti on kaiken perustana, mutta moderni tanssi antaa tanssille ilmauksen.” *Helsingin Sanomat* 25.4.1937.

23 Tormis 1984, 28.

24 K.-M. R. [Kaisu-Mirjami Rydberg]. Estonia-baletin I vierailunäytäntö. *Suomen Sosialidemokraatti* 17.4.1937; Hj. L. [Hjalmar Lenning]. Estonia-baletten. *Hufvudstadsbladet* 27.4.1937.

kehuttiin. Esiintyminen oli temperamentikkaampaa kuin Suomessa, ainoastaan mytologis-orientalistinen aihepiiri välittyi suomalaiskriitikoille vanhanaikaisena.²⁵ Tosin orientalistiset tanssinumerot olivat tyypillisiä myös suomalaistanssijoiden ohjelmistoissa. Virolaiset esittivät tanskalaisen Ludolf Nielsenin säveltämän intialaisaiheisen *Taikalyhdyn* (*Lakšmi*, 1937) balettina. Suomalaisessa oopperassa oli esitetty toinen versio, eri sävellys, mutta samasta aihepiiristä ooppera Léo Delibes'n *Lakmé* (1915, 1927, 1937). Siihen George Gé teki tanssikohtaukset isolle tanssijajoukole vuonna 1927 ja Alexander Saxelin vuonna 1937. Olbrei oli rohkeasti tarttunut kokoillan balettiin, Suomalaisessa oopperassa esiinnyttiin oopperateoksen ehdoilla.

Lea Tormisin mukaan Rahel Olbrei loi otolliset olosuhteet Estonia-teatterin baletin monipuoliselle kehitymiselle, mutta baletin asemaa teatterissa heikensi tuolloin draaman ja operettien tarpeiden painottaminen. Suhde oli sama kuin suomalaisella baletilla oopperassa. Estonia-teatterin yhteyteen perustettiin vakinainen balettikoulu vuonna 1946, Viron valtiollinen koreografinen koulu (Eesti Riiklik Koreograafiline Kool), joka kasvatti uutta sukupolvea uusiin neuvostobaletin haasteisiin ja josta tuli myöhemmin myös muutamien suomalaistanssijoiden suosima opinahjo.²⁶

Kulttuuridiplomatiaa *pas de trois* -hengessä

Kylmän sodan aikana Baltian maissa suosittiin neuvostobalettia ja kansantanssia. Painotukset olivat peräisin Neuvostoliiton virallisista kulttuuriohjelmalinjauksista.²⁷ Viron sosialistisen neuvostotasavallan tanssille ne tarkoittivat sitä, että modernin tanssin kehitys sellaisenaan tyrehtyi ja painopiste siirtyi täysin kansantanssiin ja baletin kehittämiseen.²⁸ Klassikoita uusittiin, ja neuvostobaletteja,

25 Mm. Hj. L. Estonia-ballettens avskedsföreställning. *Hufvudstadsbladet* 28.4.1937.

26 Ks. tämän kirjan tietolaatikko ”Riikka Nyman Tallinnan balettikoulussa 1990–1993”.

27 Tanssitaiteen kehityksestä Baltian maissa ks. Szymajda 2014; Itä-Saksassa ks. Giersdorf 2013; 2017.

28 Ks. Tormis 2005.

kuten *Bahtšisarain suihkulähdettä*, esitettiin paljon. Niistä tuli suuria yleisösuosikkeja – myös Suomessa. Kansallisten piirteiden korostuminen ja kansantanssielementtien yhdistyminen balettiin oli osa sosialistisen realismin esitystyyliä.²⁹ Suomalaiskriitikot kiinnittivät erityishuomiota kansantanssien korostumiseen baletteissa.³⁰ Edelleen molemmissa maissa seurattiin tiiviisti Neuvostoliiton balettikeskuksia: pedagogisia linjauksia, klassikoiden uustulkintoja, kokeneiden koreografien ja solistitanssijoiden työtä sekä Kirovin ja Bolšoin balettien ensimmäisiä, 1950-luvun jälkipuolella alkaneita vierailuja länsimaihin.

Tanssivierailut Virosta Suomeen käynnistyivät vähitellen kulttuuridiplomatian nimissä: kulttuuria pidettiin keinona inhimillistä poliittista kanssakäymistä. Näytösvalinnoilla ja vierailuihin liitetillä julkisella retoriikalla luotiin mielikuvia naapurimaista. Tiedotusvälineillä oli tässä tärkeä rooli.³¹ Virolaisen baletin kehityksestä ei vielä 1950-luvulla juuri kirjoitettu suomalaislehdissä, joten virallisilta uutistoimistoilta (kuten Sovinformburo, SIB) saadut yksittäiset tiedotteet tanssitaiteilijoista olivat erityisiä.³² Taiteilijoiden henkilökuvilla luotiin kontakteja uusiin yleisöihin, esimerkiksi virolaisesta primaballerinasta Helmi Puurista (1933–2014) kerrottiin yli kymmenen vuotta ennen hänen vierailuaan Suomeen. Hän oli Estonia-teatterin baletin (Viron SNT:n Akateeminen Ooppera- ja Balettiteatteri; RAT Estonia ballettirühm) ensisolisti ja siten toki kiinnosti suomalaisyleisöä.³³

Ensimmäisellä Suomi-Neuvostoliitto-Seuran järjestämällä virolaistaiteilijoiden ryhmän kiertueella vuonna 1951 oli mukana kaksi

29 Giersdorf 2013, 18, passim; 2017, 613, passim.

30 Karakteritansseista ks. Laakkonen 2009, 105–109. Kansantanssin kehityksestä ks. esim. Hoppu 2006. Kansantanssien asema vahvistui kansallisromantiikan ja nationalismin myötä. Tiina Suhosen mukaan ensimmäisessä suomalaisessa baletissa *Onnen salaisuudet* (1923) oli suomalaisia kansallisia elementtejä kansantanssien lisäksi koivikkolavasteet ja kotimaan kaipuun teema. Suhonen 1998, 16–17.

31 Reid 2016.

32 Neuvostoliiton uutistoimisto Sovetskoje informatsionnoje bjuro eli SIB toimi vuoteen 1961, jolloin sen jatkajaksi perustettiin Agentstvo petšati Novosti, APN. Ruusunen 2008, 135.

33 SIB. Helmi Puur, eestiläinen ballerina. *Etelä-Suomen Sanomat* 3.8.1956. O. L-rä. Eestiläisen ballerinan odotettu paluu. *Kansan Uutiset* 2.4.1959.

tanssitaiteilijaa, Inge Pöder ja Artur Koit.³⁴ Primaballerina Tiiu Randviir (s. 1938) esiintyi suosituksen laulajan Georg Otsin kanssa syksyllä 1957 Kulttuuritalon avajaisissa.³⁵ Kulttuuritalon esitystoiminta oli juuri käynnistynyt, ja uuden talon näkyvyyttä lisättiin alkuvaiheissa neuvostoliittolaisten esiintyjien voimin.³⁶ Randviirin tanssista ei löydy erillistä arvostelua, sillä lehdistön huomio kohdistui tunnettuun laulajaan.³⁷ Sen sijaan vuonna 1960 Randviiristä kirjoitettiin SIB:n tiedotteessa otsikolla ”Tiiu Randviir lähettää terveisiä”. Randviir muisteli Suomen vierailuaan ja pohti, kuinka tärkeää oli sekä tanssia helsinkiläisyleisölle että saada ”kosketus toiseen kansaan”. Hän koki vierailun aikana oppineensa tuntemaan suomalaisia paremmin. Tanssi pystyi – Otsin musiikin tavoin – välittämään laajaa kansainvälistä tunneasteikkoa. Randviirin terveiset kuuluivatkin: ”[T]aide lähentää kansoja toisiinsa, tekee heistä ystäviä. Koko sydämeistäni toivotan suurta menestystä Suomen taiteelle.”³⁸

Varsinainen yhteistyöverkosto suomalaisen ja virolaisen baletin välille rakentui Suomen Kansallisoopperan johtajan, Alfons Almin sitkeistä neuvotteluista Neuvostoliiton kulttuuriviranomaisten kanssa. Baletin osalta kuvio oli selkeä *pas de trois* -hengessä toteutunut toimintamalli, jolla yritettiin kehittää kolmen kansallisen balettiryhmän yhteistyötä. Pyrkimykset käyivät ilmi Almin vuoden 1960 Moskovan radiolle antamasta lausunnosta:

Suomen Kansallisoopperassa todetaan tyydytyksellä, että Neuvostoliiton ja Suomen hallitusten kesken on solmittu kulttuurisopimus, joka sulkee piiriinsä myös laitoksemme edustamat taidemuodot. Tosin Suomen Kansallisoopperalla on jo ennestään hyvät suhteet Neuvostoliiton Kulttuuriministeriöön, jonka kanssa me joulukuussa 1956 ja helmikuussa 1958 olemme allekirjoittaneet määrättyjä vierailuja koskevat

34 Mikkonen 2019, 245.

35 Ilmoitus. *Helsingin Sanomat* 21.9.1957; Aassalu 1988, 11.

36 Kostander 2010, 34–35.

37 E. T. Konsertit. Georg Ots. *Helsingin Sanomat* 23.9.1957. Arviossa viitattiin viehättävään eestiläiseen ballerinaan, Tiiu Randviiriin, jonka ”tanssin sulokkuutta” musiikkiarvostelija ei pystynyt erittelemään. Emt.

38 SIB. Tiiu Randviir lähettää terveisiä. *Kansan Uutiset* 24.3.1960.

vierailusopimukset sekä [valtion konserttitoimisto] Goskonzertiin ja kollegiaaliin laitoksiin Moskovassa, Leningradissa ja Tallinnassa, mutta virallinen, molempien maiden hallitusten välinen sopimus tulee varmaankin edistämään ja monin tavoin helpottamaan yhteistoimintaamme.³⁹

Toive yhteistoiminnan helpottumisesta erityisesti Tallinnan ja Helsingin välillä ei aivan toteutunut, vaikka Almi aika ajoin muistutti Neuvostoliiton suurlähetystä: ”Pyydämme harkitsemaan milloin voitaisiin ajatella vaihtovierailua Estonia-teatterin kanssa.”⁴⁰ Simo Mikkonen (2019) on tarkastellut laajemmin kulttuuriyhteistyön käynnistymistä Suomen ja Neuvostoliiton välillä ja myös Almin edellä mainittujen sopimusten seurauksesta syntyneitä yksittäisiä taiteilijavaihtoja.

Erityistä vuoden 1958 sopimuksessa oli, että siinä muun muassa sovittiin tarkasti Suomen Kansallisoopperan baletin, Estonia-teatterin baletin ja Bolšoi-baletin välisistä tanssitaiteilijoiden vierailuista, joiden perustana oli muutaman vuoden aikana rakennettu konsepti saman balettiversion toteuttamisesta kaikilla kolmella näyttämöllä. Näin solistien oli vaivatonta vierailla eri maiden näyttämöversioissa.⁴¹ *Bahtšisarain suihkulähde* oli tyypillinen neuvostoliittolainen draamabaletti (neuvostobaletti), jonka Bolšoi-baletin johtajakoreografi Rostislav Zaharov oli tehnyt Boris Asafevin musiikkiin (1934). Vuonna 1955 versio tehtiin Estonia-baletille, vuosi sen jälkeen Zaharov valmisti teoksen Kansallisoopperassa.⁴² Koreografia ja musiikkidramaturgia lavastuksia ja pukuratkaisuja myöten oli

39 Alfons Almi 29.8.1960, Lausunto Moskovan radiolle Neuvostoliiton ja Suomen kesken solmitun kulttuurisopimuksen johdosta. Johtajien arkistot, Almi 1960–1964 2. SKOBA.

40 Alfons Almi V. A. Bondarille Neuvostoliiton suurlähetystä. Helsinki 6.5.1961. Johtajien kirjeenvaihto, Almi 1960–1961, 1. SKOBA.

41 ”Pöytäkirja SNTL:n Kulttuuriministeriössä tapahtuneesta neuvottelutilaisuudesta Suomen Kansallisoopperan kanssa, joka koski molemminpuolista kulttuuri-vaihtoa näytäntökaudella 1957–58 (kevät) ja näytäntökaudella 1958–59 (syksy)”. Liite. SKO Johtokunnan pöytäkirjat 1957–1958. SKOBA; Korppi-Tommola 2016, 32.

42 Ks. Zaharovin vierailusta Suomen Kansallisoopperassa Kukkonen 2021.

yhtäläinen kolmella näyttämöllä. Yhteistyösopimuksessa määriteltiin esimerkiksi, ketkä suomalaistanssijat vierailisivat milläkin näyttämöllä: ensimmäisen miehityksen tanssijat Moskovassa, toisen Tallinnassa. Estonia-baletissa vierailivatkin Maj-Lis Rajala, Uno Onkinen ja Lisa Taxell vuonna 1958.⁴³ Yhteistä toimintamallia sovellettiin osittain myös muiden balettien kohdalla, kuten *Joutsenlammen*, *Gisellen* ja *Kivisen kukan*.⁴⁴

Kirjeenvaihto Alfons Almin ja Estonia-teatterin johtajan René Hammerin välillä 1960-luvulla oli vilkasta, mutta läheskään kaikki suunnitelmat eivät toteutuneet.⁴⁵ Poliittiset erimielisyydet ja konfliktit Goskonzertin kanssa saattoivat tyrehtyttää yhteistyön vuosiksi, kuten esimerkiksi 1960-luvun alkupuoliskolla tapahtui.⁴⁶ Muutama yksittäinen vierailu Suomesta neuvosto-Viroon toteutui, kuten koreografi-tanssija Elsa Sylvesterssonin vuoden 1962 ja ensitanssijatar Doris Laineen seuraavan vuoden vierailut.⁴⁷ Sen sijaan loppuvuoden 1963 suunnitellut solistivaihdot jäivät toteutumatta, vaikka niistä oli jo sovittu Goskonzertissa.⁴⁸ Tanssimaailmaa kuohuttanut vuoden 1961 Rudolf Nurejevin loikkaus länteen saattoi myös osaltaan vaikuttaa yksittäisiin tanssijavierailujen yllättäviin peruuntumisiin.

43 Tallinnan vierailusta ks. myös Puur, Helmi. Meeldiv kohtumine soome kolleegidega. *Sirp ja Vasar* 18.4.1958.

44 Vierailut eivät välttämättä toteutuneet kaikilla kolmella näyttämöllä. *Joutsenlamme*sta Kansallisoopperan baletin ja Bolšoi-baletin välillä ks. Korppi-Tommola 2016.

45 Johtajien arkistot, kirjeenvaihto Almi. SKOBA.

46 Koivisto 2011, 161. Koivisto nostaa esimerkiksi tanssijoita koskevan vaihtosopimuskiistan vuodelta 1964.

47 Valto, Elisabet. Elsa Sylvestersson Estonian Joutsenlampeen. *Ilta-Sanomat* 28.11.1962. Vladimir Bourmeister Moskovasta saapui ohjaamaan Sylvesterssonia Tallinnaan. Elsa Sylvestersson vierailee Estoniassa. *Helsingin Sanomat* 26.11.1962.

48 Suomen Kansallisoopperan Johtokunnan säätiön hallituksen pöytäkirja 11.9.1963. SKOBA. Suunnitellut vierailut: Tiiu Randviir ja partneri *Joutsenlamme*ssa Kansallisoopperassa tai Maj-Lis Rajala ja Uno Onkinen *Prinsessa Ruusussa* ja *Gisellessä* Estonia-teatterissa.

Odotettu balettivierailu kulttuuriviikoilla 1967

Estonia-teatterin baletin asema oli vahvistunut neuvosto-Viron alkuvuosina, ja ryhmä oli hioutunut neuvostobaletin tyyllisiin ja teknisiin vaateisiin lyhyessä ajassa.⁴⁹ Balettiryhmä esiintyi Helsingissä vuoden 1967 neuvosto-Viron kulttuuriviikkotapahtumassa. Oli ensiarvoisen tärkeää avata jälleen suomalaisen ja virolaisen tanssin yhteydet, kuten Irja Hagfors kirjoituksessaan painotti.⁵⁰

Kulttuuriyhteistyö aukesi uudella tavalla presidentti Urho Kekkonen vierailtua neuvosto-Virossa vuonna 1964.⁵¹ Suomi-Neuvostoliitto-Seuran ja Eestin SNT:n ystävyysseurojen liiton järjestämään Helsingin suurtahtumaan tuli jo pelkästään Estonia-teatterista noin 300 henkilöä (ooppera, orkesteri, baletti ja tekninen henkilökunta). Lisäksi järjestettiin useita näyttelyitä, kirjallisuuskeskusteluja, elokuvanäytäntöjä ja kuoroesityksiä. Vierailun merkityksiä painotettiin kulttuuridiplomatialla ja siihen liittyvällä erityisellä lehdistöretoriikalla: korostettiin neuvosto-Viron tehtävää Suomen ja Neuvostoliiton suhteiden vahvistajana. Neuvostovirolaisten roolia verrattiin suomenruotsalaisten vastaavaan pohjoismaisten suhteiden ylläpitäjänä. Henkilökohtaiset ja kulttuuriset yhteydet olivat tärkeä väylä maiden välisen yhteisymmärryksen aikaansaamisessa.⁵²

Tanssikritiikeissä poliittista retoriikkaa ei näkynyt, sen sijaan vierailuohjelmistosta erottui neuvostovirolaisen baletin erityisluonne: virolaiskansalliset tyylipiirteet sekä venäläisen klassisen baletin ja neuvostobaletin vaikutus. Aikalaisteksteissä taiteiden kehityksessä painotettiin kansainvälisiä aineksia ja kansallisia erityispiirteitä.⁵³

49 Tormis 1967; 1984, 7, 29.

50 Hagfors, Irja. Estonia-baletin toinen ohjelma. *Suomen Sosialidemokraatti* 20.5.1967.

51 Zetterberg 2014; Graf & Roiko-Jokela 2004, 73–85.

52 Mm. Estonia-teatterin vierailu alkaa. *Uusi Suomi* 16.5.1967; Vieraita saapui Eestistä. *Suomen Sosialidemokraatti* 16.5.1967; Eestin kulttuurin viikko on uusi yhteistyön aluevaltaus. Tasavallan presidentti mukana avausjuhlassa. *Kansan Uutiset* 17.5.1967.

53 Eestin kulttuurin viikko on uusi yhteistyön aluevaltaus. Tasavallan presidentti mukana avausjuhlassa. *Kansan Uutiset* 17.5.1967.

Estonia-baletin kohdalla ”kansainvälisyys” viittasi joko kirovilaiseen tai moskovalaiseen baletin perinteeseen, eli Leningradin Kirov-baletissa tai Moskovan Bolšoi-baletissa kehittyneisiin baletin tyylipiirteisiin.

Estonia-baletin avausnäytäntönä esitetty *Joutsenlampi* oli Bolšoi-baletin viimeisin versio⁵⁴, ja koska sitä esitettiin usein ulkomaisilla kiertueilla, sen nähtiin samalla vahvistavan neuvostobaletin yleis-tä asemaa.⁵⁵ Kyseinen versio oli myös Suomessa pitkään esitetty ja suuren suosion saavuttanut tulkinta. Vaikka klassikkoversio oli sama, jota Kansallisoopperassa parhaillaan esitettiin, erosivat suomalaisten ja virolaisten tulkinnat tyyllisesti ja tanssiteknii-kaltaan toisistaan. Jo näytännön esittelyteksteissä painotettiin, että neuvostovirolainen baletti noudatti kirovilaisen estetiikan ja balettitekniikan perinteitä, jotka olivat alkaneet neuvosto-Viron aikana.⁵⁶ Estonia-baletin *Joutsenlampi* poikkesi suomalaisversiosta juuri kirovilaisen tyylin takia. ”Heimoveljet” olivat samalla tavoin lähempänä Kirovin balettia kuin suomalainen baletti oli Mosko-vaa ja Bolšoi-balettia.⁵⁷ Virolaistanssijoiden ilmaisu oli hillittyä, pidättyväistä ja arvokkaan varovaista. Musiikillinen tempo oli hi-taampi, tosin ensimmäisen näytöksen hovijuhla oli vauhdikkaampi. Baletin kehitys ”eheään ja yhtenäisesti hengittävään tyyliin” johtui tasokkaasta opetuksesta ja draamallisen ilmaisun hienostuneesta tyylistä. Kansallistaiteilijaksi nimettyä ja Suomessa jo 1950-luvul-la esiteltyä Tiiu Randviiria kehuttiin ensivierailulla monipuolisen taitavaksi esiintyjäksi. Hänen tanssissaan musiikillinen viimeistely ja tunnelma toteutuivat ”oikealla semjonovalaisella tyyllillä”, jolla viitattiin balettipedagogi Agrippina Vaganovaan ja Kirov-teatterin baletin traditioon sekä sen kuuluisaan tanssija-pedagogiin Marina

54 Kor. Marius Petipa – Lev Ivanov – Aleksandr Gorski – Asaf Messerer.

55 Ks. Ezrahi 2012. Solisteina *Joutsenlammissa* Tiiu Randviir, Jüri Lass ja Endrik Kerge. *Joutsenlampi*.

56 Ra. H. [af Hällström, Raoul]. Estonian baletin vaiheita. *Helsingin Sanomat* 17.5.1967; Halonen, Antti. Estonia-baletin toinen ohjelma. *Uusi Suomi* 20.5.1967.

57 Halonen, Antti. Estonian *Joutsenlampi*. *Uusi Suomi* 18.5.1967; Hällström af, Raoul. Estonian tarubaletit. *Helsingin Sanomat* 23.5.1967.



Estonia-teatterin baletin *Joutsenlampi* ihastutti helsinkiläisyleisöä 1967. Odette-Ottilien ja Prinssi Siegfriedin roolit tanssivat ensinäytännössä Tiit Randviir ja Jüri Lass sekä toisessa illassa Tamara Soone ja Endrik Kerge. Kuva: Viron Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

Semjonovaan. Kirjoittajat pitivät vierailijoiden *Joutsenlammen* tulkintaa hienostuneena ja kypsänä.

Kansantanssi- ja folklorepiirteet korostuivat vierailuohjelmiston *Kratt*-teoksessa. *Krattia* (1943) Eduard Tubinin sävellykseen pidettiin ensimmäisenä virolaiskansallisena balettina. Uuden koreografian siihen oli valmistanut koreografi Enn Suve. Kansalliset piirteet ilmenivät koreografian lisäksi lavasteissa ja puvustuksessa. Suve hyödynsi virolaisia kansantansseja, joten suomalaiskritikot eivät pitäneet teosta varteenotettavana *balettiteoksena* juuri kansantanssillisten piirteiden takia.⁵⁸ Leo Stålhammar kuvaili teosta etnografisesti värittyneeksi baletiksi, jossa oli monimuotoisen iskevää ja groteskintuntuista liikekieltä. Endrik Kergen tulkitsema isännän rooli välittyi kansanomaisella huumorilla ja taikatempuilla höystettynä.

58 Hällström af, Raoul. Estonian tarubaletit. *Helsingin Sanomat* 23.5.1967; Stålhammar, Leo. Eestin-viikon satoa: Kiinnostavaa elokuvaa ja nuorekasta balettia. *Suomenmaa* 25.5.1967.

Ryhmänumerot olivat tyyliteltyjä ”liinatukkaisten ja lempeiden nuorten” paritansseja.⁵⁹ Kansantanssi painottui myös vierailuohjelmiston perinteisessä *divertissement*-osiossa, kun balettiosuuksien lisäksi esitettiin slaavilaisia tansseja, espanjalaisia karakteritansseja ”virolaisittain tehtynä” sekä ”virolaista luonnetanssia”.⁶⁰

Vierailun moderni ohjelmisto koostui Mai Murdmaan koreografioista. *Balettisinfonia* (*Ballett-sümfoonia*, 1963) Eino Tambergin moderniin musiikkiin oli valmistunut Moskovan koreografisessa koulussa Murdmaan opintojen lopputyönä, ja siitä erottui sosialistisen realismin tyylipiirteitä. Aiheeseen perehtyneen Jens Richard Giersdorfin mukaan sosialistinen realismi tanssitaiteessa näyttäytyi ennen kaikkea lähestymistapana ja esimerkiksi teosten aihealueissa. Se oli keino tarkastella arkisia asioita liikkeen keinoin, esimerkiksi työläisväestön näkökulmasta katsottuna. Teoksissa oli usein yhteiskunnallinen lähtökohta, jolloin yhteisön kollektiivisuus ja arjen kokemukset olivat keskeisiä.⁶¹ *Balettisinfonia* oli pelkistetty kuvaus pääparin romanttisista tunteista arkisen työpäivän keskelä.⁶² Irja Hagfors piti balettia muodoltaan abstraktina, vaikka parin kehyskertomus olikin tunnistettavissa keskellä ”sosialistisen yhteiskunnan arkista työpäivää”.⁶³ Draaman kontekstin koettiin kuitenkin olevan ristiriidassa baletilliseen viitekehykseen. Teos välittyi kriitikoille ennemmin keskeneräisenä, ja liikkeelliset ratkaisut jäivät yksinkertaiseksi juoksuksi ja käsivarsiojennuksiksi; kollektiivisuus välittyi parien kuljeskeluina poikki näyttämön.⁶⁴

Murdmaan *Medeiaan* (1966) oli suoraan viritetty modernin tanssin elementtejä, koreografian omin sanoin ”vapaata plastillista”

59 Stålhammar, Leo. Eestin-viikon satoa: Kiinnostavaa elokuvaa ja nuorekasta balettia. *Suomenmaa* 25.5.1967.

60 Hällström af, Raoul. Tanssiva Medeia. *Helsingin Sanomat* 20.5.1967; Halonen, Antti. Estonia-baletin toinen ohjelma. *Uusi Suomi* 20.5.1967.

61 Giersdorf 2013, 14–20.

62 Murdmaa & Einasto 2018, 41.

63 Hagfors, Irja. Estonia-baletin toinen ohjelma. *Suomen Sosialidemokraatti* 20.5.1967.

64 Emt.; Halonen, Antti. Estonia-baletin toinen ohjelma. *Uusi Suomi* 20.5.1967; Hällström af, Raoul. Estonian tarubaletit. *Helsingin Sanomat* 23.5.1967

tanssia.⁶⁵ Murdmaa käytti samaa Samuel Barberin musiikkia kuin mitä Martha Grahamilla oli Medeian tarinaan perustuvassa teoksessaan (*Cave of the Heart*, 1946). Raoul af Hällström yhdistikin koreografittu sille erotuksella, että Murdmaan liikekielestä puuttui ”grahamilainen hurjuus”. Kirjoittajat liittivät tyylin varhaiseen moderniin tanssiin ja erityisesti saksalaisvaikutteisiin – ehkä myös siksi, että ne tunnistettiin 1960-luvun suomalaiskontekstissa. Murdmaan tyyli oli kuitenkin modernia balettia sen liikekielen perusteella, mutta kokonaisvaltainen kehollinen ilmaisu yhdisti teoksen modernin genreen. Barbaariprinsessan tunteja myötäili 12 naistanssijan kuoro. Raoul af Hällström kuvaili ilmaisua, estetiikkaa ja antiikin tragedian tyyliä osuvasti:

Hyittyneen verenkarvaisine viittoineen ja trikoineen he tanssivat osittain varpaillaan moninaisin, nasevin muodostelmin. Tiiu Randviir Medeiana arabeskeineen ja attitydipyörähdyksineen ilmentää tuskaa, epätoivoa, kostonhimoa myös plastillisin ja usein koukeroitunein käsivarsien liikkein, uhmantummana, päässään Medusanperuukki kääremeilvine kiharoineen.⁶⁶

Irja Hagfors piti Murdmaan nykyaikaista koreografiaa vuoden 1967 vierailuohjelmiston mielenkiintoisimpana teoksena.⁶⁷ Murdmaan koreografinen tyyli kehittyi vuosikymmenten aikana, mutta jo alkuvaiheissa siinä yhdistyi baletin liikesanasto ja moderni, vapaampi liikekieli ja tyyli ilmaisu. Tämä ilmeni esimerkiksi kehon kokonaisvaltaisena käyttönä, jolloin klassisen baletin liikesanasto rytmittyi toisin kuin perinteisissä baletin askelsarjoissa ja muuntui myös abstrakteiksi muodoiksi. Murdmaa oli luova liikekielen suhteen läpi pitkän uransa ja haki uusia muotoja sekä askelkuvioita myös oman kehon kautta.⁶⁸

65 Murdmaa & Einasto 2018; Mai Murdmaan haastattelu 21.9.2018.

66 Hällström af, Raoul. Tanssiva Medea. *Helsingin Sanomat* 20.5.1967.

67 Hagfors, Irja. Estonia-baletin toinen ohjelma. *Suomen Sosialidemokraatti* 20.5.1967.

68 Mai Murdmaan haastattelu 21.9.2018.



Mai Murdmaan *Balettisinfonia* kuului Estonia-teatterin baletin vierailuohjelmaan Helsingissä 1967. Murdmaa opiskeli Rostislav Zaharovin johdolla Moskovan Valtiollisen teatteri-instituutin koreografisessa koulussa (GITIS). Kuva: G. Vaidla. Suomen Kansallisoopperan- ja baletin arkisto.

Yhteistyö Yleisradiossa

Syksyllä 1970 Yleisradion Suomen Televisio (STV) tuotti Mai Murdmaan kaksiosaisen koreografian *Balettifantasia, Sibeliusballetit: Lemminkäinen ja saaren neidot* sekä *Tuonelan Joutsen* Jean Sibeliuksen samannimisiin sävellyksiin. Teoksissa esiintyivät Estonia-baletin tanssijat, ja Tuonelan joutsenen roolin tulkitsi Suomen Kansallisbaletin ensitanssijatar Marianna Rumjantseva.⁶⁹ STV:llä balettien tuottajana ja ohjaajana toimi Hannu Heikinheimo (1943–2020), josta kehkeytyi usean yhteistyön myötä Murdmaan läheinen tuttava.⁷⁰ Eino S. Revon ollessa Yleisradion pääjohtaja vuosina 1965–1969 Yleisradiossa tietoisesti ja tavoitteellisesti avattiin kansainvälistä yhteistyötä Neuvostoliiton ja muiden sosialistimaiden suuntaan. Yleisradion ohjelmistopolitiikka 1970-luvulla oli edelleen osa poliittista valtapeliä.⁷¹ Samalla ohjelmat esittelivät naapurimaita:

Yleisradion tavoitteena ei ollut aiheuttaa provokaatiota tai kiistoja, vaan sen voi todeta 1970-luvulla pyrkineen aktiivisesti ottamaan huomioon – yleisen ulkopoliittisen linjan mukaisesti – Neuvostoliiton intressit ja toiveet sekä lisäämään tietoisuutta naapurimaasta. Käytännössä tämä ilmeni useina projektiluontoisina yhteistyöhankkeina sekä Neuvostoliiton kieltä, kulttuuria, järjestelmää jne. esittelevinä ohjelmina.⁷²

Sibeliusballetit olivat osa näitä yhteistyöhankkeita. Murdmaa aloitti teoksen valmistelun kesällä 1970 tutustumalla *Kalevalan* maailmaan Kuopion kirjastossa Estonia-baletin vieraillessa Suomessa.

69 Yleisradio, musiikkitoimitus. Toteutus Hannu Heikinheimo, Antero Rautio, Kalevi Liski. Estonia-teatterin tanssijat: Jüri Lass (Lemminkäinen), Tiiu Randviir (Kyllikki), Helga Ojalo, Aimi Rumessen, Tamara Jamtsinina (Saaren neidot), Anton Bome, Peeter Karell, Aleksandr Buldakov ja Jānis Garancis (Saaren pojat). Tallenne Yleisradion arkistossa.

70 Mai Murdmaan haastattelu 21.9.2018. Murdmaa kutsui Heikinheimon Estonia-baletin vuosijuhlaan 1976. Hannu Heikinheimon haastattelu 5.3.2019.

71 Salokangas 1996, 205, 249.

72 Graf & Roiko-Jokela 2004, 171.

Varsinaisesti baletit työstettiin ja harjoiteltiin syksyllä Tallinnassa ja Pasilan kuvauksissa vietettiin vain muutama viikko.

Balettien ensitanssijatar Marianna Rumjantseva-Jakovlewa (s. 1940) oli vierailut Estonia-baletissa ensimmäisen kerran syksyllä 1969 *Joutsenlammen* ja *Don Quijoten* päätehtävissä sekä työskennellyt ryhmässä muutamia kuukausia, jolloin hän oli mukana Enn Suven koreografiassa *Orfeus*. Syksyllä 1970 hän valmistautui *Tuonelan joutsenen* rooliin Murdmaan kanssa. Rumjantseva oli tanssinut läpimurtonsa Kansallisoopperan *Joutsenlammen* päätehtävässä vuonna 1967, mutta koska työskentelymahdollisuudet Kansallisoopperan baletissa olivat hänen mukaansa vähäiset, hän jäi opintovapaalle ja hakeutui ulkomaille työskentelemään ja esiintymään managerinaan miehensä Oleg Jakovlew.⁷³

Sibelius-balettien ensimmäisestä osasta, *Lemminkäinen ja Saa-renneidot*, tuli virolaisten tanssijoiden tulkitsemana suomalais-kansallinen romanttinen ilottelu kansallispukuineen ja kampauksineen. Koreografiassa oli paljon kansantanssimaisia askelsarjoja, hypähtelyjä ja pyörähdyksiä mutta poikkeuksellisesti kärkitossuilla tehtyinä. Kameratyöskentely, ohjaus ja leikkaukset olivat sen sijaan moderneja. Lavastuksissa korostui tyylitelty koivikkometsä. Toinen osa, *Tuonelan joutsen*, oli moderni *pas de deux*, jonka maagista tunnelmaa korosti tyylitelty ilmaisu ja vaativat hitaat nostot, jotka Rumjantseva ja Estonia-baletin solisti Jüri Lass tulkitsivat. Teos oli täynnä tarunhoitoista salamyhkäisyyttä, taustalavastuksessa kimalteli Tuonen virta. Murdmaa käytti molemmissa teoksissa runsaasti paritanssien nostotekniikkaa, joka vaati saumatonta yhteistyötä tanssijoilta: ”runollisia nostoja”, kuten kritiikeissä kuvailtiin. Rumjantsevan tulkinnassa nähtiin ylväs, surunmusta lintu, ja veistokselliset kehon linjaukset piirtyivät esteettisenä nautintona.⁷⁴

73 Suomen Kansallisoopperan säätion johtokunnan hallituksen kokouspöytäkirjat ja liitteet (Rumjantsevan kirjeet säätiolle). SKOBA; Marianna Rumjantsevan haastattelut 14.1.2019; 23.4.2019.

74 Tallenne; Hällström af, Raoul. Ilahduttavaa tv-balettia. *Helsingin Sanomat* 8.12.1970; Lindfors, Irma. Mai Murdmaan fantasiat. *Suomen Sosialidemokraatti* 17.12.1970; Vienola-Lindfors, Irma. Sibeliusta tanssittuna. *Helsingin Sanomat* 16.10.1975.



Mai Murdmaan *Sibelius-balettien* toinen osa oli *Tuonelan joutsen*, jossa tanssivat Kansallisbaletin ensitanssijatar Marianna Rumjantseva ja Estonia-teatterin baletin solisti Jüri Lass. Kuvassa koreografi harjoittaa tanssijoita Yleisradiossa 1970. Kuva: Yleisradio. Teatterimuseon arkisto.

Aikalaisarviot pitivät televisiotuotantoa korkeatasoisena: "[T]aiteellinen ja tekninen toteutus oli ilahduttava voitto kalevalaisessa tenhoavassa myyttillisessä tunnelmassa."⁷⁵ Kokonaisuudesta kehkeytyi erityisen *suomalaiskansallinen virolaiskoreograf*in myötä.

Sibelius-baletit esitettiin Suomen itsenäisyyspäivän iltana vuonna 1970. Kalevala-aiheinen esitys soveltui itsenäisyyden juhlintaan, sen sijaan illan muu ohjelmisto viesti Yleisradion linjauksista. Iltapäivällä televisiosta tuli jääkiekko-ottelu Suomi-Neuvostoliitto, sen jälkeen lastenohjelmia, muun muassa neuvostoliittolainen piirretty elokuva *Lahja* ja kielitelevisio *Dobryj vetsher!*. Ennen Murdmaan baletteja lähetettiin *Täällä Pohjantähden alla* -elokuvasta tehdyn

75 Hällström af, Raoul. Ilahduttavaa tv-balettia. *Helsingin Sanomat* 8.12.1970.

tv-sarjaversioiden osat *Vallankumouksen ratsut* ja *Tää on viimeinen taisto*. Yleisradion Tallinnan televisiossa esitettiin jääkiekko-ottelu, mutta ei Murdmaan baletteja, sen sijaan nähtiin ohjelma teatteriohjaaja Voldemar Pansosta.⁷⁶

Koska Suomen televisiosta oli muodostunut virolaisille tärkeä yhteys ulkomaailmaan, oli ilmeistä, että ohjelmasuunnittelulla pyrittiin vaikuttamaan molemmiin puolin lahtea. Tutkimusten mukaan Suomen itsenäisyyspäiväjuhlintaa seurattiin televisiosta innokkaasti.⁷⁷ Kiinnostusta herättäneiden ohjelmien oheen valittiin muuta ohjelmaa, jolla kenties haluttiin vaikuttaa. Vuonna 1975 *Sibeliuksen baletit* esitettiin televisiossa uusintana ja heti sen jälkeen alkoi neuvostoliittolainen elokuva *Moskova, rakastettuni*.⁷⁸ Baletin parissa työskenteleville mahdollisuudet tällaiseen yhteistyöhön olivat kuitenkin hedelmällisiä ja tavoiteltuja yhteisestä mielenkiinnosta taiteeseen ja sen näkyvyyteen.

Estonia-baletti Kuopiossa

Estonia-teatterin baletti esiintyi Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla heti festivaalin ensimmäisenä kesänä 1970 ja seuraavan kerran vuonna 1976. Festivaalin ydinohjelmisto koostui ensimmäisellä vuosikymmenellä baleteista ja kansantanssista. Kansantanssiryhmät tulivat pääsääntöisesti Itä-Euroopasta, mihin vaikutti Suomen ja Neuvostoliiton välinen kulttuurivaihto-ohjelma sekä ystävyyskaupunkitoiminta. Tallinna ei ollut Kuopion ystävyyskaupunki, mutta Suomi-Neuvostoliitto-Seuralla oli Kuopion osasto, joka osaltaan vaikutti Estonia-baletin saapumiseen.⁷⁹ Vuodelle 1970 suunniteltu Estonia-baletin vierailu Suomen Kansallisoopperaan

76 Radio ja TV. *Helsingin Sanomat* 6.12.1970.

77 Graf & Roiko-Jokela 2004, 173–179.

78 Televisio-ohjelma. *Helsingin Sanomat* 16.10.1975.

79 Lappalainen 2019, 22, 28.

peruuntui pääosin taloudellisista syistä,⁸⁰ mutta saman kesän vierailu festivaaleille mahdollistui. Festivaalin järjestäminen ei varsinaisesti lähtenyt tanssitoimijoiden keskuudesta, vaikka Kuopio oli tanssimyönteinen kaupunki⁸¹.

Pääsääntöisesti Estonia-baletin vastaanotto Kuopiossa noudatti samaa linjaa kuin aiemmin: perinteisiin baletin aineksiin suhtauduttiin myönteisesti, kun taas kansantanssin ja modernin tanssin vivahteita baletin kontekstissa vierastettiin. Ohjelmistossa vuonna 1970 oli Enn Suven koreografiat *Gajane* ja *Carmen* sekä Murdmaan koreografia *Ihmeellinen mandariini*. *Gajanen* solistien tansseissa nähtiin loistokkuutta, mutta hämmästeltiin baletin yhdistämistä moderneihin askelkuvioihin sekä piiri- ja ketjutanssimuodostelmiin ”muun pyörimisen ohella”, millä on täytynyt viitata baletin orientalistisiin numeroihin ja karakteritansseihin, kuten slaavilaisiin ja armenialaisiin tansseihin. Arvioitiin, että monet liikesarjat olivat yksitoikkoisia juuri kansantanssiaskelten takia.⁸² Mainittiin myös, ettei balettia ollut esitetty länsimaissa sen alkuperäisversion propagandasävytteisyyden takia.⁸³ Elsa Sylvestersson valmisti oman, suosiota niittäneen *Gajaneh*-versionsa Kansallisoopperaan vuonna 1975 yhteistyössä säveltäjä Aram Hatšaturjanin kanssa.

Vuoden 1976 festivaaliohjelmistoon kuulunut Mai Murdmaan ja Eino Tambergin *Piinattu Johanna* (*Joanna Tentata*, 1971) oli moderni uskonnolliskriittinen baletti. Siinä korostui abstrakti esteetiikka, symbolistiset lavastuselementit ja rikkonainen liikekieli, eli teknisesti haastavat, pieniä yksityiskohtia sisältävät askelkuviot.⁸⁴

80 Suomen Kansallisoopperan säätiön hallituksen pöytäkirjat 1960-luvulta sekä johtajien kirjeenvaihto. SKOBA.

81 Kuopion kaupunginteatterin toiminnasta ks. Seppälä 2002. Kaupunginteatteriin oli perustettu oma tanssiryhmä, jonka balettimestarina toimi lyhyen aikaa Elsa Sylvestersson.

82 Hällström af, Raoul. Estonian Gajanen riemuvoitto. *Helsingin Sanomat* 8.6.1970; Tarvainen, Eeva-Liisa. *Gajane* – runollinen tanssidraama. *Savo* 8.6.1970; Nim. TP. Arvostelijat ylistivät: Estonian baletti menestys; Puustinen, Irma. *Savon Sanomat*. Päiväämättömiä arvioita. Teatterimuseon leikekirjat. TeAMA.

83 Tarvainen, Eeva-Liisa. *Gajane* – runollinen tanssidraama. *Savo* 8.6.1970.

84 Tallenne 1974. Yleisradio. Toteutus Antero Takala, Hannu Heikinheimo ja Kalevi Liski. Murdmaan teos perustui Aldous Huxleyn novelliin.

Piinatusta Johannasta oli tehty Yleisradiossa televisioversio (1974), joten sen valinta festivaalin ohjelmistoon oli pettymys suomalaiskatsojille, koska teos oli jo tuttu – ja moderni.⁸⁵ Estonia-baletissa haluttiin vähitellen irtaantua neuvostobaletin vaikutuspiiristä, ja vierailuohjelmistoissa viestittiin uusista tuulista. Teatterin johtaja, Ants Sõber avasi perusteita: ”Emme ole halunneet kopioida Neuvostoliiton hyvien klassisten balettien, kuten Kirovin ja Bolshoin baletin työtä. Viimeisen 10 vuoden aikana olemmekin löytäneet oman tyylimme.”⁸⁶ Tällä Sõber viittasi esimerkiksi Murdmaan töihin. Suomalaislehdistä kaipasi kuitenkin ”hyvää vanhaa klassikkoa”.⁸⁷ Vuonna 1987 Estonia-baletti vieraili Savonlinnassa, mutta Retretin pienemmällä näyttämöllä venäläisen koreografin, Igor Tšernõšovin *Romeo ja Julia* -baletilla.

Virolaisen tanssin perestroika?

Virolaisten vierailuja odotettiin innolla, mutta vähitellen kriitikoiden äänenpaino virolaista tanssia kohtaan alkoi kauttaaltaan muuttua. Estonia-baletin vuoden 1989 vierailu Suomen Kansallisoopperan näyttämöllä sai ankaran vastaanoton. Tanssikriitikko Auli Räsänen peräänkuulutti virolaisen tanssin perestroikaa, ja myös Tallinnasta usein raportoinut Irma Vienola-Lindfors alkoi suhtautua kielteisemmin Estonia-baletin vaiheisiin.

Pääohjelmistossa esitettiin *Saatana saapuu Moskovaan* (*Meister ja Margarita*, 1985), joka Murdmaan mukaan ”oli poliittinen pamfletti” ja syntyi halusta kritisoida totalitaarista yhteiskuntaa. Murdmaa ei ollut kiinnostunut Margaritan tai Wolandin tarinasta vaan Mestarin ja kansan vastakkainasettelusta: ”Halusin purkaa koko neuvostovihani, sisimmän negatiivisuuden ja disharmonian,

85 *Aamulehti*, päiväämätön. Leikekirjat. TeaMA; Vienola-Lindfors, Irma. Estonian baletti Kuopiossa. *Helsingin Sanomat* 12.6.1976.

86 Estonian baletti löytänyt linjansa. *Helsingin Sanomat* 10.4.1976.

87 Vienola-Lindfors, Irma. Estonian baletti Kuopiossa. *Helsingin Sanomat* 12.6.1976.

jota olin kokenut.”⁸⁸ Vastaanoton mukaan aika oli kuitenkin jo kulkenut Murdmaan koreografisen tyylin ohi – samoin virolaistanssijoiden teknisten ja ilmaisullisten taitojen. Päälimmäiseksi jäivät vanhanaikainen liikekieli ja puvustus sekä pateettinen ilmaisu, kärsillä elehtiminen ja hurmoshenkisyys.⁸⁹ Edelleen kriitikot poimivat teoksesta vanhan eurooppalaisen vapaan tanssin piirteitä sekä kansantanssillisia elementtejä. Solistien baletillinen osuuskin nähtiin epäonnistuneena. Ensimmäisenä syynä oli neuvostoliittolaisen baletti-ideologian vanhentuminen ja uusien aiheiden sekä ilmaisukeinojen puute, mikä näkyi teosten pinnallisena sankarimyyttinä ja yhteiskuntamyönteisyyden kuplana.⁹⁰ Neuvostoliiton alkuvaiheissa oli esimerkiksi tehty onnellinen loppu perinteisille balettiklassikoille, kuten *Joutsenlammelle* – joka kyllä vaihtui takaisin traagisiin tunnelmiin vuosikymmenten saatossa.

Jo aikalaiskriitikot arvioivat syitä Estonia-baletin kehitykseen. Vienola-Lindfors kiteytti, että neuvosto-Viron yhteiskunnalliset olosuhteet olivat sysänneet maan kansainvälisten virtausten ulkopuolelle ja jähmettäneet siten virolaisen baletin kehityksen.⁹¹ Kiinnostus Baltian maiden kulttuuritarjontaan oli lisääntynyt, mutta Estonia-baletin vierailusta välittyi vanhakantainen ohjelmisto ja huolimaton esitystyyl. Vierailun aikana Murdmaa pohti ongelmia avoimesti ja syytti virolaisia klassisen koulukunnan tanssijoita siitä, etteivät he arvostaneet hänen ”sekatekniikkaansa”.⁹² Ryhmän ja pääkoreografin välille oli kehkeytynyt vuosikymmenten saatossa kiulu, joka välittyi näyttämöltä myös suomalaiskatsojille.

88 Murdmaa & Einasto 2018, 180. Käännös kirjoittajan.

89 Mm. Henttonen, Sirkka. Leili Tammel ja musiikki Estonian baletin paras tuomien Suomeen. *Etelä-Suomen Sanomat* 27.5.1989; Vienola-Lindfors, Irma. Jeesus ja saatana samassa liemessä. *Helsingin Sanomat* 25.5.1989; Stålhammar, Leo. Laulu syytti – tanssi ei. *Suomenmaa* 30.5.1989.

90 Räsänen, Auli. Missä viipty tanssin perestroika. Estonia-baletti vanhoilla urilla. *Uusi Suomi* 27.5.1989.

91 Vienola-Lindfors, Irma. Jeesus ja saatana samassa liemessä. *Helsingin Sanomat* 25.5.1989.

92 Vienola-Lindfors, Irma. Estonia-teatteri tuo keväällä Helsinkiin Mai Murdmaan baletteja. *Helsingin Sanomat* 1.2.1989.

Peräänkuuluttaessaan tanssin viimeaikaisia kansainvälisiä suuntauksia suomalaiskriitikot odottivat kuitenkin näkevänsä yhä edelleen perinteisiä klassisia baletteja Estonia-baletin ohjelmistossa: ”Itäblokin maissa tehdään paljon maineikasta teatteria. Nyt olisi korkea aika antaa lupa läväyttää ikkunat ja ovet auki länteen tanssitaiteen tuulettamiseksi tai turvautua hyvään klassiseen ja hyväksi todettuihin klassisiin koreografioihin.”⁹³ Estonia-baletin perinteen tulkinta *Joutsenlammesta* saikin ylistystä Estonian vieraillessa Espoossa vuonna 1990.⁹⁴ Suomalainen yleisö oli tottunut näkemään virolaiselta balettiryhmältä hyvin esitettyä perinteistä klassista balettia.

Lopuksi

Virolaisessa tanssissa baletin ja modernin tanssin opit nivoutuivat yhteen jo poikkeuksellisen varhain. Vaikka venäläisellä koulukunnalla oli suuri vaikutus, modernin tanssin erityispiirteitä välittyi esimerkiksi Rahel Olbrein koreografioissa. Myös Mai Murdmaa yhdisteli vaikutteita omissa töissään, vaikka esimerkiksi tanssijoiden tekniset taidot välittivät neuvostobaletin vaikutteita.

Tanssin genret eivät kietoutuneet vastaavalla tavalla yhteen suomalaisen tanssin kehityksessä, ja siten tämä erottautui suomalaiskriitikoille nimenomaan virolaisena erityispiirteenä. Myös kansantanssien painottuminen ja virolaisvärittyneet karakteritanssit baleteissa olivat kulttuurinen piirre, joka ei viehättänyt suomalaista balettiyleisöä – tai ainakaan valtaosaa kriitikoista. Jää tämän teoksen ulkopuolelle pohtia sitä, mikä problematiikka on kirjoittajien luomalla ”yleisellä” näkemyksellä suhteessa laajempaan, yksilökeskeiseen vastaanottoon. Toisena yleishuomiona voi todeta, että suomalaiset tanssista kirjoittaneet arvioitsijat näkivät baletin

93 Henttonen, Sirkka. Leili Tammel ja musiikki Estonian baletin paras tuominen Suomeen. *Etelä-Suomen Sanomat* 27.5.1989.

94 Vienola-Lindfors, Irma. Loistava ballerina Kaie Kõrb nosti tunnelman kattoon. *Helsingin Sanomat* 30.4.1990.

ja modernin tanssin genret erillisinä. Usein teksteistä välittyi paitsi arvioiva myös arvottava katse.

Neuvostobaletin asema vahvistui nopeasti Estonia-baletissa ja tyylin erityistä kirovilaista kädenjälkeä ihailtiin Suomessa. Tämä korostui ensimmäisellä vierailulla vuonna 1967 *Joutsenlammen* tulokinnassa. Suomalaiskriitikoiden mukaan Kansallisooppera tulkitsi saman balettikoreografian enemmän Moskovan Bolšoi-baletin tyyliin. Suomessa olisi kaiken kaikkiaan toivottu enemmän virolaisten tanssijoiden vierailuja. Tästä muistutti mm. *Helsingin Sanomien* tanssiarvostelija Irma Vienola-Lindfors, joka henkilökohtaisesti vieraili Tallinnassa ja raportoi baletista teksteissään. Moderneihin piirteisiin sen sijaan suhtauduttiin Suomessa nihkeästi, ja siten Murdmaan koreografiat saivat ristiriitaisen vastaanoton.

Alan asiantuntija, Priit Raud totesikin vuonna 2018, että modernia tanssia neuvosto-Virossa edusti Mai Murdmaa.⁹⁵ Murdmaa keskittyi uusiin baletteihin klassikoiden sijaan ja analysoi myöhemmin haastattelussa tehneensä nykyaikaista ohjelmistoa pitkään ennen kuin muualla Neuvostoliitossa sitä tunnistettiin. Hän sai päättää ohjelmistovalinnoista itse ja koki, että poliittinen johto katsoi valintoja läpi sormien, vaikka tiedettiin, ettei moderni ohjelmisto ollut ”oikea” suuntaus. Estonia-balettia voi Murdmaan mukaan pitää onnekkaina, koska valinnoista ei tarvinnut keskustella, mikäli ”Moskovassa ei ollut ongelmia”.⁹⁶

Kun baletin genre alkoi kansainvälisesti uudistua kohti nykybaletin kehitysvaihetta erityisesti Keski-Euroopassa (muun muassa Stuttgartissa) ja Alankomaissa, alkoivat virolaisten moderneimmatkin balettiteokset vaikuttaa vanhahtavilta. Nykybaletin yhtenä ominaispiirteenä on juuri eri genrejen moninainen käyttö, kehon monipuolisten ja äärirajoilla liikkuvien ulottuvuuksien hyödyntäminen, joten siihen nähden sekä Olbrei että Murdmaa olivat olleet aikaansa edellä, mutta länsimainen nykybaletti vei liikekieltä yhä teknisempään suuntaan, yksipuolisti balettiryhmiä ja pelkisti

95 Priit Raudin haastattelu 20.6.2018.

96 Mai Murdmaan haastattelu 21.9.2018.

yksilötulkintoja. Teoksista tuli ennemmin tyylieltyjä ja fragmen-taarisia, ja ne käsittelivät tarinoiden sijaan lähinnä erilaisia teemoja. Vastaavaa kehitystä ei nähty Virossa vielä 1980-luvulla.

Suomen Kansallisbaletissa länsimaisia nykyballetteja alettiin esit-tää vähitellen 1980-luvun vaihteesta lähtien, mutta uudet vaikutteet olivat tulleet suomalaisille tutuiksi jo 1970-luvulla muun muassa kansainvälisistä vierailuista. Samoin Kansallisbaletin balettikou-lussa alettiin opettaa moderneja tanssitekniikoita jo 1970-luvun lopulla.⁹⁷ Virolaisessa koulutuksessa ei ollut vielä herätty tähän vaateeseen. Murdmaa tunnisti kansainvälisen baletin muutoksen ilmapiiriin varsinkin vuoden 1979 Yhdysvaltojen matkallaan, mut-ta uusia matkustusmahdollisuuksia hänelle ei enää anomuksista huolimatta myönnetty.⁹⁸

Alfons Almi teki urauurtavaa työtä edistäessään Suomen Kansal-lisopperan ja Estonia-teatterin keskinäistä yhteistyötä sekä ooppe-ran että baletin alalla. Huolimatta Suomen ja Neuvostoliiton vuonna 1960 solmitusta kulttuurisopimuksesta vierailuiden järjestäminen oli haastavaa. Alustavista suunnitelmista oli luovuttava, koska vierailuil-le ei saatu lupaa Moskovasta. Palkkiot saattoivat nousta mahdotto-miksi tai vastaukset viivästyivät, kuten kapellimestari Neeme Järvin tapauksessa (1968).⁹⁹ Vierailuille oli yksityiskohtaiset ohjeistukset ja tarkkoja yhteistyösopimuksia oli laadittava aina vuoteen 1989 asti.¹⁰⁰

Kylmän sodan aikana yhteistyö suuntautui enimmäkseen neu-vosto-Virosta Suomeen päin, mutta yksittäisten suomalaisten tans-sitaiteilijoiden, koreografien ja pedagogien kanssakäyminen virolaisella tanssikentällä aktivoitui vähitellen. Marianna Rumjantseva sekä vieraili Tallinnassa että teki yhteistyötä Estonia-baletin kanssa, mutta hän ryhtyi siihen kuitenkin instituution ulkopuolella, itse-näisenä tanssitaiteilijana.

97 Korppi-Tommola 2021.

98 Mai Murdmaan haastattelu 21.9.2018.

99 Suomen Kansallisopperan säätiön hallituksen kokousten pöytäkirjat 1968; Joh-tajien kirjeenvaihto. SKOBA.

100 Vienola-Lindfors, Irma. Saatana saapui vierailulle Tallinnasta. *Helsingin Sanomat* 24.5.1989.


Vuosi 1989 oli vilkastuneen yhteistyön ja vastavuoroisten vierailujen vuosi. Suomen Kansallisbaletti esiintyi alkusyksystä ensimmäisen kerran Tallinnassa Camille Saint-Saënsin ja Domy Reiter-Sofferin *Kamelianaisen* näytöksillä, nimiroolissa solisti Ulrika Hallberg. Joulukuussa tanssivat yksittäisinä vierailijoina Estonia-baletin *Joutsenlammen* päätehtävissä Kansallisbaletin solistit Minna Tervämäki ja Timo Kokkonen. Vastaavasti toinen virolainen balettiryhmä, Ülo Vilimaan johtama Tarton Teatteri Vanemuinen balettiryhmä teki samana vuonna ensimmäisen vierailunsa Suomeen. Sen vastavierailuna Tarttoon oli vuosi aiemmin toteutunut koreografi Marjo Kuuselan ryhmälle valmistama koreografia *Seitsemän veljestä*¹⁰¹.

Viron saadessa itsenäisyytensä takaisin myös tanssikenttä koki erityisiä muutoksia. Virolaiset balettiryhmät kansainvälistyivät vauhdilla, mikä tarkoitti ohjelmistojen laajenemista, vierailevien koreografien käyttöä ja niin virolaisten tanssijoiden siirtymistä ulkomaille kuin virolaisryhmien monikansallistumista – kuten kaikkialla baletin maailmassa.

101 Ks. Luule Eperin tietolaatikko ”Eero Ojasen baletti *Seitsemän veljestä* Vanemuksessa” tässä kirjassa.

Sudenmorsian-baletit

Riikka Korppi-Tommola

 <https://orcid.org/0000-0002-0890-9425>

Aino Kallaksen teos *Sudenmorsian, hiidenmaalainen tarina* innoitti koreografi, balettimestari Elsa Sylvesterssonia (1924–1996) luomaan kolme eri balettiversiota. Niistä ensimmäinen valmistui vuonna 1971 Tauno Pylkkäsen yksinäytöksisen oopperamusiikin (1956) pohjalta. Talvella 1981 Suomen Kansallisbaletti esitti Jarmo Sermilän kokeilevaan elektroniseen musiikkiin koreografioidun pienoisaletin, josta edelleen valmistettiin Yleisradion televisioversio syksyllä 1982. Tulkinnoista välittyi folklorististen ja modernien lähestymistapojen kiinnostavia yhdistelmiä, mitkä eivät olleet tavanomaisia suomalaisen baletin esitystraditiossa.

Sylvestersson laati ensimmäiseen *Sudenmorsiameen* libreton näytelmätekstin pohjalta ja kapellimestari Hannu Bister sovitti pianomusiikin Pylkkäsen oopperaversiosta. Baletti valmistui nimiroolin tanssineen Suomen Kansallisoopperan baletin solistin Seija Silfverbergin ja muiden oopperan tanssijoiden kesäkiertueelle omana tuotantona vuonna 1971.¹ Kallaksen teoksen myyttiset ainekset tulivat esiin baletin kerronnallisessa tyyliässä, monimuotoisessa koreografiassa sekä voimakkaassa näyttämöilmaisussa. Sermilän uusi musiikki loi kuitenkin aivan erilaisen tulkintakehyksen koko teokselle. Hän laati myös libreton Kallaksen proosaballadin mukaan.

Sudenmorsian-baletin dramaturgia rakentui päähenkilöiden ympärille. Susilauma ja kyläläisten joukko toimivat vastakkaisina voimina. Baletti rakentui kohtauksista Aalo ja Priidik I, Sudenajo,

1 Muissa rooleissa tanssivat Kansallisoopperan baletin solistit Seppo Koski (Susi), Raimo Puurtinen (Priidik), Juhani Teräs vuori (Valber-noita).

Sudenmorsian, Karkotus, Aalo ja Priidik II, Noitavaino ja Hopealuoti.² Kolmen tanssijan muodostama pahojen henkien ryhmä loi koh-
tauksiin samanaikaisesti ikään kuin kommentoivan, antiikin näytel-
mien kuoronkaltaisen tunnelman. Sylvesterssonia kiehtoivat Kallaksen
myyttisessä tarinassa yhteisön ja poikkeavan yksilön ristiriitainen
suhde: ”Ihminen on tänä päivänä aivan yhtä altis liittymään lau-
maan – ja ennen kuin huomaammekaan, on joukosta tullut ulvova
susilauma. Yhä vielä ollaan valmiita erottamaan laumasta se, joka
ajattelee toisin – aina tuon toisinajattelevan tuhoon asti.”³ Kriitik-
ko Irja Hagfors koki myyttisen tarinan universaalin viestin edelleen
ajankohtaiseksi.⁴

Niin Pyökkäsen kuin Sermilän musiikissa käytettiin myös luonnon-
ääniä, kuten suden ulvontaa, sekä atonaalista sävelmaailmaa. Jarmo
Sermilän vapaasti assosioiva sävellystyö heijasteli tekijän käsityksiä
musiikista ”vapauden tuulien ilmentäjänä”. Sermilän äänimaailma
koostui vanhoista virolaisista kansansävelmistä, šamanistisesta rum-
mutuksesta, palokärjen koputuksesta, lasien kilinästä ja naisen vali-
tuksesta. Eri sävyt ja rytmytykset myötäilivät myyttiä.⁵

Baletillinen liikekieli, herkkä adagio-duetto ja kansantanssikuviot
seurasivat rikasta äänimaailmaa. Sylvesterssonin modernin liikekie-
len kuviot ja rytmiikka välittyivät erityisesti susien ja metsästäjien
hahmoissa. Kokonaisvaltainen kehonkieli yhdistyi monipuoliseen
tilan käyttöön. Selän kaaret ja jalkojen painovoimaa korostavat as-
kelkuviot viestivät modernin tanssin vaikutteista.

Kritiikit kiittivät tanssijoiden herkkä tulkintoja ja intensiivistä tun-
nelmaa, mutta teksteistä välittyi myös aikakaudelle tyypillinen gen-

2 *Sudenmorsian*-baletin käsiohjelma 1981. SKOBA. Teostiedot ks. <https://encore.opera.fi/fi/production/20040112>.

3 *Sudenmorsian*-baletin käsiohjelma 1981, 4. SKB.

4 Hagfors, Irja. Kansallisbaletti: Raju Sudenmorsian, ulkomaisia vieraita. *Kan-
san Uutiset* 4.3.1981.

5 Tallenteet näyttämöesityksestä 1981, SKOBA; televisioversion tallenne
19.9.1982, YLE TV2, Yleisradion arkisto.

rejen vastakkainasettelu.⁶ ”Kovat tossut sopivat tähän teokseen yhtä vähän kuin hajuvesi lihapullaan. Suden morsian ei ole sylfidi metsässä eikä kotona”, todettiin *Aamulehdessä*.⁷ Myös balettiin yhdistettyjä kansantanssikuvioita kritisoitiin, kuten virolaisten baleteista. Genreihin kohdistuva ristiriitainen vastaanotto viestitti lähinnä siitä, että suomalaiset tanssikriitikot tarkastelivat esityksiä asettaen modernin ja baletin vastakkain: genrejen ja tyylien yhdistyminen herätti vielä tässä vaiheessa epäilyjä.

Sermilän musiikkiin tehdyn pienoiskaletin näyttämöversiosta (1981) voi aistia maagis-mystisen tunnelman folkloristisesti tyylliteltyssä Seppo Nurmimaan lavastuksessa ja puvustuksessa. Teoksen ylle loi uhkaavan tunnelman suureksi taustakuvaksi heijastettu suden pääkallo. Tunnelmallisesta, eroottisesti latautuneesta näyttämötoteutuksesta tuli televisioversiossa (1982) uusien suunnittelijoiden ja modernin kameratekniikan myötä realistista tanssiteatteria. Päällekäiskuvien käyttö loi syvyyttä ja jännitteitä ihmis-eläin-dikotomialle. Televisiotulkinnassa korostuivat myös kristillis-moralistiset sävyt.⁸ Virolaismyytin pääteema ihmisen petomaisesta käyttäytymisestä välittyi kaikista tulkinnoista.

Sudenmorsianta pidetään kolmiodraaman kuvauksena, mutta Silja Vuorikurun mukaan teemana voidaan nähdä myös taiteilijakutsu-mukseen antautuminen. Kallaksen luoman naistyyppin kaksijakoisuus viittasi aikakauden uuteen naiskuvaan: naisen ja äidin oikeuteen hallita omaa elämäänsä.⁹ Baletin rajut kohtaukset, kuten väkivaltaiseksi kiihtyvä sudenjahti tai poikkeavaan yksilöön kohdistuva yhteisön paine, nostivat esiin lähinnä julmuuden yksilön erilaisuutta kohtaan sekä yhteiskuntarakenteiden kritiikin. Hyvän ja pahan välinen

6 Mm. Räsänen, Auli. Vahva sudenmorsian. *Uusi Suomi* 21.3.1981; Leiwo, Jyri. ’Sudenmorsiamessa’ oli tehoava syke. *Hämeen Sanomat* 28.2.1981; Vienola-Lindfors, Irma. Maija Hännisen voitokas Aalo. *Helsingin Sanomat* 16.3.1981.

7 Hartelin, Ansa. Kansallisbaletti kevättuulella. Runoa, balladia, humoreskia. *Aamulehti* 2.3.1981.

8 Vienola-Lindfors, Irma. Epäonnistunut Sudenmorsian. *Helsingin Sanomat* 19.9.1982.

9 Vuorikuru 2017, 188–199.



Maija Hänninen (Aalo) ja Jarmo Rastas (Priidik) Elsa Sylvesterssonin koreografioimassa *Sudenmorsiamessa* (1982) Yleisradion televisioversiossa. Kuva: Kari Hakli. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

kamppailu yhdistettynä eläinteemaan tunnetaan baltin pitkässä traditiossa jo tunnetun klassikon, *Joutsenlammen* Odette-Odilen kautta. *Sudenmorsiamen* näyttämöversiosta välittyi myös häivähdys valkoisen baletin (*ballet blanc*) perinteestä Aalon ja Priidikin yöllisessä kohtaamisessa, jossa Aalo tanssi häikäisevän valkoisessa kokotrikoossa. Vastaavassa televisioversion kohtauksessa kameran lähikuva taas paljasti Aalon symbolisen merkin, ”piikaisella vasemman rinnan alla oli ruskia luoma, niinkuin piskuisen yöperhosen siipi, jota rahvas myös tulenkirjoiksi elikkä noidanluomaksi kutsuu”.¹⁰

10 Kallas 1928. Sit. *Sudenmorsian*-baletin käsiohjelma 1981. SKB.

Eero Ojasen baletti *Seitsemän veljestä* Vanemuisessa

Luule Epner

ORCID <https://orcid.org/0009-0006-5649-9981>

Suomentanut Petteri Aarnos

Tarton Vanemuine-teatterin johtavana balettimestarina vuosina 1974–1997 toimineella Ülo Vilimaalla oli tiiviit suhteet suomalaiseen teatterikenttään. Hän kutsui vierailevaksi ohjaajaksi Marjo Kuuselan, joka oli Vanemuisen ensimmäinen lännestä tullut nykytanssikoreografi. Tartossa Kuusela ohjasi Eero Ojasen baletin *Seitsemän veljestä* pitkälti seuraten Suomessa vuonna 1980 kantaesityksensä saaneen tuotannon koreografiaa. Näin Vanemuisen yleisö sai nähtäväkseen yhden suomalaisen tanssiteatterin avaintöksistä. Kuusela toi mukanaan lavastaja Måns Hedströmin, orkesteria johti Vanemuisen pääkapellimestari Endel Nõgene. *Seitsemän veljestä* sai Tarton ensi-iltansa 7.3.1988.¹

Vanemuisen tanssijat ottivat Kuuselan koreografian ja työmenetelmät vastaan innostuneen jännittyneinä, ja heidän yhteistyönsä sujui erittäin hyvin. Balettitanssija Heli Kohv muistelee: ”Marjo oli tanssikieltään poikkeuksellisen kiinnostava ohjaaja, hänen kanssaan oli jännittävää työskennellä ja hän itse oli kuin pikkuinen lapinnoita, terävä ja täsmällinen.”² On kiinnostavaa huomata, että Vanemuisessa veljesten rooleissa tanssivat äidinkieleltään venäläiset balettitanssijat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta: Aapon roolissa oli aluksi Endel Poom, myöhemmin Aivar Kallaste. Naistanssijoissa virolaisia oli enemmän, mutta kaiken kaikkiaan Kuusela työskenteli monikansallisen ryhmän kanssa. Ohjaajan assistentiksi ryhtyi Simeonin roolissa

1 Esityksestä on tallenne Viron yleisradion videoarkistossa osoitteessa <https://arhiiv.err.ee/vaata/167792>.

2 Kohv 2019.



Marjo Kuuselan koreografia *Seitsemän veljestä* esitettiin Vanemuine-teatterissa vuonna 1988. Kuusela kuvassa keskellä. Kuva: Ülo Laumets. Vanemuine-teatterin arkisto.

ollut Aleksander Kikinov, yksi Vanemuisen vahvimista tanssijoista. Vaalea, pitkä ja hoikka Kikinov kävi ulkomuotonsa ja olemuksensa puolesta hyvin suomalaisesta. Pari vuotta aiemmin hän oli tanssinut nimiosan virolaisten kansalliseepokseen perustuvassa *Kalevipoeg*-baletissa.

Arvosteluissa Kuuselan näkemystä luonnehdittiin oivaltavaksi, mielikuvitukseksikaaksi (Heino Aassalu) ja hienovaraisesti yhteiskunnalliseksi; myös käsitteellis-tyylillistä yhtenäisyyttä kehuttiin suoraan hämmästyttäväksi (Lea Tormis). Tormis näki Kuuselan tyyliä tiettyä yhtäläisyyttä Mai Murdmaahan ja Ülo Vilimaahan. Tormisin arvion mukaan monikansallinen ryhmä oli Kuuselan ohjauksessa tavoittanut suomalaiskansallisen ajattelutavan. Peeter Tooma totesi, että yleisö otti veljekset omakseen, koska he vaikuttivat juuri

sellaisilta kuin virolaiset ajattelevat omienkin esi-isensä olleen.³ Ohjauksessa oli myös joitakin uudistuksia. Ensinnäkin baletissa käytettiin puhetta: Aivar Kallaste Aapona aloitti sanallisesti tarinan kalveasta imbestä. Toisekseen härkinä nähtiin yllättäen ryhmä naisia, mikä muodosti vastakohdan naisen ideaalirooleille.⁴ Kolmanneksi nousi Kikinovin esittämän Simeonin hahmon tulkinta, jota kritiikissä yksimielisesti pidettiin esityksen kiinnostavimpana elementtinä. Tulkinassa korostettiin Simeonin yksinäisyyttä, erakkomaisuutta, hänen herkkää luonteenlaatuaan; hänessä siis kuvastuu luovan ihmisen ikiaikainen tragiikka.⁵ Käsien lintumaiset liikeradat olivat aiemmin johtaneet ajatukset lentoonlähtoon, mutta loppukohtauksessa tilalle tulivat valkoisen paidan pitkät ja liehuvat hihat, joiden avulla Simeoni yritti tappaa itsensä ja jotka sitten sidottiin kiinni kuin pakkopaita ikään. Lopuksi hän jähmettyi istumaan Aleksis Kiven patsaasta (ainakin suomalaisille) tuttuun asentoon.

Seitsemän veljestä oli virolaisen tanssiteatterin kontekstissa koreografisesti tuore, tekijänsä kiinnostavalla tavalla haastava ja ohjauksena ajatuksellisesti ja tyylillisesti yhtenäinen teos. Ajankohta ei kuitenkaan ollut suotuista modernia liikekieltä viljelleelle baletille – yleisön mielenkiinnon vei kaduilla käynnistynyt laulava vallankumous. Esityskertoja oli kaikkiaan 11 ja katsojia 2 900, mikä viittaa suhteellisen väljäin katsomoihin.

3 Aassalu, Heino; Tooma, Peeter; Tormis, Lea. ”Seitse venda”. *Sirp ja Vasar* 8.4.1988.

4 Kohv 2019.

5 Aassalu, Heino; Tooma, Peeter; Tormis, Lea. ”Seitse venda”. *Sirp ja Vasar*, 8.4.1988.

III

Suomalais-virolaiset suhteet vuodesta 1991

Neuvostoliiton romahtaminen vapautti itäblokin ja Baltian maat. Pitkään kytenyt virolaiskansallinen protestiliike puhkesi 1988 ”laulavaksi vallankumoukseksi” ja huipentui elokuussa 1991 Viron itsenäisyyden palauttamiseen. Patojen murtuessa myös virolaiset matkailijat pääsivät entistä vapaammin Suomeen. Virolaisten ostosmatkailu Suomeen pääsi käyntiin Neuvostoliiton viimeisinä vuosina. Länsivaluuttaa vaihdettiin viinapulloilla.

Virallinen Suomi ja lukemattomat yksityiset suomalaiset tukivat voimakkaasti uudelleen itsenäistyvää Viroa. Yhteyksiä suomalais-ten ja virolaisten kesken syntyi 1990-luvun taitteessa kaikilla tasoilla. Pian Viron kaikilla kunnilla oli suomalainen ystävyyskunta, joissa organisoitiin mittavia tukikeräyksiä ja lahjoituksia. Suomalaiset tungeksivat Tallinnaan myös ostosmatkoille edullisten hintojen houkuttelemina. Molemmat maat integroituivat Eurooppaan ja liittyivät Euroopan unioniin, Suomi vuonna 1995 ja Viro vuonna 2004. Etelä-Suomen ja Pohjois-Viron talousalueet sulautuivat yhteen. Suomalaiset ja virolaiset tutustuivat toisiinsa.

Rajoitusten purkautuessa 1990- ja 2000-luvulla Suomen ja Viron väliset vuotuiset matkailijavirrat paisuivat nopeasti miljoonaluokkaan. Satamaterminaalit Helsingissä ja Tallinnassa oli uusittava. 2010-luvun lopulla voitiin todeta, että matkailijamäärät olivat tuhatkertaistuneet 1920-luvun ja satakertaistuneet 1980-luvun tasosta.

Viron siirtyessä vauhdikkaasti markkinatalouteen monet suomalaisyritykset investoivat ja etabloituivat Viroon, jonka kustannustaso oli moninkertaisesti matalampi kuin Suomessa. Suomesta tuli Viron tärkein kauppakumppani, ja virolaisten työssäkäynti

Suomessa yleistyi. Suomessa asui 2010-luvulla 50 000 ja työskenteli lisäksi noin 20 000 virolaista. Suomen ja Viron talousalueet kietoutuivat osittain yhteen, ja erot maiden taloudellisessa tilanteessa tasaantuivat vähitellen. Edelleen Suomessa houkuttelee korkea palkka ja Virossa kevyt verotus, ja kielisukulaisuus helpottaa kanssakäymistä.

Baltian ja Pohjoismaiden keskinäinen kulttuurivaihto arkipäiväistyi yhteisten järjestöjen ja festivaalien myötä. Erityisen vireää yhteistyö vallitsi Helsingin ja Tallinnan välillä. Historian kipupisteiden käsittely ja uudelleentulkinnat korostuivat 1990- ja 2000-luvulla, kun Suomi ja Viro asemoivat itseään Euroopassa. Useat virolaistaiteilijat työskentelivät luontevasti Suomessa ja suomalaiset Virossa.

Mikko-Olavi Seppälä

Riikka Nyman Tallinnan balettikoulussa 1990–1993

Riikka Korppi-Tommola

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0890-9425>

Huolimatta siitä, että virolaisten Suomeen tekemien balettinäytäntöjen koreografiat ja niiden tanssilliset tyylipiirteet alkoivat 1980-luvulta lähtien vaikuttaa vanhahtavilta, virolaista neuvostobaletin pedagogiikkaa arvostettiin edelleen. Suomalaiset balettitanssijat ja -pedagogit olivat kouluttautuneet Neuvostoliitossa aina kun mahdollista, ja myös Tallinnaan hakeuduttiin saamaan pätevää venäläistä balettitekniikan opetusta. Lahjakkaalle Sonja Tammelan balettikoulun oppilaalle, Riikka Nymanille (s. 1974) tarjoutui tähän mahdollisuus, kun hän tutustui Kuopio tanssii ja soi -festivaalin balettikursseilla virolaiseen primaballeriina Tiiu Randviiriin.¹ Tämä kehotti Nymania pyrkimään Estonia-baletin maineikkaaseen balettikouluun (Eesti Riiklik Koreograafiline Kool). Nyman sai ammattitutkintopaikan, johon sisältyi opintostipendi, eikä hän epäröinyt tarttua haasteeseen, vaan matkusti syksyllä 1990 16-vuotiaana lahden yli aavistamatta minkälaisiksi arjen olosuhteet muuttuisivat koulussa ja sitä ympäröivässä kaupungissa. Kun Nyman valmistui balettitanssijaksi vuonna 1993, koulua olivat kohdanneet monet muutokset ja se oli saanut uuden nimenkin, Tallinna Balletikool.

Nymanin mukaan sisäoppilaitoksen koulutus oli hyvin intensiivistä ja monipuolista. Viron parlamentin vieressä Toompean mäellä sijaitsevassa rakennuksessa oppitunnit kestivät koko päivän, ja illaksi siirryttiin Viru-hotellin vieressä sijainneeseen asuntolaan. Klassiset balettitunnit, *pas de deux* -tunnit ja karakteritanssitunnit pidettiin säännöllisesti. Lisäksi opetusohjelmassa oli historiallisia tansseja,

1 Teksti perustuu Riikka Nymanin haastatteluun 8.5.2019.

ilmaisutunteja, näyttämöharjoituksia, pianonsoittoa sekä teoreettisia aineita, kuten musiikin, kulttuurin, teatterin ja baletin historiaa. Opiskeltiin myös venäjän kieltä, psykologiaa, biologiaa ja teatterimaskeerausta. Opettajat puhuivat viroa tai venäjää. Iltaisin tanssiopiskelijat kävivät baletinäytäntöjen ohella konserteissa ja teatterissa.

Balettitunneilla noudatettiin tiukkaa venäläistä, Agrippina Vaganovan (1879–1951) kehittämää ja hänen mukaansa nimettyä Vaganova-tekniikkaa. Opettajat matkustivat säännöllisesti Leningradiin (vuodesta 1991 jälleen Pietariin) täydentämään osaamistaan. Baletin opetus Tallinnassa oli Nymanin mukaan systemaattista ja ”esteettisesti korjaavaa”, mikä tarkoitti, että liikkeitä pyrittiin tekemään puhtaasti estetiikan, eli asentojen ja jäsenten linjausten perusteella, ei yksittäisten kehojen anatomiaa seuraten kuten nykyään. Nymanin kurssin oma opettaja Aimi Herkül piti tarkkaa metodin mukaista ruttiinia ja rytmiä yllä ja balettitekniikan yksityiskohdissa edettiin tiiviisti. Muita opettajia olivat Olga Tšitšerova, Inge Arro, Aleksandr Basihhin sekä Alla Boguslavskaja ja Marina Kesler karakteritansseissa. Pedagogiikka tanssitunneilla oli hierakkista ja opettajalähtöistä, ankaraa kuria vaativaa, tosin joillakin tunneilla oli myös luova ilmapiiri. Koulutus oli kokonaisvaltaista, kuri ja esteettiset painotukset tulivat osaksi arjen käytöstapoja, myös pukeutumiseen. Taiteen kunnioitukseen kasvatettiin jo koulussa. Nymanin mukaan neuvosto-Viron kulttuurissa balettitanssijan ammattia arvostettiin.

Toisen opintovuoden aikana muutokset lähtivät vyörymään konkreettisesti Toompean mäelle, kuten *Helsingin Sanomissa* 21.8.1991 kuvailtiin:

Viron parlamentti kokoontui tiistai-iltana hätäistuntoon käsittelemään itsenäisyysjulistusta vastavetona Neuvostoliiton poikkeustilalle ja neuvostopanssarien voimannäytölle. Tilanne kiristyi tiistaina Tallinnassa, jonne puoliltapäivin ajettiin Venäjän rajan takaa kaakosta lähtenyt yli sadan sotilasajoneuvon saattue. Sen mukana kaupungin kolmeen varuskuntaan tuotiin satojen sotilaiden täydennys.

Balettikoulussa ei mitenkään tarkemmin selvitetty tilannetta, vaan koulu suljettiin välittömästi muutamaksi päiväksi ja opiskelijoita kehoitettiin palaamaan koteihinsa. Mikäli he jäisivät balettikoulun asuntolaan, heitä ohjeistettiin ilmoittautumaan konsulaattiin ja pysymään asuntolan sisätiloissa. Nyman oli yhteydessä vanhempiinsa, mutta heidän toiveistaan huolimatta hän ei kokenut tarvetta palata kotimaahan vaan ilmoittautui omatoimisesti konsulaattiin ja jäi Tallinnaan. Tilanne tuntui hänen mukaansa lähinnä epätodelliselta. Muutokset ympärillä tapahtuivat nopeasti. Balettitunnit jatkuivat, mutta koululta hävisi lämmitys, suihkuista tuli vain kylmää vettä, eikä stipendiraha enää riittänyt arjen välttämättömyyksiin. Kaikesta tuli pulaa, ja myös koululaisille jaettiin ruokakuponkeja. Muutos näkyi myös katukuvassa: esimerkiksi kalliit länsimaiset tuotteet ilmaantuivat pikkukioskeihin.

Koulun opetussuunnitelma muuttui suhteellisen pian. Täysin uusina oppiaineina tulivat uskonto ja modernin tanssin tunnit. Nymanin mukaan virolaisten kansantanssien (*rahva-karakteritants*) opetus painottui muutosvaiheessa. Venäjän kielen opinnot jäivät pois. Kulttuurihistoriaan saatiin uudet oppikirjat, joissa korostui Viron oma menneisyys. Balettikoulutuksessaikin muutosilmapiiri alkoi tuntua: uskallettiin olla eri mieltä, vaikka oppituntien metodiset opit eivät vielä muuttuneet. Nyman koki teini-iässä sopeutuneensa toiseen kulttuuriin hyvin, mutta uuden itsenäistymisen jälkeen arjesta ulkomaalaisena tuli haastavampaa. Virolainen kulttuuri oli tuntunut hyvin vieraanvaraiselta, mutta muutosvaiheen tunnelmat lähinnä hämmensivät nuoria, jotka eivät ulkopuolisina täysin ymmärtäneet mitä oli tapahtumassa. Tilannetta helpotti baletin kokonaisvaltainen ja yhteisöllinen maailma, johon balettikoulussa pyrittiin edelleen keskittymään täysipainoisesti.

Koulunkäynnistä tuli vaikeampaa viimeisen opintovuoden aikana. Lukuaineet vähenivät, taiteellisia lähtökohtia korostettiin ja Estonia-teatterin baletissa suoritettava harjoittelu lisääntyi ja jatkui samoin kuin koulun aiemmissa käytännöissä. Ensisijaisesti Tallinnan balettikoulu valmisti tanssijoita Estonia-teatterin balettiryhmään,

johon moni valmistuneista työllistyi. Toinen vaihtoehto olisi ollut Vanemuine-teatterin tanssiryhmä Tartossa, mutta Estonia oli opiskelijoille läheisempi jo opintoaikana. Balettikoulun opiskelijoille oli Estonia-teatterissa oma vastuuhenkilö Aigi Rüütel, joka harjoitutti opiskelijat näytäntöihin. Tunneilla harjoiteltiin balettien koreografioita, ilmaisutunneilla keskityttiin yksittäisiin kohtauksiin, esimerkiksi Saima Kranig perehdytti *Gisellen* kuuluisaan hulluuskohtaukseen. Vuosien aikana saatiin kokemusta eri baleteista, aluksi *Don Quijoten* espanjalaisista tansseista ja *Joutsenlammen* Tarantella-tanssista. Ensimmäinen klassinen balettikohtaus, jossa koululaiset perinteisesti esiintyivät, oli *Joutsenlammen* kolmannen näytöksen mustat joutsenet, mikä oli ollut nimenomaan Marius Petipan ja Lev Ivanovin alkuperäiskoreografioissa (1895) nuorten tanssijoiden joukkokohtaus valkoisten joutsenten mukana. Tämä viesti Estonia-baletin tiiviistä yhteyksistä Mariinski-teatterin klassikkoversioiden traditioihin. Nymanin mukaan opintojen edetessä opiskelijat kypsyivät valkoisten joutsenten tulkintaan, *Gisellen* wilien tansseihin ja *Bajadeeri*-baletin kuuluisaan Varjojen valtakunnan tanssiin. Nyman tanssi myös Enn Suven harjoittaman *Prinsessa Ruususen* kolmannessa näytöksessä. Moderneja baletteja, kuten Mai Murdmaan koreografioita, balettikoululaiset eivät tanssineet koskaan; niin pitkälle muutos ei vielä edennyt Nymanin kouluaikana.

Nyman koki ulkomaalaisena olevansa täysin tasavertainen oppilas balettikoululaisten joukossa. Häneltä vaadittiin vastaavaa osaamista ja yhtä ankaraa työntekoa kuin kaikilta muiltakin koko ajan. Hierarkkinen maailma asetti omat haasteensa, mutta opiskelijat tukivat toisiaan. Käsiteltävää kouluvuosilta kaikkineen on kuitenkin riittänyt koko elämän varrelle, Nyman saattoi todeta vajaa kolmekymmentä vuotta kouluaikinsa jälkeen. Baletti on herkkä taitolaji, ja opinnoissa annettu palaute oli aika ajoin loukkaavaa, joskin osa tunnistettavaa kansainvälistä balettikulttuuria, josta vasta viime vuosina on alettu avoimemmin keskustella ja irtaantua. Nyman uskoo myöhemmän koulutuksensa perusteella, että vahvempi baletin tekniikka syntyy nykyisillä ohjaavammilla näkemyksillä, ei esteettisesti korjaavalla



Riikka Nyman ja Erkki Siirak balettikoululaisten näytännössä *Auroran häät*. Nyman tanssi Tuhkimon roolin Enn Suven koreografiassa Marius Petipan mukaan. Kuva: Riikka Nymanin kotiarkisto.

toiminnalla, jota Tallinnan koulussa toteutettiin neuvostovenäläisen pedagogiikan mukaan. Tarvitaan kehon fysiologista tuntemusta ja eri kehomallit huomioivia sovelluksia. Nykyään painotetaan tanssijoiden vahvuuksia näiden heikkouksien sijaan. Nyman on toiminut Suomen Kansallisbaletin balettioppilaitoksen pedagogina vuodesta 2005.

Nyman koki saaneensa neuvostovirolaisesta balettikulttuurista osaamista, jota ei olisi voinut saada muualla Euroopassa. Hän pitää edelleen suuressa arvossa muun muassa oppimiaan pieniä yksityiskohtia, kuten käsien *port de bras* -liikkeitä. Liikkeiden tulee tukea ja seurata askelkokonaisuuksia tarkasti, ja oikean muodon ja tyylin lisäksi Nymanille opetettiin tapa hallita käsien liikkeitä tehokkaasti ja

loogisesti riippuen siitä, halutaanko esimerkiksi hyppyissä korostaa ylösnousua vai alastuloasentoa. Taiteellisuus ja musikaalisuus nivoutuivat opetuksessa luontevasti perusperiaatteiden rinnalle – ankaran harjoittelun myötä. Venäläisen tradition vahva osaaminen antoi hyvän perustan balettipedagogille.

Viron uusi itsenäistyminen vaikutti oleellisesti myös balettitanssijoiden työllistymiseen, joka ei lainkaan helpottunut. Asenne balettitanssijan ammattia kohtaan muuttui ja palkkataso pieneni, mikä sai kin monet hakeutumaan Virosta ulkomaille. Myös kiinnostus tanssijan ammatillista koulutusta kohtaan on sittemmin hiipunut viimeisen 30 vuoden aikana.

Suomalainen draama Viron teattereissa 1991–2017

Luule Epner

🔗 <https://orcid.org/0009-0006-5649-9981>

Suomentanut Petteri Aarnos

Viron tasavallan uusi itsenäistyminen elokuussa 1991 sopii merkittävydessään rajapyykiksi myös suomalaisen draaman reseption tarkasteluun. Tässä luvussa käsittelen uuden itsenäisyyden kautta kahdessa jaksossa: 1990-luvulla ja 2000-luvulla.¹ Vaikka näiden kahden ajanjakson välillä ei ole yksiselitteistä rajaa, vuosituhan-
nen vaihteeseen sijoittuu eräs virolaisen teatterin kehityksen kan-
nalta merkityksellinen tapahtuma: Jouko Turkan näytelmän *Osta
pienää ihmistä* (jota Virossa esitettiin nimellä *Connecting People*)
kantaesitys Von Krahlin teatterissa Tallinnassa vuonna 2001. Teat-
teritapaus herätti laajaa huomiota, synnytti keskustelua ja toden-
näköisesti ohjasi virolaista teatteria yleisemminkin suomalaisen
nykydraaman pariin uuden vuosituhat-
sien alussa.

1 Luku on tarkistettu versio aiemmin julkaistusta artikkelista Epner 2019b.

Teatterin muutokset 1990-luvulla

Heti 1990-luvun alussa neuvostoliittolainen kulttuurijärjestelmä romahti, mikä johti dramaattisiin muutoksiin Viron kulttuurialalla. Yksi osa muutosta oli siirtyminen kapitalistiseen markkinatalousmalliin. Siirtymäkulttuurin aikana jäljiteltiin laajasti länsimaisia esikuvia ja yhteiskunnassa alkoivat hallita menestyksen mittaamiseen keskittyvät arvot. Myös teatterin asema yhteiskunnassa muuttui perinpohjaisesti. Virolaisen teatterin oli tarkasteltava taiteellisia keinojaan ja mahdollisuuksiaan uudella tavalla, jotta se voisi sopeutua uusiin taloudellisiin puitteisiin ja ideologiseen viitekehykseen.

Viron teatterikenttä muuttui merkittävästi. Kaikki valtionteatterit jatkoivat toimintaansa, mutta niiden rinnalle perustettiin huomattava määrä yksityisiä pienteattereita ja vapaamuotoisia ryhmitymiä. Suomen-suhteiden näkökulmasta katsottuna tärkeimpiä ensimmäisen aallon (1987–1996) aikana perustettuja teattereita ovat Tarton lastenteatteri (Tartu Lasteteater, toiminnassa vuosina 1989–2000), VAT-teatteri ja aivan erityisesti Von Krahlin teatteri. Valtio jatkoi teatterien toiminnan tukemista, mutta taloudelliset paineet kasvoivat väistämättä nopean inflaation ja kustannusten kasvun myötä. Teatterien oli otettava aiempaa tarkemmin huomioon potentiaalisen yleisön odotukset – varsinkin siksi, että taloudelliset ja poliittiset mullistukset johtivat katsojamäärien nopeaan vähenemiseen. Vuonna 1992 teattereissa vieraili enää puolet 1980-luvun keskivaiheiden yleisöstä.² Uusien tuotantojen määrä kasvoi nopeasti, mutta ne pysyivät ohjelmistossa entistä lyhyemmän aikaa.

Vauhtiaan kiihdyttävä teatterikoneisto tarvitsi polttoainekseen yhä enemmän dramaturgista materiaalia. Taloudellisten paineiden tuottama pakottava tarve houkutella yleisöä takaisin teatterisaleihin johti entistä viihteellisempään ohjelmistoon. Viihdeteatteri, johon neuvostokauden kulttuuripolitiikassa oli suhtauduttu pikemminkin torjuvasti kuin suosivasti, koki 1990-luvulla jälleensyntymisen. Sen

2 Rähesoo 2011, 457.

sijaan poliittiset painostuskeinot, kuten sensuuri ja puolueen kontrolli, menettivät merkityksensä jo 1980-luvun lopulla. Ohjelmistoa suunniteltaessa päätösvalta siirtyi taiteelliselta neuvostolta teatterin taiteelliselle johtajalle eikä päätöksille enää tarvinnut hakea ylemmän valtiollisen tahon siunausta. Sen sijaan tekijänoikeuskysymykset tuli huomioida ohjelmistoa valittaessa Viron liittyttyä Bernin yleissopimukseen vuonna 1995.³

Uusien vapauksien ja uusien rajoitteiden yhdistelmä mahdollisti ohjelmiston kulttuurimaantieteellisen suunnanmuutoksen idästä länteen. Vuosina 1988–1993 länsimaisen draaman osuus aikuiselle yleisölle suunnatuista ensi-illoista oli noin 60 prosenttia, venäläisen draaman vastaavasti vain kuusi prosenttia.⁴ Läntistä draamaa kuitenkin hallitsi yhä selvemmin angloamerikkalainen kirjallisuus, joten suomalaisen näytelmäkirjallisuuden asemaa suunnanmuutos ei juurikaan vahvistanut.

Kaiken kaikkiaan rajojen avautuminen, entistä tiiviimmät yhteydet lännen teattereihin ja uusien taiteellisten ideoiden omaksunta vaikuttivat vahvasti teatterielämän kokonaiskuvaan. Suomalais-virolaisten teatterisuhteiden osalta erityisen merkittävään asemaan nousi kaksi kansainvälistä festivaalia: vuonna 1990 perustettu Baltoscandal,⁵ joka pidetään kesäisin Rakveressa (1990–1994 Pärnussa), ja vuodesta 1996 Helsingin syksyyn sijoittuva Baltic Circle. Molemmat festivaalit tuovat yhteen ennen kaikkea (muttei pelkästään) pohjoismaisia ja baltialaisia teattereita. Ohjaajavierailuja Suomesta Viroon tehtiin 1990-luvulla harvakseltaan, päivastaiseen suuntaan enemmän. Kun Viron suhteet länteen laajenivat 1990-luvun mittaan, Suomi menetti aikaisemman etulyöntiasemansa teatterisuhteiden vastaparina. Kulttuurisuhteita pyrittiin avaamaan pikemminkin sinne, minne niitä neuvostokaudella ei ollut pystytty luomaan. Vaikka myös Viron ja Suomen välinen kanssakäyminen yleensä ottaen vilkastui, teatterien ohjelmistoissa suomalaiset hukkuivat massaan.

3 Karja 2017, 95.

4 Ks. Rebane 2002, 44–45.

5 Nimi *Baltoscandal* viittaa Baltiaan ja Skandinaviaan mutta myös sanaan *skandaali*.

Suomalaisten lastennäytelmien ja klassikoiden 1990-luku

Näytäntökauden 1991–1992 alusta vuoden 2000 loppuun virolaisissa teattereissa sai ensi-iltansa 33 suomalaiseen tekstiin perustuvaa esitystä. Kokonaismäärä on 1,4 kertaa suurempi kuin neuvostokauden viimeisellä vuosikymmenellä, mutta kasvun takana ovat pääasiassa uudet pienteatterit. Jos jätetään pienten teatterien 12 tuotantoa pois laskuista, voidaan havaita, että valtiollisten teatterien kiinnostus suomalaisiin teksteihin oli käytännöllisesti katsoen samalla tasolla kuin 1980-luvulla. Maantieteellinen painopiste oli kuitenkin siirtynyt maakuntakaupunkien teattereihin, kuten Pärnun Endlaan (6 tuotantoa) ja Viljandin Ugalaan (5). Endlan osalta on syytä olettaa, että yksi syistä oli suomalaisten matkailijoiden, aluksi lähinnä kylpylävieraiden, runsas määrä rajojen avautumisen jälkeen. Lisäksi Endlan taiteellisena johtajana toimi vuosina 1991–1997 skandinavisti Ülev Aaloe, jonka suositukset ja käännökset muokkasivat yleisemminkin pohjoismaisen näytelmäkirjallisuuden kuvaa virolaisessa teatterissa. Ugalassa puolestaan työskenteli ohjaajana Ingomar Vihmar, josta vähitellen tuli nyky-Viron teatterin järjestelmällisin suomalaisen draaman tulkitsija.⁶ Uusista pienteattereista suomalaista suosi varsinkin Tarton lastenteatteri (6 tuotantoa).

Virolaisten teatterien ohjelmisto uudistui 1990-luvulla rajusti, mutta kokonaiskuva on niin kirjava, että mitään selkeitä suuntauksia tai painotuksia on vaikea hahmottaa.⁷ Tämä koskee myös näyttämölle päätyntä suomalaista draamaa.

1990-luvulla lapsille suunnattujen ohjausten osuus teattereiden ohjelmistossa kasvoi. Uusia tekstejä tarvittiin ja niitä löytyi myös suomalaisesta kirjallisuudesta. Noin 40 prosenttia suomalaisten tekstien ohjauksista oli suunnattu lapsille ja nuorille. Muumi-

6 Vuoden 2023 loppuun mennessä 14 ohjausta sekä kolme dramatisointia suomalaisen Mika Keräsen vironkielisistä lastenkirjoista.

7 Rähesoo 2011, 475.

tarinoiden sarja jatkui (dramaturgina kirjailija Juhan Saar) ja Hannu Mäkelän sekä Aapelin luomat hahmot kiinnostivat edelleen. Mainittakoon, että Mäkelän *Herra Huu* tuli vuonna 1994 näyttämölle myös Venäläisessä draamateatterissa (Eesti Riiklik Vene Draamateater, Gosudarstvennyi russki dramatischeski teatr) – ensimmäisenä ja edelleen ainoana suomalaisen tekstin dramatisointina kyseisessä teatterissa. Uutena kirjailijana virolaiselle yleisölle esiteltiin Marja-Leena Mikkola *Anni Manninen* -lastenromaanin dramatisoinnilla. Kaksi ohjausta perustui Zachris Topeliuksen satuihin.

Aikuisille suunnatuista näytelmistä suunnilleen puolet oli klassikoita, puolet nykykirjallisuutta vanhempien teosten ollessa hivenen tuoreita yleisempiä. 1990-luvullakin teatterit palasivat moniin virolaisen yleisön entuudestaan hyvin tuntemiin kirjailijoihin, kuten Aleksis Kiveen, Maiju Lassilaan, Hella Wuolijokeen, Aino Kallakseen ja Eino Leinoon. Erittäin suosituksi osoittautui Rakveressa vuonna 2000 esitetty Kiven *Nummisuutarit*, jossa kritiikin mukaan turvauduttiin jo kuluneisiin stereotyyppioihin suomalaisten verkkaisuudesta.⁸ Raikkaalta tuulahdukselta saattoivat tuntua eräät vanhat suomalaiskirjailijat ja -teokset, joilla ei neuvostoaikana ollut pääsyä ohjelmistoon. Painopisteen hivuttautumista kevyeen viihteeseen ilmensivät muun muassa Agapetuksen *Syntipukki* (2000), joka oli ollut yksi 1930-luvun suursuosikeista, Mika Waltarin rikolliskomedian *Omena putoaa* (*Käbi kukub*) Viron ensi-ilta (1992) sekä Jalmari Finnen kansannäytelmä *Pitkäjärveläiset* (*Naiste naljad, meeste mängud*) Tommi Auvisen sovittamana ja Sari Kaasisen musiikilla (1999). Viimeksi mainittu päättyi Ugala-teatterin näyttämölle aikakautta ja virolaisten lisääntyntä Suomen-matkailua hyvin kuvastavalla tavalla: ohjaaja Kalju Komissarov sattui Tampereella käydessään näkemään näytelmän mainoksen, pyysi tekstin luetta- vakseen ja päätti sitten ohjata näytelmän Viljandissa.⁹

Taiteellisesti kunnianhimoisia klassikkosovituksia tehtiin 1990-luvulla hyvin vähän. Niihin lukeutui pienenä ohjelmisto-

8 Kordemets, Gerda. Oi, kingsepa-Esko ja teised Rakvere poisid. *Sirp* 21.1.2000.

9 Vellerand, Lilian. Viis õhtut Ugalaga. *Sirp* 1.9.2000.

löytönä Juhani Ahon *Rautatie* (1993). Evald Hermakülan ohjaus ei ollut alkutekstilte uskollinen dramatisointi, vaan pikemminkin useista lähdeteksteistä innoituksensa saanut kokonaisuus, johon ohjaaja oli liittänyt Ollin pakinat ja suomalaisia kansanlauluja, joita laulettiin esityksen alussa, lähes tyhjällä näyttämöllä. Näytelmää esitettiin Draamateatterin pienellä näyttämöllä ja siinä oli vain kolme roolihahmoa: Matti (jota näytteli Hermaküla itse), Liisa ja Kolmas, joka sisälsi kaikki muut tarvittavat hahmot. Näytelmässä oli paljon akustista musiikkia ja laulua, objektiteatterin elementtejä (pienillä eläinhahmoilla esitettynä) ja leikillisyyttä – esimerkiksi sade havainnollistettiin kaatamalla kastelukannulla vettä näyttelijöiden niskaan. Perusvire oli sydämellinen, hauska ja hivenen flegmaattinen.¹⁰ Virolaisen sananparren mukaan hölmö saa selkäänsä kirkossakin, mutta Hermakülan *Rautatien* perusolemus tiivistyi hänen näyttelijäkollegansa mukaan ajatukseen ”boreaalinen saa selkäänsä junassakin”.¹¹ *Rautatie* todella lukeutuu Hermakülan kokeellisiin pienohjauksiin, joissa hän tutki suomalais-ugrilaista mielenlaatua ja boreaalista identiteettiä laajemmalti. Jo ennen Viron uudelleenitsenäistymistä antamassaan haastattelussa hän kertoi Ahon *Rautatien* kiehtoneen häntä pitkään. Samassa haastattelussa hän rinnasti virolaiset ja suomalaiset toisiinsa sillä perusteella, että kummatkaan eivät ole eurooppalaisia, vaan vanhoja maanläheisiä suomalais-ugrilaista kansoja.¹²

Suomalais-ugrilaisuudesta ammensi myös Von Krahlin teatterin johtaja Peeter Jalakas. Vuonna 1994 hän ohjasi Rakveren teatterissa Kiven *Seitsemän veljestä*. Jalakas kirjoitti romaanin pohjalta näyttämötekstin ja jakoi osat siten, että veljesten lisäksi mukana oli vain kolme näyttelijää, jotka vastasivat kaikista muista roolisuuorituksista. Jalakas hyödynsi esityksessä hänelle tunnusomaista strategiaa, videoprojisointia etäännyttämiskeinona. Säkenöivä, eri suuntiin assosiaatioita synnyttävä musiikillinen toteutus sekä tarkoituksellisen

10 Tonts, Anu. Hermaküla oli Tartus! *Postimees* 22.10.1993.

11 Toompere 2002, 402.

12 Hermaküla 1990, 4.



Peeter Jalakasin ohjaus *Seitsemän veljestä* Rakveren teatterissa vuonna 1994. Kuva: Avo Seidelberg. Virumaa Muuseumid.

kliseiset pellavapaidat ja takkuiset peruukit voimistivat vieraannuttamisefektiä tehokkaasti. Suomalaisessa katsojassa Eva Lillessä teos herätti myös päivänpoliittisia mielleyhtymiä: ohjaus muistutti, että Euroopan perimmäisessä kolkassa asuvien virolaisten ja suomalaisten on nyt tultava metsästä ihmisten ilmoille, laittauduttava edustuskuntoon ja otettava suunta kohti Euroopan unionia.¹³

Uudempi suomalainen draama pääsi esiin hajanaisesti. Uutena versiona tuli näyttämölle kaksi Virossa aiemminkin esitettyä tekstiä (oletettavasti aiemman suosion innoittamana): Mannerin *Poltettu oranssi* vuonna 1993 ja Yliruusin *Kesäillan valssi* vuonna 1999. Draamateatterin kamarisalissa esitettiin vuonna 1992 runoilija

13 Lille, Eva. Rakvere Teatri "Seitse venda" soomlase pilguga. *Kultuurileht* 2.12.1994.

Liisa Laukkarisen monodraamaa *Nainen kuin vesi, sumu ja jää*. Ohjaaja Ellu Puudist oli edellisvuosina työskennellyt suomalaisissa harrastajateattereissa ja tuonut tekstin tullessaan Viroon. Keski-ikäisen naisen tunnustuksellinen monologi olisi voinut nostaa esiin naisnäkökulman, mutta tyyliltään konservatiivisessa ohjauksessa näin ei kuitenkaan tapahtunut.¹⁴ Suhteellisen nopeasti virolaisiin teattereihin tulivat myös Paavo Rintalan *Pitkä matka Veronaan* (1993) ja Pentti Saarikosken *Kuikan pelto* (2000).¹⁵ Ingomar Vihmarin repertuaariin kuului mm. Timo K. Mukan, Antti Tuurin ja Ilkka Pitkäsen tekstejä.¹⁶

Kokoavasti voi todeta, että suomalaisia näytelmiä valittiin 1990-luvulla varsin monipuolisesti, vaikka ohjelmistojen kokonaisuudessa niitä ei ollut sen enempää kuin muuta länsimaista draamaa. Vuosikymmen oli välivaihe, jonka aikana ohjattiin aika paljon neuvostoajana esittämättä jäänyttä vuosisadan jälkipuoliskon draamaa.

Suomalainen draama 2000-luvun virolaisessa teatterissa

2000-luvulla siirtymäkulttuuri alkoi vakiintua ”nykyaikaisen verkostoyhteiskunnan jälkimoderniksi kulttuurimalliksi”¹⁷. Viron teatterijärjestelmässä ei kyseisellä ajanjaksolla koettu periaatteellisia mullistuksia, mutta uusia pieniä teattereita perustettiin parissa aallossa. Uusista tulokkaista tärkein, valtioneattereihin lukeutunut Teater NO99 (toiminnassa 2004–2018) suuntautui ennemminkin saksalaiseen kuin pohjoismaiseen nykyteatterikenttään. Uusissa pienteattereissa toteutettiin yksittäisiä tuotantoja ja yhteistyöhankkeita suomalaisen draaman pohjalta. Johdonmukaisimmin ja monipuolisimmin Suomen-yhteyksiä loi ja ylläpiti Von Krahlin

14 Karja 2005, 127.

15 Taago Tubinin ohjaus Võrun Harrastajateatterissa (Võru Harrastusteater), ks. Tubinin lukua tässä teoksessa. Rintala ja Saarikoski tunnettiin Virossa entuudestaan mm. radioteatterissa esitetyistä näytelmistä.

16 Vihmarista ks. tarkemmin seuraava, Luule Epnerin tietolaatikko tässä teoksessa.

17 Lauristin 2012, 13.

teatteri: teatterissa vieraili ohjaajia Suomesta, sen omat näyttelijät esiintyivät suomalaisissa teattereissa, teatteri osallistui erilaisiin yhteistuotantoihin ja niin edelleen.¹⁸

Puheteatterien ohjelmistossa tapahtui 2000-luvulla tultaessa selvä muutos kohti kotimaista draamaa. Neuvostoaajan lopussa ja 1990-luvun alussa virolaisten tekstien osuus ensi-illoista oli ollut noin neljännes, mutta 2010-luvun alkuun mennessä se kasvoi 45 prosenttiin.¹⁹ Käännöskirjallisuudessa angloamerikkalainen draama oli edelleen parhaiten edustettuna ja pohjoismaiden merkitys jäi vaatimattomaksi.²⁰

Draamateosten määrittely juuri suomalaiseksi muuttuu sitä vaikeammaksi, mitä pidemmälle uutta vuosituhatta edetään. Monenlaiset projektit sekä yhä laajemmalle levinneet niin sanotut postdramaattiset esitykset²¹, joissa hyödynnetään muun muassa ryhmätyön (*devising*), kierrätyksen (*recycling*), alkutekstin vapaan uudelleenkirjoittamisen (*rewriting*) strategioita, tekevät teatterikentän kokonaiskuvasta värikkäämmän mutta samalla hankaloittavat teosten draamalajeihin perustuvaa luokittelua ja hämärtävät luokkien välisiä rajoja. Mikäli tulkitaan suomalaisen draaman käsitettä mahdollisimman laajasti, siihen laskettavia teoksia sai vuosina 2001–2017 ensi-iltansa Virossa yhteensä 77 kappaletta eli keskimäärin 4,5 vuodessa (1990-luvulla määrä oli 3,3). Osittain runsasta määrää tietysti selittää se, että teattereita ja esitettävää ohjelmistoa ylipäättään oli enemmän. Valtionteattereista kärkisijoilla ovat Ugala (11 tuotantoa), Rakveren teatteri (10), Draamateatteri (9) ja Vane-muine (8), yksityisistä teattereista Von Krahlin teatteri (6).

18 Ks. Pesti 2016 ja Julia Pajusen luku ”Vierailuista festivaaleihin ja yhteisproduktioihin” tässä teoksessa.

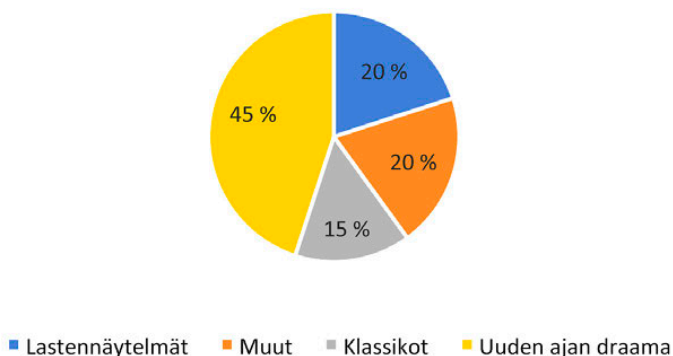
19 Ülevaade 2016, 276.

20 Esimerkiksi vuosina 2000–2005 ensi-iltaan tuli 31 aikuisille tarkoitettua pohjoismaiseen draamaan perustuvaa teosta, kun taas angloamerikkalaisiin teksteihin perustuvia ensi-iltoja oli 118 eli lähes neljä kertaa enemmän. Ks. Kanarbik 2010, 58–59.

21 Postdramaattisessa (draaman jälkeisessä) teatterissa draama ei ole enää keskeinen lähtökohta. Postdramaattinen teksti on ”ei enää draamallinen teksti”, joka hylkää klassisen draaman rakenteelliset säännöt sekä vastaa postdramaattisen teatterin piirteitä ja ohjausstrategioita. Ks. Lehmann 1999, 12–15.

Vaikka lajirajat eivät kaikissa tapauksissa ole selviä, suomalainen draama voidaan yleiskatsauksen helpottamiseksi jakaa neljään ryhmään: lastennäytelmien alkutekstit (20 %), klassikot eli vanha näytelmäkirjallisuus (15 %), uuden ajan draama (45 %) ja kaikki muu – kuten ryhmätyöt, kaksikieliset tuotannot ja klassikkojen uudelleenkirjoitukset (20 %).

Kaavio 5. Suomalaiset näytelmät Viron teattereissa lajityypeittäin vuosina 2001–2017.



Lapsille ja nuorille suunnatussa ohjelmistossa Tove Janssonin muumit sekä Aapelin ja Hannu Mäkelän hahmot olivat edelleen suosiossa. Näyttämölle tulivat myös Katja Krohnin *Iso paha susi* ja Anna Krogeruksen *Isin talviuni* sekä *Paha lapsi (Lummus)*. Aihevalinnan kannalta oli kiinnostava Sakari Pälsin tarinoihin perustuva koko perheen musiikkinäytelmä *Minä olin pikkuinen vielä* (1944, viroksi *Minä olin veel väikene* 1961), jota esitettiin Palmsen kartanossa vuonna 2014. Yksi esityksen tarkoituksista oli vanhan ajan kyläelämän esittely nykypäivän lapsille: ”Maalaistalon pihamaa herää yleisön silmien edessä henkiin niin ennen esitystä kuin sen jälkeenkin – muonamiesten talon vierustalla lampaat määkivät, kanat kaakattavat, kanit, hevonen ja poni syövät heinää. Pihalla voi ihastella auroja, haravia ja muita entisajan työkaluja.”²²

22 *Mina olin veel väikene*, Eesti Teatri Agentuur.

Suomen ja Viron entisaikaisten olojen ajateltiin ilmeisesti muistut-tavan toisiaan siinä määrin, että lapsia saatettiin sivistää ja viihdyt-tää Pälsin proosan avulla.

Aikaisemmin suomalaisohjelmiston ytimen muodostaneet klassikot menettivät 2000-luvun alussa nopeasti valta-asemansa. Vanhempaa, ennen vuotta 1945 kirjoitettua draamaa ohjattiin vie-lä 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä, mutta sen jälkeen niitä on nähty hyvin harvoin. Virolaiset teatterit näyttivät menettä-neen kiinnostuksensa kanonisoituihin teksteihin. *Tukkijoella* tuo-tiin toistaiseksi viimeisen kerran näyttämölle vuonna 2002. Peeter Volkonski ja Hannes Villemson tekivät uuteen versioon kokonaan uuden käännöksen. Vahvan visuaalista kesäteatterinäytelmää esitet-tiin Pärnun lähistöllä Reiujoella ja joen rantamilla. Se oli suunnattu virolaisten ohella myös Pärnussa lomaileville suomalaisturisteil-le. *Tukkijoella* oli todellinen yleisömagneetti, sen yleisömäärään (35 200 katsojaa) ei ole tällä vuosituhanalla yltänyt mikään muu suomalaiseseen tekstiin perustuva ohjaus.

Viljandin Ugalassa tuli samaten vuonna 2002 ensi-iltaan Wuoli-joki-näytelmä *Niskamäe kired* ('Niskavuoren intohimot'), jonka tekstin ohjaaja Peeter Tammearu koosti sarjan kolmesta näytelmästä: *Niskavuoren nuoresta emännästä*, *Niskavuoren Hetasta* ja *Niska-vuoren naisista*. Suurisuuntaisessa toteutuksessa oli mukana Ugalan koko 30-henkinen näyttelijäkunta. Realistista tyyliä noudatteleva psykologinen draama antoi katsojille mahdollisuuden samaistua henkilöhahmoihin; erään näyttelijän mukaan Niskavuori-sarja on "erittäin virolaista materiaalia, se ei kerro ihmisistä, jotka jäisivät etäisiksi meidän kulttuurillemme"²³. Myös Pakkanen *Tukkijoella*-näytelmä koettiin yhtä lailla ikiomaksi Suomenlahden eteläpuolel-la. Nämä ovat esimerkkejä suomalaisten klassikkojen täydellisestä kotoutumisesta Viroon.

Kiven *Seitsemän veljeks*en ohjaukset vuosina 2001 ja 2012 oli-vat lähtökohdiltaan ennen kaikkea pedagogisia: molemmat olivat teatterikorkeakoulun opinnäytetöitä, jotka tarjosivat hyviä rooleja

23 Leppik 2006, 230.

nuorille miehille ja edellyttivät reipasvauhtisen ryhmätyöskentelyn hallintaa. Vuonna 2012 käytettiin Voldemar Panson neuvostoaikais-ta dramatisointia, mutta vuodeksi 2001 ohjaaja Kalju Komissarov oli tehnyt uuden näyttämöversion, jossa nuorten miesten seksuaalisia jännitteitä korostettiin Venlan jatkuvalla läsnäololla. Veljesten alitajunta visualisoitiin videoprojektiolla, jonka täytti alaston Venla, veljesten himon kohde. Lisättäköön, että vuonna 2018 Viron kansallismuseon suomalais-ugrilaisen näyttelyn alueella esitettiin yksinäytöksistä näytelmää *Seitsemän veljestä eli uralilainen lokki* (*Seitse venda ehk Uurali kajakas*). Teoksen neljä esiintyjää (joista kaksi oli taustaltaan näyttelijöitä, yksi tanssija ja yksi muusikko) kytkivät museoesineiden etnografisen autenttisuuden oivaltavasti suomalaisuuden historiallisiin ja nykyisiin stereotypioihin.

Tarkastelujakson harvalukuiset klassikonäytelmät olivat pääosin samoja, joita oli esitetty Virossa jo aiemminkin. Mainittakoon lopuksi, että 1990- ja 2000-luvuilla edelleen kehittyneessä perinneteatterissa²⁴ tukeuduttiin pariin otteeseen *Kalevalaan* siten, että eepoksen teksti sidottiin folkloreen. Vuonna 2005 perustettiin perinneteatteri Loomine, jonka yhtenä tavoitteena on pienten suomalais-ugrilaisten kansojen folkloren tunnetuksi tekeminen. Teatterin ensimmäinen esitys oli *Lemminkäinen* (2005, ohjaajat Anne Törnpu ja Jaan Tooming), *Kalevala*-aiheinen näytelmä, johon oli poimittu virolaisten, setukaisten ja vatjalaisten runolaulua kuten myös itkua, loitsuja ja saamelaisia joikuja. Lemminkäisen kosiomatka ja kuolema esitettiin rekilaulun ja ekspressiivisen koreografian keinoin, loppuratkaisu puolestaan poikkesi eepoksesta: Lemminkäinen ei herännytkaan henkiin vaan myyttisen paluun kehä katkesi.

Olennessa muutos 2000-luvun alussa oli kuitenkin kiinnostuksen kohdistuminen uuteen suomalaiseen draamaan. Se käynnistyi skandaalinkäryisellä näytelmällä Von Krahliissa. Jouko Turkan *Osta pientä ihmistä* sai kantaesityksensä Virossa nimellä *Connecting People* vuonna 2001. Teoksen ohjasi Erik Söderblom Q-teatterista.

24 Ks. Luule Epnerin lukua ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1944–1991” tässä kirjassa.

Turkan näytelmän harjoitukset Helsingin KOM-teatterissa olivat päättyneet kirjailija-ohjaajan ja näyttelijöiden konfliktiin vain pari viikkoa ennen suunniteltua ensi-iltaa. Suomalaismedia oli ymmärrettävästi erittäin kiinnostunut Von Krahlin versiosta. Esitykset keräsivät runsaasti suomalaista yleisöä ja elokuussa *Connecting People* nähtiin jo Helsingin Juhlaviikoilla, jossa se saavutti suuren suosion. Vaikka Turkan näytelmä sijoittui Suomeen eivätkä sen päähenkilöt Jorma Ollila ja Sari Mällinen olleet Virossa tunnettuja julkisuuden henkilöitä, häpeilemättömän rивon ohjauksen terävä yhteiskuntakritiikki ja provokatiivinen huumori kiehtoivat myös virolaista yleisöä. Näytelmä noteerattiin laajalti Viron mediassa ja se herätti yhteiskunnallista keskustelua. Kun tunnettu kirjailija Mihkel Mutt ilmaisi huolensa siitä, että Turkan parodia loukkaa sekä suomalaisia että virolaisia liikemiehiä tavalla, jonka vuoksi virolaisiin voidaan alkaa suhtautua jonkinlaisina itäeurooppalaisten jäänteinä, hänen artikkelinsa sai lähes 60 verkkokommenttia. Valtaosassa niistä esitystä puolustettiin ja sen koettiin todistavan, että demokratia ja sananvapaus ovat Virossa voimissaan.²⁵ Todellisten henkilöiden parodiointi muuttui tässä teoksessa yleistettäväksi yhteiskunnalliseksi teatteriksi.²⁶

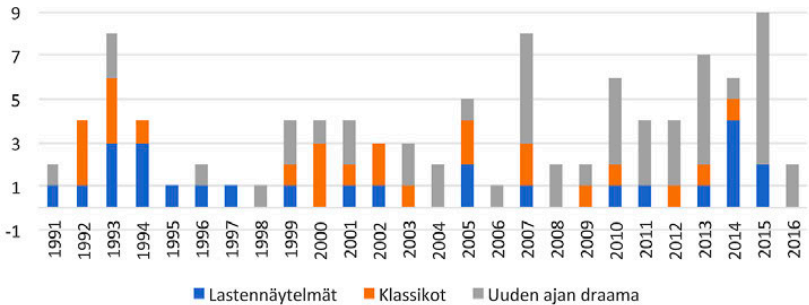
Connecting People saattoi olla yksi tekijöistä, jotka aiheuttivat käänteän ikivihreistä ja jo kotoutetuista klassikoista kohti nyky aikaista suomalaista draamaa, jota oli virolaisissa teattereissa esitetty edellisen puolen vuosisadan aikana vain harvoin ja satunnaisesti.

Esitysten tarkempi jakauma käy ilmi kaaviosta 6, jossa on eritelty lastennäytelmät sekä klassikoiden ja uuden draaman ohjaukset mukaan lukien muutamat 1970- ja 1980-luvuilla kirjoitetut tekstit sekä yhteistyöprojektit ja postdramaattiset tekstit, joita käsittelen erikseen seuraavassa alaluvussa.

25 Ks. Mutt, Mihkel. Von Krahlin etendus on tekitanud sotsiaalse lainetuse. *Delfi* 24.1.2001.

26 Neimar 2007, 198.

Kaavio 6. Suomalaisen näytelmien esitykset Viron teattereissa lajityypeittäin vuosina 1991–2016.



Suomalaisesta 1970- ja 1980-luvuilla julkaistusta kirjallisuudesta kiinnostusta virolaisissa ohjaajissa ovat herättäneet ennen kaikkea prosaistit. Ingomar Vihmar dramatisoi Antti Tuurin romaanin *Joki virtaa läpi kaupungin* vuonna 2007, vieraileva ohjaaja Kristian Smeds Arto Paasilinnan *Jäniksen vuoden* vuonna 2005 ja Virossa asuva suomalainen Veera Marjamaa Veikko Huovisen *Lampaansyöjät* vuonna 2013. Ohjaaja Taago Tubin muokkasi Jussi Kylätaskun draaman *Runar ja Kyllikki* eteläviroksi vuonna 2007. Pääasiassa näyttämöille kuitenkin tuli uudehkoja draamatekstejä useilta eri kirjoittajilta, joiden joukossa oli myös ohjaajia, kuten Ralf Långbacka ja Kristian Smeds. Oman tarkastelunsa ansaitsee virolaistaustainen Sofi Oksanen, jonka näytelmä *Puhdistus* (2010) ja romaanin *Kun kyyhkyset katosivat* dramatisointi (2015) saivat Virossa osakseen ristiriitaisen vastaanoton.²⁷

Suomalainen draama oli suosiossa Virossa vuosina 2007–2015. Samaan aikaan Viro integroitui kovaa vauhtia Eurooppaan, liittyi Euroopan unioniin, kävi läpi syvän talouskriisin ja otti käyttöönsä yhteisvaluutta euron. Suomalaista draamaa ohjattiin paljon ja esitykset olivat myös yleisön suosiossa. Monia suomalaisnäytelmiä esitettiin suurten teatterien suurilla näyttämöillä, ja ne keräsivät

27 Ks. Pirkko Kosken lukua ”Kenellä on oikeus historiaan?” tässä kirjassa.

yli 10 000 katsojaa. Ilmeisesti suurimpaan katsojamäärään ylsi Bengt Ahlforsin komedia *Tuhk ja akvaviit* ('Tuhkaa ja teräviä'), joka sai ensi-iltansa vuonna 2013; vuoden 2020 loppuun mennessä sen oli nähnyt noin 45 000 katsojaa.²⁸ Katsojaluvuilla mitattuna seuraavilla sijoilla olivat Sofi Oksasen *Puhdistus* 23 500 katsojal- laan ja Sirkku Peltolan *Suomen hevonen* 22 200 katsojallaan. Leea Klemolan *Kokkolalla*, Mika Myllyahon *Paniikilla* ja *Kaaoksella* sekä useista Reko Lundánin teksteistä koostetulla näytelmällä *Suurema kurbuseta* ('Ilman suuria suruja') oli kullakin 10 000–15 000 katso- jaa. Yleisömenestyksen perusteella arvioituna nykydraama veti siis 2000-luvulla hyvin vertoja klassikoille.

Mikä selittää uuden suomalaisen draaman näinkin innokkaan vastaanoton? Näyttää siltä, että syitä on vähintään kaksi.

Ensinnäkin siinä missä suomalaiset kansannäytelmät auttoivat neuvostoaikana viemään ajatukset kultaiseen historiaan, uudet suomalaiset näytelmät kuvasivat lähes poikkeuksetta nykyaikaista ja uusliberalistista markkinatalousyhteiskuntaa. Valtaosa uudesta suomalaisesta draamasta ”käsittelee nyky-yhteiskuntaa kriittisesti, mutta suorasanaisen poliittisen vaikuttamisen sijaan tekstit hyödyn- sivät huumoria, satiiria ja ironiaa”;²⁹ genreistä parhaiten edustettuina olivat komediat ja tragikomediat. Näytelmät pureutuivat monenlai- siin sosiaaliin ja yhteiskunnallisiin kipupisteisiin: työttömyyteen, suorituspaineisiin ja niiden negatiivisiin vaikutuksiin ihmissuhteille, perinteisen maalaiselämän ja pikkukaupunkien kuihtumiseen, ha- joaviin perheisiin ja niin edelleen. Henkilögalleriaan kuului ihmisiä, jotka ovat jääneet tai jäämässä elämässä jalkoihin: vanhuksia, vam- maisia, työttömiä, yksinhuoltajia, syrjäkyläen asukkaita – ja tietenkin kirjava joukko juoppoja. Kaikki mainitut yhteiskunnallisen ja perhe- elämän ongelmat olivat tulleet tutuiksi myös virolaisille, koska tapa- ja kulttuurialueen läheisyyden ohella myös yhteiskunnallinen elämä oli uudelleenitsenäistymisen jälkeen muuttunut maissamme entistä

28 Yksi menestyksen syistä on se, että Vera Malmgrenin roolin näytteli virolaisen teatterin *grand old lady* Ita Ever (s. 1931).

29 Tanskanen 2010, 417.



Ingomar Vihmarin ohjaus *Lauluja harmaan meren laidalta* Viron Draamateatterissa vuonna 2015. Kuvassa Viire Valdma ja Tiit Sukk. Kuva: Teet Malroos. Viron Draamateatterin arkisto.

samankaltaisemmaksi. Alkoholismi on todennäköisesti suurin suomalaista ja virolaista yhteiskuntaa yhdistävä ongelma.

Yksi reseption pääteemoista olikin samanlaisuuden korostaminen: nämä tarinat olisivat voineet sijoittua myös Viroon, henkilöt painiskelivat samanlaisten ongelmien kanssa kuin virolaiset. Esimerkiksi Pipsa Longan näytelmässä *Lauluja harmaan meren laidalta* veden valtaan jäävä pikkukaupunki aiheutti miellelyhtymiä tyhjeneviin virolaiskyliin, ja eräs kriitikko arveli Longan näytelmän kuvastavan ponnetonta aluepolitiikkaa harjoittavaa Viroa jopa havainnollisemmin kuin Suomea.³⁰ Toinen kriitikko puolestaan epäili, että Salmisen *Varaston* ohjaaja on tosiasiaa halunnut tuoda näyttämölle ”tämän päivän Viron keskinkertaiset vallanpitäjät ja äänestäjät”³¹ eli kritisoida Viron politiikan moraalivajetta

30 Märka, Veiko. Laulud sinikollasesse tähelippu uppunud maast draamavõtmes. *Eesti Päevaleht* 15.3.2015.

31 Maiste, Valle-Sten. Sitapea lugu. *Sirp* 14.12.2012.

suomalaisen tekstin välityksellä. Samalla kun suomalainen draama kuvasi läntisen hyvinvointiyhteiskunnan nurjaa puolta, kritiikki kohdistui myös paikallisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin. Tämä tehtävä suomalaiselle draamalle oli tarjolla siitäkin syystä, että virolaisella draamakirjallisuudella ei tuolloin ollut mainittavaa yhteiskunnallista kunnianhimoa, vaan siinä keskityttiin ennemminkin kansallisen historian aineksista ammentaviin fiktiivisiin kertomuksiin.

Toisekseen neuvostokaudella Suomen televisio saattoi olla Virolle ikkuna (kuviteltuun) länteen, mutta 2000-luvulla Suomi – sellaisena kuin se draamassa näyttäytyi – oli virolaisille peili, josta he näkivät itsensä. Peilistä kuvastui ”normaali” länsimainen yhteiskunta, jonka ongelmat eivät johdu neuvostoperinnöstä tai Itä-Euroopan maille tyypillisestä postkolonialistisesta tilanteesta. Peili antaa mahdollisuuden yhtä aikaa sekä samaistua läntiseen yhteiskuntamalliin että suhtautua siihen kriittisesti. Suomalaisessa draamassa toki käsitellään myös teemoja, jotka osa katsojista kokee vieraiksi – ei suinkaan siksi, ettei niitä Virossa esiinny, vaan siksi, ettei niitä ole laajemmin tiedostettu tai aiheet ovat yhä tabuja. Esimerkiksi Lundánin *Tarpeetomien ihmisten* yhteydessä todettiin, että perheväkivaltaa pidetään Virossa edelleen feministien paisuttelemana marginaali-ilmiönä;³² 2020-luvulle tultaessa asenne on tietenkin muuttunut. Suomalaisen draaman ohjauksissa tuotiin esiin muiden muassa myös seksuaalivähemmistöjä ja maahanmuuttoon liittyviä aiheita. On mahdollista, että kulttuurinen läheisyys auttoi virolaista yleisöä hyväksymään tabuaiheet helpommin, etenkin koska niitä kuvattiin usein komiikan keinoin, vaikka sitten alatyylillä tai mustaa huumoria käyttäen.

Outi Lahtisen mukaan suomalaisyleisö tunnistaa uusien medioiden karkeudet ja aggressiivisuuden ja hyväksyy ne, koska ”meitä vihastuttavat samat asiat”.³³ Kuuluvatko näihin ”meihin” myös virolaiset? Tätä voidaan pohtia tarkastelemalla ennen kaikkea Leea (ja Klaus) Klemolan reseptiota. Klemolan niin kutsutusta arktisesta trilogiasta saatiin Viroon kaksi ensimmäistä osaa, mo-

32 Paaver, Ene. Mis on ”teatri asi”? *Sirp* 7.1.2005.

33 Lahtinen 2007, 38.

lemmat Ingomar Vihmarin ohjaamana: *Kokkola* vuonna 2007 ja *Kohti kylmempää* vuonna 2010³⁴. *Kokkolan* reseptiossa liikuttiin kahden tulkintastrategian välillä, jotka toisinaan myös limittyivät: Joko etäännyttiin ja painotettiin kuvatun maailman suomalaisuutta, esimerkiksi kysyttiin, tavoittavatko näyttelijät suomalaisen sielun-elämän, tai sitten korostettiin virolaisia ja suomalaisia yhdistävää pohjoismaisuutta. Näin konstruointiin ”me”, pohjoismaalaiset. ”Sillä tällaisia me olemme – täällä, pohjoisen taivaan alla. Hiomattomia ja helliä, kaamoksen murjomia – seksuaalisesti hukassa, mutta kuitenkin hervottoman hauskoja”, eräs kriitikko kirjoitti.³⁵

Muidenkin Suomi-ohjausten reseptiossa toistuvat tietyt motiivit, kuten pohjoinen hulluus, kaamosmasennus (vaikkei Virossa kaamosta olekaan), arktinen hysteria ja muut vastaavat ilmiöt, joiden arvellaan selittävän heimoveljen psyykettä. Tässä mielessä yksi merkittävimmistä tuotannoista oli Paasilinnan ja Smedsin *Jäniksen vuosi*, jonka sanottiin kuvaavan erityisen vaikuttavasti ja täsmällisesti ”eurooppalaismaisen suomalais-ugrilaisuuden lumoa ja tuskaa”.³⁶ Virolainen yleisö sai lievän masokistisen nautinnon vallassa katsoa peiliin, josta katsoi vastaan eurooppalaisessa kontekstissa verrattain eksoottinen pohjoismaalainen.

Suomalais-virolaisten teatterisuhteiden uusia muotoja 2000-luvulla

Suomalaisten ja virolaisten teatterintekijöiden ja ryhmien yhteistyö on vuosituhannen vaihduttua vauhdittunut ja tiivistynyt entisestään. Neuvostoaikana tavallisimmaksi yhteistyömuodoksi vakiintuneiden ohjaajavierailujen rinnalle on tullut aivan uudenlaisia toimintatapoja. Aiempi vakiomalli – virolainen teatteri kutsuu Suomesta ohjaajan, joka valitsee usein suomalaisen tekstin ja

34 Vuonna 2021 Vihmar ohjasi myös *Arktiset leikit* (*Arktilised mängud*).

35 Kordemets 2007, 33.

36 Kaus, Jan. Eesti asjade seisust eesti lavadel. *Sirp* 19.10.2007.

toteuttaa ohjauksen virolaisten näyttelijöiden ja työryhmän kanssa – on alkanut muuttua. Vierailevia ohjaajia käy toki edelleen, mutta he käyttävät aiempaa useammin materiaalinaan jotain muuta kuin suomalaista tekstiä. Esimerkiksi Kristian Smeds on ohjannut Von Krahlin teatterissa myös Dostojevskia ja Tšehovia, ja teatterin näyttelijät (varsinkin Juhan Ulsak) puolestaan ovat näytelleet Smedsin ohjauksissa muun muassa Suomessa ja Saksassa.

Dramaturgien ja näyttelijöiden tiivis osallistuminen yhteistyöhön on uusi ilmiö. Tuloksena voi olla esimerkiksi kaksikielinen näytelmä. Ensimmäinen tällainen tuotanto oli Jussi Niilekselän ja Mihkel Ulmanin kirjoittama komedia *Taksojuhüid / Taksirengit*, jossa kaksi taksinkuljettajaa – suomalainen ja virolainen – tapaa sattumalta Tallinnan yössä. Näytelmä tuli vuonna 2003 kahden virolaisen teatterin ohjelmistoon, ja kummassakin suomalaista kuljettajaa näytteli suomalainen näyttelijä: Von Krahlin Asko Sahlman ja Pärnun Endlasa Erkki Saarela. Keskiössä olivat molemminpuoliset stereotypiat ja ennakkoluulot. Anna Lipposen *Käsist seotud / Kädetömät* (2016)³⁷ käsittelee virolaisen isän ja tämän suomalaisen tyttären monimutkaisia suhteita Viron laulavan vallankumouksen aikoihin; työryhmään kuului sekä suomalaisia että virolaisia jäseniä. Tarttolaisen Must Kast -pienteatterin ja naantalilaisen Meriteatterin yhteistyönä taas valmistui Anni Mikkelssoinin paljon musiikkia sisältänyt kesäteatteriesitys *Kaksismaa / Kaksoismaa* (2017), jossa pohdittiin poliittista utopiaa Suomen ja Viron kaksoisvaltiosta.

Kansainvälinen yhteistyö ei suinkaan ole pää- ja suurkaupunki Tallinnan monopoli. Huomattavimpaan rooliin 2010-luvulla on itse asiassa noussut Rakveren teatteri. Vuosina 2013–2014 se toteutti lahtelaisen Teatteri Vanhan Jukon ja tamperelaisen Teatteri Telakan kanssa yhteistyöhankkeen,³⁸ jonka tuloksena syntyivät Lauri

37 Kyseessä oli Viron Draamateatterin ja Jalostamo2-ryhmän yhteistyöprojekti. Anna Lipponen näytteli myös Teatteri NO99:n viimeiseksi jääneessä näytelmässä *NO30 Kihnu Jõnn* (2018), siinäkin Jalostamo2:n edustajana.

38 Hanke sai vuonna 2013 Suomessa näyttämötaiteen valtionpalkinnon. Kulttuuri-politiisella huomionosoituksella haluttiin antaa tunnustusta teatterien kansainväliselle yhteistyölle.

Maijalan nykyaikaan sijoittuva versio *Kullervosta*, Ari Nummisen ohjaama *Petroskoi* ja virolaisohjaaja Andres Noormetsin ohjaama yhteistuotanto *köök / keittiö*. Näissä teoksissa käytettiin jo postdramaattisia tekstistrategioita. Maijala poimi *Kullervosta* perherakenteen, jossa Kullervo on niin sanotusti kadonnut poika, mutta toi näyttämölle täysin tavallisen keskiluokkaisen suomalaisperheen; aivan yllättäen perheeseen liittyy nuori mies, jota ohjaa selittämätön pahuus. Performanssiteatterin estetiikkaa hyödyntävä, vähäpuheinen *köök / keittiö* taas käsitteli suvaitsevaisuuden temaa rinnastamalla keittiöremonttia tekevät suomalaiset ja virolaiset.

Postdramaattista teatteria edusti myös esitysteatterilija Teemu Mäen yhdessä Von Krahlin teatteriryhmän kanssa tekemä *Harmonia*. Vuonna 2008 esitetty näytelmä ”vihasta, taloudesta ja nautinnosta” oli ironisesti omistettu Viron tasavallan 90-vuotisjuhlalle. Ensimmäisessä osassa esitettiin performanssityylisiä kohtauksia, jossa dokumentaarista aineistoa yhdistettiin näytelmällisiin keinoihin tarkoituksena kritisoida kulutustaloutta ja siihen sisään rakennettuja mielihaluun mekanismeja. Toisessa osassa puolestaan esiteltiin utopioita. Seitsemän vuotta aiemmin Turkan *Connecting People* oli osoittanut toimivuutensa virolaisen yhteiskunnan kritiikkinä, mutta *Harmonia* ei tältä osin täysin täyttänyt tehtäväänsä, koska teksti sen enempää kuin sen dokumentaarinen aineisto ei kytkeytynyt luontevasti Viroon; toisaalta videolla esimerkiksi näytettiin suomalaisten prostituoitujen haastatteluita, toisaalta kapitalistista hyväksikäyttöä havainnollistettiin universaaleilla vertauskuvilla. Viron lippua rienaavaksi koettu kohtaus tosin nostatti pienimuotoisen skandaalin, mutta kaiken kaikkiaan *Harmonia* vaikutti pikemminkin tuontitavaraprovokaatiolta, joka ei jättänyt mainittavia jälkiä virolaiseen yhteiskuntaan.³⁹ *Harmonia* kritisoi globaalia talousmallia globalilla kielellä, joten ironisen kriitikon sanoin olisi voinut yhtä hyvin juhlistaa myös Latvian kansallispäivää.⁴⁰

39 Saro 2017, 205.

40 Kaus, Jan. Parem varblane peos kui moraal katusel. *Sirp* 22.2.2008.



Teemu Mäen ohjaus *Harmonia* Von Krahlin teatterissa vuonna 2008. Kuvassa vasemmalta Erki Laur (pää alaspäin), Juhan Ulfesak ja Taavi Eelmaa. Kuva: Alan Proosa. Von Krahlin teatteri.

Kuten aiemmin tuotiin ilmi, draamaesitysten luokittelu tiukasti suomalaisiksi on ajoittain hankalaa. *Harmonia* on yksi teatteri-tapaus, jota ei voi sijoittaa pelkästään suomalaiseen eikä pelkästään virolaiseen kontekstiin. 2010-luvulla toteutettiin joitakin vielä radikaalimmin monikansallisia esityksiä, joissa suomalainen komponentti saattoi olla varsin vaatimattomalla sijalla kaikkien eri puolilta maailmaa lähtöisin olevien elementtien seassa. Esimerkiksi *NO58 Ilona. Rosetta. Sue* (2013) kuvasi työpaikkansa menettäneitä naisia ja perustui kolmeen elokuvaan, joista yksi oli Aki Kaurismäen *Kauas pilvet karkaavat*. Teoksen ohjasi saksalainen Sebastian Nübling, näyttelijäryhmä oli kansainvälinen (suomalaista Ilonaa näytteli kongolaissyntyinen tummaihoisen näyttelijä) ja näyttämöllä puhuttiin montaa eri kieltä. Monenvälisiä kulttuurisuhteita manifestoivat myös Tarton uusi teatteri (Tartu Uus Teater) ja Teatteri Telakka yhteistuotannossaan *#DigitalHatsGame* (2016), joka käsittelee pakolaisuutta. Teoksen käsikirjoitti Suomessa asuva irakilainen Hassan Blasim, sen ohjaajat olivat suomalaisia ja esiintyjäkaarti koostui virolaisesta, vironvenäläisestä ja suomalaisista näyttelijöistä.

Lopuksi

Uudelleen itsenäistyneen Viron poliittinen, taloudellinen ja tekninen kehitys oli 1990- ja 2000-luvuilla varsin nopeaa. Tavoitteena oli integroituminen Eurooppaan. Maa siirtyi totalitaarisen vieraan vallan alta demokratiaan, rajat avautuivat ja kulttuurikentän tilanne muuttui kokonaisuudessaan. Olennaisin muutos tapahtui Viron arvojärjestelmässä. Arvojensa puolesta virolaiset lähestyivät merkittävästi pohjoismaalaisia; sosialisminjälkeisen Viron kulttuurimuutosten 2000-luvulle sijoittuvan toisen aallon ominaispiirre onkin juuri pohjoismaisen arvomaailman juurtuminen ja vakiintuminen.⁴¹ Nämä muutokset ovat myös virolaisen teatterin kansainvälisten suhteiden tiivistymisen ja yhteistyömuotojen

41 Tart, Sömer, Lilleoja 2012, 57, 68.

muuttumisen taustalla. Suomi on kieli- ja kulttuurisukulaisena odotustenmukaisesti yhä virolaisen teatterin tärkein kumppani pohjolassa. Muiden Pohjoismaiden vaikutus näkyi ennen kaikkea virolaisessa nuortenteatterissa.⁴²

Kasvanut kiinnostus nykydraamaan on tunnusomaista suomalaisen draaman reseptiolle virolaisessa teatterissa. Klassikoista tuotiin näyttämölle ennen kaikkea tuttujen ja tunnettujen kirjailijoiden tekstejä, täydennystä toivat eräät uudelleen löydetty 1930-luvun suosikit (Mika Waltari). Minna Canth jäi edelleen virolaiselle teatterille vieraaksi. Suomalaisia klassikoita on mukautettu ja kotoutettu, tulkinnallisia yllätyksiä nähdään vähän. Kiinnostavan, joskin virolaisen teatterin kokonaiskuvassa marginaalisen suuntauksen muodostavat esitykset, joissa etsitään suomalais-ugrilaista tai pohjoista identiteettiä – *Rautatie* Hermakulan ja *Seitsemän veljestä* Jalakasin tulkintana, *Kalevalaan* perustuvat perinteiset esitykset.

Olenlaisin kehityskulku on kuitenkin uuden suomalaisen draaman voittokulku 2000- ja 2010-luvuilla. Jos tätäkin prosessia tarkastelee identiteettipolitiikan näkökulmasta, voi arvioida, että suomalaisen draaman tuella virolaiset pyrkivät muun muassa asemoimaan itsensä sosialisminjälkeisessä Euroopassa. Suomalainen draama toimi peilinä, joka auttoi loitontumaan itäeurooppalaisuudesta: kuvastimessa näkyi tavallinen länsimainen yhteiskunta, joka paini samojen ongelmien kanssa kuin vanhat demokratiat, mutta samalla kuva mahdollisti erottumisen länsieurooppalaisesta kulttuurialueesta eksoottisina suomalais-ugrilaisina, jotka pohjoinen ympäristö oli koulunut omanlaisikseen.

Virolaisen ja suomalaisen teatterin esteettiset suuntaukset lähenivät 2000-luvun mittaen toisiaan, ja lahden molemmin puolin viljeltiin postdramaattista teatteria. Postdramaattiset teksti- ja ohjausstrategiat sekä vapaan liikkuvuuden edistävä monikansallisuus synnyttivät ambivalentteja, lajityypiltään määrittelemättömiä teatteri-ilmiöitä, joita on vaikea mahdollistaa perinteisen draaman piiriin – uudet yhteistyö- ja esitysmuodot ansaitsevat oman tarkastelunsa.

42 Pesti 2016, 226.

Uusi suomalainen näytelmä Viron teattereissa 2001–2021.

| | | | |
|------|--|--|---------------------------------|
| 2001 | Jouko Turkka | <i>Connecting People</i> (Osta pientä ihmistä) | Von Krahli |
| 2001 | Rosa Liiksöm | <i>Family Affairs</i> | Endla |
| 2004 | Pirkko Saisio | <i>Tundetud</i> (Tunnottomuus) | Rakvere teater |
| 2007 | Reko Lundan | <i>Suurema kurbuseta</i> (Ilman suuria suruja) | Vanemuine |
| 2007 | Sirkku Peltola | <i>Soome hobune</i> (Suomen hevonen) | Eesti Draamateater |
| 2007 | Leea Klemola | <i>Kokkola</i> | Endla |
| 2008 | Kristian Smeds | <i>Külmapildid</i> (Jääkuvia) | Polygon |
| 2009 | Reko Lundan | <i>Tarbetud inimesed</i> (Tarpeettomia ihmisiä) | VAT teater |
| 2010 | Mika Myllyaho | <i>Paanika</i> (Paniikki) | Vanemuine |
| 2010 | Mika Myllyaho | <i>Kaos</i> (Kaaos) | Vanemuine |
| 2010 | Sofi Oksanen | <i>Puhastus</i> (Puhdistus) | Vanemuine |
| 2010 | Leea ja Klaus Klemola | <i>Külmale maale</i> (Kohti kylmempää) | Endla |
| 2011 | Mika Myllyaho | <i>Harmonia</i> (Harmonia) | Vanemuine |
| 2011 | Sirkku Peltola | <i>Väike raha</i> (Pieni raha) | Ugala |
| 2012 | Laura Ruohonen | <i>Yksine</i> | Kuressaare linnateater |
| 2012 | Juha Jokela | <i>Rabajad</i> (Mobile horror) | Ugala |
| 2012 | Arto Salminen | <i>Ladu</i> (Varasto) | Ugala |
| 2013 | Esko Salervo | <i>Vaikus</i> (Hiljaisuus) | Endla |
| 2013 | Leea Klemola | <i>Jessika kutsikas</i> (Jessikan pentu) | Polygon |
| 2013 | Bengt Ahlfors | <i>Tuhk ja akvaviit</i> (Aska och akvavit) | Eesti Draamateater |
| 2013 | Bengt Ahlfors | <i>Raineri hommik</i> (Hissvägraren) | Tallinna Kammerteater |
| 2014 | Bengt Ahlfors | <i>Illusionistid</i> (Illusionisterna) | Ugala |
| 2015 | Pipsa Lonka | <i>Laulud halli mere äärest</i> (Lauluja harmaan meren laidalta) | Eesti Draamateater |
| 2015 | Kati Kaartinen | <i>Amalia</i> (Samanlainen onni) | Ugala |
| 2015 | Sofi Oksanen | <i>Kui tuvid kadusid</i> (Kun kyyhkysed katosivat) | Vanemuine |
| 2015 | Lauri Sipari, Liisa Urpelainen | <i>Julia ja Romeo</i> | Eesti Draamateater |
| 2015 | Lauri Sipari, Liisa Urpelainen | <i>Romeo vs. Julia</i> | Emajõe Suveteater |
| 2016 | Sirkku Peltola | <i>Erakordselt heatahtlik mees</i> (Ihmisellinen mies) | Ugala |
| 2016 | Ralf Långbacka | <i>Olga, Irina ja mina</i> (Olga, Irina och jag) | Endla |
| 2017 | Juha Jokela | <i>Sumu</i> | Eesti Draamateater |
| 2019 | Mika Myllyaho | <i>Garaaz</i> (Korjaamo) | Polygon, Vana Baskini Teater |
| 2020 | Tuomas Kyrö (dram. Urmas Lennuk) | <i>Kõike head, vana toriseja</i> (Ennen kaikki oli paremmin, Mielensäpahoittaja) | Rakvere Teater |
| 2020 | Antti Mikkola | <i>Sorri, ei saa aidata</i> (Ei voi auttaa, sori) | Ugala |
| 2021 | Leea ja Klaus Klemola | <i>Arktilised mängud</i> (Arktiset leikit) | Endla |

Ingomar Vihmar suomalaisnäytelmien ohjaajana

Luule Epner

ORCID <https://orcid.org/0009-0006-5649-9981>

Suomentanut Petteri Aarnos

Viron nykyteatterissa eniten suomalaista draamaa on ohjannut Ingomar Vihmar (s. 1970). Kuten monet myöhäisellä neuvostoajalla varttuneet nuoret, Vihmar kiinnostui suomalaisesta kulttuurista Suomen television kautta.¹ 1990-luvun lopulla hän dramatisoi suomalais-ta uutta proosaa omia ohjaustöitään varten. Lyhyen ajan sisällä saivat ensi-iltansa Timo K. Mukan *Laulu Sipirjan lapsista* (1998), Ilkka Pitkäsen *Tavallisia ihmisiä* (1999), sekä Antti Tuurin *Marraskuun loppu* (2000). Timo K. Mukassa Vihmaria kiehtoi tämän äärimmäisyys, intohimo ja tyyli, joka oli kuin ”lihaa ja verta”.² *Laulu Sipirjan lapsista* -ohjauksessa keskeinen henkilö oli kertoja, jonka nimi TKM oli muodostettu kirjailijan nimikirjaimista. Vaikka hahmosta uhkui ahdistus, esityksessä ei korostettu elämän tukaluutta, vaan pikemminkin sen helppoutta.³ Myös *Tavallisia ihmisiä* käsitteli arkirutiinien alta huokuvaa eksistentiaalista ahdistusta, mutta siinä näyttelemisen tapa oli suoraviivaisempi ja paikoin groteskiin vivahtava. Kriitikoiden mukaan henkilöiden verkkainen ja totinen olemus vaikutti aluksi kovin suomalaiselta, mutta itse tarina oli tunnistettava – haaveiden ja mahdollisuuksien ristiriita tuntui olevan kuin jonkun virolaiskirjailijan novellista.⁴

Vihmar ohjasi Von Krahlin teatteriin myös Mihkel Ulmanin ja Jussi Niilekselän kirjoittaman kaksikielisen näytelmän *Taksojuhid / Taksi-*

1 Vihmar 2015, 5–6.

2 Laks, Tiit. Ingomar Vihmar loobub hinnangute andmisest. *Eesti Päevaleht* 3.11.2007.

3 Vellerand 1999, 10.

4 Mutt, Mihkel. Hiired rattal. *Sirp* 14.5.1999.

rengit (2003) (ks. Julia Pajusen artikkeli). Maiju Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* -romaanin dramatisoinnissa (2005) Vihmar tarkasteli suomalaisuutta virolaisen kansallisidentiteetin ”toisena”, jossa on paitsi tuttuja myös vieraita ja etäännyttäviä piirteitä. Ohjauksessa leikiteltiin suomalaisuutta koskevilla stereotyypioilla, kuten flegmaattisuudella, hitaudella ja stoalaisella ilmeettömyydellä. Vierauden tuntua lisäsi Ihalaisen roolin näytellyt Asko Sahlman, joka esitti vuoronsansa viroksi suomalaisittain korostaen.

Vuonna 2007 Vihmar suuntasi katseensa taas Antti Tuurin tuotantoon ja dramatisoi romaanin *Joki virtaa läpi kaupungin*. Alkuperäistekstille uskollista dramatisointia elävöitti musiikki: näyttelijät esittivät Leevi and the Leavingsin ja Juice Leskisen kappaleita, jotka oli sanoitettu uudelleen viroksi. Ohjausta luonnehdittiin vahvatunnelmaiseksi esitykseksi, joka tuo arjen harmauteen omintakeista romantiikkaa.⁵

Samankaltaista estetiikkaa oli ohjauksessa Pipsa Longan näytelmästä *Lauluja harmaan meren laidalta* (2015). Siinä kohtaukset vaihtuivat verkkaisesti, henkilöt olivat tragikoomisia ja koko esityksen kattava musiikki loi vaikuttavan tunnelman. Vihmar korosti uskonto-teemaa, mikä oli virolaisessa teatterissa melko harvinaista.

Erityisen läheinen kirjailija Vihmarille on Leea Klemola, jonka näytelmissä häntä viehättää ”rohkeus tuoda näkyviin kaikki se alhainen ja kaunis, joka ihmisessä yhtäaikaaisesti piilee”.⁶ Hän on ohjannut Klemolan niin sanotun arktisen tetralogian kolme osaa: *Kokkola* (2007), *Kohti kylmempää* (2010), *Arktiset leikit* (2021). Näistä oli suosituin *Kokkola*, jossa groteskit ja absurdit tilanteet esitettiin uskottavina ja vaikka tuon tuosta tasapainoiltiinkin mauttomuuden rajoilla, päällimmäiseksi viestiksi jäi inhimillinen huolenpito ja rakkaus. Karskin huumorin taustalta saattoi aistia eksistentiaalista ahdistusta, jolle loivat kontrastin kohtaukset jäällä kirkkaan valkoisissa lavasteissa. Esityksen arvioiden mukaan *Kokkolassa* suomalainen

5 Jürna, Auri. *Lauldes soome tööliklassi juurde*. *Sirp* 18.1.2008.

6 Kaugema, Tambet. *Pealelend: Ingomar Vihmar*. *Sirp* 5.12.2013



Ingomar Vihmar ohjasi *Kokkolan* Endla-teatteriін vuonna 2007. Kuvasa Andrus Vaarik ja Sepo Seeman. Kuva: Ants Liigus. Endla-teatterin arkisto.

hulluus (eli arktinen hysteria) yhdistyi pohjoiseen hitauteen ja periksiantamattomaan sisukkuuteen.⁷ Arktisen tetralogian osissa Vihmar käytti pääasiallisena keinonaan esityksen rytmin hidastamista – paikoin jopa sietokyvyn rajoille asti – välttyäkseen naturalistisilta latteuksilta.⁸

Vihmarille suomalainen kirjallisuus on erityisen läheistä ja hänen ohjaajan käsialansa on pitkälti muodostunut suomalaistekstien ohjausten kautta.

7 Prii, Siimon. Endla teatri lava täidab ehe soome sõgedus. *Postimees* 6.3.2007.

8 Purje, Pille-Riin. Uue ühiskonna visionäärid jäätuvad unistuste Gröönimaal. *Postimees* 4.11.2010.

Kenellä on oikeus historiaan?

Näytelmän Puhdistus kulttuurisista rajanylityksistä

Pirkko Koski

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6598-7131>

Sofi Oksanen oli jo julkaissut romaanit *Stalinin lehmät* (2003) ja *Baby Jane* (2005), ja opiskellessaan dramaturgiaa Teatterikorkeakoulussa hän kiinnostui teatterin mahdollisuuksista kipeiden ongelmien kuvaajana. Bosnian sota oli nostanut esiin seksuaaliväkivallan ja raiskauksen käytön sota-aseena. Suomen Kansallis-teatterin ehdottaessa yhteistyötä Oksanen päätyi sijoittamaan aiheen käsittelyn Viroon, joka oli hänelle tuttu virolaisen äidin ja suomalaisen isän tyttärenä. Näytelmä *Puhdistus* valmistui vuonna 2007. Ensiesityksen jälkeen Oksanen kirjoitti näytelmästä romaanin (2008), joka julkaistiin pian useilla kielillä ja sai kotimaisia ja kansainvälisiä palkintoja. Romaanin menestys kiihdytti näytelmän suosiota eri maissa. *Puhdistuksesta* on myös valmistunut

kuunnelmia¹, elokuva (2012) ja ooppera (2012).² Nämä pohjaavat näytelmän sijasta romaaniin ja ovat syntyneet sen menestyksen jälkeen.

Pohdin Sofi Oksasen näytelmän *Puhdistus* esitysten saamia merkityksiä tarkastelemalla Suomen Kansallisteatterin Willensaunan kantaesityksen (2007) ja Tarton Vanemuine-teatterin (2010) tulkinnan temaattisia ja kulttuurisia ratkaisuja.³ Näen esitykset Doreen Massey'n ja Mikko Lehtosen näkemyksiä seuraten ajallisten ja tilallisten virtausten kohtaamispaikkoina, joissa sosiaaliset suhteet ovat vuorovaikutuksessa historian kanssa. Esitystapahtumassa paikalliset, kansalliset ja yllirajaiset toiminnot nivELYTYVÄT toisiinsa eri tavoin.⁴ Etsin vastausta kysymykseen, mistä näytelmän kaksi eri toteutusta viime kädessä kertovat. Millainen on näyttämötulkintojen yhteys historiaan? Mitä ne kertovat naisen asemasta ja väkivallasta?

Oksasen tragediaksi nimeämä näytelmä kuvaa Viron tapahtumia kahdessa aikatasossa: toisen maailmansodan jälkeisissä poliittisissa mullistuksissa ja 1990-luvun alussa, kun maa on itsenäistynyt uudelleen Neuvostoliiton hajotessa. Se kertoo molempina aikoina naisiin kohdistuneesta väkivallasta ja naisten katkerista ratkaisuista, kun yhteiskunnan moraaliset koodit eivät toimi. Oksanen kertoo omaksi lähtökohdakseen Bosnian sodan aikaisten järjestelmällisten raiskausten synnyttämän järkytyksen, erityisesti kun raiskaus osoittautui yleisemmin sodissa käytetyksi aseeksi ja väkivallan käytännöksi. Oksanen päätti sijoittaa näytelmänsä itselleen läheiseen Viroon, äitinsä kotimaahan. Viro oli tuttu myös kantaesityksen nähneille suomalaisille.⁵ Oletan näytelmän syntyäikana laajaa

1 Ks. vironkielisen viisiosaisen kuunnelmasarjan dramatisoijan ja ohjaajan Taago Tubinin lukua tässä teoksessa.

2 Sofi Oksasen kotisivujen ja Ilona-tietokannan mukaan näytelmästä on vuoteen 2024 mennessä valmistunut Suomessa 12, Virossa yksi ja 12 muussa maassa yhteensä 21 tuotantoa. Näytelmää on esitetty lukutapahtumana kolmessa maassa, ja se on käännetty kymmenelle kielelle.

3 Olen julkaissut aiemmin aiheesta esityskatsauksen (Koski 2014), joka käsittelee samoja teemoja kolmessa eri maassa, mutta kyseessä ei ole tutkimusartikkeli.

4 Massey 2008, 14–15, 57; Lehtonen 2013, 20.

5 Oksanen 2007, 5–9; Sofi Oksasen kotisivut.

huomiota saaneen Balkanin sodan vaikuttaneen *Puhdistukseen* kohdistuneeseen kansainväliseen kiinnostukseen, mutta näytelmän tapahtumat paikantuvat kuitenkin Viroon, jonka historia väistämättä vaikutti näytelmän tulkintoihin ja sen yleisöltä saamaan vastaanottoon Suomessa ja Virossa.

Historiallisia tapahtumia käsittelevä näytelmä on aina fiktiivinen teos, jonka kuva menneisyydestä muotoutuu esityksen ja katsojan kohtaamisessa. Freddie Rokemin mukaan teatteri tarjoaa erityisen mahdollisuuden katsoa esityksajan todellisuudesta menneeseen todellisuuteen. Esiintyjästä tulee menneen historian todistaja, katsojista puolestaan esitetyn historian todistaja.⁶ Teatteriesitykset ovat näin yhteydessä historiaa ja muistia koskevaan tietoiseen tai tiedostamattomaan ymmärrykseen, kuten Luule Epner kirjoittaa.⁷ *Puhdistuksen* näyttämötoteutukset välittivät oman tulkintansa menneisyydestä, jonka katsojat tunsivat vaihtelevassa määrin ja tulkitsivat suhteessa omaan taustaansa.

Näytelmän valmistuessa virolaisilla oli läheinen suhde maan-
sa traagisiin vaiheisiin, ja tarinaa oli mahdoton erottaa todellisuuden tapahtumista. Toisaalta todellisista tapahtumista oli yhä harvemmallalla henkilökohtaisia kokemuksia. Ne olivat siirtymässä historiaksi ja osaksi virolaista kollektiivista muistia, mikä merkitsi myös tapahtumien uudelleenarviointia.⁸ Suomessa tapahtumien historiallinen vastaavuus tunnettiin pääpiirteissään, mutta tarina ei koskettanut kansallista omakuvaa. Kantaesityksen vastaanottoon Suomessa ei myöskään vaikuttanut ensi-iltaa myöhemmin ilmestyneen romaanin menestys.

6 Rokem 2000, 3, 7, 9.

7 Epner 2007, 182.

8 Epner 2007, 193–194. Leerssen 1995, 276: kansallinen moduloitunut ilmiö sisältää usein latentteja torjuttuja piirteitä.

Näytelmä muistista, traumasta ja identiteetistä

Näytelmä *Puhdistus* kertoo Virossa 1900-luvun alkupuolella syntyneen ja maaseudulla elävän Aliide Truun vaiheista. Lyhyessä prologissa kuvataan raiskatun Aliiden pahoinpitely vuonna 1947. Varsinainen näytelmä alkaa ”nykyajassa” vuonna 1992, kun parittajiaan pakeneva Siperiassa kasvanut virolaissyntyinen prostituoitu Zara ilmestyy Aliiden luo etsimään turvaa. Tapaaminen käynnistää Aliiden torjumat muistot menneisyydestä, jotka esittää takauksina. Takautumat on näin mahdollista nähdä vanhan Aliiden sisäisenä kerrontana, sillä hän on läsnä menneisyyden tapahtumien tarkkailijana ja kommentoi niitä nuorta Aliidea esittävälle näyttelijälle aikatasojen yli. Takaumissa esitetään, kuinka Aliide pelastaa itsensä uhraamalla sisarensa sekä tämän tyttären ja myöhemmin tämän miehen Hansin sekä avioituu vaikutusvaltaisen kommunistin Martinin kanssa. Näytelmän nykyajassa Aliide kärsii moraalista häpeää ja pelkää sukulaistensa paluuta Siperiasta, kun huhujen mukaan itsenäistynyt Viro aikoo palauttaa maat vanhoille omistajille. Näytelmän lopussa Aliide pelastaa Zaran ja lukee sisarelleen Siperiaan kirjoittamansa kirjeen, jossa pyytää perhettä palaamaan kotitalalle. Sen jälkeen hän sytyttää talon ympärillään palamaan.

Näytelmässä yksilön muisti on osa dramaturgista rakennetta, mutta näytelmä koskee myös kansallista historiaa ja identiteettiä. Philip Gardnerin mukaan muisti on välittömässä yhteydessä menneeseen ja yksittäiset muistot paljastavat kollektiivisia merkitysrakenteita.⁹ Historia puolestaan pyrkii avaamaan menneisyyden nykyhetkelle välillisesti, kertomalla tapahtumista niitä koskevien lähteiden avulla. Oletan näytelmän *Puhdistus* tapahtumien yhteyden (tai eron) yksilöiden ja kollektiivin muistiin vaikuttaneen sekä tapaan tulkita teos näyttämöllä että yleisön vastaanottoon.

9 Gardner 2010, 89, 101–102. Muistin avulla heijastamme ja järjestämme kokemuksemme ja tekojamme.

Piret Kruuspere kirjoittaa virolaisesta muistiteatterista, että esityksillä on ollut terapeuttilinen merkitys palautettaessa mieleen tukahdutettuja asioita ja erityisesti välittäessä tunteita.¹⁰ Myös *Puhdistuksen* teemat liittyvät kollektiiviseen traumaan vastaavalla tavalla kuin esimerkiksi Milija Gluhovic tarkastelee eurooppalaisia esityksiä. Eettisesti ja vastuullisesti toistettuina tarinat toimivat positiivisesti ja parantavasti.¹¹ Tarkastellessaan traumaattisen muistin ilmenemismuotoja kirjallisuudessa Riitta Jytilä kohdentaa erityisen huomion ”kehon kantamaan muistiin” romaanissa *Puhdistus*. Kehoon kohdistuva väkivalta kytkeytyy näytelmässäkin sukupuolen ja yhteiskunnallisen valta-aseman hyödyntämiseen. Näyttämöllä väkivalta on kuitenkin osoitettava konkreettisina tekoina, fyysisenä kerrontana, toisin kuin romaanissa.¹² Näytelmässä *Puhdistus* menneisyyden muistamiseen liittyy tieto petoksesta, syyllisyydestä ja kansan jakautuneisuudesta. Näytelmän esittämät tapahtumat tulkitaan ja koetaan eri tavoin, jos katsojalla ei ole niistä henkilökohtaisia muistijälkiä ja yhteys rakentuu vain välillisesti, historian kertomana.

Näytelmän *Puhdistus* kohdalla nousee näin kiinnostavaksi kysymys siitä, missä määrin tarina ja teemat ylittivät rajat ja koskettivat katsojia toisessa kulttuurissa.¹³ Avasiko kuvaus paikallisia vai sukupuoleen yleensä liittyviä traumaattisia yhteyksiä? Kokivatko tulkitsijat traagisena Aliiden vai myös yhteisön kohtalon? Näytelmän nimellä *Puhdistus* on useita konnotaatioita, jotka osoittavat mahdollisia temaattisia vaihtoehtoja. Nimi voidaan liittää ideologisten vihollisten eliminoimiseen sodanjälkeisessä kommunistisessa Virossa kuljettamalla vastustajat Siperiaan tai tappamalla heidät. Sanan merkitys saa siksi nykyajassa ironisen leiman. Eettisellä tai psykologisella tasolla puhdistus voidaan nähdä sovituksena itsen ja/tai yhteisön kanssa, yksilöidymmin Aliiden puhdistautumisena rikoksistaan. Näin näytelmän voi nähdä kuvaavan epävakaan

10 Kruuspere 2009, 97.

11 Gluhovic 2013, 4, 249–250. Myös: Malkin 1999, 13, 31.

12 Jytilä 2022, 92–123.

13 Ks. Taago Tubinin luku ”Teatteri kuin sauna – ohjaajan tilityksiä” tässä kirjassa.

yhteiskunnan väkivallan keskellä kamppailevia kansalaisia ja heidän selviytymistään yhteisönä ja henkilökohtaisesti.

Näytelmän nimi viittaa myös tragediaan, missä sääliä ja pelkoa herättämällä saavutetaan noiden tunteiden puhdistuminen, katharsis. Oksanen nimittikin ensi-illan jälkeen julkaistun näytelmänsä tragediaksi, mikä teatterin kohdalla johtaa tulkintaan vääryyden ja sen sovituksen kuvaamisesta. Näytelmän jälkeen syntynyt romaanini on laveampi ja monipuolisempi. Se vaikutti Tarton esitykseen, jota käsiohjelmassa luonnehdittiin ”kaksinäytöksiseksi draamaksi”. Traagisen mahdollisuus oli silti edelleen olemassa. Kuisma Korhonen on lukenut Oksasen romaania ja erityisesti näytelmää Aliiden ja Zaran lähentymistä Emmanuel Levinasin hengessä: ”– Aliide ja Zara vähitellen kohtaavat toisensa, ja toistensa kautta itsensä. Toistensa kautta he puhdistuvat, niin Stalinin ’puhdistusten’ kuin prostituution mukanaan tuomasta liasta.”¹⁴

Näytelmässä *Puhdistus* tulkitsijat joutuvat ottamaan kantaa kansalliseen historiaan ja muistiin sekä naisen asemaan miesten valvankäytön uhrina ja Aliiden ja Zaran kokemaan raakaan fyysiseen väkivaltaan. Kansallisen historian korostuminen nostaa etualalle historian: kyyditykset ja miehityksen, jotka ovat Virossa myös osa kansallista muistia. Aliiden menneisyys on Viron historian valossa yleisesti mahdollinen, joskin siitä on pitkään vaiettu. Sen sijaan Zaran kohtalo edustaa kansallisesti marginaalia, ja hahmo on oletettavasti samastuttavissa vain metaforana. Aliiden toiminnan kokeminen ja tekojen oikeutus muodostui haasteeksi yhtä lailla ohjaajille ja katsojille. Toisaalta Zaran hahmo avasi katsetta kansallista ajattelua laajemmalle naisten alistamisen teemaan viitaten myös näytelmän syntyajankohdan tapahtumiin Euroopassa, erityisesti Bosnian sotaan.

14 Korhonen 2011, 37. Myös: Jytälä 2022, 114–115.

Kaksi teatteriesitystä ja kaksi maata

Kansallisteatterin ja Vanemuine-teatterin esitysten tekstit eivät olleet identtiset. Oksanen muokkasi kantaesityksen tekstiä ennen näytelmän julkaisemista lisäämällä selityksiä ja henkilökuvien taustaa. Useassa kohdin ideologinen viesti vahveni ja romantiikka ja melodramaattisuus lisääntyivät, joten muutokset kohdistuivat myös näytelmän lajiin, jonka Oksanen määritteli tragediaksi, vaikka viime kädessä sen ratkaisee ohjaajan tulkinta. Jokaisessa tragediassa on melodraaman piirteitä, toteaa Eric Bentley. Hänen mukaansa melodraamassa vihollisen pelko on vähintään yhtä vaikuttavaa kuin tragediassa on sääli traagista päähenkilöä kohtaan. Melodraamassa paha ympäröi hyvää, roistot ja paha maailma sankaria. Sääliä synnyttävä tragedia puolestaan on looginen ja rationaalinen.¹⁵ *Puhdistus*-romaanin tutkimuksessa melodramaattiset elementit on liitetty esteettiseen strategiaan, jonka tavoitteina ovat tunteisiin vaikuttaminen, yhteiskuntakriittisyys ja halu muuttaa maailmaa.¹⁶ *Puhdistuksen* näyttämötulkinnat sijoittuivat tragedian ja melodraaman akselille.

Mika Myllyahon ohjaama suomalainen ohjaus¹⁷ vastaanotettiin uuden näytelmän ansiokkaana toteutuksena. Esitystä ei käsitelty historiallisena draamana. Se alkoi sotilaiden marssia kuvaavalla videolla ja siirtyi prologiin, taustalla vain osittain näkyvään vuoden 1947 kuulusteluhaastatteluun. Näyttämön harvat esineet olivat tyyliä, ja historiasta kertovin kuvien peitetyt liikkuvat lavasteseinät viestivät aikakausien muutoksesta. Tyyllitellyt ulottui roolihenkilöiden asemaa korostaviin pukuihin, esimerkiksi sodan jälkeen Aliide pukeutui kolhoosilaisen mielikuvan synnyttävään

15 Bentley 1998 (1966), 36–37, 41.

16 Jytälä 2022, 110.

17 Ensi-ilta Suomen Kansallisteatterissa 7.2.2007. Ohjaaja Mika Myllyaho, lavastus ja puvut Eliisa Rintanen ja Mika Myllyaho, rooleissa Tea Ista, Elena Lieve, Leena Pöysti, Jussi Nikkilä, Juha Varis, Santtu Karvonen ja Seppo Pääkkönen. Myllyaho osallistui myös tekstin dramatisoimiseen. Esityskuvaus perustuu videotallenteeseen.

housupukuun. Henkilökuvauksessa hyvä ja paha sekä vahvuus ja heikkous limittyivät kärjistymättä vastakohtiksi. Martinin kommunismi esiintyi yhtä idealistisena ja lopulta haavoittuvana kuin Hansin kansallismielisyys. Käsitykset esityksestä ja sen koskettavuudesta vaihtelivat, mutta varauksellisetkin kriitikot pitivät tulokintaa merkittävänä.

Viron historia välittyi erityisesti käsiohjelmasta, missä maan historian merkittävät käänneet esiteltiin aikajärjestyksessä ja Paul-Eerik Rummon ja Lydia Koidulan runot kertoivat Virosta isänmaana. Kritiikeistä vain Kirsikka Moringin myötäelävä kirjoitus *Helsingin Sanomissa* paikansi tapahtumat laajasti Viroon viittaamalla siellä käytyyn keskusteluun vaietusta historiasta ja asettamalla naisten kohtaama väkivalta osaksi Viron yhteiskunnan ”mustaa muistia”.¹⁸ Yleisemmin tulkinta liitettiin Myllyahon aikaisempaan ohjaukseen, Martin McDonaghin *Inishmoren luutnanttiin*. Viron historiaa useammin huomioitiin esityksen teemat. ”Puhutaan tärkeistä asioista ja näytetään ne ilman krumeluureja. Mika Myllyaho ohjaa selkeästi ja kirkkaasti”, kirjoitti Matti Linnavuori.¹⁹ Esityksen historiakuvakin nähtiin usein paikallista käsitteellisemmästä kulmasta: miesten toimintana valtakoneiston käyttäjinä ja naisista kiristyksen, uhkailun ja väkivallan helppona kohteena. Willensaunan intiimissä tilassa Aliiden ja Zaran kohtelua kuvaavat väkivaltaiset videokuvat korostivat näytelmän häpeän teemaa, seksuaalista väkivaltaa katseen kohteena.

Marja Kupiainen tiivistä tarinan pinnanalaisen läpikäyvän motiivin: ”Mitä naiselle tapahtuu, kun hänet raiskataan, pakotetaan katsomaan läheisten raiskausta tai pakotetaan osallistumaan toisen vahingoittamiseen? Miltä tuntuu alituinen pelko ja häpeä raiskauksesta tai sen odottaminen, että joku tunnistaa, muistaa ja tekee muistamisellaan todelliseksi sen, jonka itse mieluiten unohtaisi?”²⁰ Hengissä säilyminen vaati naisilta – ajasta ja paikasta riippumatta

18 Moring, Kirsikka. Viron naiset eivät häpeä enää. *Helsingin Sanomat* 9.2.2007.

19 Linnavuori, Matti. Viro on häväistyjen historiaa. *Satakunnan Kansa* 9.2.2007.

20 Kuparinen 2007/6.



Elena Leeve (nuori Aliide) ja Tea Ista (vanha Aliide) Mika Myllyahon ohjauksessa Sofi Oksasen *Puhdistuksesta* Suomen Kansallisteatterissa 2007. Kuva: Leena Klemelä. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

– sankaruuden sijaan kompromisseja, kovuutta ja puistattavia moraalisia ratkaisuja. Vanhaa Aliidea tulkinut Tea Ista säilytti menneisyytensä vähittäistä paljastumista seuraavan tarkkailijan asenteen esityksen rajuimmissakin kohtauksissa, kuten turvallisuuden etsimisen liittoutumalla valtaan ja sen hintana yksinäisyyden, muistojen kätkemisen ja tosiasioiden kieltämisen.

Sen sijaan että *Puhdistuksen* kantaesitys olisi aloittanut tai jatkanut Viroa koskevaa keskustelua, se sijoittui Willensaunan ja Oma-pohjan pienten tilojen ja fyysistä väkivaltaa tai sillä uhkaamista sisältävien näytelmämuutuuksien sarjaan. Romaania ei vielä ollut, ei myöskään kansainvälistä tai kansallista kuuluisuutta, mutta Viro oli Suomea lähellä ja sen historia oli katsojille jossakin muodossa tuttu ja käsiohjelman kautta myös saavutettavissa. Viron kansallinen historia oli mukana kuvassa, mutta näytelmän teemat eivät paikantuneet Viroom. Suomalaiset katsojat eivät reagoineet näytelmään itkien. Vasta Kansallisteatterin vierailu Virossa ensi-iltavuoden



Liisa Pulk (Zara) ja Marje Metsur (vanha Aliide) Liisa Smithin ohjauksessa Sofi Oksasen *Puhdistuksesta* Vanemuine-teatterissa 2010. Kuva: Alan Proosa. Vanemuine-teatterin arkisto.

syksyllä osoitti toisen mahdollisuuden: kansallisen trauman kiipeyden. Sama esitys synnytti Virossa vahvoja tunteita.

Kun Liisa Smith ohjasi *Puhdistuksen* Tarton Vanemuine-teatteriin 2010,²¹ teos jo tunnettiin Virossa sekä Suomen Kansallis-teatterin vierailuesityksenä että menestysromaanina. Näytelmän visuaalinen toteutus rakensi ehjän kuvan maalaistalosta, jonka perinteisten esineiden rinnalle oli tuotu symbolisia elementtejä ja myöhempiä kierrätetyiltä vaikuttavia esineitä. Myös puvustus tuki

21 Ensi-ilta 18.9.2010. Ohjaaja Liisa Smith, lavastus Marge Martin, rooleissa Marje Metsur, Maarja Mitt, Liisa Pulk, Karol Kuntsel, Margus Jaanovits, Maarius Pärn ja Tarmo Tagamets.

realistista lähestymistapaa, sillä henkilöiden pukujen toiminnallinen ja sosiaalinen funktio oli tehty selväksi. Roolivalinnat tukivat kansallisen eheyden vaikutelmaa. Marje Metsur painotti vanhan Aliiden hahmossa katkeruutta, pelkoa, itsesyytöksiä ja sovituksen kaipuuta, kun nuori Aliide Maarja Mittin kuvaamana toimi rakkauten nimissä. Hansin repliikkeihin oli lisätty romaanista ”sinimusta-valkoista taisteluhenkää”. Martinin poliittinen asema ei korostunut. Esityksessä väkivaltaisimmat teot kerrottiin vain repliikeissä. Kun väkivaltaa esitettiin näyttämöllä, kielenä oli venäjä. Tapahtumat ja erityisesti Aliiden päätyminen lopussa sytyttämään talonsa koskettivat monia.

Puhdistuksen asemaa Virossa kuvastaa se, että ensi-illassa oli läsnä lähes koko maan hallitus. Heili Sibrits totesi tästä mainitessaan, että Liisa Smithin ohjaama esitys oli kaikin puolin vaaraton. Elämä varastettiin siinä usealla tasolla: Aliidelta, Aliide sisarensa perheeltä, ihmiskauppiaat Zaralta ja Zara hyväksikäyttäjältään. Viron historia oli hänen mielestään vain annos eksotiikkaa tässä suomalaisen kirjoittamassa naisten tarinassa.²² Yksilötasolla se silti myös kosketti monia. Teatterin yleisöpalautteessa esitystä luonnehdittiin naisten näytelmäksi, ja kuvatun ajan elänyt katsoja perusteli tätä kokemusta henkilökohtaisella muistolla: hänen tyttökouluaikaisella luokallaan kolmasosan isät olivat olleet poissa: joko vankileireillä Siperiassa, kaatuneina tai kadonneina eli ulkomailla.²³

Useat kriitikot pitivät esitystä mustavalkoisena. Esimerkiksi Oksasen teoksista yksityiskohtaisesti kirjoittanut Eneken Laanes näki tulkinnan syyllisten ja uhrien maailmana. Virolaiset olivat kauniita ja isänmaallisia, venäläiset rumia ja pahoja, ja painostuksen alla toimineet virolaiset kommunistit olivat heihin kohdistuneen väkivallan työkaluja. Hänen mukaansa *Puhdistuksen* suosio pohjasi sopivaan ideologiseen näkökulmaan.²⁴ Useissa virolaisissa kommentteissa Sofi Oksanen myös todettiin ulkomaalaiseksi, ja

22 Sibrits, Heili. Näiivsusega looritatud jõhker lugu eesti naistest. *Postimees* 20.9.2010.

23 Õim, Sirje. Vastukaja: ”Puhastus” kui puhastustuli. *Postimees* 11.11.2010.

24 Laanes, Eneken. Melodramaatiline ”Puhastus”. *Sirp* 15.10.2010.

vaikka hänen tunnustettiin perehtyneen maan historiaan tarkoin, tarjottu kuva menneisyydestä koettiin kapeaksi ja kaiken positii-visen syrjäyttäväksi. Silti annettua kuvaa pidettiin myös uskottavana ja ymmärrettävänä. Kokonaisuutena keskustelu osoittaa, että tapahtumat ja esityksen loppukohtaus koskettivat useita katsojia henkilökohtaisesti.

Ohjaajan ote oli ratkaisevan tärkeä linjan määrittämisessä. Liisa Smith totesi haastattelussa, että monet virolaiset kokivat Oksasen näytelmän mustavalkoiseksi ja se olikin kirjoitettu suomalaisille. Oman Viron historiaan perehtymisensä kautta hän päätyi siihen mikä tulkinnassakin oli ilmeistä: ”Emme saa kieltää menneisyyden tapahtumia, ja mielestäni on tärkeää muistaa, mitä Viron valtiolle ja kansalle tehtiin.”²⁵ Esityksen ympärillä käyty keskustelu osoittaa, että Virossa syntyneen mutta Englannissa opiskelleen ja eläneen Smithin tulkinta oli merkittävästi silotellumpi kuin esityksajan virolainen julkinen keskustelu.

Virolainen ohjaus *Puhdistuksesta* vieraili Suomen Kansallis-teatterissa tammikuussa 2011. Helsingin-vierailua varten julkais-tun suomenkielisen käsiohjelman lehdistöotteet osoittavat myös romaanin virokielisen käännöksen vaikuttaneen Virossa käydyn keskustelun asenteisiin. Tosin kriittisimpiä kirjoituksia ei siteerat-tu käsiohjelmassa. Suomessa ohjaus koettiin perinteiseksi ja alussa melodramaattiseksi, mutta sisältö kosketi myös suomalaisia. Suomalaiset tunsivat empatiaa niitä kohtaan, jotka kokivat esityk-sen liittyvän omaan elämäänsä: ”Se mitä todella on tapahtunut, on heitä lähempänä. Se liikuttaa katsojaa.”²⁶

25 Samola 2010, 6. Alleviivaus kirjoittajan. Käyttämällä verbiä ”tehtiin” ohjaaja ohit-taa keskustelun virolaisten osallisuudesta tapahtumiin.

26 Lehtonen, Soila. Rikoksesta rangaistaan tarttolaيسessa sovituksessa. *Aamulehti* 22.1.2011.

Historia, myytti ja ideologia

Virossa, jonne *Puhdistuksen* fiktiivinen tarina sijoittuu, nousi relevantiksi kysymys siitä, kenellä on oikeus historiaan. Virolaisten oikeutta historiaansa ei voi kiistää. Toisaalta suomalainen esitys ei korostanut näytelmän historiakuvaa, vaikka se synnytti myötätuntoa näytelmän taustalla olevista todellisista tapahtumista kärsineitä kohtaan. Naisten kohtaama väkivalta on näytelmässä merkityksellistä, mutta väkivallan ja historiakuvan suhde otti eri muodot Viron ja Suomen tulkinnoissa.

Tarkasteltujen esitysten sijoittuminen tragedian ja melodraaman väliselle akselille heijastaa esitysten ideologisia valintoja, kun ideologia määritellään Jonathan Charteris-Blackin tapaan tietyn sosiaalisen ryhmän yhteiseksi ja olemassaolon oikeuttavaksi uskomusjärjestelmäksi. Charteris-Black näkee ideologian yleisenä välittäjänä myytin, sillä myytit heijastavat voimakkaita kollektiivisia tunteita ja traditionaalisissa yhteiskunnissa niiden rakentamaan todellisuuteen myönnetään kyseenalaistamatta. Myytti tukee asetumista uhrin asemaan, ja sen torjuminen on vaikeaa, toisin kuin vedottaessa fiktion.²⁷ Näytelmä *Puhdistus* ottaa kantaa historian tapahtumiin, ja tukeuduttaessa myyttiin uhrista näyttämötulkinta siirtyy tragedian ja melodraaman akselilla lähemmäs jälkimmäistä.

Tarton Vanemuine-teatterin esitys toteutti hyvin ilmeisesti ideologista käsitystä ulkopuolisesta vihollisesta. Tulkinta ei pohtinut historian ”totuudellisuutta” tai käsitellyt kansallisen trauman kenties vaikeimpia aiheita, mutta välittämällä kuvaa uhrista se kosketti vahvasti yksittäisiä katsojia. Tulkinta ei vaikuttanut yhtä vahvasti kriitikoihin. Teatterin ulkopuolella esitys kohtasi laajemman keskusteluympäristön, jossa traumapuhe irtautui näkyvästi myytistä. Sekä julkaistun näytelmän että esityksen tarjoamaa historiakuvaa kritisoitiin eri tavoin.

Puhdistuksen virolainen tuotanto saattoi Suomessa johtaa käsitykseen, että virolainen yhteiskunta oli erityisen haluton

27 Charteris-Black 2005, 21–22, 30, 209.

tarkastelemaan kansallista traumaansa kriittisesti näyttämöllä, mikä se koski sekä tekijöitä että katsojia. Vanemuisen tulkinta ei kuitenkaan kerro yleisestä virolaisesta keskusteluilmapiiiristä, missä aihetta ja esitystä käsiteltiin paljon monisyisemmin. Kyydityksistä oli kirjoitettu laajasti Virossa 1980-luvulta alkaen ja myönnetty, etteivät niistä olleet vastuussa yksin miehittäjät.²⁸

Kuten Luule Epner on todennut, vuosituhannen taitteen jälkeen muistikokemus oli siirtymässä historiaksi, kulttuuriseksi muistiksi, ja Viron teatterissakin näkyi siirtymä uudensuomalaiseen lähihistorian kuvaamiseen.²⁹ Esimerkiksi Ene Mihkelsonin *Katkuhaud* (2007, suom. *Ruttohaut* 2011) tarkasteli vaiettua sukuhistoriaa ja avasi virolaista identiteettiä kuvatessaan kipeitä muistijälkiä maan lähihistoriaan. Mihkelson kirjoittaa tapahtumiin mukautuneista ”kanssamatkustajista”, että vallanpitäjien myötäily oli elossa säilymisen ehto.³⁰ Oksasen näytelmään verrattuna sen kuva Viron historiasta on monikerroksinen, samoin kirjan kertojan ääni. Verrattaessa Piret Kruusperen tarkastelemaan virolaisiin kansallista muistia koskeviin näytelmiin ja niiden teatteritulkintoihin *Puhdistuksen* esitys oli kansallisesti kahdesti etäännytetty: kirjailija oli suomalainen eikä ohjaaja ulkomailla asuvana ilmeisesti ollut sisäistänyt maan kulttuurikeskustelun radikalisoitumista. *Puhdistuksen* esitys kuitenkin osallistui kollektiivisen trauman käsitteilyyn aktivoimalla aiheesta käytyä julkista keskustelua. Näytelmän kuvaaman menneisyyden traumaattisuus oli todellista, ja vaikka esityksen tapa turvautua myyttiin pehmensi vaikutusta, torjutut

28 Kyydityksistä esimerkiksi Viivi Luikin *Seitsmes rahukevad* (*Seitsemäs rauhan kevät*) ilmestyi viroksi ja suomeksi vuosina 1985 ja 1986. Rein Salurin näytelmä *Minek* (1988, *Lähtö*) esitettiin Suomen Kansallisteatterissa kantaesityksenä. Luik palasi aiheeseen lyhyesti myöhemmässä teoksessaan *Varjuteater* (2010, suom. *Varjoteatteri* 2011). Sofi Oksasen ja Imbi Pajun toimittamassa artikkelikoelmassa *Kaiken takana oli pelko* (*Kõige taga oli hirm*, 2009) kuvataan puhdistusten vaikutusta Viron väestöön. Imbi Pajun elokuva *Torjutut muistot* (*Tõrjutud mälestused*, 2005) käsittelee kirjoittajan perheessä vaiettuja järkyttäviä tapahtumia.

29 Epner 2007, 190. Jytilä (2022, 122) toteaa, että aihepiiriä on käsitelty virolaisessa proosassa vain vähän. Sama ei näytä pätevän teatteriin.

30 Mihkelson 2007.

piirteet olivat väistämättä latenttina läsnä ja vaikuttivat yleisömenestykseen.³¹

Näytelmän suomalainen kantaesitys välitti viestinsä teatterinomaisesti. Yleisön katseen kohteeksi tuodut videoinnit liittivät yhteen Zaran ja Aliiden kokeman seksuaalisen ja muun fyysisen väkivallan ja sitoivat aikatasot saman temaattisen kokonaisuuden osiksi. Historiallinen paikallistaminen Viroon toimi pikemmin käsiohjelman faktojen ja virolaisten runojen kuin itse esityksen kautta. Näyttämöhahmojen kansallinen edustavuus jäi fiktioksi. Kantaesitys Suomen Kansallisteatterissa ei korostanut tapahtumien poliittista yhteyttä, mitä liittäminen muuhun Willensaunan radiokaaliin ohjelmistoon myös todistaa. Oksasen romaanin synnyttämä keskustelu ja kirjailijan nopeasti kasvava maine olivat myös vielä edessä, samoin niiden mahdollinen vaikutus esityksiin. Näytelmän kantaesitys hyödynsi Strindbergin *Uninäytelmän* tapaista henkeä: on sääli ihmistä! Siirryttiin modernin tragedian suuntaan, missä hybris kasvaa kiinni sankariin ja tuhoaa tämän.

Oman kokemukseni mukaan *Puhdistus* välittyi traagisimmin oopperatulkintana Suomen Kansallisoopperassa vuonna 2012. Säveltäjä Jüri Reinvere oli itse kirjoittanut libreton romaanin pohjalta. Oopperassa kuoro avasi tapahtumat yhteisön kokemaksi tragediaksi antiikin draaman tavoin. *Helsingin Sanomien* Hannu-Ilari Lampila kiitti ohjaaja Tiina Puumalaisen ja lavastaja Teppo Järvisen tapaa käyttää suurta näyttämötilaa. Aliiden ja Zaran kohtalot vertautuivat keskenään ja musiikki leikkasi maagisella tavalla ajan vaihteluja.³² Oopperan käsiohjelman kanteen oli valittu vaikuttava lavastuselementti: lasipurkkeja täynnä oleva hyllykkö, kuin kellariin säilöttyt muistot. ”Muistot säilötään, kuten Aliide kautta kirjan säilöö purkkeihin vihanneksiaan”, kirjoittaa Kuisma Korhonen Oksasen romaanista.³³ Merkitystä saattoi olla silläkin, ettei virolainen

31 Leerssen 1995, 276. Menestysnäytelmien on usein havaittu implisiittisesti käsittelevän yleisön torjuntia ongelmia.

32 Lampila, Hannu-Ilari. Naiset ovat vahvoja, miehet häviäjiä. *Helsingin Sanomat* 22.4.2012.

33 Korhonen 2011, 43.

Reinvere väistänyt kansallisen trauman korostamista. ”Kirja on kuin peili, jossa miehityksen läpi eläneet virolaiset näkevät kipeimmän osan itsestään. Sen osan, jonka he haluavat kieltää”, hän totesi haastattelussa työstäessään oopperaa.³⁴

Janelle Reinelt on avannut pohdintaa teatteriesityksen korrektiudesta. Reineltin näkökulma on eettinen ja poliittinen ja pitää oikeutettuna arvioida esityksen vaikutusta katsojaan.³⁵ Näkökulma avartaa *Puhdistuksen* tulkintojen ympärillä käytyä keskustelua. Kysymys yksilön kohtaamasta väkivallasta on liitettävissä kansallisen historiankin kuvaamiseen, mutta tämän luvun kirjoitusaikana 2020-luvun alussa ajankohtaiseksi nousee erityisesti seksuaalinen väkivalta. Kymmenen vuotta esitysten jälkeen noussut keskustelu naisiin kohdistuvasta häirinnästä on lisännyt uuden tavan arvioida *Puhdistus*-näytelmän ja sen esitysten naiskuva. Eettinen kysymys kohdistuu erityisesti Zaran hahmoon, tämän asemaan rautaesiripun murtumisen jälkeisen ajan prostituution verkkoon ajautuneena nuorena naisena. Seksityöläisten arkea tutkinut Anna Kontula toi haastattelussa esiin kriittisen lisänäkökulman näytelmään. Hän piti Sofi Oksasen tavoitteita hyvinä, mutta tapa kuvata Zaran hahmoa ei edistänyt tavoitteita vaan vahvasti julkisen keskustelun valtarakenteita.³⁶ Niitä ei kyseenalaistettu esityksien yhteydessä, eikä Zaran asemaa käsitelty suomalaisissa kritiikeissä. Virolaisen esityksen vastaanotossa puolestaan todettiin erityisesti Zaran venäläinen korostus. Ylipäättään esityksen nykyaikaa pohdittiin vain vähän.

34 Kylänpää 2011.

35 Reinelt 2011, 143, 145.

36 Myllyoja, Essi. Puhdistus piirsi väkivaltaisen kuvan seksityöläisen arjesta. *Aamulehti* 13.8.2007.

Lopuksi

Riitta Jytilä viittaa muistin ja kansallisen identiteetin yhteyteen ja siihen, että Virossa katsottiin kahden kielen ja kulttuurin välissä eläneen Oksasen omineen jotain itselleen kuulumatonta.³⁷ Tähän kenties myös vaikutti kansainvälinen kuuluisuus: Viron historian kipukohtia esitteli ulkopuoliseksi arvioitu henkilö. Suomessa Sofi Oksanen asettuu kahden nimekkään Viron ja Suomen rajan ylitäneen kirjailijan rinnalle. Hella Wuolijoki tuli Suomeen nuorena ylioppilaana, avioitui ja saavutti näytelmäkirjailijana maineensa erityisesti kuvaamalla suomalaisen maaseudun ihmisiä. Aino Kallas puolestaan avioitui Viroon mutta säilytti asemansa suomalaisena kirjailijana huolimatta siitä, että hän etsi proosansa ja näytelmiensä aiheita Viron menneisyydestä. Sofi Oksanen hyödynsi virolaisen äitinsä suvun muistoja Viron lähihistoriasta, mutta hänet koettiin yksiselitteisesti suomalaiseksi.

Teatterin yhteiskunnallinen merkitys vaihtelee eri maissa. Menestyksestä huolimatta *Puhdistus* ei ole jäänyt pysyvästi teattereiden ohjelmistoihin, joskin ensi-illasta ei ole vielä niin kauan aikaa, että se todistaisi unohduksesta. Kansainvälisen suosion kausi kuitenkin viittaa siihen, että Viron historiaan liittyvästä traagisesta kuvauksesta löytyi inhimillistä elämää yleisesti koskettavia piirteitä.

Puhdistuksen esitykset Suomessa ja Virossa osoittavat, että teatteri voi välittää ja katsojat hyväksyä kuvan toisen maan menneisyydestä, mutta osa draamaan tai esitykseen rakennetuista merkityksistä jää kansallisten rajojen sisälle. Katsoja kohtaa draaman maailman teatterin tulkitsemana, oman ennakkotietonsa kautta ja oman aikansa virtausten ympäröimänä. Teatteri ei kykene välittämään kansallista muistia, mutta se kykenee silti enempään kuin tapahtumia välillisesti tarkasteleva historia, nimittäin lisäämään historiallista ymmärrystä empatian kautta. *Puhdistus* tulkittiin näyttämöillä ja vastaanotettiin eri tavoin Suomessa ja Virossa. Suomessa temaattinen sisältö korostui, mutta myös historiakuva

37 Jytilä 2022, 122.

aktivoitui inhimillisen tragedian synnyttämän affektiivisen kokemuksen ja oheismateriaalin tarjoaman tiedon kautta. Virossa näytelmän tapahtumat koskettivat sekä historiakuvaan että kansallista muistia ja nousivat teemoja voimakkaammin esiin. Historian esittäminen osallistui traumoja ympäröivän hiljaisuuden rikkomiseen ja osaksi julkista keskustelua. Kummassakin maassa näytelmä löysi näyttämötoteutuksesta vaikuttuneen katsojan.

Urmas Poolamets kertoo tarinoita liikkeen keinoin

Johanna Laakkonen

 <https://orcid.org/0000-0002-0927-9218>

Urmas Poolamets (s. 1968) aloitti opinnot Tallinnan pedagogisessa instituutissa (nykyisessä Tallinnan yliopistossa) tähtäimessään kilpa-tanssijavalmentajan ura. Poolametsin kipina moderniin tanssiin syntyi koulussa opettaneen Renee Nömmikin tunneilla ja Virossa vierailleen Sinikka Gripenbergin kurssilla. Poolamets muutti Suomeen tanssi-opintojen perässä vuonna 1991. Asetuttuaan Suomeen hän toimi ensin freelancerina. Vuonna 1998 hänet kiinnitettiin tanssijaksi turkulaiseen Aurinkobalettiin, jonka taiteellisena johtajana hän on toiminut vuodesta 2006.

Poolametsin virolaiseen koulutukseen kuului myös kansantanssin opintoja, joita nuori opiskelija ei kokenut omakseen: ”Siinä [kansantanssissa] minulla oli viisi jalkaa ja kaikki väärät.”¹ Vapaaoppilaispaikka Helsingin tanssiopistossa mahdollisti opinnot Suomessa. Sinikka Gripenbergin lisäksi uusia näkökulmia moderniin tanssiin avasivat Leena Gustavson ja Marianne Rouhiainen. Lahjakas tanssija vedettiin nopeasti mukaan ammattilaisproduktioihin, ja uransa alussa hän tanssi muun muassa Ismo-Pekka Heikinheimon, Marianne Rouhiaisen, Anne Jouhtisen ja Kirsi Heimosen teoksissa.

Ennen siirtymistään Aurinkobalettiin Poolamets työskenteli tanssijana Tanssiteatteri Raatikossa. Ryhmä ajautui kuitenkin vakaviin ristiriitoihin, jotka johtivat tanssijoiden lakkoon ja irtisanoutumiseen. Poolamets aloitti Raija Lehmussaaren johtamassa Aurinkobaletissa tanssijana, mutta ryhmä tarjosi mahdollisuuden myös koreografoiden tekemiseen. Poolametsin debyyttikoreografia *Keltainen talo*

1 Urmas Poolametsin haastattelu 14.6.2018.



Urmas Poolamets Ervi Sirénin soolokoreografiassa *Tässä olen* (2021). Kuva: Jussi Virkkumaa. Aurinkobaletti.

valmistui 1999 ja sai kritikoilta myönteisen vastaanoton. Sen jälkeen Poolamets on sekä tehnyt omia koreografioita että tanssinut Aurinkobaletissa vierailleiden koreografien, kuten Arja Raatikaisen, Sanna Kekäläisen ja Sasha Pepeljajevin teoksissa.

Urmas Poolametsin koreografiat pohjautuvat nykytanssiin, mutta hän liittää teoksiinsa liikemateriaalia eri tanssinlajeista baletista kilpa- ja kansantanssiin. Hän on tehnyt koreografioita moniin tunnettuihin satuihin, kuten *Ruma ankanpoikanen* (2000), *Pähkinänsärkijä* (2002), *Tuhkimo* (2005), *Saiturin joulu* (2015) ja *Lumikuningatar* (2018). Yhteistä teoksille ovat uudet näkökulmat tuttuihin satuaiheisiin, moderni liikekieli ja valloittava visuaalinen maailma. Muokkaamalla tutujen tarinoiden juonia omaan aikaamme paremmin sopiviksi teokset ovat helpommin lähestyttäviä myös lapsikatsojille huolimatta siitä, että käsiteltävät aiheet voivat olla vaikeita. Esimerkiksi *Saiturin joulun*

Saituri on nykylapsille tuntemattoman koronkiskurin sijaan karkki-kauppias, ja *Keisarin uusien vaatteiden* henkilöt majailevat vanhassa vaatetehtaassa syrjässä yhteiskunnan valtavirrasta.

Matkustajalaiva Estonian uppoaminen kosketi Poolametsia henkilökohtaisesti. Menetyksestä syntynyt *Virgo* (2001) käsitteli virolaisia järkyttänyttä laivaonnettomuutta. Lapin saksalaismiehityksen aikaisia suomalaisten naisten ja saksalaisten miesten välisiä suhteita käsitelleessä *Liebleid*-teoksessa (2015) Poolamets puolestaan tarttui suomalaisessa yhteiskunnassa pitkään vaiettuun ja kipeään aiheeseen.

Monipuolisen esiintyjän ja koreografin teoksia voi nähdä kiertueilla paitsi Suomessa myös ulkomailla, sillä Aurinkobaletti on yksi säännöllisesti ulkomailla esiintyvistä suomalaisryhmistä.

Suuntana Eurooppa

Näkökulmia nykytanssikentän yhteistyöhön

Johanna Laakkonen

© <https://orcid.org/0000-0002-0927-9218>

Nykytanssi alkoi vahvistua Virossa maan uudelleen itsenäistymisen jälkeen 1991, ja yhteistyö virolaisten ja suomalaisten välillä käynnistyi vähitellen. Neuvostoaikana Viron ja Suomen tanssikulttuurit olivat kuitenkin kehittyneet eri suuntiin ja 1990-luvun alussa ne olivat hyvin erilaiset. Käsittelen yhteistyöhön vaikuttaneita yhteiskunnallisia ja tanssimaailman sisäisiä tekijöitä sekä sitä, miten nämä kaksi tanssikulttuuria kohtasivat ja millaista yhteistyötä tekijöiden välille syntyi. Mitkä historialliset ja kontekstuaaliset tekijät vaikuttivat toimintaan, ja mikä oli yksilöiden rooli toiminnan muotoitumisessa kahdenkymmenen vuoden aikana, 1990-luvun alusta 2010-luvun alkuun? Poliitiikka vaikutti tanssitaiteen kehitykseen neuvosto-Virossa, ja lähestyn tätä tanssin ja politiikan välistä sidosta ja sen purkautumista Randy Martinin esittämän kinesteemin (*kinestheme*) käsitteen avulla.

Käsitteenä nykytanssi on rajoiltaan häilyvä eikä sen ajallinen paikantaminen ole yksiselitteistä. Termi ilmaantui suomalaiseen

tanssikeskusteluun 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa ja korvasi vähitellen termin *moderni tanssi*, jota nykyään käytetään useimmiten periodikäsitteenä kuvaamaan 1960-luvulla alkanutta kehitystä.¹ Nykytanssi voidaan puolestaan määritellä sateenvarjoksi, jonka alle mahtuu monia eri tanssisuuntauksia ja -tekniikoita. Heili Einaston mukaan sana tuli virolaiseen tanssikeskusteluun hiukan Suomea myöhemmin eli 1990-luvun lopulla, kun tekijät halusivat tehdä pesäeroa vuosikymmenen alussa Viroon rantautuneisiin modernin tanssin tekniikoihin.² Käytän seuraavassa pääasiassa termiä *nykytanssi*, ja viittaan modernilla tanssilla taidemuodon aiempiin vaiheisiin 1980-luvulle asti. *Moderneilla tanssitekniikoilla* tarkoitan yhdysvaltalaisesta modernista tanssista lähtöisin olevia tekniikoita. Tarkastelen yhteistyötä suomalaisesta näkökulmasta käsin, ja tanssivierailujen osalta rajaan työni koskemaan Virosta Suomeen suuntautuneita esitysvierailuja ja yhteistuotantoja.³

Nykytanssissa vierailutoiminta maiden välillä lähti käyntiin verkkaisesti. Suomessa 1990-luvulla vierailleet virolaisryhmät voidaan laskea yhden käden sormilla, ja Suomesta Viroon tehtiin noin 15 vierailua. Suomalaisista Virossa esiintyivät vuonna 1993 teatteri- ja orkesterilain piiriin siirtyneet tanssiteatterit, kuten Eri, Hurjaruuth, Raatikko, Mobita ja Aurinkobaletti. Vuosikymmenen lopulla ja etenkin 2000-luvulla Virossa alkoi esiintyä myös suomalaisia freelanceryhmiä. Vuosien 2000–2009 aikana esitystilastoissa on havaittavissa hienoista nousua. Tuolloin Virossa vieraili 24 suomalaisryhmää, ja Suomeen suuntautui kuusi vierailua. Lisäksi Estonia- ja Vanemuine-teattereiden tanssiryhmit vierailivat Suomessa. Vuosina 2010–2017 Suomessa nähtiin viisi nykytanssiksi luokiteltavissa olevaa vierailua ja Virossa vastaavasti 17. Luvut ovat osin arvioita,

1 Termiä *moderni tanssi* käytettiin myös 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, mutta tuolloin käsite ei ollut vakiintunut eikä genrelle ollut muotoutunut yhtä katto-termiä. Yleisesti käytettyjä olivat esimerkiksi *plastillinen*, *rytmillinen* tai *vapaa tanssi*.

2 Einasto 2014, 75.

3 Analyysiini vaikuttavat myös ne havainnot, joita tein suomalaisen tanssin kansainvälistymisestä työskennellessäni Tanssin Tiedotuskeskuksessa 1990-luvun puolivälistä 2000-luvun alkuun.

sillä ennen vuotta 1997 Suomessa ei tilastoitu freelancereiden esitystoimintaa. Vuositasolla vierailuja on siis toteutunut melko vähän, joinakin vuosina ei lainkaan.

Ensimmäiset virolaiset nykytanssiryhmät vierailivat Suomessa pian perustamisensa jälkeen. Nämä varhaiset vierailut, Nordic Star tanssiteatteri Tampereen Tullikamarin Pakkahuoneella 1992 ja osin samoista tanssijoista muodostunut Fine 5 Tantsuteater (1995) saivat suomalaiskritikoilta melko varautuneen vastaanoton.⁴ Itä-Helsingin kulttuurikeskus STOAssa esiintyneen Fine 5:n ohjelmisto koostui useista lyhyemmistä Renee Nömmikin tanssinumeroista, kuten *Falling Leaves* Arvo Pärtin ”Tabula rasan” musiikkiin.⁵ Manifestifestivaalilla 1996 esiintyivät Viviane ja Aivar Kallaste koreografialla *Pierrot Lunaire*. Teosta esitettiin myös Viron Vanemuine-teatterissa, tosin nimellä *Merca, kuu ja Pierrot*, ja koreografian lisäksi esityksessä kuultiin näyttelijä Merle Jäägerin runoja.⁶ Fine 5:n jäsenet ovat esiintyneet myöhemminkin Suomessa. Ryhmän perustajiin kuuluneen Tiina Olleskin ja Pirjo Viitasen koreografioima ja tanssima teos $30+56=86$ *Aeg olla – Aika olla* esitettiin Tallinnassa vuonna 2000 ja Suomessa 2002.⁷ Vuonna 2007 Fine 5 vieraili Helsingin Klockriketeaternissa teoksella *BET* (2007). Tällöin kriitikko innostui hlvattomaksi luonnehtimastaan esityksestä ja toivoi ryhmän pikaista paluuta.⁸

Edellä esitetyistä luvuista puuttuvat klassinen baletti, oppilaitosten välinen yhteistyö ja esitystaide. Myös tanssipedagogit liikkuvat

4 Vienola-Lindfors, Irma. Nordic Star – tanssin uusia tuulia Virossa. *Helsingin Sanomat* 26.3.1992; Räsänen, Auli. Modernin tanssin virolaisia ensiaskelia. *Helsingin Sanomat* 5.5.1995.

5 Muita teoksia olivat *Vivat BWN* (mus. Beethoven) sekä 1994 (Pachelbel), jonka kriitikko Auli Räsänen tulkitsi kunnioittaneen matkustajalaiva Estonian onnettomuuden uhrien muistoa. Esitys päättyi hyvin erilaisissa tunnelmissa, kun ryhmä ”pyrkii irrottelemaan showtanssin malliin Manhattan Transferin, Peggy Leen ja monen muun suosikin hittien tahtiin”. Räsänen, Auli. Modernin tanssin virolaisia ensiaskelia. *Helsingin Sanomat* 5.5.1995.

6 Kiitän tiedosta professori Anneli Saroa.

7 Tanka – suomalaisen tanssin tietokanta; Pirjo Viitasen haastattelu 18.9.2018. Suomen esitys oli osa Kokkolan talvitanssit -tapahtuman ohjelmistoa.

8 Räsänen, Auli. Kaksi tanssivierailua Virosta. *Helsingin Sanomat* 5.11.2007.

maiden välillä, mikä ei myöskään näy alan tilastoinnissa. Pedagogeilla on kuitenkin ollut tärkeä merkitys vaikutteiden kulkeutumisessa molempiin suuntiin. Yksittäisten lukujen vertailun sijaan oleellisempaa onkin tarkastella yhteistyön muodoissa ja taiteellisen työn sisällöissä tapahtuneita muutoksia. Koska nykytanssi kehittyi Suomessa ja Virossa eriaikaisesti ja hiukan eri tavoin, kirjoitan ensin taidemuodon asemasta neuvosto-Virossa ja 1990-luvun siirtymävaiheen vaikutuksesta maan tanssiin. Luvun loppuosassa käsittelen 2000-luvulla nykytanssin sisällöissä ja tuotantokulttuurissa tapahtuneita muutoksia ja tarkastelen suomalais-virolaista yhteistyötä kahden esimerkkiteoksen avulla.

Tanssin hierarkiat, politiikka ja kinesteemit

Päinvastoin kuin Suomessa, neuvosto-Virossa politiikka määritteli vahvasti tanssin sisältöjä ja sitä, millainen tanssi oli sallittua. Baletti ja kansantanssi olivat poliittisesti hyväksytyjä taidemuotoja, mutta moderni tanssi, aikamme termein nykytanssi, oli kielletty eikä alan ammatillista koulutusta ollut.

Tanssin ja politiikan välistä suhdetta ja tanssin irtautumista valitsevasta hegemoniasta voidaan lähestyä kinesteemin (*kinestheme*) käsitteen avulla. Randy Martin tarkoittaa kinesteemillä erilaisten kehollisten tekniikoiden ja praktiikoiden vakiinnuttamista,⁹ ja se määrittelee, mikä liikkuvalla keholle on sallittua tietyssä hetkessä. Kinesteemi voidaan siis ymmärtää kehollisena suvereniteettina (*embodied sovereignty*) tai sääntönä.¹⁰ Martinin kinesteemin käsitteen pohjana on hänen teoriansa sosiaalisesta kinestesiasta (*social kinesthetics*), jonka avulla hän pyrki osoittamaan, kuinka tanssi ja erilaiset liikepraktikat tekevät näkyväksi monisyisiä valtasuhteita. Kyse on niistä yhteiskunnassa vallitsevista aikomusten ja tapojen

9 Martin käyttää ilmaisua ”regularization of bodily practices” (2017, 550).

10 Kowal ja Siegmund avaavat Martinin kinesteemin käsitettä teoksen *The Oxford Handbook of Dance and Politics* johdannossa (2017, 9–10).

yhdistelmistä, jotka ovat laajasti kehollisen toiminnan, myös tanssin, pohjana.¹¹ Omassa analyysissään Martin linkitti käsitteen avulla yhteen tanssin ja Yhdysvalloissa 2000-luvulla alkunsa saaneen talouslaman ja sitä seuranneen yhteiskunnallisen kehityksen ja prekarisoitumisen.¹² Martinin kinesteemi nojaa Michel Foucault'n episteemin käsitteeseen, joka määrittää, millainen tieto on validia ja hyväksyttävää sekä niitä säännönmukaisuuksia, joilla tietoa tuotetaan.¹³ Ymmärrän kinesteemit sosiaalisen kinestesian konkreettisina ilmenemisinä, esimerkiksi jossakin tietyssä ajassa ja paikassa käytettyinä ja hyväksytyinä tanssitekniikoina ja kehon käyttämisen tapoina. Kielen sijaan tai pikemminkin sen rinnalla kinesteemi määrittelee, millainen kehollinen tieto on validia ja hyväksyttävää.

Siirtymävaihe

Tanssimaailmassa Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen tapahtunut muutosta, nykytanssin vahvistumista ja siirtymävaiheen kehitystä on kuvattu jonkin verran myös tanssitaidetta käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa. Bojana Kunst (2017) kirjoittaa nykytanssin asemasta itäisessä Euroopassa¹⁴ ja koko genren katoamisesta näkymättömiin kotimaassaan Sloveniassa ja laajemmin entisissä kommunistimaissa. Kunstin analyysi itäisen Euroopan maissa siirtymävaiheessa ja sen jälkeen tapahtuneesta kehityksestä auttaa jäsentämään myös Suomen ja Viron nykytanssin kenttien erilaista tilannetta etenkin 1990-luvulla.

Kunstin mukaan itäisessä Euroopassa nykytanssilla ei ollut institutionaalisia rakenteita tai tunnustettua historiaa, johon se olisi

11 Martin 2012, 68; Kowal ym. 2017, 9.

12 Martin 2012.

13 Martin 2017, 550–551. Markku Koivusalo kiteyttää Foucault'n episteemin käsitteen jonkin tietyn aikakauden tiedon kenttää jäsentäväksi ajattelujärjestelmäksi (2010, 391). Kinesteemin ja episteemin erosta ks. Martin 2012, 69.

14 Itäisen Euroopan maista käytettyjen nimien määrittelyistä Miklóssy & Nikula 2018, 9–11.

voinut kiinnittyä. Jos moderni tanssi ylipäättään oli sosialistisissa maissa sallittua, sen paikka oli yksityisissä kouluissa ja se leimattiin harrastelijamaiseksi. Kunst kritisoi tapaa, jolla länsimainen moderni tanssi ja sen kaanon määrittivät ja määrittelevät edelleen modernin tanssin historiaa ja nykyhetkeä. Kun itäisen Euroopan maat itsenäistymisensä jälkeen yrittivät ”saada länsimaita kiinni”, nykytanssin kohdalla syntyi eräänlainen *déjà vu* -ilmiö: tanssi näytti liian samanlaiselta kuin genre lännessä, vain kalpealta, jo lännessä nähdyn ja vanhan toistamiselta.¹⁵ Vastakkain näytti asettuvan yhtäällä lännen kanonisoitu, historiallisen jatkumon omaava ja vuosia ammattimaisesti toiminut moderni tanssi, toisaalla taas entisten sosialististen maiden taiteilijoiden yritys toistaa jo lännessä aiemmin tehty ilman omaa, arvostettua historiaa ja mahdollisuutta ammatilliseen toimintaan. Länsi oli ominut *contemporaneityn* käsitteen, ja itäisen Euroopan tanssijat oli suljettu sen ulkopuolelle. Kunst kuitenkin huomauttaa, että vaikka moderni tanssi ei ollut hyväksyttyä sosialistisissa maissa, monin paikoin kokeellisempi fyysinen esittäminen säilyi muissa kuin tanssin esityskäytännöissä. Hänen mukaansa nykytanssista, tai ylipäättään nykytaiteesta, puhuttaessa olisikin käsiteltävä näitä vaihtoehtoisia esityskonteksteja ja tanssin institutionalisoitumisen ja tuottamisen tapoja.¹⁶ Jos halutaan jäljittää eroja, teosten esteettisten ja formaalien piirteiden sijaan pitäisi tutkia esittämisen politiikoissa tapahtuneita katkoksia.¹⁷

Virossa, kuten myös Suomessa, aluksi vapaaksi tai plastilliseksi kutsuttu moderni tanssi kehittyi 1900-luvun alussa.¹⁸ Tämänhetkisen tutkimustiedon valossa genren kehitys kuitenkin katkesi lähes täydellisesti neuvosto-Viron aikana. Maan itsenäistyessä 1991 klasinen kinesteemi ja tapa käyttää kehoa oli vallitseva. Einasto toteaa, että itsenäisyyttä seuranneella siirtymäkaudella balettitekniikka ja balettitanssijan keho muodostivat ideaalin, johon näyttämöllä tuli

15 Kunst 2017, 565, 567.

16 Mts. 565, 568.

17 Mts. 568.

18 Einasto, Maripuu, Priks, Voitka 2018.

pyrkii.¹⁹ Siinä missä Suomessa genrejen välisessä hierarkiassa oli ennen kaikkea kyse tanssin sisäisistä valtakamppailuista, neuvosto-Virossa modernilla tanssilla ei ollut poliittista hyväksyntää eikä sitä opetettu. Virossa opiskellut ja myöhemmin Suomeen siirtynyt Auringkobaletin taiteellinen johtaja Urmas Poolamets kuvaa tilannetta 1990-luvun vaihteessa: ”Yhden talon valta oli niin iso. Ei ollut muita vaihtoehtoja ammattitanssijalle kuin Estonia-teatterin baletti ja Vanemuine, se oli siinä. Mitään muuta ei ollut.”²⁰ Klassisen tanssin lisäksi kansantanssilla oli vahva asema virolaisessa tanssissa ja sitä opetetaan Tallinnan yliopistossa edelleen.

Vaikka mahdollisuutta modernin tanssin opiskeluun ja modernina tanssijana työskentelyyn ei neuvosto-Virossa ollut, baletin konventioista poikkeava liikekieli löysi tien näyttämölle esimerkiksi varieteessa ja kabareessa, kuten vuonna 1972 Viru-hotellin yhteyteen perustetussa Viru-varieteeteatterissa. Kunstin näkemystä soveltaen kabaree ja varietee toimivat paikkoina, joissa tanssin modernit virtaukset nousivat esiin, mutta yhteydessä, jota lännen hallitsema taidetanssin kaanon ei tunnista.²¹ Kyse on ohjelmistoihin ja tutkimukseen ulottuvasta genrejen ja tyylien välisestä hierarkiasta. Siinä missä moderni tanssi sijoittuu taiteen kenttään, varietee tulkitaan viihteeksi ja se jää taidetanssin kaanonin ulkopuolelle.

Varieteessa koreografioita tekivät esimerkiksi Estonia-teatterin taiteilijat Mai Murdmaa ja Mait Agu, joiden lyhyet tanssinumerot sisälsivät elementtejä modernista tanssista.²² 1980-luvulla tanssia opiskelleen ja sittemmin tuottajaksi siirtyneen Priit Raudin mukaan uudenlaisesta liikeilmaisesta kiinnostuneet seurasivat 1980-luvulla tarkoin varieteeta. ”Oli kabaree, se oli hyvin tärkeää. – Kabaree, Viru-varietee. Me kaikki menimme – kun Mai Murdmaa teki duetton kahdelle kansallisbaletin tanssijalle osana show’ta. He olivat

19 Einasto 2014, 75.

20 Urmas Poolametsin haastattelu 14.6.2018. Poolametsista ks. myös tietolaatikko ”Urmas Poolamets kertoo tarinoita liikkeen keinoin” tässä teoksessa.

21 Kunst 2017, 564.

22 Mai Murdmaasta ja baletista ks. Riikka Korppi-Tommolan luku tässä teoksessa.

puolialasti – mutta me kaikki menimme sinne kuten ensi-iltaan.”²³ Puolialastomuus viittaa varietee-esiintyjien paljastavaan pukeutumiseen. Monien katsojien silmissä sinänsä harmittomalta ja yksinomaan viihteelliseltä vaikuttavan genren varjolla koreografit ja tanssijat saattoivat kuitenkin kokeilla uudenlaista liikeilmaisua. Se oli viesti, jonka tanssin ammattilaiset tunnustivat.

Estonia-teatterin tanssijoista koostuvan Viru-varieteen kahdeksan tanssijaa vierailivat myös Suomessa esimerkiksi Vaasan oopperan *Yö Venetsiassa* -operetin tanssikohtauksissa 1991. Operettiesitysten päätyttyä tanssijat siirtyivät esiintymään vaasalaisen hotellin yökerhoon. Suomessa ero varieteeekulttuurin ja taidetanssin välillä oli selkeä ja varietee oli genrenä melko vieras. Virolaisten tanssijoiden palkkaamista Vaasaan perusteltiinkin sillä, että varietee-tanssin osaajia ei löytynyt Suomesta.²⁴

Ulkomaisia vaikutteita

Yhdysvaltalainen moderni tanssi sai jalansijaa Viron tanssinopeutuksessa 1990-luvun taitteessa. Vuosikymmenen alussa toimintansa aloittaneiden ryhmien työssä modernin tanssin tekniikat olivat tärkeitä ja Virossa vieraili myös yhdysvaltalaisia opettajia. Heili Einaston mukaan ensimmäisiä merkkejä modernin tanssin hyväksymisestä oli Estonia-teatterin baletin johtajana toimineen Mai Murdmaan aloitteesta syntynyt tapahtuma, jossa esitettiin moderneja koreografioita. Tallinnassa vuosina 1989–1991 järjestetyissä tapahtumissa jazzia ja modernia tanssia opettivat suomalais-yhdysvaltalainen Jill Miller ja Jeanne Yasko Ruotsista. Vuonna 1990 Estonia-teatteri järjesti modernin tanssin illan, jossa Jeanne

23 Priit Raudin haastattelu 20.6.2018. Viru-varieteessa toimineista taiteilijoista ks. History, 1972–1985. Viru Varietee. Myös Urmas Poolamets pitää varieteeta merkittävänä vaihtoehtoisen tanssi-ilmaisun kannalta: ”Se varieteemaailma oli hyvin vahva. Se oli täysin oma maailmansa.” Urmas Poolametsin haastattelu 14.6.2018.

24 Ammattilaisia Virossa. Venetsian öissä tanssia. *Pohjalainen* 19.11.1991. Teatterimuseon arkisto, Teatteri- ja tanssitaiteen lehtileikekokoelma, TeaMA1530:853.

Yaskon teosten lisäksi nähtiin Tiina Lindforsin teos *Bussipysäkki* (*Busstop*). Tapahtumassa esitettiin myös videolta amerikkalaisten modernin tanssin koreografien teoksia.²⁵ Suomalaisista opettajista Sinikka Gripenberg opetti Graham-tekniikkaa Tallinnan yliopiston koreografisessa instituutissa 1991.²⁶ Yhdysvaltoihin muuttanut virolainen Marika Blossfeldt puolestaan välitti vierailuillaan postmoderneja vaikutteita. Neuvosto-Viron aikana välähdyksiä modernista tanssista tarjosivat myös Suomen tv:ssä aika ajoin lähetetyt tanssiohjelmat.

Tunnetuista yhdysvaltalaisryhmistä Tallinnassa vierailivat 1991 alussa Jacob's Pillow Male Dancers sekä vuonna 1996 Paul Taylorin ryhmä. Vierailut järjesti Tantsuinfokeskus Eestis (Tike) ja Yhdysvallat osallistui niiden rahoittamiseen. Yhdysvaltojen taloudellisella tuella toteutettiin myös opettajavierailuja ja virolaisten vierailuja Yhdysvaltoihin.²⁷ Tanssi oli 1990-luvulla osa monen maan kulttuuridiplomatiaa, ja alkuvaiheessa yhteydenotot tulivat lähetystöistä: ”Ensimmäiset, jotka tajusivat, että he voisivat vaikuttaa virolaiseen kulttuuriin, olivat amerikkalaiset. – – Amerikkalaiset ja ranskalaiset ja myös Iso-Britannian lähetystöt ottivat yhteyttä ja ehdottivat yhteistyötä.”²⁸

Modernin tanssin tekniikoiden ja nykytanssin esiinnousu pian Viron itsenäistymisen jälkeen merkitsi siirtymää klassisesta kinesteemistä kehollisten praktiikkojen ja tekniikoiden moninaisuuteen. Nykytanssi haastoi ja uudelleenmääritteli sen, mitä kommunistisessa järjestelmässä määriteltiin hegemoniseksi. Nykytanssin voi nähdä artikuloineen myös taidemuodon sisäisiä vastakkainasetteluja (baletti vs. nykytanssi) ottamalla käyttöön uudenlaisia tekniikoita ja liikkumisen tapoja ja haastamalla sen, mitä tanssitaide ylipäänsä on. Nykytanssi myös tarjosi mahdollisuuden uusille taiteen kentän toimijoille ja laajensi tanssitaiteen rajoja Virossa, kuten oli tapahtunut myös Suomessa.

25 Einasto 2014, 70.

26 Gripenberg, Sinikka. Tanka – suomalaisen tanssin tietokanta.

27 Priit Raudin haastattelu 20.6.2018; Paul Taylorin vierailusta myös Räsänen, Auli. Tanssin tähdet menivät Tallinnaan. *Helsingin Sanomat* 11.9.1996.

28 Priit Raudin haastattelu 20.6.2018.

Samaan aikaan kun tanssin kenttä avautui, osa tanssijoista lähti ulkomaille joko koulutuksen tai työn perässä. Urmas Poolamets kuvaa tilannetta:

Virostahan lähti monet opiskelemaan ulkomaille, heti samantien. -- Monia palas saman tien. Olen ainoa poika, joka meni ja jäi. -- Balettitanssijoita on hirveä määrä, Lontoossa, [Tanssiteatteri] Erissä oli pari tanssijaa, ulkomailla muualla. -- Suunta oli vahvasti -- ei Suomeen vaan Keski-Eurooppaan.²⁹

Viron tavoin myös suomalaisella modernilla tanssilla oli ollut kiinteä yhteys keskieurooppalaiseen moderniin tanssiin toista maailmansotaa edeltävänä aikana. Suomessakin keskieurooppalainen traditio kuihtui, mutta säilyi ainakin epäsuorasti naisvoimistelussa ja musiikkiliikunnassa. Suomessa moderni tanssi kehittyi vapaasti myös toisen maailmasodan jälkeen, mutta se toimi pitkään instituutioiden ulkopuolella tai vain heikosti niihin kiinnittyneinä. Sekä Suomessa että Virossa vaikutteet tulivat pitkälti samoista läntisistä lähteistä, tosin eriaikaisesti. Suomessa modernin tanssin kehitys seurasi sodan jälkeen kansainvälisiä virtauksia, ja vaikutteet tulivat ensin amerikkalaisesta modernista tanssista. Suomessa esiintyi 1960-luvulla useita tanssijoita, joista on sittemmin tullut länsimaisen tanssitaiteen kaanonin keskeisiä nimiä: Martha Graham (1962), Merce Cunningham ja John Cage (1964), Alwin Ailey American Dance Theater sekä Anna Halprin ryhmänsä kanssa (1965). Näiden vierailujen, amerikkalaisten tanssinopettajien ja esimerkiksi tanssija-koreografi Riitta Vainion työn myötä amerikkalainen moderni tanssi alkoi juurtua Suomeen 1960-luvulta alkaen.³⁰ Aino Kukkonen on osoittanut, että Yhdysvalloissa 1960-luvulla alkunsa saaneen amerikkalaisen postmodernin tanssin vaikutteet alkoivat näkyä selkeämmin suomalaisessa nykytanssissa vasta 1980-luvun lopulla.³¹

29 Poolamets 14.6.2018.

30 Korppi-Tommola 2013.

31 Kukkonen 2014.

Voidaanko Kunstin ajattelua seuraten väittää, että ”myöhässä” tulleet vaikutteet, kuten moderni ja nykytanssi Viroon tai moderni ja postmoderni Suomeen, tuottaisivat jonkinlaisen *déjà vu* -kokeumuksen? Toisin sanoen olivatko moderni Virossa tai moderni ja postmoderni Suomessa vain kopioita jo aiemmin nähdyistä? Suomen 1960-luvun modernia tanssia tutkinut Riikka Korppi-Tommola ehdottaa, että omaksuessaan uusia vaikutteita suomalaiset tanssijat loivat niiden pohjalta omaa, persoonallista liikekieltään, jossa oli aineksia useista lähteistä.³² Näin ajatellen vaikutteiden kulkeutumisessa ei ole kyse kopioimisesta eivätkä uudet teokset ole väistämättä kopioita. Sen sijaan niissä sulautuvat yhteen erilaiset tekniikat ja ideat, jotka ovat tiiviissä yhteydessä myös paikalliseen kulttuuriseen kontekstiin.

Suomessa jo kolme vuosikymmentä työskennellyt Urmas Poolamets kuvailee kehollisten praktiikoiden moninaisuutta omassa liikekielessään, johon on sulautunut vaikutteita kaikesta aiemmin opitusta baletista aina kansan- ja kilpatanssiin. ”En mä voi sitä virolaiseksi sanoa missään nimessä. Se on täällä [Suomessa] muotoutunut ja muovautunut sen tekemisen myötä.”³³

2000-luvun uusi estetiikka ja verkostojen merkitys

Vaikka nykytanssin kenttä molemmissa maissa on 2000-luvulla muuttunut heterogeenisemmäksi, on tanssin esteettisissä sisälöissä myös yhteneväisyyksiä. 2000-luvulle tultaessa molemmissa maissa osa nykytanssin tekijöistä sai vaikutteita samoilta Keski-Euroopassa työskennelleiltä tekijöiltä ja kokeellisesta nykytanssista, joka puolestaan oli ammentanut 1960-luvun amerikkalaisesta postmodernista tanssista ja niin kutsutusta uudesta tanssista, joka oli noussut esiin erityisesti Iso-Britanniassa ja Hollannissa.³⁴

32 Korppi-Tommola 2013, ei sivunumeroa.

33 Urmas Poolametsin haastattelu 14.6.2018.

34 Uudesta tanssista (*new dance*) ja sen suhteesta postmoderniin Suomessa Kukkonen 2014, 37–39.

Ramsay Burt huomauttaa, että 1990-luvulla aiempaan moderniin tanssiin kuuluneen liikkeellisen virtuositeetin sijaan osa etenkin Keski-Euroopassa toimineista tanssijoista ja koreografeista kiinnostui kehon ja liikkeen sekä niiden potentiaalın tutkimisesta. Konkreettisten tarinoiden ja imitaation sijaan teoksen lähtökohtana voi olla jokin käsite tai idea. Lähestymistapaa kutsutaan usein konseptuaaliseksi, mutta esimerkiksi Burt kritisoi käsitettä väkinäisyydestä, koska ”siinä jokin käsite tai ajatus, joka ei pohjautu liikkumisen kokemukseen, pakotetaan liikkeen muotoon.”³⁵ Konseptualismikriitikoiden mukaan käsite sivuuttaa työskentelyn liikkeellisen puolen. Tanssi on myös hakeutunut dialogiin esittämisen teoriaa käsittelevän tutkimuksen sekä muiden taiteiden, erityisesti visuaalisten, kanssa. Myös raja esitystaitteen ja tanssin välillä on madaltunut.³⁶ Hierarkkinen raja tanssijan ja koreografin välillä hämärtyy teoksissa, jossa tanssijat tuottavat suuren osan tai lähes kaiken esityksessä nähdystä liikemateriaalista.

Heili Einasto on tarkastellut tätä tanssin sisällöllistä kehitystä Virossa ja kuvannut siirtymää neuvosto-Virossa hyväksytystä ”balettikehosta” kohti vapaampaa ja sallivampaa kehollista ilmaisua, arkiliikkeen, vähitellen myös puheen ja tekstin sekä multimedialian mukaantulua osaksi nykytanssia. Hänen mukaansa 2000-luku on työntänyt tanssivan kehon taka-alalle samalla kun uudet ilmaisukeinot ovat saaneet suuremman jalansijan.³⁷

Taiteen sisällöissä tapahtuneiden muutosten lisäksi myös taoudelliset tekijät ja erilaiset tuotantokulttuurit ovat muokanneet tanssisuhteita. Suomessa ryhmien kansainväliseen toimintaan oli ja on edelleen vain vähän resursseja, ja yhteistyö saattoi alkuvaiheessa kaatua jo pelkästään siihen, ettei esiintyjien palkkioihin tai matkakuluihin ollut varaa. Virolaiset eivät 1990-luvulla myöskään kyenneet vastaamaan suomalaisten tanssiryhmien palkkiovaatimuksiin. Myös maiden tuotantotavat erosivat ja eroavat edelleen toisistaan. Suomessa modernin tanssin kenttä koostui useista pienistä teatteri-

35 ” – it does suggest the imposition onto movement of an idea that is not grounded on the experience of moving”. Burt 2010, 10.

36 Tapahtuneista muutoksista esim. Burt 2017.

37 Einasto 2014.

ja orkesterilain piiriin kuuluvista tanssiryhmistä, ja lain ulkopuolella toimivien vapaiden ryhmien määrä alkoi lisääntyä 1990-luvun loppua kohden. Ryhmät ja yksittäiset taiteilijat esiintyivät ulkomaille, mutta Suomesta puuttui näyttämö, joka olisi mahdollistanut ulkomaisten ryhmien säännöllisemmän vierailutoiminnan. Tämän paikkasi Tanssin talon avautuminen vuonna 2022.

Virossa tanssin tuotantotoiminta kehittyi itsenäistymisen jälkeen nopeasti, ja Priit Raudin johdolla nykytanssin näyttämöstä Kanuti Gildi SAALista muodostui nopeasti tärkeä vierailunäyttämö Tallinnaan. Virossa nykytanssin tuotantokulttuuri kehittyi tuottajavetoisesti, kun taas Suomessa tällainen työtapo oli harvinaisempi.³⁸ Pienissä maissa myös yksittäisen teatterin ja tuottajan maku vaikuttaa taiteellisiin valintoihin ja ohjaa tarjontaa. Virossa Raudin asema tuottajana oli vahva uudelleen itsenäistymisen jälkeen ja virolainen tanssi lähestyi ”saksalaista konseptualismia”³⁹, jonka hän kokee olevan lähellä virolaisia. Runsas, esitysdramaturgiaa luova valosuunnittelu oli pitkään leimallista suomalaiselle nykytanssille, ja 1990-luvun lopulla teosten valosuunnittelu alkoi herättää myös laajempaa kansainvälistä huomiota. Virossa suunta oli kuitenkin minimalistisempi ja suomalainen tyyli saatettiin kokea ylenpalttisenä. ”Mitä minimalistisempi valaistus, sen parempi”.⁴⁰

Tanssin tuottamisen tavat alkoivat muuttua, kun eri maissa toimivat taiteilijat ja tuotantokeskukset alkoivat toimia enemmän yhdessä ja tehdä yhteistuotantoja, joita esitetään useammassa maassa. Samalla kun hallitseva kinesteemi on murtunut monimuotoisiksi kehollisten praktiikoiden kudelmiksi, nykytanssin kentän toimintakulttuuri ja kansainvälinen yhteistyö rakentuu yhä vahvemmin verkostomaisille yhteistyösuhteille. Jo 1990-luvun alussa vaikuttetut Suomen ja Viron välillä kulkeutuivat yksittäisten henkilöiden ja tanssiryhmien mukana. Toimijoita oli enemmän 2010-luvun alussa, mutta henkilökohtaiset verkostot olivat ja ovat edelleen tärkeitä.

38 Viron tanssinkentän muotoutumisesta sekä tanssiryhmien ja tuotantotalojen perustamiseen johtaneista syistä ks. Einasto & Lagle 2018.

39 Raud käyttää muotoa ”German conceptualism”.

40 Priit Raudin haastattelu 14.6.2018.

Vierailuista tiiviimpään yhteistyöhön

Tarkastelen kahta tässä kansainvälistyvässä ja uudelleenmuotoutuvassa tuotantokulttuurissa toteutettua teosta, joissa oli mukana sekä suomalaisia että virolaisia. Teoksissa näkyvät myös nykytanssin sisällöissä 2000-luvulla tapahtuneet muutokset. Vaikka rajaukseni on tässä suppea, tarkoitus ei ole supistaa kuvaa suomalais-virolaisista tanssiyhteyksistä käsittämään ainoastaan yksi nykytanssin alue. Esiin nostamani teokset ovat esimerkkejä siitä, kuinka hiukan etäinen ”vierailu” on korvautunut yhdessä tekemisellä ja yhteisten taiteellisten sisältöjen jakamisena ja linkittää molempien maiden nykytanssin osaksi laajempia eurooppalaisia verkostoja.

Helsingissä Sivuaskel-festivaalilla 2003 kantaesitetyssä teoksessa *Schreibstück* näyttämöllä on samanaikaisesti kolme toisiinsa liittyvää, mutta itsenäistä koreografiaa, jotka perustuvat saksalaisen koreografi Thomas Lehmenin käsikirjoitukseen (*score*). Ensimmäisenä iltana nähtiin Liisa Pentin koreografia, ja muutama päivä myöhemmin Pentin tulkinta nähtiin yhtäkaa virolaisen Mart Kangron ja saksalaisen Martin Nachbarin versioiden kanssa.⁴¹ Kaksi jälkimmäistä sisältyivät jo Berliinin kantaesitykseen 2002. Lehmenin käsikirjoitus sisälsi muun muassa aiheet, joita esityksessä käsiteltiin, sekä tiedon kestosta, tanssijoiden lukumäärästä ja tuotannon reunaehdoista. Käsikirjoitus ei kuitenkaan ohjannut koreografian toteutusta, vaan jokainen heistä teki oman minuutin kestävän tulkintansa teemoista kuten kuoleminen, odottaminen, katsominen, naiminen tai työ. Tehtävien toteutus pohjautui arkiseen, helposti tunnistettavaan liikemateriaaliin, ja kolme rinnakkaista versiota oli järjestetty kaanonmuotoon. Katsoja tuli osaksi käsikirjoittajan, koreografian ja tanssijoiden välistä yhteistä peliä, kun hän vertaili, miten *score* toteutui eri versioissa.

41 Liisa Pentin versiossa Helsingissä tanssivat Liisa Risu, Giorgio Convertito ja Mikko Orpana, Mart Kangron versiossa Marge Ehrenbusch, Margo Teder ja Päär Päärenson. Konsepti, lavastus, puvustus, ääni- ja valosuunnittelu olivat Thomas Lehmenin. Olen nähnyt esityksen Helsingissä tammikuussa 2003.

Teos nostaa esiin kysymyksen tekijyydestä, kun käsikirjoittaja rikkoo tavanomaisen koreografi-tanssija -asetelman. Yhden teoksen sijaan yleisö näki samanaikaisesti kolme samaan käsikirjoitukseen pohjautuvaa, mutta liikemateriaaliltaan toisistaan poikkeavaa versiota. *Score* on samalla velvoittava ja vapauttava, ja sen voi nähdä sellaisen esityksen mallina, jossa ”jokainen voi sanoa – tai tanssia – mitä haluaa, miten haluaa. On perussääntöjä, joista täytyy pitää kiinni. Mutta ’järjestelmä’ muodon ja sisällön luomiselle säilyy avoimena.”⁴² Franz Anton Cramer huomauttaa, että *Schreibstück* nostaa esiin myös tuotannon käytännöllisiin seikkoihin liittyviä kysymyksiä. Näitä ovat esimerkiksi tekijän, koreografin ja esiintyjien väliset tekijänoikeudet, kysymys kunkin version tuottajasta ja siitä, mistä kenellekin maksetaan ja kuka maksaa.⁴³

Helsingin juhlaviikkojen vuoden 2011 tilausteoksena nähtiin uuden tanssin keskuksen Zodiakin ja Kanuti Gildi SAALin yhteistuotanto *Talk to me*. Pääosin puheen varaan rakentuvan esityksen tekijätiedoissa ei mainita koreografia, ainoastaan ”esityksen” ja ”tekstin” tekijänä Mart Kangron. Hänen lisäksi teoksessa esiintyivät virolaiset sirkus- ja esitystaiteilija Kaja Kann, muusikko Taavi Kerikmäe ja suomalaisista tanssija Vera Nevanlinna ja äänitaiteilija Juha Valkeapää. Dramaturgista apua työryhmälle antoivat Thomas Lehmen ja Christina Ciupke. Teos esitettiin myös Saksassa 2012 sekä Moskovassa 2013.⁴⁴

Talk to me hylkää ajatuksen liikkeestä tanssiteoksen kiintopisteinä.⁴⁵ Esityksen sysää liikkeelle kysymys aplodeista, minkä jälkeen pohditaan katsojan tarvetta pitää näkemästään esityksestä ja

42 ”Jeder darf sagen ’oder tanzen’, was und wie er möchte. Nur an die Grund-Regeln muß er sich halten. Das ’System’ zur Erzeugung von Formen und Inhalten bleibt aber durchlässig.” (Cramer 2003.)

43 Mp.; Gabriele Brandstetter (2011, 125) on tarkastellut *Schreibstückiä* osana keskustelua, jota on käyty tanssin, kirjoittamisen ja tanssikirjoituksen eli notaation suhteesta. Miten teksti voi vai voiko se ylipäätään muuttua tanssiksi tai tanssi tekstiksi?

44 Esityskalenteri, Zodiac; Programme, Berliner Festspiele. Vera Nevanlinna ei ollut mukana Saksan esityksessä. (Vera Nevanlinnan sähköpostitiedonanto 13.5.2019.)

45 Kuvaus perustuu Helsingin esityksestä tehtyyn päiväämättömään tallenteeseen.



Talk to me. Zodiac – Uuden tanssin keskuksen ja Kanuti Gildi SAALin yhteistuotanto Helsingin Juhlaviikoilla 2011. Esitys ja teksti Mart Kangro. Kuva: © Elina Brotherus.

yksi esiintyjistä esittää kriittisiä mielipiteitä kritikoista. Arkisiin vaatteisiin pukeutuneet ryhmän jäsenet kertovat lyhyitä tarinoita, jotka liittyvät tuttuihin ja helposti lähestyttäviin teemoihin, kuten luonto, jalkapallo, ihmisen suhde teknologiaan tai taiteilijan asema. Mitä tapahtuu, kun freelancer menee pankkiin ja yrittää saada itselleen luottokortin, mutta hänen elämänsä ei yksinkertaisesti ole sovitettavissa pankkivirkailijan hänelle antamaan lomakkeeseen? Tekstit, jotka käsittelevät myös hyvin henkilökohtaiselta vaikuttavia asioita, kuten äitiys ja rakkaus, herättävät kysymyksen toden ja fiktion, roolihahmon ja esiintyjän välisestä suhteesta. Kuka näytämöllä puhuu, kerrotaanko fiktiivistä tarinaa vai jakaako esiintyjä henkilökohtaisen kokemuksensa? Pitkien puhejaksojen välissä nähdään yksinkertaista liikemateriaalia ja köysiakrobatianumero. Kaikki puhe on englanniksi, josta on tullut nykytanssiesitysten *lingua franca*. Katsoja pohtii, missä kulkee tanssin ja esitystaiteen raja. Onko tällaisilla rajanvedoilla lopulta merkitystä?

Schreibstück ja *Talk to me* ovat esimerkkejä idea- tai käsitelähtöisestä nykytanssista. Virossa Kanuti Gildi SAAL toimi alustana tämän tyyppisille teoksille, Suomessa puolestaan monet Zodiak – Uuden tanssin keskuksen ja ylipäätään freelancereiden ohjelmistoissa olleet teokset ovat venyttäneet nykytanssin rajoja, lähentyneet esitystaidetta ja sekoittuneet siihen.⁴⁶ Tällaiset yhteistuotannot edellyttävät infrastruktuuria, joka tukee tekijöitä monimutkaisissa rahoitusjärjestelyissä ja tuotannollisissa kysymyksissä. Esimerkiksi *Talk to me* -teoksen tuottivat Kanuti Gildi SAAL ja Zodiak – Uuden tanssin keskus, ja yhteistyössä olivat mukana myös Saksan Essenissä sijaitseva esittävien taiteiden keskus PACT Zollverein ja Helsingin juhlatiivit.

Lopuksi

Nykytanssi Virossa ja Suomessa on käynyt läpi samankaltaisia kehityskulkuja mutta eri aikoina. Neuvosto-Virossa yhteiskunnallispoliittinen tilanne määritteli tanssitaiteen sisältöjä ja maan itsenäistymisen jälkeistä yhteiskunnallista vapautumista seurasi myös tanssitaiteen monimuotoistuminen ja klassisen kinesteemin avautuminen. Itsenäistyminen mahdollisti yhteistyön suomalaisten kanssa myös nykytanssin alalla.

Virolainen moderni tanssi nosti päätään varieteessa, jossa uudenlaista liikekieltä voitiin kokeilla viihteen varjolla. Taidetanssin historiassa varieteen kaltaiset toimijat ovat jääneet sivuosaan, kun tutkijoiden katse on kiinnittynyt taidetanssille omistettuihin näyttämöihin. Viru-varietee on esimerkki siitä, kuinka uusi ja orastava voi piillä epätavallisissa paikoissa, josta se vähitellen raivaa tiensä laajemman yleisön tietoisuuteen.

Nykytanssi on vain harvoin instituutioihin sidottua, ja molemmissa maissa tanssin kentän niukat taloudelliset resurssit ovat

46 Viroon perustettiin 2014 kaksi uutta tuotantotaloa, Vaba Lava ja STL Sõltumatu Tantsu Lava, joista jälkimmäinen keskittyy erityisesti tanssiin (Einasto & Lagle 2018, 58). Niiden ja suomalaisten toimijoiden mahdollisen yhteistyön tarkastelu ei mahdu tämän luvun aikarajauksen sisään.

osaltaan hankaloittaneet yhteistyötä. Maiden tuotantokulttuureissa voi havaita myös eroja. Virossa nykytanssin kenttä on pienempi ja toiminta tuottajavetoisempaa, ja tällöin yksittäisen toimijan, kuten yksittäisen festivaalin tai tuotantotalon, merkitys korostuu myös kansainvälisessä toiminnassa. Suomelle ovat puolestaan tyypillisempiä itsenäiset ryhmät ja taiteilijavetoiset tanssikeskukset.

Tekijöiden muodostamien verkostojen merkitys on ollut keskeistä 1990-luvun alusta alkaen, mutta kahdenväliset vierailut ja opetusyhteistyö laajentuivat vähitellen useamman tahon kansainväliseksi yhteistuotannoiksi ja projekteiksi, mistä *Schreibstück* ja *Talk to me* ovat esimerkkejä. Molemmissa maissa monien tekijöiden kiinnostus suuntautui keskeisiin keskieuroppalaisiin tanssimaihin ja sieltä tulleeisiin vaikutteisiin, joissa on edelleen nähtävissä elementtejä muun muassa 1960-luvun amerikkalaisesta postmodernista tanssista sekä eurooppalaisesta uudesta tanssista. Tanssi on entistä avoimemmin dialogissa muiden taiteiden kanssa, ja tanssi- ja esitystaiteen väliset rajat ovat häilyviä. Käykö tulevaisuudessa niin, että teosten välisen esteettisen välimatkan kadotessa maantieteellinen välimatka kasvaa tekijöiden kurottaessa Keski-Eurooppaan tai suuntiin, joista uudet tuulet puhaltavat?

Vierailuista festivaaleihin ja yhteisproduktioihin

Suomalais-virolaisia teatteriyhteyksiä vuosina 1991–2017

Julia Pajunen

© <https://orcid.org/0000-0002-2326-061X>

Viron neuvostoaajan päättyminen vaikutti merkittävästi teatterin asemaan ja mahdollisuuksiin sekä väistämättä myös Suomen ja Viron välisiin teatterisuhteisiin. 1900-luvun alusta lähtien maiden välisten teatterisuhteiden jatkumiseen ja kehittymiseen vaikuttivat valtiollisten suhteiden lisäksi rakenteelliset muutokset teatterikentällä, esittävän taiteen tuotantorakenteiden muuttuminen ja taiteenlajin monimuotoistuminen. Teatteriyhteydet ja niihin liittyvät sosiaaliset suhteet voidaan nähdä jatkumona ja ylijärjaisina, kansalliset rajat ylittävänä verkostona, joka kietoutuu yhteen laajempien globaalien rakenteiden kanssa.

Teatterintutkija Willmar Sauter on tarkastellut teatteria kommunikatiivisena systeeminä erottamalla sen kontekstit teatterin sisäisiin ja sitä ympäröivään maailmaan liittyviksi. Teatterin sisäiset kontekstit eli teatterimaailman perinteisiin rakenteisiin ja piirteisiin viittaava konventionaalinen konteksti on hyödyllinen teos-

valintoja ja vastaanottoa tarkastellessa. Rakenteellinen konteksti kuvaa avustuksia, paikkoja ja oikeudellisia puitteita, joiden avulla ja puitteissa esitykset toteutuvat. Käsitteellinen konteksti puolestaan kuvaa yhteiskunnan ideologista suhdetta teatteriin. Lopulta teatterin ulkopuoliseen maailmaan viittaa kulttuurinen konteksti, joka liittyy teatterin ja muiden taidemuotojen keskinäiseen riippuvuuteen.¹ Kaikki edellä mainitut kontekstit ovat relevantteja suomalais-virolaisten teatterisuhteiden tarkastelussa. Ne auttavat jäsentämään kaikkia niitä ulottuvuuksia, jotka vaikuttavat suhteiden muodostamiseen, vierailujen toteutumiseen, ohjelmistopäätöksiin ja lopulta esitysten tulkintaan.

Tarkastelen Suomen ja Viron teatterisuhteita esitysvierailujen ja yhteistyömuotojen kautta pääosin suomalaisten teattereiden ja teatterintekijöiden näkökulmasta, Sauterin systeemimallin mukaisesti osana yhteiskunnallisia ja kulttuuripoliittisia tapahtumia. Sijoitan suhteiden kehittymisen myös teatterikentässä tapahtuneiden muutosten kontekstiin. Tarkastelen tapausesimerkkien kautta suomalais-virolaisia teatteriyhteyksiä, niiden toimintamuotoja ja painotuksia. Tuon esiin yhteyksien muodostamiselle olennaisia toimijoita ja henkilöitä sekä esittelen merkittävimpiä virolaisia ohjaajien, esitysten ja ryhmien vierailuita Suomessa.

Teatterisuhteiden toimintakentän muodostavat toimijat eli teatterit, ryhmät ja yksittäiset taiteilijat ja festivaalit, teatterin järjestökenttä kuten tiedotuskeskukset sekä agentuurit, teatterikoulutusta tarjoavat oppilaitokset, kulttuuripoliittiset toimijat kuten suurlähetystöt sekä kulttuuri-instituutit sekä aktiiviset Viro-seurat. Vauhtia teatteriyhteyksiin on haettu myös epämuodollisemmin, kuten esimerkiksi jo 1930-luvulta alkaneella perinteisellä suomalaisten ja virolaisten näyttelijöiden välisellä Helsinki–Tallinna-jalkapallomaaottelulla.²

Maiden välisten teatterisuhteiden kehittämisessä on nähtävissä toimintatapoja tai diskursseja, jotka ovat painottuneet tiettyinä

1 Sauter 2010, 29.

2 Ks. Moring, Kirsikka. Kokeneet näyttelijät sen tietävät. *Helsingin Sanomat* 27.5.1994; ks. myös Saron luku ”Viron ja Suomen teatterisuhteet vuoteen 1944” tässä teoksessa.

ajanjaksoina. Paikannan niiden muutoskohtia ja merkittävimpiä tapahtumia. Tarkastelen myös esitysvierailuiden vastaanottoa esitysarvioiden ja sanomalehtien teatterisuutisoinnin kautta. Olen koonnut käyttämäni tilastotiedot esityksistä yhdistämällä suomalaisia ja virolaisia teatteritilastoja, toimintakertomuksiin kirjattuja vierailuita sekä sanomalehtitietoja.³ Olen rajannut käsittelyni ulkopuolella pääosin tanssi-, ooppera- ja sirkusvierailut. Esittävien taiteiden kenttä on kuitenkin tarkasteltavana ajanjaksona monimuotoistunut ja laajentunut siten, että mukaan on tullut osin myös esitys-, moni- tai poikkitaiteen piiriin luettavia esityksiä tai ryhmiä.

Teatterikentät Suomessa ja Virossa 1990-luvulla

Mihail Gorbatšovin Neuvostoliitossa vuonna 1985 aloittama uudistuspolitiikka käynnisti Virossa yhteiskunnallisen liikehännän, ”laulavan vallankumouksen”, jonka myötä vuonna 1989 uudistusvaatimusten kärkeen nousi kansanrintama ajamaan Viron itsenäisyyttä. Poliittinen murros vaikutti taiteen asemaan. Muuttuneen sosiaalisen ilmapiirin myötä teatterin oli löydettävä itselleen uusi rooli.⁴ Pitkään työssään tarkkaillut taiteilijat saivat alkaa toteuttamaan itseään haluamallaan tavalla. Samalla Viron uudelleen itsenäistymisen jälkeen kaikkien Baltian maiden maantieteellinen läheisyys alkoi kiinnostaa uutta sukupolvea suomalaisia teatterintekijöitä.⁵ Tilastojen perusteella esitysvierailuja tehtiin kuitenkin maltillisesti vielä 1990-luvulla.

3 Teatterivierailuiden tilastointi on tarkentunut 2010-luvun mittaan. 1990-luvun aineisto antaa kuvan institutionaalisten teattereiden puitteissa tapahtuneista esitysvierailuista, mutta puutteita ilmenee etenkin projektiluonteisten kokoonpanojen sekä Suomessa teatterilain ulkopuolisten, harkinnanvaraisilla avustuksilla toimivien ryhmien sekä festivaalivierailuiden osalta. Tässä käyttämäni tilastoaineisto antanee puutteistaan huolimatta kuvan suomalais-virolaisten teatteriyhteyksien kehittämisestä rajatulla aikavälillä.

4 Kruuspere 1999, 353.

5 Weissenfelt 2016, 17.

Molempien maiden teattereiden taloudellinen tilanne oli vaikea 1990-luvun alussa. Suomessa taloudellisiin resursseihin ja vierailumahdollisuuksiin vaikutti vuosien 1991–1994 lama. Näyttämöillä nähtiin esityksiä, joissa käsiteltiin perhettä, sukua ja kansallista identiteettiä. Muun muassa kotimaiset klassikot olivat yksi tapa käsitellä suomalaisten selviytymistä, historian ja rohkaisevien tarinoiden kautta. Taloudellisessa ahdingossa teatterit halusivat pelata varman päälle, mikä lisäsi musikaalien ja farssien osuutta ohjelmistoissa.⁶ Rakenteellinen konteksti muuttui, kun teattereiden rahoitukseen vaikutti voimakkaasti vuonna 1993 toimeenpantu teatterilaki.⁷ Vaikka teatterilakia on jälkikäteen kritisoitu, laman aikana se turvasi teattereiden rahoituksen. Siitä huolimatta lomautuksilta ei välttytty ja kaikkialta säästettiin.⁸ Esimerkiksi vierailijoiden kutsumista produktioihin vältettiin, ja lavasteet sekä esitykset toteutettiin minimibudjetilla.⁹

Samaan aikaan suomalaisella teatterikentällä alkoi niin kutsuttu toinen ryhmäteatteriliike. 1990-luvulla teattereiden perustamista inspiroi lähinnä halu tehdä omannäköistä teatteria instituutioita vapaammassa ympäristössä. Toisaalta uusien ryhmien perustamiseen vaikutti myös se, että laman vuoksi suuret laitokset olivat hauttomia palkkaamaan vasta Teatterikorkeakoulusta valmistuneita.¹⁰ Taiteellisesta vapaudesta huolimatta ryhmien taloudellinen tilanne oli vaikea ja moni ryhmistä kärsi vakituisen esitystilan puutteesta.

6 Tanskanen 2013, 360.

7 Vuonna 1993 asetettiin nk. Teatterilaki, jossa määriteltiin ne teatterit ja tanssiteatterit, jotka kuuluvat valtionosuuden (VOS) piiriin. Laki teki rahoitustilanteen ennustettavammaksi niille toimijoille, jotka sen piiriin kuuluivat. Uusien toimijoiden oli kuitenkin vaikea päästä sen piiriin. Valtionosuuden ulkopuolelle jäi monimuotoinen nk. vapaa kenttä, joka toimii harkinnanvaraisten avustusten tuella.

8 Seppälä 2010, 399.

9 Mts.

10 Seppälä 2010, 404. Uudessa aallossa alkunsa saivat ruotsinkielinen Viirus-teatteri (1989), Irina Krohnin ja Leea Klemolan Aurinkoteatteri (1989), Q-teatteri (1990), porilainen Rakastajat-teatteri (1991), lahtelainen Ritva Sorvalin ja Jari Juutisen Teatteri Vanha Juko (1995), Tampereelle Teatteri Telakka (1996), Kristian Smedsin alkuun johtama Teatteri Takomo (1996) ja Anna Veijalaisen tanssia, puheteatteria ja musiikkia yhdistävä KokoTeatteri (1997). Uuden aallon ryhmäteattereista Viirus-teatteri ja Q-teatteri ovat teatterilain piirissä.

Toiminnan rahoitus perustui usein Opetus- ja kulttuuriministeriön yhteydessä toimivan Taiteen keskustoimikunta (nykyisin Taiteen edistämiskeskus) ja Näyttämötaidoimikunnan (nykyisin Esittävien taiteiden toimikunta) produktiokohtaisiin avustuksiin, jotka eivät riittäneet tekijöiden toimeentuloon. Ryhmien taiteellinen taso ja taloudellinen ahdinko eivät kuitenkaan olleet välttämättä suoraan verrannollisia toisiinsa nähden.¹¹

Samaan aikaan Viron politiikassa ja taloudessa uudelleen itenäistyminen aiheutti myllerryksen, kun poliittinen järjestelmä muutettiin demokratiaksi.¹² Osana Neuvostoliittoa Virossa ei ollut sananvapautta, ei ilmaisuvapautena eikä oikeutena saada tietoa,¹³ mikä alkoi muuttua 1980-Neuvostoluvun lopulla. Taloudellisen järjestelmän muutoksesta ja vaikeuksista huolimatta vakinaisten teattereiden määrä pystyttiin säilyttämään kymmenessä teatterissa.¹⁴ 1980-luvun jälkipuoliskon perestroika ja avoimuus liberalisoivat ilmapiiriä, mikä vapautti myös teatterintekemistä.¹⁵

Baltoscandal-festivaalin ja Von Krahlin teatterin perustajajäsen, ohjaaja Peeter Jalakas koki, että vielä osana Neuvostoliittoa Virossa teatteria tekivät ihmiset, jotka olisivat halunneet olla poliitikkoja tai toimittajia, ja ”kaikessa oli joku salattu viesti”.¹⁶ Moni taiteilija meni mukaan politiikkaan maan itsenäistyttyä uudelleen.¹⁷ Toisaalta Lea Tormis näkee viidenkymmenen miehitysvuoden vaikuttaneen virolaiseen teatteriin myös positiivisesti. Hänen mukaansa vihjeiden ja arvoitusten kieli kehitti myös näyttämötaiteen vertauskuvalisuutta ja herkisti yleisön vastaanottokykyä.¹⁸

11 Esimerkiksi muutamaa vuotta aiemmin perustetun teatteri Viiruksen pikkurahalla tehty *Marat* edusti Suomea Tallinnassa toukokuussa 1991 vietetyllä kansainvälisen teatterijärjestön ITI:n järjestämällä Baltian teatterifestivaalilla, jonka ideana oli laajentaa Baltian teatteriyhteistyö koskemaan kaikkia Itämeren maita.

12 Zetterberg 2017, 308.

13 Kaasik-Krogerus 2018, 121.

14 Tormis 1995, 297.

15 Zetterberg 2017, 294.

16 Kemppe & Säkö 2016, 212.

17 Rähesoo 2003, 75.

18 Tormis 1995, 297.

Neuvostoajan kontrollista vapautumisen jälkeen teatterin piti luoda uusi suhde yleisön kanssa, kun se menetti rooliaan kansaa yhdistävänä tilana. Markkinatalouden kehittyminen ja kulttuurinkuluttamisen eriytyminen tuotti markkinavetoisempaa teatteria, ja teattereita moitittiinkin sosiaalisten ja poliittisten ongelmien käsittelyn välttämisestä.¹⁹ Katsojamäärät alkoivat laskea.²⁰ Sisällöllisten kysymysten lisäksi yleisömmäriin vaikutti inflaatio: monilla ei ollut enää varaa kallistuneisiin teatterilippuihin.²¹

Heikki Rausmaan mukaan heti Viron uudelleen itsenäistymisen jälkeen Suomen ja Viron yleinen ilmapiiri ja keskinäinen suhtautuminen muuttui. Neuvosto-Virolle Suomi oli ollut ”ikkuna länteen”, mutta itsenäistymisen jälkeen kuva Suomesta muuttui ja sai säröjä.²² Samalla Viro oli ollut Neuvostoliiton aikana väylä myös Suomen suuntaan.²³

Kulttuurivaihtoa tukevien toimijoiden yhteistyö maiden välillä oli vauhdissa jo vuonna 1990, kun marraskuussa Suomen ja Viron kulttuurisiteitä vahvistamaan perustetun Tuglas-seuran yhteyteen Helsinkiin avattiin Viron kulttuuripiste. Tuglas-seura oli aktiivisessa roolissa maiden välisten kulttuuri-instituutioiden muodostamisessa, ja 1990-luvun mittaan jopa 13 teatterivierailun järjestelyissä.²⁴ Monet näistä olivat monologiesityksiä, jotka ovat tuotannollisesti ja taloudellisesti helpompia järjestää, kun suurien produktioiden vierailut.

Viron Suomen-instituutti puolestaan avattiin Tallinnassa samoissa tiloissa Tuglas-seuran kanssa vuonna 1995.²⁵ Instituutit järjestivät aktiivisesti yleisötilaisuuksia ja auttoivat viisumien saamisessa. Kun viisumipakosta luovuttiin vuonna 1997, Tuglas-seura ei osallistunut enää esitysvierailuiden järjestelyihin nukketeatteria

19 Epner 2005, 385.

20 Tormis 1995, 296.

21 Rähesoo 2003, 76. Ks. myös Luule Epnerin lukua ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1991–2017” tässä teoksessa.

22 Rausmaa 2007, 150–151.

23 Miklossy 2018, 37.

24 Rausmaa 2007, 133–147.

25 Rausmaa 2007, 167, 168, 173.

lukuun ottamatta, koska se koki maiden välisten matkustusmahdollisuuksien parantuneet niin paljon, että yleisön oli helpompaa tulla esityksen luokse kuin päinvastoin.²⁶

Suhteita ja vierailuja 1990-luvulla

Kotimaisen tilastoinnin mukaan 1990-luvulla suomalaisissa ammattiteattereissa esitettiin yhteensä kahdeksan virolaista näytelmää.²⁷ Sen sijaan maiden välisistä esitysvierailuista aikakauden teatteritilastot antavat viitteitä, mutta eivät kattavaa kokonaiskuvaa, sillä kansainvälisten esitysvierailuiden tilastointi on tarkentunut vasta lähempänä 2010-lukua. Teatteriyhteyksien tarkastelun näkökulmasta ilmeinen puute tilastoissa on yksittäisten taiteilijavierailuiden puuttuminen kokonaan. Suomessa aktiivisia virolaisohjaajia olivat esimerkiksi Eino Baskin, joka teki Lahden kaupunginteatteriin useita ohjauksia²⁸ sekä Ingo Normet, joka vieraili ammattiteattereissa Lappeenrannassa, Kouvolassa, Kokkolassa ja Varkaudessa.²⁹

26 Rausmaa 2007, 192. Teatterin tiedotuskeskuksen tilastojen mukaan 1991–2000 Suomessa vieraili yhteensä 16 esitystä Virosta. Vierailuista kaksi oli festivaalivierailuita Tampereen teatterikesässä, muut Suomen Kansallisteatterissa, Tampereen Teatterissa, Espoon, Turun, Lahden, Oulun ja Kotkan kaupunginteattereissa sekä Teatteri Jurkassa.

27 Hugo Raudseppin *Vetelys* Mikkelin Teatterissa (1991), Jaan Kaplinskin *Neljän kuninkaan päivä* Porin Teatterissa (1991), Jaan Krossin *Tohtori Karellin vaikea yö* Suomen Kansallisteatterissa (1991), *Kalevanpoika* Kalevan Näyttämöllä (1993), Hugo Raudseppin *Vetelys* Varkauden Teatterissa (1994), Madis Kõivin *Poutaa ja saetta* Varkauden Teatterissa (1996), Madis Kõivin *Takaisin kotiin* Joensuun kaupunginteatterissa (1997) sekä virolaissyntyisen, mutta vuonna 1944 Ruotsiin muuttaneen Arvo Mägin *Kolme omenaa* Lähiöteatterissa (1994). Esitystietokanta Ilona.

28 *Johtajan kunniamerkit* (1991), *Kaunis myllärinvaimo* (1994) ja *Naisten pöytä* (1995). Esitystietokanta Ilona.

29 *Mitta mitasta* (Lappeenrannan kaupunginteatteri, 1995), *Saituri* (Varkauden teatteri, 1995), *Hairahduksia* (Kouvolan teatteri, 1998), *Ukkosenjumalan poika* (Kokkolan kaupunginteatteri, 1998) ja *Wienerwaldin tarinoita* (Varkauden teatteri, 2001). Esitystietokanta Ilona.

Parhaiten on tilastoitu vakiintuneiden teattereiden vierailut. Aktiivisimpia vierailijoita oli espoolainen lastenteatteri keskittynyt Totem-teatteri, joka vieraili Tallinnassa esityksillään *Picnic* (1992), *Maahoi* (1993), *Zaka zaka pax* (1994). Institutionaalisten teattereiden, kuten Suomen Kansallisteatterin ja Tampereen Teatterin esitysvierailuiden lisäksi myös pienemmät teatterit matkailivat lahden yli. Esimerkiksi KOM-teatteri vieraili Kaj Chydeniuksen säveltämällä *Sevillan parturilla* Tallinnassa vuonna 1994 osana kaksi viikkoa kestänyttä kiertuetta, joka suuntasi myös Latviaan, Puolaan ja Ruotsiin.

Virolaisista ryhmistä puolestaan tarttolainen Vanemuine-teatteri jatkoi aktiivisena vierailijana Suomessa. Vuonna 1974 aloitettu³⁰ ”Tarton sillaksi” kutsuttu Tampereen Teatterin ja Vanemuisen välinen yhteistyö jatkui aktiivisina teattereiden välisinä esitysvierailuina.³¹ Osa vierailuista oli tosin musiikkiohjelmistoa.

Etenkin festivaaliohjelmistoa on jäänyt 1990-luvun tilastoinnin ulkopuolelle, vaikka festivaalit olivat merkittävät osa vierailutoimintaa. Tilastojen ulkopuolelle on jäänyt kokonaan muun muassa Helsingin Aleksanterin teatterissa vuonna 1996 järjestetty virolaisen teatterin festivaali, joka oli osa virolaisen ammattiteatterin 90-vuotisjuhlintaa.³²

Festivaalin ohjelmistosta löytyy kiinnostava ja kuvaava esimerkiksi maiden teatterikentän toimijoiden organisoitumisen eroista

30 Rajala 2004, 366. Vuonna 1974 Evald Hermaküla ohjasi virolaisiin kansantartinoihin perustuvan esityksen *Muinaisjuttuja* (*Üks ullike läks rändama*).

31 1990-luvulla Vanemuisen esitysvierailuja olivat *Merci mon amie* (Tampereen Teatteri, 1993), *Kauneimmat vuodet sun elämässäsi* (Tampereen Teatteri, 1994), *Kratt* (Turun kaupunginteatteri, 1995), *Pikku sedän saaga* (Oulun kaupunginteatteri, 1997), *Marlene ja Venäläisiä lauluja* (Tampereen Teatteri, 1997), *Elli* (Tampereen Teatteri, 1999). Esitystietokanta Ilona.

32 Katselmuksessa nähtiin Estonia-teatterin Neeme Kuninkaan ohjaama Benjamin Brittenin ooppera *Albert Herring*. Estonian balettigaalassa puolestaan espanjalaisen Manuel de Fallan *Noiduttu rakkaus* koreografinaan Mai Murdmaa. Viron kansallisteatteri esittäytyi ranskalaisklassikko Pierre Corneillen *Näyttäjä näyttää ja katsoja katsoo eli Illuusio* -näytelmällä. Näytelmän ohjaaja oli Mati Unt, joka vieraili Suomessa Tampereen Teatterissa (*Hyvää iltaa, rakkaat vainajat* (1986) sekä Suomen Kansallisteatterissa *Lähtö* (1988), *Muotokuva* (1990) ja *Hevoskuuri* (1991). Moring, Kirsikka. Aleksanterin teatterissa vierailee Viron esitysten parhaimmista. *Helsingin Sanomat* 13.9.1996.

1990-luvulla. Festivaalilla piti vieraillla myös Tallinnan kaupungin-teatteriin Jaanus Rohumaan ohjaama Luchino Viscontin elokuvaan perustuva *Rocco ja hänen veljensä*. Vierailu kuitenkin peruuntui tekijänoikeuskiistan vuoksi,³³ sillä Viscontin perikunta ei ollut antanut tallinnalaisille lupaa sovituksen tekemiseen. Virossa vielä muotoaan hakenut yhteiskunta ja teatterikentän toimijoiden käynnissä ollut organisoituminen mahdollisti joustavan suhtautumisen tekijänoikeuskysymyksiin. Asiaan puuttuivat vasta tekijänoikeuksia Suomessa valvovat viranomaiset eli Näytelmäkulma, joka on sitoutunut noudattamaan ja valvomaan kansainvälistä tekijänoikeussopimusta. Viro allekirjoitti kansainvälisen tekijänoikeussopimuksen vuonna 1995.

Esimerkkinä suomalais-virolaisesta yhteistyöstä toimii Bomban kesäteatteriin tuotettu Viron kansalliseepokseen eli Friedrich Reinhold Kreutzwaldin *Kalevipoegiin* perustuva sovitus vuonna 1994. Yhteistyö *Kalevanpojan* näyttämöversiosta oli alkua laajemmalle suomalais-ugrilaiselle yhteistyölle.³⁴ Esityksen ohjasi ja sovitti Tallinnan Draamateatterin ohjaaja Ivo Eensalu ja lavasti Vadim Fomitšev. Ivo Eensalun ohjausvaihdosta oli sovittu jo vuonna 1980, kun Paavo Liski vieraili Viron kansallisteatterissa ohjaamassa *Kalevalan*.³⁵

Kalevipoegista virolaisissa ammattiteatterissa oli aiemmin tehty vain osien dramatisointeja, balettiversio ja nukketeatteriesitys, Suomessa sitä ei ollut esitetty lainkaan.³⁶ Eensalun mukaan *Kalevipoeg* oli Virossa niin pyhä, että esityksen tekeminen ensin Suomeen oli helpompaa.³⁷ *Kalevipoegin* katsottiin sopivan Bomban kesäteatteriin hyvin, koska siellä oli myös kesinä 1985 ja 1986 esitetty *Kalevalaan*

33 Vuori, Suna. Teatterivierailu peruuntui tekijänoikeuskiistojen vuoksi. *Helsingin Sanomat* 26.9.1996.

34 Moring, Kirsikka. Viron kansalliseepos Bombassa ensi kertaa kokonaan näyttämöllä. *Helsingin Sanomat* 19.3.1993. Esitys oli ohjelmistossa vielä seuraavana kesänä Majatuli-festivaalilla, jota Bomban juhlatiimit isännöi. Festivaali kokosi Euroopan ja Venäjän suomalais-ugrilaiset kansat.

35 Viron eepos näyttämölle. *Karjalainen* 30.6.1993.

36 *Kalevalan* esityshistoriasta Virossa, ks. Epner 2018.

37 Posio, Matti. Kalevipoeg varjelee Viroa. *Helsingin Sanomat* 8.7.1993.

perustuvia esityksiä.³⁸ Esitys toteutettiin 50 näyttelijän voimin. Ammattinäyttelijöiden lisäksi mukana on Nurmeksen näyttämökerhon harrastajanäyttelijöitä.

Esityksen ennakkomyyntiä verotti harvinaisen kylmä alkukesä ja se myi huonosti.³⁹ Myös esityksen vastaanotto oli nihkeä. Yleisölle, jolle eepoksen tarina ei ollut tuttu, esityksen juoni ei avautunut, vaan näytelmä näyttäytyi kohtauskavalkadina.⁴⁰ Naapurimaiden kansalliseeposten näyttämöversioiden vastaanotto on epäsymmetrinen. *Kalevalasta* on tullut osa virolaista esityksperinnettä, mutta *Kalevipoeg* on jäänyt suomalaisille vieraaksi.⁴¹ Sitä ei ole sittemmin esitetty Suomessa.

Teatterikorkeakoulu ja Itämeren yhteistyö

Vaikka Neuvosto-Viron aikana oli solmittu ja ylläpidetty suhteita teatterialan oppilaitoksiin, varsinkin Itä-Euroopan teatterintekijöiden nuorempi sukupolvi oli Suomessa täysin tuntematon.⁴² Suomalaisessa teatterikoulutuksessa pyrittiinkin luomaan yhteyksiä Itämeren alueen nuorten teatterintekijöiden välille. 1990-luku oli muutenkin Teatterikorkeakoulussa kiihtyvää kansainvälisyyden aikaa ja suomalais-virolaisia yhteyksiä luotiin aktiivisesti.

Teatterikorkeakoulun dramaturgian laitos aloitti käytännön yhteistyön Viron teatteriliiton ja Tallinnan teatterikorkeakoulun kanssa heti vuonna 1991. Huhtikuussa järjestettiin Tallinnassa Viron teatteriliiton avustuksella valintatilaisuus, jonka kautta noin kolmestakymmenestä hakijasta valittiin Kai Aareleid aloittamaan opintonsa Teatterikorkeakoulussa syksyllä. Laitoksen kolmannen vuoden opiskelija Outi Rossi puolestaan suoritti harjoittelunsa

38 Viron kansalliseepos saa kantaesityksensä Nurmeksessa. *Savon Sanomat* 30.6.1993.

39 Viron eepos näyttämölle. *Karjalainen* 30.6.1993.

40 Väisänen, Ritva. Kalevanpoika seikkailee. *Karjalainen* 6.7.1993.

41 Epner 2018, 259.

42 Kemppi & Säkö 2016, 192.

syksyllä Tallinnassa Viron draamateatterissa.⁴³ Vuotta myöhemmin Rossin suomentama Kai Aareleidin näytelmä *Minnes kustuta valgus* (*Mennessä sammuta valot*) toteutettiin yhteistyössä Tallinnan konservatorion näyttelijäntyön osaston kanssa.⁴⁴ Esityksiä oli Tallinnassa ja Helsingissä.

Teatterikorkeakoulun intressit Itämeren alueen yhteistyöhön noudattelivat 1990-luvun alun yleistä aluepolitiikan kehitystä. Baltian maiden itsenäistymisen jälkeen Itämeren alueen yhteistyö oli aktivoitunut. Itämeren maiden neuvosto perustettiin vuonna 1992 edistämään ja kehittämään aluepolitiikkaa. Myös Pohjoismaiden neuvoston toiminta laajennettiin 1990-luvulla koskemaan Baltian aluetta.⁴⁵ Itämeren alueen verkostoituminen tapahtui useilla yhteiskunnan sektoreilla, kuten talouden, kuntien ja kaupunkien välillä.⁴⁶ Vuonna 1993 Teatterikorkeakoulun kansainvälisen toiminnan painopisteeksi määriteltiin teatterikorkeakouluverkoston luominen Euroopan lisäksi Itämeren alueella.⁴⁷

Näyttelijäntyön laitoksen visioksi nimettiin vuoteen 2000 mennessä kehittynyt portti Itämeren alueen näyttelijäntyön koulutusta antavien korkeakoulujen välillä. *Helsingin Sanomat* uutisoi Pohjoismaiden, Baltian ja Pietarin teatterikoulujen edustajien seminaarista Helsingistä: ”Vaikka eri kouluilla on toisistaan huomattavastikin poikkeavia koulutuslinjoja, opetusmetodeja ja -suunnitelmia, todettiin erilaisuus rikkaudeksi, jota tulisi jakaa koulujen kesken.” Euroopan uudessa kulttuurisessa tilanteessa monikansallisuutta pidettiin uudelle teatterisukupolvelle elintärkeänä.⁴⁸ Teatterikorkeakoulu solmi kansainväliset sopimukset yhteistyöstä Tallinnan konservatorion ja Viron Draamateatterin kanssa vuonna 1993.⁴⁹

43 Teatterikorkeakoulun toimintakertomus 1991, 31.

44 Teatterikorkeakoulun toimintakertomus 1992, 7.

45 Ahola, Heininen & Kokko 2004, 305.

46 Roine 1997, 50.

47 Teatterikorkeakoulun toimintakertomus 1993, 5.

48 Moring, Kirsikka. Itämeren maiden teatterikoulut tiivistävät hataraa yhteistyötään. *Helsingin Sanomat* 1.3.1994.

49 Teatterikorkeakoulun toimintakertomus 1993, 17.

Koulujen väliseen yhteistyöhön kuului myös esitysvierailuita, joiden kautta keskinäisiä suhteita vahvistettiin. Vuonna 1994 Teatterikorkeakoulussa vieraili Tallinnan näyttelijäopiskelijoiden neljäs vuosikurssi Ingo Normetin ohjaamalla Madis Kõivin ja Aivo Lõhmuksen näytelmällä *Põud ja vihm Põlva kihelkonnas neljatoistkümnendama aasta suvõl* (*Poutaa ja sadetta*). Tuglas-seura järjesti vierailun yhdessä Teatterikorkeakoulun kanssa.⁵⁰ Vuonna 1996 puolestaan ohjaajaopiskelija Mika Myllyahon kirjoittama ja ohjaama esitys *Tarina heikkoudesta eli seitsemän tarinaa lihasta* esitettiin Tallinnan Teatterikorkeakoulun 40-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä.⁵¹ Esitys- ja opiskeluvaihdon lisäksi tehtiin myös opetusvaihtoa. Esimerkiksi Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitos teki yhteistyötä Tallinnan Teatterikorkeakoulun ja Viron Taideakatemian kanssa ja järjesti vuonna 1998 Tampereella virolaisille ohjaaja- ja lavastajaopiskelijoille kurssin valo- ja äänisuunnittelun perusteista.⁵²

Teatterikoulutuksen lisäksi Helsingin yliopiston ja Tarton yliopiston teatterintutkijat aloittivat yhteistyön 1990-luvulla. Loppuvuodesta 1991 Suomesta Pirkko Koski, Heta Reitala ja Pentti Paavolainen osallistuivat teatterialan tutkijoiden kongressiin Tallinnassa. Keväällä 1992 puolestaan Luule Epner Tarton yliopiston virolaisen kirjallisuuden laitoksen teatteritieteen alalta vieraili Helsingin yliopistossa Pirkko Kosken kutsumana yhteistyöneuvottelun merkeissä. Tarton ja Helsingin yliopiston välistä yhteistyösopimusta käytettiin opiskelijavaihtoihin. Samoin vuodesta 1995 lähtien Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineella oli erillinen avustus virolaisen opiskelijan kutsumiseen oppiaineen järjestämään kesäkouluun.⁵³

50 Teatterikorkeakoulun toimintakertomus 1994, 2 ja 7.

51 Teatterikorkeakoulun toimintakertomus 1997, 7.

52 Teatterikorkeakoulun toimintakertomus 1996, 10.

53 Pirkko Kosken sähköpostitiedonanto 11.7.2019.

Uusia suhteita

Suomalais-virolaisen uuden sukupolven teatterintekijöiden yhteydet alkoivat tiivistyä 1990-luvun puolivälissä, kun teatterintuottaja ja ohjaaja Jukka Hytti (s. 1961) ja ohjaaja Erik Söderblom (s. 1958) alkoivat luotsata Baltic Circle -hanketta. Kansainvälistymiseen tähtäävä teatterihanke oli alun perin kahden teatteriammatilaisen projekti, jonka tarkoitus oli luoda omat, ruohonjuuritason taiteilijaverkostot ulkomaille.⁵⁴ Söderblom ja Hytti kääntyivät 1990-luvun alussa perustetun tällinnalaisen Von Krahlin teatterin puoleen.⁵⁵ Von Krahlin oli ensimmäinen Viron uudelleen itsenäistymisen jälkeen perustettu yksityisomisteinen teatteritalo.

Von Krahlin teatteri vieraili Suomessa taajaan Baltic Circlen kautta, mutta sen lisäksi myös Helsingin Juhlaviikoilla ja Tampereen Teatterikesässä.⁵⁶ Yhteydet teatteriin poikivat myös mahdollisuuksia suomalaisille teatterintekijöille työskennellä Virossa. Henkilökohtaisten suhteiden kautta muodostunut yhteys muuttui taiteilija- ja esitysvierailuvaihdoksi 1990-luvun puolivälistä alkaen.

Peeter Jalakas (s. 1961) oli perustamassa ensimmäistä virolaista kansainvälistä teatterifestivaalia ja Von Krahlin teatteria. Rakverressa järjestettävä Baltoscandal aloitti toimintansa jo vuonna 1990 Pärnussa. Jalakas toi Viroon myös kokeilevaa suomalaista teatteria. Baltoscandalissa vieraili Suomesta aloitusvuonna performanssi-

54 Weissenfelt 2016, 19.

55 Kemppi & Säkö 2016, 192.

56 Von Krahlin teatterin esityksiä on vieraillut Suomessa: *Eestin pelit* (Q-teatteri, 1996), *Sotilaan tarina* (Tampereen teatterikesä, 1997), *Trankvillisaator* (Baltic Circle, 2000), *Connecting People* (Helsingin Juhlaviikot, 2001, Erik Söderblomin ohjaus), *Syntymäpäivä* (Baltic Circle, 2002, Minna Vainikaisen ohjaus), *Joutsenlampi* (Baltic Circle, 2003), *Taksirengit* (Baltic Circle, 2003, Tampereen teatterikesä, 2004), *Jäniksen vuosi* (Baltic Circle, 2005, Helsingin Juhlaviikot, 2006, Kristian Smedsin ohjaus), *Lokki* (Tampereen teatterikesä, Helsingin Juhlaviikot, 2007, Kristian Smedsin ohjaus), *Hamletit* (Helsingin Juhlaviikot, 2007), *Post Uganda* (Baltic Circle, 2011), *12 Karamazovia* (Manilla-teatteri, Helsingin Juhlaviikot, 2012, Kristian Smedsin ohjaus) ja *How the West Was Won* (Helsingin Juhlaviikot, 2015, Akse Petterssonin ohjaus).

ryhmä HOMO\$ ja Tampereen ylioppilasteatteri.⁵⁷ Von Krahlin näyttelijä Juhan Ulsak (s. 1973) puolestaan toimi Hytin ja muiden suomalaisten oppaana festivaalilla.⁵⁸ Yhteydet Suomeen oli luonnollinen jatke Von Krahlin kansainväliselle toiminnalle. Esimerkiksi Jalakas ohjaama *Eestin pelit* (*Eesti mängud*. PULM, 1996) vieraili laajasti ympäri maailmaa, sitä esitettiin muun muassa LaMaMassa New Yorkissa ja Theater der Welt -festivaaleilla Berliinissä.

Vielä 1990-luvulla virolaisten teatterintekijöiden tekemisen tavat ja käyttämä estetiikka näyttäytyivät uusina suomalaisille tekijöille. Vaikuttaa siltä, että suomalaisten ja virolaisten konventionaaliset kontekstit olivat erilaisia. Baltic Circlen perustajat kokivat, että Virossa oli vahva teatterihistorian tuntu, joka puuttui Suomesta.⁵⁹ Jukka Hytti vaikutti virolaisten edistyksellisestä projisointien käyttämisestä esimerkiksi *Eestin pelit* -esityksessä, joka vieraili Q-teatterissa vuonna 1996. Esityksessä ohjaaja oli yhdistänyt näyttämöllä tietokonepelin toimintaperiaatteella jättimäisen kuvaruudun, kuusi näyttelijää ja setojen naiskuoron.⁶⁰ Esityksessä esitettiin samanaikaisesti Viron kerrottu historia ja ylläpidetty traditio. Anneli Saron mukaan kuvaruutu edusti tiivistettyä kansallista muistia tai historiatietoutta, joka on toisaalta itsenäistä ja määriteltyä, mutta toisaalta muutoksessa kirjoittamisen ja uudelleen kirjoittamisen kautta.⁶¹ Suomessa *Eestin pelien* vastaanotossa painottui kansallisten kysymysten tai historian esittämisen problematiikan sijaan esityksessä käytetty teknologia ja esityksen uudennaiseksi koettu kerronta.⁶² Vastaanotto osoittaa, että esityksen estetiikka laajensi suomalaisten käsitystä videotekniikan ja esityksen suhteesta.

57 Toms 2018, 79.

58 Kemppi & Säkö 2016, 193.

59 Mts. 197.

60 Setot ovat etninen ryhmä, jotka asuvat pääosin Kaakkois-Virossa Viron ja Venäjän rajamailla. Ryhmällä on oma runonlaulanta- ja pukuperinne, joka eroaa virolaisesta ja venäläisestä traditiosta. Koska ryhmällä on oma perinteensä ja elämäntyyliänsä, sana *setukainen* tai *seto* on saanut kielteisen konnotaation. Ks. Saro 2005, 415–416.

61 Mts. 418.

62 Kemppi & Säkö 2016, 203.

Suomalaista teatteria Von Krahliissa puolestaan esitteli Q-teatterin *Kellari*, vierailullaan Pohjoismaisilla kulttuurifestivaaleilla vuonna 1997. Samassa yhteydessä Taisto Oksanen esitti Bodo Kirnhoffin näytelmän *Striptease*. Q-teatteri vieraili Rakveren kansainvälisellä Baltoscandal-festivaalilla Atro Kahiluodon ohjaamalla *Kalevalalla* vuonna 1998.⁶³

Festivaalien merkitys 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä kasvatti osuuttaan esitysvierailujen mahdollistamisessa. Yhä useampi vierailu tapahtui festivaaleilla, koska niiden kautta pystyttiin tarjoamaan vierailulle konteksti, tuotantorakenne ja rahoitus. Vanhoista festivaaleista Tampereen Teatterikesä ja Baltoscandal olivat merkittävässä roolissa. Baltic Circle -hanke puolestaan kehittyi festivaaliksi vuonna 2000. Vuodesta 2007 alkaen festivaali on järjestetty vuosittain.⁶⁴

Kiihtyvä globalisaatio alkoi vuosituhaten vaihteessa vaikuttaa myös teatterikenttään, kun kulttuuri nousi yhdeksi tuotannon tekijäksi ja immateriaalinen kulutus kasvoi. Samanaikaisesti myös julkisen talouden haasteet kasvoivat. Teatterin toimintaympäristöt muuttuivat kiristyvän kilpailun sekä teatterin lisääntyneen kansainvälistymisen vuoksi, mikä vaikutti teatterialan taiteilijoiden liikkuvuuteen. Rahoituksen ja toimintamuotojen myllerryksessä verkostoon tuli uusia toimijoita EU-rahoituksen ja kulttuuriviennin myötä.

Euroopan unionilta saatu rahoitus on ollut merkittävässä asemassa Baltic Circle -festivaalin toiminnassa. Alkuvuosina Baltic Circlen kansainväliset verkostot rajautuivat selkeästi Itämeren alueelle. Tiukka maantieteellinen raja oli osittain rahoituksen sanelemaa, mutta hankkeen tavoite toimia siltana ja yhteen saatta-

63 Q-teatteri esittää Kalevalan kolmella eri festivaalilla. *Helsingin Sanomat* 5.6.1998.

64 Festivaalin fokus on kuitenkin muuttunut alkuvuosien painottumisesta Baltian alueen draamaan. Nykyään Baltic Circle toimii nykyteatterin suuntauksia esittävä foorumina sekä kohtaamis- ja verkostoitumispaikkana. Esimerkiksi vuonna 2017 festivaali nosti esiin alkuperäiskansojen oikeuksia ja alkuperäiskansojen itsehallintoa. Baltic Circle -festivaalin katalogi 2017.

jana Pohjoismaiden, Baltian alueen ja Venäjän välillä noudatti jo 1990-luvulta tuttua Itämeren alueen yhteistyön eetosta.⁶⁵ Sittenmin EU:lta saatujen hankerahoitusten lisäksi festivaalia ovat tukeneet erilaiset pohjoismaiset rahoittajat.⁶⁶

Baltic Circle -festivaalia ja sitä järjestäneet teatterit Helsingissä kuten Q-teatteri, Teatteri Takomo ja KokoTeatteri sekä Tallinnassa Von Krahlin olivat risteyskohtia suomalais-virolaisten teattereiden ja teatterin tekijöiden kohtaamisissa. Henkilöiden välistä tiedonvaihtoa pidetään merkittävänä kulttuurisen tiedon siirtämisen tapana, koska taiteellinen pääoma on henkilön pääomaa.⁶⁷ Teatterikentän toimijat kokivatkin, että taiteelliset suunnittelijat ovat yleisimmin linkkinä eri produktioiden välillä muiden ammattiryhmien si- jaan.⁶⁸ Henkilökohtaiset taiteilijasuhteet ovat olleet ensisijaisen tärkeä yhteistyön mahdollistava tekijä.

Henkilökohtaiset taiteilijasuhteet muuttuivat 2000-luvun alku- puolella osaksi verkostoa, johon kuuluvat vierailevat teatterit, festivaaliorganisaatiot sekä teatterinkenttää ylläpitävät toimijat. Sosiaaliset verkostot tuottivat myös mahdollisuuksia toimia kentällä.⁶⁹ Esimerkkeinä yhteyksien vaikutuksesta yksittäisten taiteilijoiden uraan toimivat Kristian Smedsin vierailut, Juhan Ulfakin siirtyminen myös suomalaiselle teatteri- ja elokuvakentälle sekä Asko Sahlmanin roolit virolaissa teattereissa. Myös lukuiset ajankohtaiset teatterintekijät kuten Erik Söderblom, Minna Vainikainen, Teemu Mäki, Juha-Pekka Hotinen ja Akse Pettersson vierailivat Von Krahlin teatterissa ohjaajina. Suurin osa edellä mainittujen suomalaisten ohjauksista tuotiin myös Suomeen.⁷⁰

65 Weissenfelt 2016, 27.

66 Mts. 58.

67 Clausen 2006, 51–52.

68 Oinaala & Ruokolainen 2013, 57.

69 Ruuskanen 2015, 214.

70 Ohjauksia Von Krahliin ovat tehneet esimerkiksi Erik Söderblom (*Connecting People*, 2001), Minna Vainikainen (Von Krahlin teatterin 10-vuotisjuhlaesityksen *Sünnipäev*, 2002), Kristian Smeds (*Jänese aasta*, 2006, *Kajakas*, 2007 ja *12 Karamazovia*, 2011) sekä Teemu Mäki ja Juha-Pekka Hotinen (yhteisprojekti *Harmoonia*, 2008) sekä Akse Pettersson (*How the West Was Won*, 2015).

Tiiviiden Von Krahlin -yhteyksien lisäksi muun muassa Vanemuine-teatteri jatkoi vierailuja Suomessa 2000-luvulla. Teatteriesitysten lisäksi Vanemuisen oopperatuotantoja vieraili Suomen Kansallisoopperassa vuosina 2005 ja 2007. Muita huomiota saaneita vierailuita olivat muun muassa Tallinnan Kaupunginteatterin *Kuritöö ja karistus* (*Rikos ja rangaistus*) Tampereen Teatterikesässä vuonna 2002 sekä Viron Draamateatterin vierailu Andrus Kivirähkin näytelmällä *Eesti matus* (*Virolaiset hautajaiset*) Suomen Kansallisteatterissa vuonna 2007.

Molemminpuolista teatteritietoutta kasvattivat festivaalien ja vierailuiden lisäksi yksittäiset esitykset ja niiden saama mediahuomio. Esimerkiksi tapaukseksi muodostunut Erik Söderblomin Von Krahlin teatteriin ohjaama Jouko Turkan kirjoittama *Connecting People* (2001) kasvatti teatterikiinnostusta Suomenlahden molemmin puolin.⁷¹ Esityksen ensi-illasta ja vastaanotosta raportoitiin Suomessa monen päivän ajan. Kirjoittelu paljastaa konventionaaliseen kontekstiin liittyen teatteriin yhdistettyjä käsityksiä ja odotuksia lahden molemmin puolin.

Turkan näytelmä käsittelee 2000-luvun teknologiahuuman Suomea ja sen keskiössä ovat Nokian silloisen johtajan Jorma Ollilan ja pullonkerääjänäisen välinen kuvitteellinen romanssi. Teksti vilisee ruokotonta kieltä ja pilkkaa lähes kaikkia Suomen silmäätekeviä.⁷² Näytelmän kantaesitys piti alun perin olla KOM-teatterissa keväällä 2000 Jouko Turkan itsensä ohjaamana (nimellä *Osta pientä ihmis-tä*). Työryhmä ajautui kuitenkin taiteellisiin ristiriitoihin ja esitys peruttiin vain pari viikkoa ennen ensi-iltaa. Esityksen peruuttaminen niin lähellä ensi-iltaa on suomalaisessa teatterihistoriassa ollut harvinaista⁷³ ja siksi tapaus sai mediahuomiota Suomessa ja aiheutti spekulointia peruutuksen syistä. Kustannusosakeyhtiö Like julkaisi näytelmätekstin heti tuoreeltaan vuonna 2000, mutta näytelmä ei ole esitetty suomalaisissa ammattiteattereissa.

71 Ks. myös Luule Epnerin luku ”Suomalainen draama Viron teattereissa 1991–2017” ja Taago Tubinin luku ”Teatteri kuin sauna” tässä teoksessa.

72 Markkanen, Kristiina. Hyllytetty Komin näytelmä kertoo Ollilasta. *Helsingin Sanomat* 21.3.2000.

73 Vertauskuva virolaisten halusta itsenäisyyteen. *Satakunnan Kansa* 13.9.1991.



Jouko Turkan *Connecting People* nähtiin Von Krahlin teatterissa vuonna 2001. Tiina Tauraite oli Maailman kaunein nainen ja Raivo E. Tamm esitti Jorma Ollilaa.



Connecting People. Kaatopaikan asukkaina Liina Vahtrik, Enar Tarmo, Erki Laur, Juhan Ulsak ja Tiina Tauraite. Kuva: Von Krahlin teatterin arkisto.

Turkan näytelmä sai ensi-iltansa Von Krahliissa tammikuussa 2001. Von Krahlin ohjelmistoon skandaalit sopivat, koska heidän omatkin esityksensä pyrkivät ravistamaan kulttuurisia ikoneita.⁷⁴ Esitys vieraili Suomessa Helsingin Juhlaviikoilla elokuussa 2001. Esityksen saama mediahuomio herätti kiinnostusta tapoihin tehdä teatteria ja käsitellä nyky-yhteiskuntaan liittyviä kysymyksiä.

Esimerkiksi 1990-luvun alussa Suomessa esitettiin Jaan Kaplinskin näytelmää *Neljän kuninkaan päivä*, joka Neuvosto-Virossa oli sensuroitu. Esityksen yhteydessä pohdittiin sensuuria suomalaisen teatterin kontekstissa vain itsesensuurin kysymyksenä.⁷⁵ *Connecting People* -esityksen yhteydessä Viron puolella esitetty epäilyt Turkan näytelmän sensuroimisesta Suomessa eivät edelleenkaan mahtuneet suomalaisten käsitykseen yhteiskunnasta tai taiteen toimintavapaudesta. Myöskään mediassa kukaan ei epäillyt, että teoksen esittäminen olisi estetty jonkun produktion ulkopuolisen tahon toimesta.

Suomalaisia vaikuttajia käsitellyt näytelmä ei siirtynyt kuitenkaan merkityksiltään samankaltaisena virolaiselle näyttämölle. Eittämättä tapaukseen liittynyt kohu ja näytelmän ruokottomuus herättivät yleisön kiinnostuksen, mutta suomalaisen poliittisen ilmapiiriin käsittely lieveni lahden yli siirrettäessä. Tapauksena *Connecting People* teki kuitenkin suomalaista teatteria ja Jouko Turkkaa tunnetuksi Virossa.

Näytelmäviennin kasvu osana kansainvälistymiskehitystä

2000-luvulla Teatterin tiedotuskeskuksen TINFOn rooli kasvoi kansainvälistymiseetoksen myötä. Tiedotuskeskuksella oli käynnissä Viro-yhteistyö, jossa esiteltiin pohjoismaista draamaa. Viron teatterin tiedotuskeskuksen järjestämässä tilaisuudessa esitettiin Pirkko Saision *Tunnottomuus* Rakveren teatterin tallenteena.

74 Gröndahl 2010, 386.

75 Moring, Kirsikka. Kielletty alle 16-vuotialta. *Helsingin Sanomat* 17.1.2001.

TINFO auttoi muissakin yhteyksissä, esimerkiksi suosittelemalla tuomariston jäseniä Tartossa järjestetyille Draama-festivaalille vuonna 2005. Festivaalille osallistuivat Pekka Milonoff festivaalin päätuomariston jäsenenä ja Anneli Kurki kriittikkoraadin jäsenenä.⁷⁶

TINFO panosti 2000-luvulla myös voimakkaasti näytelmäviennin edistämiseen yhteistyössä Näytelmäkulman ja Suomen Näytelmäkirjailijaliiton kanssa.⁷⁷ Näytelmävientä oli osa Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelmaa, jonka tavoitteena oli kulttuuriviennin kolminkertaistaminen vuosina 2007–2011.⁷⁸ Partnereina eri maissa olivat Suomen instituutit, lähetystöt, paikalliset teatterit ja organisaatiot sekä festivaalit. TINFO järjesti yhdessä Kirjallisuuden vientikeskus FILIn kanssa kääntäjille työpajoja, joiden päämääränä oli lisätä kääntäjien mielenkiintoa ja innostusta suomalaisten näytelmien ja proosan kääntämiseen käytännön harjoitusten sekä kirjailija- ja asiantuntijatapaamisten avulla.⁷⁹ Myöhemmin TINFO mahdollisti näytelmien kääntämistä myöntämällä käännösapurahoja. Niiden avustuksella käännettiin suomalaisista näytelmiä viroksi.⁸⁰

Näytelmäviennin lisäksi kulttuurin kansainvälistymiseetos näkyi myös ruohonjuuritasolla. Kotimaisella kentällä alettiin luoda erilaisia yhteistyöprosesseja ja uudenlaisia toimintatapoja, mikä heijastui myös kansainväliseen toimintaan. Teatterikeskuksen tekemän selvityksen mukaan suomalaisella nykyteatterikentällä oli kiinnostusta kansainvälisiin yhteistuotantoihin, joissa uusilla

76 Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomus 2005, 8.

77 Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomus 2005, 7.

78 Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelma -hanketta rahoittivat Opetusministeriö, kauppa- ja teollisuusministeriö, Teknologian ja innovaatioiden kehittämiskeskus Tekes sekä Suomen itsenäisyyden juhlarahasto Sitra. Teatterivientiä koordinoi Teatterin tiedotuskeskus TINFO. Koski 2010, 430.

79 Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomus 2008, 18.

80 Näytelmiä käänsi Ülev Aaloe, joka oli osallistunut TINFO:n työpajoihin. Hänen kääntämäänsä virolaisille näytännöille päätyivät Bengt Ahlforsin *Aska och akva-vit*, Mika Waltarin *Gabriel tule takaisin*, Ralf Långbackan *Olga, Irina och jag*, sekä Sirkku Peltolan *Ihmisellinen mies*. Lisäksi Tamur Tohver käänsi Leea Klemolan *Jessikan pennun*. Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomus 2012, 16; Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomus 2013, 14; Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomus 2014, 14; Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomus 2015, 14.

työtavoilla ja taiteilijayhteisöillä on keskeinen merkitys. Erityisesti residenssitoiminnan nähtiin edesauttavan taiteilijoiden ja yleisön vuorovaikutusta.⁸¹ Toimenpide-ehdotuksessa nostettiin esiin erikseen esitystaiteen edistäminen.⁸²

2000-luvun puolivälin jälkeen kiihtynyt kulttuurivientietos tuotti taiteen kansainvälistymiselle itseisarvon. Kansainvälistymispyrkimykset näkyivät myös lisääntyneinä festivaalivierailuina. Tampereen Teatterikesässä ja Helsingin Juhlaviikoilla saattoi nähdä virolaista teatteria melkein vuosittain.

2010-luku ja yhteistyöprojektit

2010-luvulle tultaessa yksittäisten vierailuiden määrän kasvamisen lisäksi maiden väliset teatterisuhteet ja niitä kannattelevat tuotantorakenteet olivat kehittyneet. Yksisuuntaisen kulttuuriviennin sijaan oltiin kiinnostuneita yhteistuotannoista, joissa yhteistä taiteellista toimintaa voitiin hyödyntää molempiin suuntiin. Tässä näkyy paradigmanvaihdos verrattuna 2000-luvun ensimmäiseen vuosikymmeneseen, jolloin tuottajien sijaan painotettiin taiteellisen henkilökunnan merkitystä kansainvälisten suhteiden luomisessa. Vapaiden ryhmien määrän kasvu suomalaisella teatterikentällä vaikutti osaltaan kiinnostukseen yhteistuotantoihin ja uusiin mahdollisuuksiin rahoittaa esityksiä sekä pidentää niiden esityskausia.⁸³

Kilpailu avustuksista sekä teatterikentän ja kansainvälisen rahoituksen pirstaloituminen selittää rakenteellisesti kiinnostusta

81 Teatteri liikkeessä ja lähellä. Suomalaisen teatterin kehittämisohjelma 2013, 12.

82 Koivunen 2004, 92.

83 Vuonna 2000, kun TINFOn tilastoihin otettiin mukaan myös harkinnanvaraista avustusta saaneet ryhmät, avustusta saaneita ammattilaisryhmiä oli 40. Vuonna 2017 rahoituslain ulkopuolisia toimijoita oli noin 150, joista tilastoitiin 44 valtiontoiminta-avustusta saavaa toimijaa ja muita yhteisöjä 30. Tilastojaan toimitti 74 eri teatteritoimijaa. Tilastoinnin ulkopuolelle jäi siis edelleen työryhmiä. Teattereiden ja teatteriryhmien rinnalla oli työryhmiä, sateenvarjo-organisaatioita kuten Universum, Mad House ja Tehdasteatteri sekä tuotantoalustoja ja kulttuurikeskuksia. Teatteritilastot 2017, 117.

yhteistyöprojekteihin. Toimijoiden määrän kasvu heijastuu myös vierailujen määrän kasvuun. Erilaiset taiteelliset yhteistyöprojektit mielletään vapaan kentän ryhmien toimintaperiaatteisiin sopivaksi, koska vapaan kentän ryhmät toimivat joka tapauksessa harkinnanvaraisten avustusten ja usein henkilökohtaisten apurahojen turvin. Lisäksi palkkaus tapahtuu produktiokohtaisesti.⁸⁴

Esimerkiksi tamperelaisen Teatteri Telakan, lahtelaisen Teatteri Vanhan Jukon sekä Rakveren teatterin vuonna 2013–2014 toteutettua kolmen teatterin yhteistuotantohankkeen Köök-Kullervo-Petroskoi rahoitus haettiin hyvin moninaisista lähteistä ja se toteutui lopulta Teatterin tiedotuskeskuksen, AVEKin, Opetus- ja kulttuuriministeriön, Viron Suomen-suurlähetystön sekä Helsinki–Tallinna-yhteyttä liikennöivien laivayhtiöiden avustuksella. Lisäksi teattereilla oli myös omat rahoitusväylänsä hankkeen mahdollistamiseksi muun muassa apurahoina ja Viron valtion toimintatuella.⁸⁵ Teatterin tekijät kuitenkin painottavat yhteistyötuotantojen henkisiä ja taiteellisia arvoja taloudellisten sijaan. Selvityksen mukaan eri kentillä toimivien kollegojen työtapoihin tutustuminen, tietotaidon vaihto sekä oman ammatillisen identiteetin vahvistuminen koettiin erittäin tärkeiksi syiksi yhteistuotantojen tekemiselle.⁸⁶

Köök-Kullervo-Petroskoi-hankkeessa käsiteltiin suomalaisten ja virolaisten tekemisen tapoja sekä keskinäisiä ennakkoluuloja. Hankkeen tarkoitus oli tuottaa kolme yhteisestä taiteellisesta teemasta vapaasti ammentavaa kantaesitystä, jotka kiertäisivät hankkeen kolmen teatterin näyttämöt sekä vierailisivat festivaaleilla.⁸⁷

84 Oinaala & Ruokolainen, 46.

85 Säppi 2014, 13–14. Teatteri Telakan *Petroskoi* sai tukea Suomen Kulttuurirahastolta, Pirkanmaan Kulttuurirahastolta, Alfred Kordelinin säätiöltä, Taiteen edistämiskeskuksen matka-apurahan, Taiteen edistämiskeskuksen henkilökohtaisen työskentelyapurahan näyttelijä Kaisa Sarkkiselle ja Tampereen kaupungilta. Teatteri Vanhan Jukon *Kullervo* puolestaan sai tukea Suomen Kulttuurirahastolta, Alfred Kordelinin säätiöltä, Kansan Sivistysrahastolta, Taiteen edistämiskeskuksen henkilökohtaisen työskentelyapurahan näyttelijä Tanjalotta Räikälle ja Lahden kaupungilta.

86 Esiselvitys esittävän taiteen yhteistuotantojen kehittämistarpeista, 28.

87 Säppi 2014, 3.



Petroskoi oli yksi kolmesta esityksestä Teatteri Telakan, Teatteri Vanhan Jukon ja Rakveren teatterin yhteistuotantohankkeessa. Se sai ensi-iltansa 4.9.2013. Kuvassa Minja Koski, Jussi-Pekka Parviainen, Kaisa Sarkkinen, Mait Joorits ja Petri Mäkipää. Kuva: Kai G. Baer. Teatteri Telakan arkisto.

Johtoajatuksena oli pidentää yksittäisten esitysten esityspankkaa.⁸⁸ Hankkeen puitteissa tuotettiin kolme kantaesitystä, joista kustakin kirjoitettiin esityskritiikkejä. Siten hanke sai enemmän mediahuomiota kuin yksittäinen ensi-ilta.

Hankkeen esitykset saivat hyvän vastaanoton molemmissa maissa. Suomalaisvetoiset esitykset *köök/keittiö* ja *Kullervo* myivät epäilyksistä huolimatta Virossakin hyvin. Myös *Petroskoin* saama

88 Mts. 5.

suosio oli tekijöilleen jopa yllätys.⁸⁹ Hanke palkittiin Suomen opetus- ja kulttuuriministeriön näyttämötaiteen valtionpalkinnolla marraskuussa 2013. Valtionpalkintoa voi pitää myös kannustuksena yhteistyön kehittämiseen ja monimuotoistamiseen. Palkinnon perusteluissa näyttelijöiden, ideoiden ja kielen vaihtovuoroisuuden nähtiin rikastavan teatterien kertomisen tapoja.

Andres Noormetsin ohjaama *köök / keittiö* käsitteli vieraan pelkoa sekä suomalais-virolaisia suhteita keittiöremontin puitteissa. Vielä 2000-luvun alussa maiden välisessä kulttuuriyhteistyössä pidettiin tärkeänä panostaa naapurimaan kielen, kulttuurin ja historian tuntemuksen lisäämiseen. Kymmenen vuotta myöhemmin yhteistuotannot perustuivat enemmän yhteisen esteettisen kielen löytämiseen. *Keittiössä* siirryttiin keskinäisten erojen tarkastelusta myös abstraktimpaan vieraan pelon käsittelyyn, kerrontaa kuljettettiin myös symboliikan ja esineteatterin avulla perinteisen puheatterin keinojen sijaan.

Yhteistyöprojekti osoittaa, miten moninaisista lähteistä pienten teattereiden rahoitus koostuu ja miten kansainvälinen yhteistyö tuottaa lisämahdollisuuksia rahoituksen hankkimiseen. Taiteellinen yhteistyö kuitenkin antaa tekijöille uudenlaista perspektiiviä myös omaan tekemisiin. Viron ja Suomen välinen lyhyt etäisyys mahdollistaa tiiviin yhteistyön. Kolmen teatterin yhteishankkeen lisäksi 2010-luvulla suomalais-virolaista yhteistyötä ovat tehneet esimerkiksi Teater NO99 Teatteri Viiruksen *Memories for life* -projektissa vuonna 2014⁹⁰ ja muissa ohjauksissa: Teatteri Telakka ja Tartu Uus Teater *#Digitalhatsgame* (2016), Meriteatteri ja tarttolainen Must Kast *Kaksismaa / Kaksoismaa* (2017), Klockriketeatern ja Von Krahle *Ice* (2018), Jalostamo Kollektiivi Viron Draamateatterin kanssa *Käsist seotud / Kädet tömät* (2016–2018) sekä Teater NO99:n kanssa *NO30 Kihnu Jõnn* (2018).

89 Mts. 25.

90 Teatteri Viiruksen lehdistötiedote.

Teater NO99 Suomessa

Kiinnostus uuteen poliittiseen ja yhteiskunnalliseen teatteriin alkoi näkyä myös Suomessa 2000-luvulta eteenpäin. Hanna Suutela on tulkinut, että kotimaiselta näytelmältä on ollut 2000-luvulta alkaen lupa odottaa päiväkohtaista osallistumista yhteiskunnalliseen keskusteluun.⁹¹ Erkki Sevänen on samoilla linjoilla kirjoittaessaan, että 2000-luvun alussa kapitalismin ja markkina-perustaisen yhteiskuntapolitiikan kriittinen käsittely muodostui keskeiseksi juonteeksi suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa ja kotimaisissa teattereissa.⁹² Vaikka 2010-luvun taitteessa teatterin kenttä Suomessakin monimuotoistui, rajat lajien ja tyylien välillä hämärtyivät ja ilmaisu monipuolistui tekstin kustannuksella,⁹³ niin Suomesta käsin tarkasteltuna virolainen teatteri näyttäytyi kokeellisena ja rohkeana.⁹⁴ Virolaista uutta poliittista ja yhteiskuntakriittistä teatteria Suomeen toi etenkin Tampereen Teatterikesä ottamalla pääohjelmistoonsa tällinnalaisen Teater NO99:n esityksiä.⁹⁵

Teater NO99 oli taiteilijapariskunta ohjaaja Tiit Ojasoon ja kansainvälisesti menestyneen videotaiteilija Ene-Liis Semperin vuonna 2004 perustama teatteri. Alkuperäinen idea oli tehdä 99 esitystä, mutta teatteri lopetti kohun saattelemana vuonna 2018, kun jäljellä olisi ollut vielä 30 esitystä.⁹⁶

91 Suutela 2013, 110.

92 Sevänen 2013, 119.

93 Koski 2010, 419.

94 Mansikka, Heli. Teatterikesä: Virossa tehdään nyt rohkeaa teatteria. *Yle* 7.8.2014.

95 Ryhmä vieraili Tampereella vuosina 2008–2014 esityksillään NO88 *Kuumat virolaiset kundit (Tõelised Garjatsijed eestlaste parhi)*, 2008), NO85 *Kuinka selittää kuoliaalle jänikselle (Kuidas seletada pilte surnud jänesele)*, 2010), NO72 *The Rise and Fall of Estonia* (2012) sekä NO65 *Ahmijad (Suur Ögimine)*, 2014).

96 Lopettamisen taustalla oli teatterin ajautuminen vaikeuksiin sen jälkeen, kun teatterinjohtaja Tiit Ojasoo jäi kiinni naisnäyttelijän pahoinpitelystä vuonna 2016. Teatterin oman ilmoituksen mukaan lopetuksen syyt liittyivät vain taiteen tekemiseen. Kunnas, Kaja. Poliittisesta satiiristaan tunnettu kokeileva ja palkittu virolaisteatteri NO99 lopetetaan kesken esityskauden. *Helsingin Sanomat* 1.11.2018.

Eva-Liisa Linder arvioi, että Teater NO99 oli ensimmäinen teatterin Viron itsenäistymisen jälkeen, joka alkoi tehdä yhteiskunnallisesti relevantteja esityksiä.⁹⁷ Ryhmä kohdisti kritiikkinsä sekä yleisöön että poliitikkoihin aiheuttaen yleisökriittisen käänteen virolaisessa teatterissa. Heidän esityksissään käsiteltiin muun muassa rasismia, nationalismia, energiakriisiä ja laskevaa syntyvyyttä Virossa etenkin vallan mekanismien tutkimisen näkökulmasta.⁹⁸ NO99 oli 2010-luvulla virolaisen kokeilevan teatterin lippulaiva, joka teki satiiria politiikasta, lehdistöstä ja suuresta yleisöstä, mutta myös vaikutti niiden toimintaan.⁹⁹

Suomessa vallan mekaniikkaa purkava esitysmuoto oli 2010-luvun alussa suosioon noussut poliittinen satiiri dokumenttiteatterin keinoin. Eniten huomiota saaneet poliittista päätöksentekoa dokumenttiteatterin keinoin käsitelleistä esityksistä olivat Susanna Kuparisen *Valtuusto*-sarja Helsingin Ylioppilasteatterissa (2008–2010) ja *Eduskunta*-trilogia (2011–2015) Ryhmäteatterissa. Suomalaisen ryhmien Virossa vierailleissa tilastoiduissa esityksissä 2000-luvun uusi poliittinen teatteri ei näkynyt lukuun ottamatta KOM-teatterin *Tarpeettomia ihmisiä* (2003). Esitys vieraili Tallinnan kaupunginteatterissa Talviyön uni -teatterifestivaaleilla vuonna 2004. Reko Lundánin kirjoittama näytelmä käsittelee markkinatalouden vaikutusta yksilötasolla kuvaamalla työttömyyttä ja sen seurauksia.

Suomessa ensimmäisenä Teater NO99:n esityksistä Tampereen Teatterikesässä vierailut *Kuumat virolaiset kundit* (2008) sai innostuneen vastaanoton. Esityksessä joukko nuoria miehiä huolestuu virolaisten laskevasta syntyvyydestä ja päättää ryhtyä toimenpiteisiin perustamalla kerhon, jonka päämääränä on tehdä mahdollisimman paljon virolaisia lapsia. Esityksen kantavana kysymyksenä käsiteltiin kansallisuuden merkitystä nykymaailmassa. Vakavan poliittisen kysymyksen käsittely absurdin

97 Linder 2019, 77.

98 Mp.

99 Kunnas, Kaja. Poliittisesta satiiristaan tunnettu kokeileva ja palkittu virolaisteatteri NO99 lopetetaan kesken esityskauden. *Helsingin Sanomat* 1.11.2018.



Teater NO99:n *Kuidas seletada pilte surnud jänesele* sai ensi-iltansa 10.3.2009. Esitys vieraili Tampereen Teatterikesässä elokuussa 2010. Kuva: Tiit Ojasoo. Teater NO99:n arkisto.

asetelman kautta ja huumorin keinoin vetosi suomalaiskriitikoihin.¹⁰⁰

Vuonna 2010 Tampereen Teatterikesässä vieraili *Kuinka selittää kuvia kuolleet jänikselle*, joka käsitteli kulttuurin heikkoa rahoitusta. Vierailun yhteydessä käsiteltiin myös aiemmin keväällä

100 Suvanto, Jussi. Henkilökohtaisesta tulee poliittista, kun lapsia tehdään talkoil-la. *Aamulehti* 7.8.2008; Haapanen, Irmeli. Virolaisista suvunjatkajista median ih-meelliseen maailmaan. *Turun Sanomat* 9.8.2008; Kekäläinen, Katri. Kuumat virolaiset kundit haluavat tehdä paljon lapsia. *Savon Sanomat* 9.8.2008 ja Moring, Kirsikka. Virolaiset kuolevat sukupuuttoon. *Helsingin Sanomat* 8.8.2008.

ryhmän tekemää poliittista provokaatiota.¹⁰¹ Suomessa esitys vieraili Tampereen Teatterinkesän ohjelmistossa saamatta laajempaa huomiota,¹⁰² vaikka esityksen käsittelemiä vastaavat kulttuurirahoituksen koskivat myös Suomea. Kulttuuriministeri Jänes ja virolainen kulttuurikenttä oli ilmeisesti sen verran vieras, ettei esityksen yhteiskunnallinen kritiikki siirtynyt rajan yli. Suomessa vastaava poliittisia dokumentteja, poliitikkojen puheita ja yhteiskuntakritiikkiä hyödyntävä dokumenttiteatteribuumi alkoi muutamaa vuotta myöhemmin.

Sen sijaan vuoden 2012 vierailu, *The Rise and Fall of Estonia*, nostettiin esiin pääohjelmiston kansainvälisenä huippuvierailuna. Esitys kertoi ”Viron kehityskulusta muuttuvan Euroopan reunalla”¹⁰³ Esityksen erikoisuutena oli jättimäisen livevideokuvan hyödyntäminen, jonka välityksellä Tampere-talon yleisö pääsi seuraamaan esitystä ”suorana lähetyksenä”. Suomalaisessa vastaanotossa kritisoitiin videotekniikan käyttämistä,¹⁰⁴ mikä saattaa heijastella yleistä kyllästymistä live-elokuvan estetiikkaan. 2010-luvun suomalaisessa teatterissa videotekniikan ja livekuvakäyttö esityksissä oli valtavirtaistunut ja yleistynyt niin paljon, ettei se tuntunut enää uudelta esteettiseltä keinolta kuten 1990-luvun Von Krahl -vierailussa.

Vuonna 2014 Teater NO99:n vierailu oli osa laajempaa yhdessä Viron Suurlähetystön ja Eesti Instituutin kanssa järjestettyä Case

101 Toukokuussa 2010 Teater NO99 perusti kuvitteellisen yltiöpopulistisen Yhtenäisen Eesti -puolueen, jonka ”puoluekokous” järjestettiin Saku-hallissa. Monitahpainen yleisö oli vielä osallistuessaan epätietoinen, oliko kyseessä esitys vai oikeasti puolueen juhlat. Puoluekokousta edelsi 45 päivän ”vaalikampanja”, jonka yleisönä oli tiedotusvälineiden kautta koko Viro. Media odotti jonkin uuden poliittisen liikkeen tai puolueen syntyä. Kyse oli kuitenkin teatteriesityksestä. Koppinen, Mari. Tallinnalainen teatteri provosoi. *Helsingin Sanomat* 3.8.2010; Virkkula, Simopekka. Otetaan valta! *Aamulehti* 1.8.2010; Karila, Juhani. Ajattele, mutta älä liikaa. *Aamulehti* 4.8.2010.

102 Ks. Saarelainen, Maarit. Kulttuuriministeriä kustaan silmään. *Aamulehti* 4. 8.2010.

103 Tampereen Teatterikesä julkistaa kaksi kansainvälistä esitystä pääohjelmistosta. 30.3.2012. Finland Festivals -verkkosivusto.

104 Vuori, Suna. Olipa kerran voittajakansa. *Helsingin Sanomat* 12.8.2012; Saarelainen, Maarit. Suora lähety virolaisten elämästä. *Aamulehti* 12.8.2012.

Viro -katselmusta,¹⁰⁵ jossa nähtiin Teater NO99:n & Allfilmin dokumenttielokuva *Ash and Money* (*Kust tuleb tolm ja kuhu kaob raha*).

Tampereen Teatterikesällä oli suuri rooli Teater NO99:n tekemisessä tunnetuksi Suomessa. Vaikka kaikki Suomessa vierailleet esitykset olivat yhteiskuntakriittisesti virittyneitä, parhaimman vastaanoton saivat esitykset, joiden käyttövoimana oli huumori ja universaalimmat kysymykset kuten tarkoituksettomuuden tunne tai kansallismielisyys ja syntyvyyden lasku. Sen sijaan Viron politiikkaan ja historiaan keskittyneet esitykset jäivät vähemmälle huomiolle. Vaikuttaa siltä, että virolainen poliittinen kenttä oli kuitenkin sen verran vieras, että sen käsittely jäi etäiseksi suomalaiselle yleisölle. Vierailut mahdollistivat kuitenkin naapurimaan ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja aallon harjalla olleen teatterin toimintaan tutustumisen.

Lopuksi

Suomalais-virolaisten teatteriyhteyksien kehittyminen Viron uudelleen itsenäistymisen jälkeen heijastelee teatterinvaihdon monimuotoistumisen lisäksi myös teatterikentän yleistä kansainvälistymistä. Teatteriyhteyksien laatuun ja määrään sekä esitysten vastaanottoon ovat vaikuttaneet teatterikentän ulkoiset ja sisäiset kontekstit kuten rakenteet, konventiot, maiden kulttuurinen ja poliittinen ilmapiiri sekä kansainvälistymiskehitys.

Määrällisesti Suomen ja Viron teatterivierailut ovat lisääntyneet jonkin verran tarkastellun kolmen vuosikymmenen aikana. 1990-luvulta alkaen vierailuja on tehty puolin ja toisin vuosittain muutamalla esityksellä joko teattereissa tai festivaaleilla. 2010-luvun huippuvuosina on ollut yli kymmenen vierailuesitystä. Luvut eivät sisällä taiteilijavierailuita, vaan kuvaavat vierailleiden produktioiden määriä. Esityskertoja on ollut useampia.

105 Mukana olivat myös R.A.A.A.M.:n *Tühermaa*, Cabaret Rhizomin *Mutantants* ja suomalais-virolaisena yhteistyönä syntynyt *köök / keittiö*.

Maiden välisten teatterisuhteiden kehityksessä voi nähdä kaaren kulttuuriyhteistyön merkityksen paradigman vaihdoksesta. Vielä 1990-luvun vierailujen merkitys oli aluksi kulttuurisuhteiden luomisessa ja elvyttämisessä sekä uudelleen itsenäistyneen Baltian alueen yhteistyön kehittämisessä. Vierailujen motiivina oli yhteyksien luomisen lisäksi oman teatterinkulttuurin esittely naapurimaassa. Vierailevat ohjaajat ja Viron historiaa käsitelleet esitykset laajensivat suomalaisten käsitystä naapurimaan historiasta ja nykyisyydestä.

Kansainvälisyydestä tuli itseisarvo 2000-luvulla, kun kansainväliset rahoituskanavat kehittyivät. Katsaus osoittaa myös yksittäisten aktiivisten toimijoiden merkityksen maiden välisille teatterisuhteille. 1990-luvun puolivälistä saakka rakennettu yhteys Von Krahlin teatterin ja Baltic Circlen taustalla olleiden tekijöiden välillä tuotti valtaosan suomalais-virolaisista vierailuista 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puoliväliin asti. Henkilökohtaisiksi muodostuneet taiteilijasuhteet tuottivat tiivistä yhteistyötä. Kulttuuriviennin eetos muuttui tavoitteeksi taiteellisen yhteistyön tekemisestä. Myös maiden välinen viisumivapaus, matkustamisen helpottuminen, teknologian mahdollistama vaivaton yhteydenpito, yhteinen valuutta ja muun muassa etätyöskentelyn mahdollistuminen ovat omalta osaltaan helpottaneet maiden välistä työskentelyä.

Festivaalien merkitys teatterivaihdolle on suuri, koska ne tarjoavat valmiin foorumin ja yleisön esityksille. Ohjelmistojen valitsijat pyrkivät yleensä saamaan festivaaleille ajankohtaisimmat ja arvostetuimmat tekijät. Suomalaisten teatterintekijöiden näkökulmasta virolainen teatteri on vierailuillaan esitellyt kiinnostavia muutoksia ja uudenlaista estetiikkaa. Etenkin Von Krahlin teatterin 2000-luvun taitteessa ja Teater NO99:n 2010-luvulla kansainvälisesti kiertäneet esitykset ovat erityisesti tehneet näkyväksi Suomessa virolaista nykyteatteria.

Kansainvälistymistä on alettu tukea ja esimerkiksi Teatterin tiedotuskeskus TINFO on tehnyt aktiivisesti töitä teatterikentän kansainvälisen tietotaidon kehittämisessä ja hyödyntämisessä. Vain kukaan myös siltä, että Suomessa apurahoilla ja projektiavustuksilla toimiva vapaa kenttä liikkuu nykyään joustavammin maiden välillä

rahoitusmuotojen haasteellisuudesta huolimatta. Taiteilijavaihdot ja yhteistuotannot nähdään positiivisina mahdollisuuksina kehittää taiteellista ajattelua sekä tuottaa nimenomaan taiteellisia kohtaamisia toimijoiden välille.

Toimintatavat ovat myös muuttuneet ja laajentuneet esitys- tai taitelijavierailuista yhteistyöhankkeiksi ja teemaviikoiksi, jotka ovat kasvattaneet virolaisen teatterin huomioarviota Suomessa yksitáisten esitysten sijaan. Esimerkiksi Espoon kaupunginteatterissa (nykyisin &) on vietetty Viro-teemaviikkoja vuosina 2015–2023.¹⁰⁶ Teemaviikkojen järjestäminen perustui teatterilaisten havaintoon, että pääkaupunkiseudulla asuu laaja virolaisväestö, joille teatterissa käyminen on kulttuurinen traditio. Lisäksi vaikutti siltä, että esitykset Virossa olivat usein loppuunmyytyjä, joten esitysten tuominen Suomeen saattaisi houkuttaa myös virolaisyleisöä.¹⁰⁷ Esitysvierailujen toteuttamisessa teatterin keskeisiä yhteistyökumppaneita ovat olleet Viron suurlähetystö, Viro-instituutti sekä Teatterin tiedotuskeskus TINFO.

Työskentelytapojen monimuotoistuminen heijastelee myös teatterikentän toimijoiden määrän kasvua ja kilpailun kiristymistä. Yhteistyöhankkeiden kohdalla ei ole kyse maiden välisistä naapurisuhteista, vaan yhteisistä taiteellisista intresseistä. Suomalais-virolaisia suhteita tarkastelleet esitykset kuten *Taksojuhíd / Taksirengit* (2003) ja *köök / keittiö* (2014) ovat tuottaneet myös itsereflektiota ennakkoluuloista ja odotuksista teatterin keinoin. Vaikka kansainvälisyyttä ja monikansallisuutta on alettu painottaa sitä enemmän mitä lähemmäs tullaan 2010-luvun loppua, niin silti myös 1800-luvulta peräisin olevaa heimokansa-ajattelua ylläpidetään viittaamalla naapuriin veljeskansana, josta halutaan löytää niin yhtäläisyyksiä kuin erojakin.

106 Ennen Viro-viikkoja Espoon kaupunginteatterissa on vieraillut 1991–2014 Andres Lepik -projektin *Carmen* (1996), osana Baltic Circle -festivaalia tuotettu Von Krahlin teatterin ja Koitoksen *Taksojuhíd / Taksirengit* (2005) sekä Rakveren teatterin *köök / keittiö* (2014), joka oli osa suomalais-virolaista yhteistyöhanketta.

107 Marika Agarthin sähköpostitiedonanto 1.1.2019.

Kristian Smeds Virossa

Julia Pajunen

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2326-061X>

Anneli Saro

ORCID <https://orcid.org/0009-0000-6692-2794>

Kristian Smeds (s. 1970) on palkittu suomalainen ohjaaja ja dramaturgi, joka on tehnyt osan kansainvälistä uraansa Virossa. Smeds valmistui dramaturgiksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 1995. Heti valmistumisensa jälkeen hän toimi vuosina 1996–2001 Teatteri Takomon taiteellisenä johtajana, minkä jälkeen hän siirtyi Kajaanin kaupungin-teatterin johtajaksi. Lähdettyään Kajaanista vuonna 2004 Smeds toimi freelancerina pääosin Baltian maissa. Vuonna 2015 Smeds aloitti Suomen Kansallisteatterin ensimmäisenä residenssitaiteilijana ja 1.3.2018–28.2.2023 hän toimi Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen professorina. Vuonna 2024 Smeds kiinnitettiin Suomen Kansallisteatteriin ohjaajaksi ja kansainvälisten suhteiden koordinoijaksi vuoteen 2030 asti. Suomessa Smeds on uransa ajan tehnyt suomalaista teatteriajattelua laajentavia ohjauksia, joissa klassikkotekstit ovat muuttuneet voimakkaan visuaaliseksi ja yhteiskunnallisesti kantaaottaviksi aikalaispuheenvuoroiksi.

Smedsin teatteriestetiikka on ollut poikkeuksellisen tunnistettava suomalaisella teatterin kentällä. Hänen ohjauksensa perustuivat 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä vahvasti sovitetuille klassikkoteoksille, joissa musiikilla, multimedialla sekä kokeellisella tilankäytöllä oli merkittävä rooli. Smeds tarttui ohjauksissaan Tšehovin, Ibsenin, Dostojevskin ja Büchnerin klassikoihin ja toi ne uusiin konteksteihin säilyttäen kuitenkin alkuperäisen teoksen hengen. *Kolme sisarta* (2004, Kajaanin kaupunginteatteri) muuntui paikallispolitiikkaa kuvanneeksi multimediakokonaisuudeksi. *Woyzeckista*

(2003, Kajaanin kaupunginteatteri) tuli rock-konsertti ja romaanijärkäle *Rikos ja rangaistus* (nimellä *Sad songs from the heart of Europe*, ensi-ilta Vilnassa 2006) tiivistyi yhden naisen monologiksi. Smeds on tyypillisesti sekoittanut tulkinnoissaan alkuperäistekstiä itse tuottamaansa materiaaliin.

Kristian Smedsillä on ollut läheinen suhde virolaiseen teatterikenttään, jonka ovat luoneet Baltic Circle- ja Baltoscandal-festivaalit. Smeds vieraili ohjauksillaan Viron pikkukaupungissa Rakveressa joka toinen vuosi järjestetyssä Baltoscandalissa vuosina 2002 ja 2004. Vuonna 2006 hän tuotti festivaalille Houkka Bros -yhtyeen jäsenenä tee-se-itse-olohuonemusikaalin *Lapsia, lintuja ja kukkasia*.

Baltoscandalin johtaja Peeter Jalakas kutsui 2004 Smedsin työskentelemään Von Krahliin, ensimmäiseen virolaisen yksityis- ja avantgarde-teatteriin. Von Krahlin teatterin kanssa tehty yhteistyö avasi Smedsille väylän eurooppalaiselle teatterikentälle. Hän on vieraillut teatterissa ohjauksillaan *Jäniksen vuosi* (*Jänese aasta*, 2005), *Lokki* (*Kajakas*, 2007) ja *12 Karamazovia* (*12 Karamazovit*, 2011). Vuonna 2006 Smeds kuvasi, että Von Krahlista oli muodostunut hänelle yksi keskeisistä kumppaniteattereista. Smedsillä oli työparinaan Ville Hyvönen, joka oli tehnyt hänen ohjauksiensa videoprojisoinnit jo Kajaanin kaupunginteatterissa. Baltic Circle tuki myös taloudellisesti Kristian Smedsin ohjauksia Baltiassa ja tuotti *Jäniksen vuoden* yhdessä Von Krahlin teatterin kanssa.

Smedsin vapaa tulkkaus Paasilinnan *Jäniksen vuodesta* samanlaisesti kosketti ja nauratti virolaista yleisöä. Kriitikko Andres Laasik väitti, että ohjaus on harvinainen ilmiö virolaisessa teatterissa: yhdessä on moderni-elitisti ja kansanomainen teatterikieli. Laasik huomautti myös profeettamaisesti, miten Smedsin asenne ja tyylit sopivat erinomaisesti Juhan Ulfsakin mielentilaan avaten uusia resursseja hänen rooleissansa. Vastaanotossa mainittiin ohjaus koostuvan sekä maagisista että hulluista hetkistä.

Tšehovin *Lokki* oli sensaatio virolaisessa teatterissa, koska Smeds kokosi näyttämölle monta lapsi-vanhempiparia näyttelijöitä, jolloin taiteesta ja taitelijan ankarasta urasta kertovalle näytelmälle syntyi



Kristian Smeds ohjaamassa esitystä *12 Karamazovia* vuonna 2012.
Kuva: Von Krahlin teatteri / Smeds Ensemble.

tosielämäallinen tausta. Treplevia esitti henkilökohtaisesti Juhan Ulsak, Treplevin äitiä, näyttelijätär Arkadinaa isänsä, tunnettu elokuvatähti Lembit Ulsak. Dekonstruoidussa klassikkoteoksessa syntyi monta huippuroolia.

Von Krahlin ja Smedsin yhteistyöstä ehkä eniten kansainvälistä huomiota sai vuonna 2011 tehty *12 Karamazovia* -esitys, jonka Smeds ohjasi Viljandin teatteriakatemiasta valmistuville näyttelijöille. Esitys oli neljä vuotta kestäneen koulutusohjelman tulos. *12 Karamazovia* kuului Turun ja Tallinnan kulttuuripääkaupunkiohjelmaan ja Turun kaupunginteatteri oli yksi sen osatuottajista. Esitys nähtiin myös Berliinissä, Hampurissa ja Amsterdamissa sekä Wienin juhlaviikoilla.

Taitelijavaihto on toiminut myös Suomen suuntaan, kun Von Krahlin ensembleen kuulunut Juhan Ulsak aloitti yhteistyön Kristian Smedsin ohjauksissa Virossa ja jatkoi yhteistyötä Smedsin kanssa sittemmin *Mental Finlandissa* (2009, KVS-teatteri, Bryssel), *Der imaginäre sibirische Zirkus des Rodion Raskolnikowissa* (2012, Münchner Kammerspiele, München) ja *just filmingissä* (2016, Suomen Kansal-

listeatteeri). Ene-Liis Semperin lavastus Münchenin ohjauksessa oli Faust-palkintoehdokas.

Sittemmin Smedsin ohjauksissa tila on ollut usein merkittävässä roolissa. Esimerkiksi Suomen Kansallisteatteriin ohjatussa laajan julkisen keskustelun aiheuttaneessa *Tuntemattomassa sotilaassa* (2007) käytettiin koko Suuren näyttämön salia toiselta parvelta näyttämön takaosaan. *Mr Vertigossa* (2010) Kansallisteatterin yleisö seurasi esitystä pääosin näyttämöltä käsin. *Sad Songs from the Heart of Europe* puolestaan vieraili Kansallisteatterin Maalaamoon sijoitettuna vuonna 2012. Smeds on kuvannut kirjoittamisensa muuttuneen jo varhaisessa vaiheessa ”näyttämön kirjoittamiseksi”, millä tarkoitetaan harjoitusprosessissa syntyvää tekstintuottamista, johon näyttelijät osallistuvat.

Smedsin ohjaustöitä leimaa myös leikillisuus. Smedsille teatteri-esitys on tila, joka antaa mahdollisuuden leikkiä yleisön kanssa. Smedsin tarinankerronta yhdistelee fiktiivisen maailman ja reaali-maailman tapahtumia. Kerronta sisältää myös absurdeja, jopa surrealistisia piirteitä.

Smeds palkittiin vuonna 2011 XII European Theatre Price for New Theatrical Realities -palkinnolla.

PUHEENVUORO

Teatteri kuin sauna – ohjaajan tilityksiä*

Taago Tubin

Suomentanut Varja Arola

Seuraavassa luvussa virolainen teatteriohjaaja Taago Tubin (s. 1971) pohtii henkilökohtaista sidettään suomalaiseen draamaan ja ammattillisia kokemuksiaan suomalaisten draamatekstien ohjaajana. Tubin on ohjannut Viron eri teattereissa kaikkiaan yli 70 näytelmää, joista suomalaisia on ollut yksitoista. Hänen ohjaustyönsä ovat pohjautuneet muun muassa Jussi Kylätaskun, Saara Turusen, Mika Myllyahon, Pentti Saarikosken, Anna Krogeruksen, Zachris Topeliuksen, Sofi Oksasen, Arto Salmisen ja Katja Krohnin teksteihin.

Tubin käsittelee tekstissään suomalaiselle näytelmäkirjallisuudelle ominaisia aiheita ja elementtejä ja tarkastelee erikseen viittä produktiota: uuden draaman edustajia Saara Turusen *Puputyttöä* ja Arto Salmisen *Varastoa*, Jussi Kylätaskun 1970-luvun klassikkoja *Runar ja Kyllikki* ja *Uuni* sekä viimeisenä muttei vähäisimpänä suomalais-virolaista kirjallisuusiilmiötä Sofi Oksasen *Puhdistusta*. Luvun lopuksi hän käsittelee virolaisen Mart Aasin tekstiin *Vapaus / Vabadus* pohjautuvaa ohjausidea.

* Luku ei ole Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien asiantuntijoiden tarkastama

Aluksi

Teatteri on kansansauna, jossa näyttämö on se kiuas keskellä.
Kristian Smeds

Ensikosketuksen suomalaiseen teatteriin sain vuonna 1990 virolaisten koululaisteatterien kesäkoulussa, jossa Von Krahlin teatterin edeltäjän, Ruto Killakund -ryhmittymän johtaja Peeter Jalakas näytti meille dokumenttielokuvan Jouko Turkasta ohjaamassa *Hamletia* oppilaidensa kanssa. Dokumentti oli samalla ensikosketukseni ulkomaiseen teatteriin ylipäänsä. Näkemäni tuntui tuolloin kerta kaikkiaan tajunnanräjäyttävältä, todella isolta jutulta, ja vaikutelmaa vahvisti se, mitä Peeter Jalakas kertoi Turkan metodista ja tyylistä. Muistan, että toisena esimerkkinä suurten teatterigurujen töistä meille näytettiin Peter Brookin *Mahabharata*. Kun kesä loppui, menin teatterikouluun seuraavaksi neljäksi vuodeksi, ja siellä menetelmät olivat huomattavasti konventionaalisempia kuin Turkan tai Brookin metodit.

Suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta sain ensituntuman, kun näyttämöilmaisun opettaja ja suomalaisen kulttuurin suuri ihailija Juhan Viiding esitteli meille Zachris Topeliuksen sadun *Kuu kirkas*, jonka hän oli virontanut nimellä *Kuldne kuu* yhdessä äitinsä Linda Viidingin kanssa. Sattuipa niin, että kaksi vuotta myöhemmin tein näytelmästä ensimmäisen ohjaustyöni ammattiteatteriin – tyyliiltään se oli hölmönnäivi speaktaakkeli, jossa oli elävää musiikkia. En olisi millään voinut arvata, että näytelmä aloittaisi tuotannossani eräänlaisen suomalaisen draaman sarjan. Joka tapauksessa juuri *Kuu kirkas* antoi sille alkusysäyksen, ja sitä linjaa olen jatkanut ohjaustöilläni, jotka ovat perustuneet Pentti Saarikosken, Katja Krohnin, Jussi Kylätaskun, Mika Myllyahon, Anna Krogeruksen, Sofi Oksasen, Arto Salmisen ja Saara Turusen teksteihin.

Laskin, että olen vuosina 2000–2013 ohjannut kaikkiaan yksitoista suomalaista näytelmää. Sen lisäksi olen suunnitellut muusiikin kolmeen muuhun näytelmään, jotka ovat perustuneet suomalaiseen draamatekstiin. Tämä ei tietenkään tee minusta mitään

suomalaisen näytelmäkirjallisuuden asiantuntijaa Virossa, mutta yllättävän monia kosketuksia suomalaiseen draamaan minulla tosiaan on ollut, ja niiden lukumäärä innostaakin kartoittamaan tämän subjektiivisen tendenssin mahdollisia syitä. Vaino Vahingin erästä ajatusta lainaten totean, ettei tämä teksti ole niinkään kriittinen katsaus, vaan pikemminkin optimismin vivahtava nostalginen etydi.

Hillan ja saunan maa

Suomen kauneimpia symboleita on hilla (*Rubus chamaemorus*), jonka kuva on kahden euron kolikossa. Virolaisillekin hilla on suurta ja kovasti arvostettua herkkua. Hillasta tehty hillo tai likööri tuovat oitis mieleen suo- ja metsämaisemat. Sekä tietysti järvet ja saunat järvien rannoilla. Suomessa on viittä miljoonaa asukasta kohden yli kolme miljoonaa saunaa. Tällaisia huimia lukuja Viro ei päihitä, mutta sen sijaan meidän (tarkemmin sanoen Vörumaan) savusaunaperinteemme pääsi vuonna 2014 Unescon aineettoman kulttuuriperinnön luetteloon. Savusaunaperinne elää edelleen voimakkaana Etelä-Virossa, ja on laskettu, että siellä on aktiivisessa käytössä yli 3 000 savusaunaa.

Virolaiset ja suomalaiset saunakulttuurin tutkijat ovat nähneet saunan pyhänä paikkana ja verranneet sitä kristittyjen kirkkoon sillä perusteella, että saunassa puhdistaudutaan liasta, kirkossa taas synneistä. Kanadalaistaustainen suomalaisen saunakulttuurin tutkija Lisa Marlene Edelsward on todennut, että saunan pitäminen pyhänä paikkana ilmenee useilla muillakin tavoilla. Jotkut uskontotieteilijät katsovat, että löylyllä ja sielulla on yhteisiä ominaisuuksia, ja tarkastelemalla saunaa tässä kontekstissa he nostavat löylyn tärkeimmäksi saunan pyhyyteen viittaavaksi seikaksi. Yleisen käsityksen mukaan löyly on saunan mahti, joka kantaa hengen, hengittämisen, sielun tai jopa elämän merkitystä. Edelsward kuvaa saunomista rituaaliseksi toiminnaksi, jonka keskeisimpiä päämääriä on kehon ja mielen puhdistaminen. Tällaisen

rituaalin osallistujat ovat symbolisesti irrallaan arkielämästä, mitä voidaan tarkastella sekä käytännön näkökulmasta että henkisestä ja emotionaalisesta näkökulmasta. Käytännössä sauna on jotta-kin, jota täytyy valmistella ja jonka sisälle fyysisesti mennään ja siten eristäydytään muusta maailmasta. Henkisessä katsannossa saunominen merkitsee emotionaalisuutta ja erilaisten tunteiden nousemista pintaan.¹ Tämä kaikki ilmenee hienosti suomalaisesta *Miesten vuoro* -dokumentista (2010), jota suomalaisempaa, tunteikkaampaa ja samalla miehisempää elokuvaa lienee vaikea löytää. Elokuva oli myös ehdolla parhaan vieraskielisen elokuvan Oscar-palkinnon saajaksi.

Tarkastelematta saunomisen erityispiirteitä tämän syvemmin voidaan täydellä varmuudella todeta, että sauna on meille pimeässä ja varjoisissa kuusikoissa omia askareitaan toimittaville introverteille suomalaisugrilaisille erityinen paikka, terapeutin puhdistautumisen tila.² Eräänlainen ikuisuuden palvelin, jos niin halutaan. Puoliksi yksityinen ja puoliksi julkinen sfääri, jossa monesti ollaan psyykkisesti ja fyysisesti yhtä alastomia. Tästä onkin varsin johdonmukaista päätyä Kristian Smedsin määritelmään teatterista: ”Teatteri on kansansauna, jossa näyttämö on se kiuas keskellä.”³ Kunhan on löylyä. Nimittäin ”Saunan löyly, sehän [on] sairaan ruumiin ja sielun paras lääke täällä”, kuten *Seitsemän veljeksien* Juhani toteaa.⁴

Minua kovasti kiehtoo ajatus, että juuri tuon samaisen löylyn etsiminen on johdattanut minut suomalaisen näytelmäkirjallisuuden pariin. Senpä vuoksi rakennan tämän nostalgisen etydini sauna-vertauskuvan varaan.

1 Edelsward 1991, 85.

2 *Steam of Life*. Filmiveeb.

3 Ruuskanen & Smeds 2005, 10.

4 Kivi 1966, 85.

Saunan lämmitys, vedenhaku ja vihdan tekeminen

Miten on käynyt niin, että viidennes tähänastisista ohjaustöistäni liittyy suomalaiseen näytelmä- tai muuhun kirjallisuuteen? Jotakin kertoo sekin, että suomalaista draamaa on ollut taiteellisessa tuotannossani vain hitusen vähemmän kuin virolaista.

En ole koskaan erityisesti halunnut ohjata suomalaisia tarinoita, mutta minusta on tuntunut, että kaikesta huolimatta olemme jokseenkin samankaltaisia kansoja. Ei ole sulaa sattumaa, että me virolaiset niin mieluusti vertailemme itseämme Suomen ja suomalaisten kanssa. Saattaa olla, että minua on alitajuisesti kiehtonut juuri se, että toisessa voi tunnistaa itsensä – sen, mikä meille on yhteistä, saman veriryhmän. Tämä on kaikesti myös syynä siihen, että muihin lähinaapureihin verrattua meillä Virossa julkaistaan niin paljon suomalaista käännöskirjallisuutta. Parhaimmillaan suomalainen draama on ollut minulle eräänlainen peili, jonka kuvajaista lahden mittainen etäisyys maidemme välillä ei sumenna vaan pikemminkin terävöittää.

Kun tosissani kiinnostuin suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta 2000-luvun alussa, suomalainen nykydraama tuntui minusta houkuttelevammalta, sävyttävämmältä ja kiinnostavammalta kuin virolainen. Ajankohtaisemmalta sekä sisällöltään että muodoltaan, sosiaalisesti terävämmältä, rohkeammalta ja runollisemmalta. On myös sanottu, että virolaisessa teatterissa suomalainen nykydraama avasi ovet yhteiskuntakritiikille, anarkismille ja hulluudelle. Sellainen dramaturginen ”räjähdys” oli vuoden 2001 tammikuussa Von Krahlin teatterissa kantaesityksensä saanut Jouko Turkan skandaalinkäryinen *Connecting People (Osta pientä ihmistä)*, jonka ohjasi Erik Söderblom.

Viron teattereissa suomalaista draamaa on esitetty eniten 2000-luvulla. Siinä, että teatterin painopiste on ollut suomalaisessa ja laajemmin pohjoismaisessa draamassa, lienee alitajuisia pyrkimystä ottaa etäisyyttä venäläisen ja angloamerikkalaisen draaman vaikutteisiin. Minua henkilökohtaisesti on myös aina kiehtonut tietty *nordic noir spirit*, pohjoismaisen kirjallisuuden sävy maailma, jonkinlainen bergmanilainen henki, jota maustaa *Finnish weird*.

Monia merkittäviä lukuvinkkejä sain kääntäjä Ülev Aaloelta (1944–2017), jonka ansioksi voi liioittelematta lukea sen, että virolaisella teatterilla on vuosikymmenten ajan ollut kokonaiskuva pohjoismaisesta näytelmäkirjallisuudesta. Niin ikään sattumanvarainen tapaamiseni Hilkka Eklundin (1945–2013) kanssa vuonna 2005 ja häneltä saamani luku- ja katsomissuositukset avasivat olennaisesti näkökulmaani suomalaiseen teatteriin. Nimenomaan Eklundin ansiosta tutustuin esimerkiksi Jussi Kylätaskun tuotantoon, minkä seurauksena tein kaksi ohjaustyötä: *Uuni (Ahi, 2006)* ja *Runar & Kyllikki (2007)*. Toimintaani Võrun Teatteriateljeessa⁵ (2001–2008) sain kovasti tukea Kristian Smedsin teatterityötä käsittelevästä kirjasta *Kätkeyty näkyväksi* (2005), joka sisältää myös kolme hänen näytelmäänsä. On syytä mainita sekin, että Smedsin ohjaustyöt ja ajatukset teatterista ovat kautta aikojen olleet minulle hyvin tärkeitä ja merkityksellisiä.

Kieli ja mieli

Koska olen syntynyt ja kasvanut etelävirolaisessa pikkukaupungissa Võrussa, jonne suomalaisen television hedelmällinen vaikutus ei neuvostoaikana ulottunut, en omaksunut suomen kieltä luontaisesti. Kielenopettajanani on sittemmin toiminut juuri suomalainen näytelmäkirjallisuus, minkä ansiosta osaan suomea nyt sen verran, että pystyn lukemaan sitä ja ymmärrän pääasiat. Etelä-Viron kieli ja etelävirolainen mieli puolestaan ovat olleet tärkeitä työkaluja siihen, että olen pystynyt raivaamaan tieni suomen kieleen ja suomalaiseen mieleen. Sen vuoksi kolme ensimmäistä suomalaiseen draamatekstiin perustuvaa ohjaustyötäni ovat olleet etelävirolaiskielisiä: Pentti Saarikosken *Kuikan pelto (Kauri põld)* sekä Jussi Kylätaskun *Runar & Kyllikki* ja *Uuni*.

Kuten valokuvataiteilija ja visionääri Peeter Laurits sanoo: ”Vanhat pakanaperinteet säilyivät monista syistä etelässä kauemmin, ja

5 Võrun Teatteriateljee (Võru Teatriateljee) oli Võrun Harrastajateatterista (Võru Harrastusteater) kehittynyt puoliammatillisryhmä. Teatteri sai toimintatukea Võrun kaupungilta ja vuodesta 2007 alkaen myös Viron kulttuuriministeriöltä. Taago Tubin on teatterin perustaja ja toimi sen taiteellisenä johtajana.

siksi etelävirolainen miljöö on paljon runollisempi ja luonteeltaan taianomaisempi.”⁶ Ajatuksen kannalla on myös semiootikko Valdur Mikita, joka on esittänyt, että etelävirolaisen filosofian ilmenemis-muodoksi sopii jonkinlainen lyyrinen ajatuskudelma ja että etelävirolaisista ei koskaan tule oikeita eurooppalaisia, sillä heidän ajattelunsa syvärakenteet ovat ”kuhmuraisia” eivätkä lineaarisia tai pyöreitä.⁷ Uskallanpa väittää, että samankaltainen epäeurooppalainen ajattelutapa on ominainen myös suomalaisille. Kieli heijastaa ajattelua.

Eteläviron kieli on muuten vanhin itämerensuomalaisista kielistä, ja kielitieteilijöiden mukaan se erkaantui yhteisestä itämerensuomalaisesta kantakielestä omaksi haarakseen lähes 2 000 vuotta sitten. Nykyään eteläviro on jakautunut neljään pieneen kieleen: tarton, mulgin, võron ja seton kieleen. Kolmeen jälkimmäiseen ollaan kehittämässä kirjakieltä, ja võronkielisenä on olemassa myös monia Windows-pohjaisia tietokoneohjelmia.

Perusteena esitysmateriaalin kääntämiseen eteläviroksi oli nimenomaan tekstin ja kielen samanhenkisyys sekä se, että ne sopivat paikan henkeen. Noiden suomalaisten draamatekstien karu kaamoksinen maailma sopi itse asiassa paremmin eteläviron kuin viron kieleen, ja ensi lukemalta kenties raskassoutuisilta tuntuneet tekstit muuttuivat eteläviroksi käännettyinä yhtäkkiä hyvinkin yksinkertaisiksi ja inhimillisiksi. Sekä tosielämässä että näyttämöllä käytettyä eteläviroa luonnehtii leppoisuus, lupsakkuus, runollisuus ja tarpeen vaatiessa myös ronski ja raaka voima. Eteläviron kielessä on säilynyt jotakin alkuperäistä ja vilpitöntä, mikä lisää sen arvoa ja väkevyyttä näyttämökielenä. Mielestäni myös suomen kielessä on sitä samaa.

Epänormatiivista sanastoa

Täytyy todeta, että yhdessä jos toisessakin suomalaiseen tekstiin pohjautuvassa ohjaustyössäni kielenkäyttö on ollut huomattavasti tavallista karskimpaa. Teoksissani roolihahmojen kirosuulusta ja räähä-

6 Identiteedist, lõunaeeestlase pilguga. *National Geographic* 26.11.2017.

7 Mikita 2008, 116–117.

tömyys ei kuitenkaan ole ollut itsetarkoituksellista, vaan keino, jota dramaturgi Marion Jõepera on avannut osuvasti:

Kumpikin, sekä hyvä vitsi että hyvä hävytön juttu, ravistelevat tilanteen pois sen totunnaisesta kehikosta ja synnyttävät siten näyttelijässä vapautumisen tunteen. Huumori toimii parhaiten ensi kokemalta, ruokottomuksia taas voi käyttää moneen kertaan. Kumpikin keino perustuu osittain intensiiviseen yllätysmomenttiin: vitsi tai ruokottomuus eivät yleensä sovi kyseiseen kontekstiin tai tilaan. Huumorin mukanaan tuoma tunnelmanvaihdos on useimmiten keveämpään suuntaan, hävyttömyydet sen sijaan voivat keikauttaa tilanteen joko myönteiseen tai kielteiseen päin.⁸

Kenties karskeinta ja rankinta sanastoa on ollut Arto Salmisen näytelmässä *Varasto (Ladu)*. Sen ensimmäisissä lukuharjoituksissa tuli vastaan tilanne, jossa eräs sangen kokenut ja muutenkin kaikin puolin rohkea näyttelijä katsoi, ettei hän kykene tuottamaan sellaista tekstiä. Ei niin, etteikö hän olisi sinänsä pitänyt kyseisestä tekstistä, mutta siinä vain oli paikoin niin yllättävää sysimustaa huumoria, että se vaati näyttelijältä erityistä uskallusta.

Esityksen tekoprosessin aikana katsomani *Varasto*-elokuva (ohjaus Taru Mäkelä, 2011) yllätti tässä mielessä hampaattomuudellaan. Loppu oli väännetty onnelliseksi ja yhteiskuntakriittisyyden karsimisen myötä Salmisen tarinasta oli kitketty kaikki särmikkäät ja mojavat ilmaiset, vaikka Arto Salmisen yhtenä vahvuutena ja tavaramerkkinä on pidetty nimenomaan erityistä kielitajua. Salminen on jossain yhteydessä sanonut, että taidetta tehdään keskiluokalle ja taidetta tekee keskiluokka ja että tämän prosessin seurauksena taiteen kieli on kaventunut keskiluokkaisen hiotuksi ja menettänyt teränsä, iskuvoimansa ja kykynsä järisyttää. ”Keskiluokkaisuuden katujyrä” oli elokuvassa liiskannut alleen Salmisen romaanin.

Meillekin *Varaston* kieli tuotti ongelmia – Viron Teatteriagentuurin taiteellinen neuvosto nimittäin piti vironnosta erittäin kehnona ja kieltäytyi ensin ostamasta sitä. Pääasiallisen kääntäjän suomen ja

8 Jõepera 2017, 106.

ruotsin kielen vironnamisen *grand old manin* Ülev Aaloen mukaan (jota toinen kääntäjä Viive Taro neuvoi slangin käytössä), kyse oli pitkälti hiusten halkomisesta ja teokseen suhtauduttiin torjuvasti siksi, että se oli provosoiva eikä sen tyyliä ymmärretty. Torjuva ja hyljeksivä asenne jatkui Ugala-teatterissa ennakkonäytöksen jälkeen. Teatterin johdolla riitti loukkaavia kommentteja niin esityksestä kuin ohjaajastakin. Näytelmää ei kuitenkaan poistettu ohjelmistosta, sillä sekä näyttelijät että yleisö pitivät siitä kovasti. Yleisö antoi väliaploideja Salmisen rävakälle kielenkäytölle, ja ensi-illan päätyttyä se osoitti suosiotaan seisaallaan.

Vaikuttaa siltä, että voimasanoissa tosiaankin on jotakin voimaa. -- Erään kielipsykologisen tutkimuksen mukaan kiroilu vähentää kivun tunnetta, kirosanat ovat luonnollista ja helposti saatavaa puudutusainetta. Vasaralla sormeensa lyöneen ihmisen kuuluukin kiroilla, se on kuin parasetamolia. -- Voimasanojen ominaislaatuun kuuluu se, että monesti niiden merkitys liittyy sukupuolielimiin. Sitäkin voidaan pitää muinaisena maagisena piirteenä. Muinainen itämerensuomalainen sanavartalo *türa* ['kyrpa'] viittaa suoraan noitumiseen ja merkitsee alun perin noidan nuolta (suomen *tyrä* – noituus, noidan ampuma nuoli). -- Voimasanoissa on tallella hauras jälki taikasanoista, joilla puututaan materiaalsen maailman seikkoihin.⁹

Vallatonta huumoria

Suomalainen huumori saattaa päällisin puolin vaikuttaa toivotto-man typerältä. Minulla esimerkiksi on ollut suuria hankaluuksia ymmärtää Uno Turhapuro -ilmiötä. Käsittämätön on myös pohjoisnaapuriamme erityistaito kehittää maailman kummallisimpia urheilulajeja. Vuonna 2018 Suomessa järjestettiin maailmanmestaruuskisat paitsi klassikkoaseman saavuttaneessa eukonkannossa ja pahamaineisessa, kuolonuhrin vaatineessa saunomisessa myös esimerkiksi suopotkupallossa, marjastamisessa, ilmakitaran soitossa sekä kännykän heitossa. Suomalaiset ovat kunnostautuneet myös kaljakellunnassa. Edellä mainittujen hauskojen urheilulajien

9 Mikita, Valdur. Eesti keele lummuse päev. *Sirp* 13.3.2014.

lisäksi suomalaiset ovat mitelleet näissäkin lajeissa, joissa kisoja ei enää nytemmin ole järjestetty: hyttysten tappaminen, lypsyjakkaran heitto, pulpettirummutus, kumisaappaan heitto ja muurahaispesässä istuminen.

Huumori on tosiaan varsin kansallinen itseilmaisukeino, eikä sitä useinkaan saa käännettyksi toiseen kulttuuriin. Tämä on todennäköisesti yksi syy siihen, miksi esimerkiksi uuden ajan kulttiromaanimme *Rehepapp* (*Riihiukko*) ei menestynyt Suomessa. Arvostan kuitenkin kovasti suomalaisen huumorin usein karkean kuoren alle kätkeytyvää traagisuutta ja ahdistusta ja olen pyrkinyt tavoittamaan ne työssäni. Olen varsin mieltynyt venäläisen kirjailijan Alexander Genisin ajatukseen, että ahdistus kiehtoo taiteilijaa, koska se kuultaa kuin pohja maalin alta. Ahdistus on maailman pohja. Ilman sitä huumori on kuin väljähtänyttä samppanjaa – teho on sama, mutta juhlavuus puuttuu.¹⁰ Juuri tällainen ahdistuksen ja huumorin yhdistelmä on mielestäni suomalaisen draamakirjallisuuden vahvuuksia. Valoa ja toivoa itse tarinoissa ei monestikaan ole, mutta jonkinlaisen vallattoman huumorin kautta sitä kumminakin niissä pilkahtelee. Virolaiseen huumoriin verrattuna tuo vallaton suomalainen huumori on kenties absurdimpaa ja rempseämpää tavalla, joka voi saada virolaiset nyripistämään nenäänsä. *Seitsemän veljeksien* luomisen aikoihin Aleksis Kivi kirjoitti ystävälleen:

Tahtoisinpa pitää suomalaista talonpoika-kansaa humorillisimpana kansana mailmassa – -. Mainitessani humoria, tarkoitan tässä sitä luontoraikasta, en sitä kivuloista, jolla on lähteenä kärsitty haaksirikko elämän merellä. Minä tarkoitan kominkia, jonka viimeisenä perustana on kuitenkin yksi hyvä mutta vahva ja terve sydän.¹¹

Yleisesti humoria pidetään egon puolustusmekanismina, jolla kypsä ihminen suojaa persoonansa herkimpiä ja haavoittuvimpia osia. Myös kypsä kansa osaa yhtä lailla suojella psyykettään. Risti-

10 Genis 2013, 23.

11 Kivi 1966, 429.

riita piilee tietysti siinä, että vastaava puolustusmekanismi voi ilmetä myös primitiivisemmällä tavalla, liiallisena juomisena.

Alkoholi

Juominen on ollut yhtenä aiheena puolessa ohjaamistani suomalaisista näytelmistä. Se aihe on meille heimokansoina täsmälleen yhtä läheinen. Kysymys ”Miksi Jeppe juo?” on kautta aikojen ollut ajankohtainen niin Suomessa kuin Virossakin. Kaikissa maissa on omanlaisensa juomakulttuuri, ja Virossa se on sellainen, että vahvaa alkoholia juodaan erittäin suuria määriä. Sekä Suomessa että Virossa keskustellaan jatkuvasti juomakulttuurin muuttamisesta eurooppalaiseksi, mutta yhtälö on osoittautunut sangen visaiseksi. Jo Karl Ernst von Baer totesi vuonna 1814 valmistuneessa väitöskirjassaan *Virolaisten endeemisistä sairauksista (De morbis inter Esthonos endemicis)*, että virolaiset ovat kovin mieltyneitä viinaan ja että kylmässä ja kosteassa ilmanalassa se on ainoa juoma, joka talvisin vahvistaa flegmaattisten virolaisten riutuvaa mieltä ja hermostoa ”kuin uuden elämän säde”.¹² Samassa yhteydessä von Baer vertaa virolaisia Tacituksen aikaisiin villeihin germaaneihin, jotka eivät tunteneet muita iloja kuin humaltumisen ilon.

Alkoholi ja virolainen kirjallisuus ovat nekin erottamattomia. Kristjan Jaak Peterson on tallettanut ilmiön runoonsa *Ma pean jooma (Minun on juotava)*:

Peltomaa juo,
metsät juovat maata;
puronen juottaa
sinimeren suuta;
päivä juo merta,
kuu juo päivää.
Minua ystävä soimaa,
sillä tahdon juoda.¹³

¹² Baer 1976, 28.

¹³ Peterson 1922, 52.

On syystäkin todettu, että virolaisessa kirjallisuudessa juominen on luonnollinen olemisen tapa niin hyvässä, pahassa kuin neutraalissakin mielessä. Näin asia tuntuu olevan myös suomalaisessa kirjallisuudessa ja draamassa. Tämän tekstin kirjoittamisen aikoihin ilmestyi viroksi Miska Rantasen raikas ja nokkela teos *Kalsarikänni – suomalainen opas hyvään elämään* (S&S 2018), joka valottaa muikean ironisesti suomalaisen zen-henkisen yksin juomisen taidon taustoja. Vaikka kalsarikännien ottaminen on taatusti virolaisillekin tuttua touhua, meillä ei kuitenkaan ole sille omaa sanaa. (Toisinaan käsite on yritetty vironaa sanalla *alukajoove*, mutta se ei täysin tavoita käsitteen merkitystä.) Joka tapauksessa vaikuttaa siltä, että kummallekin heimokansalle ominaisen *furor poeticuksen* muodostavat toisaalta sotaisia metsäläisyys ja toisaalta melankolissävyytteinen rakkaus musiikkiin ja runouteen, jonka tärkeänä polttoaineena on kautta aikain ollut alkoholi. Niin hyvässä kuin pahassakin.

Uskon ja moraalien kysymykset

Oli yllättävää todeta, että valtaosa ohjaamistani suomalaisista näytelmistä on liittynyt uskon ja moraalien kysymyksiin. Se ei ole ollut tietoinen valinta, mutta jostain syystä juuri suomalainen draamakirjallisuus on ollut työvälineeni näiden aiheiden käsittelyssä. Alkaen ensimmäisestä suomalaisen draaman ohjaustyöstäni, Zachris Topeliuksen *Kuldne kuu* -näytelmästä ja päätyen viimeisimpään, Arto Salmisen näytelmään *Varasto*, töissäni on käsitelty sellaisia teemoja kuin synty, syyllisyys, uhrautuminen ja lunastus. Syvimmin ja selvimmin tuo nelikko on ollut esillä Saarikosken *Kuikan pellossa*, Kylätaskun *Runarissa & Kyllikissä* ja Sofi Oksasen *Puhdistuksessa* (*Puhastus*).

Eräs suomalaisen ja virolaisen yhteiskunnan suurimmista eroista piilee uskonnossa. Suomessa niin sanottuun valtionkirkkoon eli evankelisluterilaiseen kirkkoon kuuluu tiettävästi noin 70 % väestöstä, kun taas uskontoon laimeasti suhtautuvat virolaiset haittelevat maailman ateistisimman kansan titteliä eivätkä koe tärkeäksi määritellä itseään uskon kautta. Tutkimukset ja selvitykset

osoittavat, että virolaisten tiedot uskonno(i)sta ovat hyvin vähäiset eikä uskonnolla ole Viron yhteiskunnassa mitään roolia.

Sen sijaan Suomessa kirkko on selkeästi yksi kansallisen moraalilin kulmakivistä ja ottaa usein kantaa yhteiskunnallisiin aiheisiin, vastustaa sosiaalista eriarvoisuutta ja pyrkii olemaan heikkojen puolestapuhuja. Kirkon ja laajemmin uskon maallistumisen syynä Virossa voidaan pitää 50 vuoden mittaista neuvostomiehityksen aiheuttamaa kulttuurikatkoa, josta seurannutta henkistä tyhjiötä täyttävät nyt kaiken maailman uskomushoidot ja -terapiat. Niiden taustalla ei välttämättä ole moraalista auttamisen halua, vaan pelkästään tarve ansaita rahaa. Riippumatta siitä, mihin tavalla tai toisella uskomme, elämme kuitenkin kristillisessä kulttuuriympäristössä, mikä ilmenee arkisista ajattelutavoistamme, moraali- ja etiikkakorkeuksista, symboliikasta ja sen sellaisesta.

Estofili Hannu Marttila tarkastelee virolaisen ja suomalaisen kulttuurin ja kansallisen mielenlaadun olennaisia eroja moraalin kannalta: ”Suomessa sankaruus on nähty yksinäisenä uhmana ja raivona luonnon ja herrojen taipumattomuutta vastaan. Virossa, jonka historia on ollut monin ajoin paljon rankempi, ovela on voinut selviytyä vain sieppaamalla miehittäjän taskusta leipäpalan.”¹⁴ Taiteen tehtävä ei tietenkään ole moralisoida, vaan esittää kysymyksiä esimerkiksi moraalista. Andrei Tarkovski on sanonut, että taide saa meidät kaipaamaan vastauksia ja että toisinaan se kaipa-
paus on kaunista, toisinaan hyvin häiritsevää. Suomalaisen draaman ääreen olen todennäköisesti päätenyt alitajuisesti etsiessäni juuri noin toimivaa taidekoneistoa. Nytkin tässä kirjoittaessani kuulokkeissani soittaa ja laulaa harras kristitty ja melankolian kuningas Joose Keskitalo, eräs suosikkirunoilijoistani ja -muusikoistani.

14 Salokannel, Juhani. Kaks on teistest üle. *Eesti Ekspress* 14.9.2006.

Löyly. Sekasauna

Arto Salminen: *Varasto*. Vironnos Ülev Aaloe ja Viive Taro: *Ladu*. Ohjaus ja musiikin suunnittelu Taago Tubin, lavastus Jaanus Laagri-küll, valosuunnittelu Raiko Saadjärv.

Rooleissa Tanel Ingi, Aarne Soro, Raivo E. Tamm, Kata-Riina Luide, Andres Tabun, Janek Vadi, Luule Komissaarov, Martin Mill, Gennadi Gorjajev.

Ensi-ilta Ugala-teatterin suurella näyttämöllä 2. marraskuuta 2012.

Saara Turunen: *Puputyttö*. Radiosarjakuva. Vironnos Kalev Kalkun: *Jänkutüdruk*.

Käsikirjoitus, ohjaus ja musiikin suunnittelu Taago Tubin, ääniohjaus Külli Tüli.

Rooleissa Viljandin kulttuuriakatemian teatteritaiteen IX vuosikurssin opiskelijat Klaudia Tiitsmaa, Maaja Hallik, Saara Kadak, Katrin Kalma, Marika Palm, Adeele Sepp, Artur Linnus, Kristian Põldma, Jaanus Tepomees, Hendrik Vissel, Rait Õunapuu, Imre Õunapuu, Otto Kosk, Siim Maaten, Vallo Kirs.

Ensiesitys Viron radion radioteatterissa 29. syyskuussa 2012.

Ohjaustöistäni nämä kaksi ovat tavallaan sisaruksia. Kummastakaan tarinasta on turha etsiä miellyttäviä tai myönteisiä henkilöitä. Sen sijaan niissä on mustaa huumoria, nasevaa dialogia ja tiukkaa yhteiskuntakritiikkiä. Kummassakin tekstissä aiheen käsittely on kauttaaltaan tietoista ja dramaturgisesti hiottua, ja kummassakin on selvä sosiokulttuurinen fokus, mitä nykyvirolaisessa näytelmäkirjallisuudessa ei ole käytännössä ollenkaan. Kummassakin tarinassa päähenkilön haaveena ja ihanteellisena tulevaisuuden kuvana on oman hyvinvoinnin rakentaminen ja ydinperheen perustaminen, toisessa sovinistisesta ja toisessa feministisestä näkökulmasta. Kummankin tarinan lopussa tuosta unelmien perhemallista on muodostunut sen parodia. Muoto täsmää, mutta sisus on mätä.

Varaston päähenkilö, rakennusliikkeen varastomies valehtelee, varastaa ja petkuttaa toivomansa tulevaisuuden vuoksi. *Puputyttö*n päähenkilö taas esineellistää ja ohittaa itsensä. Kun *Varaston* päähenkilö perustelee käytöstään maskuliinisella henkiinjäämisstrategialla eli ”on pelattava niillä korteilla, jotka elämältä on saanut”, mieleen tulee viron kielen sana *äraelamiskunst* (’selviytymistaito’), joka tarkoittaa pitkältä samaa kuin *rehepaplus* (’riihiukkoilu’) eli moisiolta varastamista. Näytelmä on eräänlaista bluesia, melankolian ja masennuksen poetiikkaa, yhteiskunnallista satiiria. Se luo kuvan pirstalaisesta yhteiskunnasta, jossa moraali on suhteellista ja sidoksissa siihen, miten kovia paineita ihmisillä on.

Postdramaattista draamaa edustavassa kansanvälisesti menestyneessä *Puputyössä* tarina keskittyy identiteetin etsintään naiseuden myyttien ja stereotyyppisten naisroolien kautta. Vaikutteita ammennetaan Grimmin saduista, surrealismista sekä David Lynchin ja Stephen Kingin tuotannosta. Intiimi, herkkä, sirpaleinen ja synesteettinen teksti noudattaa unen logiikkaa (kuvat vaihtuvat liukuvasti tai limittyvät toisiinsa, ja niiden joukossa on kuvitelmia tulevaisuudesta, takaukia ja unia). Unen ja toden rajalla liikkuvien fantasianäytelmien esittämiseen kuunnelma tarjoaa paljon enemmän mahdollisuuksia kuin näytelmä. *Puputyttö*n materiaali oli mielestäni hyvin auditiivista, ja siksi ohjasin tekstin kuunnelmaksi.

Tarinan naispäähenkilö on tienhaarassa: lähdössä kotoa suureen maailmaan ja itsenäiseen elämään. Ongelman ydin ei kuitenkaan ole itsenäistymisessä, vaan miehen löytämisessä, ja ennen kaikkea sen oikean miehen, herra Oikean. Haavekuva miehestä perustuu taas kerran kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin arkkityyppeihin, ja sellaisen miehen löytäminen soisi päähenkilölle mahdollisuuden olla tämän puputyttö eli paeta asettumalla lapsen asemaan. Se, että päähenkilö kieltäytyy löytämästä itseään ja pakenee fantasiamaailmaan, tekee tarinan sisällöstä varsin synkän, mutta tarinaa kannattelevat ilmava ja runollinen kerronta sekä camp-huumori.

Kuunnelma näytelmästä muotoutui vuonna 2012 Tarton yliopiston Viljandin kulttuuriakatemiassa, jossa teatteritaiteen IX vuosikurssin opiskelijat toteuttivat sen radioteatterikurssin lopputyönä.

Saara Turusen teksti kiehtoi ja motivoi näyttelijäopiskelijoita kovasti, ja teoksen aihe ja muoto puhuttelivat heitä. Vuonna 2014 *Puputyttö* sai ensiesityksensä kuunnelmana myös Yleisradiossa.

Sekä *Puputyttö* että *Varasto* kuvaavat paineita, jotka liittyvät tiettyjen käyttäytymismallien ja normien omaksumiseen tai hylkäämiseen. Saara Turunen antaa ymmärtää, että meissä jokaisessa asustaa puputyttö. Se voi asustaa kenessä tahansa eikä mitenkään välttämättä naisessa. Ristiriitaiset ja stereotyyppiset roolit määrittelevät myös miehen identiteettiä, vaikka ne ovatkin toisenlaisia kuin naisilla. Kummassakin tarinassa päähenkilön käsittelytapaa voi pitää näennäisesti moraalin vastaisena, sillä paha ei näy saavan ansaitsemaansa rangaistusta. Tähän käsitykseen viittasi myös Valle-Sten Maiste kritiikissään ”Paskapään tarina”.¹⁵ Oman käsitykseni mukaan nämä tarinat ovat kuitenkin eräänlaisia moraliteetteja, joiden tarkoitus on sekä ärsyttää että herättää pohtimaan, miten on mahdollista elää ilman moraalialia ja ihanteita, jopa oman itsensä hylänneenä. Tarinoiden todellista moraalista viestiä ilmentää Hans-Georg Gadamerin ajatus, että elämä valheessa ja ilman ihanteita on elämää ilman tulevaisuutta, ja ilman tulevaisuutta taas ei voi elää.

Arto Salminen suhtautuu moraaliin ankarasti ja käsittelee sitä paradoksin kautta. Antisankari Rouskun rangaistuksena on nimitäin tulevaisuus rakkaudettomassa suhteessa, ikuinen syyllisyys ja kyynisyys. Hänen pelastuksenaan voi olla vain rakkaus lasta kohtaan. Siten voi sanoa, että tarinan (ja itse asiassa kummankin tarinan) perimmäisenä sanomana on uhkakuvanäytelmien tyyllille uskollisesti opetus, ettei pidä tehdä moraalittomia valintoja ja siten aiheuttaa itselleen tällaista kohtaloa. Elämä on liian lyhyt siihen, että sen pilaa ja antaa vain mennä ohi. *Varasto*-esityksessä tätä viestiä välittivät esityksen lopussa soineet Joose Keskitalon kappale *Laita huoneesi kuntoon* ja Tõnu Tepandin kappale *Milline mees ma olen?*, joista syntyi myös eräänlainen kulttuurisilta heimokansojen välille.

Vuonna 1998 julkaistun *Varasto*-romaanin aihe oli neljätoista vuotta myöhemmin edelleen ajankohtainen Virossa: ”Näemme,

15 Maiste, Valle-Sten. Sitapea lugu. *Sirp* 13.12.2012.



Tanel Ingin esittämä Rousku Arto Salmisen *Varastossa*. Kuva: Jaanus Laagriküll. Ugala-teatterin arkisto.

miten monet nuoret asiaa ajattelematta jättävät jo peruskoulun kesken. Se on sääli, ja näemme myös, että yli 50 prosentilla työttömistä on taustalla pelkkä peruskoulu tai ei sitäkään. Suuri osa työttömistä on niitä, joilla ei ole minkäänlaista ammattia tai ammattikoulutusta. Ja hanttihommia puolestaan on vähän tarjolla.”¹⁶

Mitä motiiveihin ja työmoraaliin tulee, virolaiset muistavat 2000-luvun alusta värikkään rikosjutun, jossa varastomies keplotte li itselleen neljännesmiljoonan kruunun arvosta elektroniikkaa Tallinnan Stockmannin tavaratalosta. Tuntuu kuin kimmoke tekoon olisi napattu suoraan Salmisen teksteistä. Tapahtuman jälkeen eräs merkittävä virolainen työnantaja julisti mediassa, ettei hän vaadi työntekijöiltään muuta kuin kolmea asiaa: että nämä aamulla tulisivat töihin oikeaan aikaan, työaikana tekisivät töitä ja illalla kotiin lähtiessään ottaisivat mukaansa vain omat tavaransa.

Ohjausprosessiin vaikutti myös eräs lisäulottuvuus, jonka vuoksi työryhmän jäsenet kokivat näytelmän hyvin omakohtaiseksi. Teksti

16 Veeroos, Jaan. Tegelikult töötuse kahekordsus. *Võrumaa Teataja* 24.7.2012.

nimittäin kuvasti myös omaa asemaamme, tilannetta, jossa valtionteatterin näyttelijällä oli huonompi palkka kuin minkä tahansa kelvollisen rautakaupan varastomiehellä. Selviytyminen ja virolaisen teatterijärjestelmän kestävyys olivat jatkuvia huolenaiheita myös silloisen teatteriliiton vuosikokouksissa. Oltiin tilanteessa, joka muistutti kovasti *Varaston* puitteita: toimeentulonsa tähden näyttelijät joutuivat ottamaan vastaan epäeettisiä toimeksiantoja, kuten kummallisten tapahtumien juontamista, töitä joutavissa tv-sarjoissa ja älyttömissä mainoksissa, heilumista myyntimessujen maskottina ja niin edelleen.

Vihtominen ja avantouinti

Vuonna 1996 Elias Lönnrot -seura, Kirjallisuuden tiedotuskeskus ja Pohjoismaiden ministerineuvosto järjestivät Tarton kirjailijatalossa kansainvälisen konferenssin, jonka otsikkona oli ”Arktinen hysteria ja suomalainen kulttuuri”, ja kiehtovan aiheensa takia se herätti paljon huomiota.

Miksi arktista hysteriaa niin usein käytetään työkaluna pohjoismaisen kulttuurin ”diagnosoinnissa”? Lääketieteellisessä kirjallisuudessa tuo psykopatologinen käsite on liitetty Siperian šamanismiin, saamelaisten ja inuiittien kulttuuriin. Hysteriseltä vaikuttavaa käytöstä esiintyy napapiirin asukkailla yleensä talvella, ja se ilmenee tyypillisesti niin, että monen kymmenen asteen pakkasessa ihminen juoksee iglustaan alasti ulos lumeen ja selittämättömästä syystä huutaa hysterisesti. Tyypillistä on sekin, että ihmisestä tulee joko apaattinen tai ylienerginen, hänen sielunsa erkaantuu joksikin aikaa ruumiista ja ruumis taas muuttuu zombimaiseksi tyhjäksi kuoreksi. Arktinen hysteria voidaan herättää pelottelemalla ihmistä uskonnollisesti, säikyttämällä tai järkyttämällä. Šamaanit osaavat palauttaa eksyneen sielun ihmiseen ja saada tämän aistit rauhoittumaan. On katsottu, ettei ilmiössä ole kyse melisairaudesta eikä varsinaisesta hysteriastakaan, vaan hysterisestä reaktiosta, tilapäisestä ääritilasta. Viron kielessä on tällaiselle käyttäytymiselle osuva

sana *meeleheide*, eli tila, jossa ihminen kykenee tekemään jotakin hurjaa ja yliaistillista ja joka liittyy itsestä irtautumiseen.

Konferenssissa kerrottiin, että termi *arktinen hysteria* tuli suomalaiseseen kirjallisuuteen ja sitä kautta kirjallisuustieteeseen ja kirjallisuuskritiikkiin 1960-luvulla, kun Marko Tapion romaani *Arktinen hysteria* ilmestyi. Siten voidaankin sanoa, että arktisen hysterian tunnuspiirteet (ahdistus, ärtyneisyys, unohtelu, kuoleman ajattelu, syyllisyys, työhön ryhtyminen suutuspäissä ja niin edelleen) kuvattiin ensi kertaa kirjallisuudessa. Vaikka arktista hysteriaa on tosielämässäänkin, se on kuitenkin pitkälti kirjallisuuteen luotu keinotekoinen käsite ja kulttuurisesti tuotettu uskomus, kuten tutkija Markku Ihonen totesi esitelmässään. Toisaalta kirjallisuus vaikuttaa yhteiskuntaan: taiteesta päädytään takaisin yhteiskuntaan. Luennoitsijat Maarja Löhmus ja Markku Ihonen toivat esille suomalaisesta kirjallisuudesta joukon arktista hysteriaa kuvaavia ja ilmentäviä käyttäytymisen, olemisen ja elämisen tapoja:

1. Kirjallisuudessa nämä ihmiset ovat ensinnäkin motorisia. He liikkuvat paljon ja kauas. Talvisin he kuljeskelevat sinne tänne pakonomaisesti psykoottisen poissaolevina.
2. Arktisilla alueilla puhutaan vähän. Enimmäkseen ollaan hiljaa, ja jos jotain sanotaan, niin erittäin lyhyesti. Pohjoisen asukkaiden puheenparrelle on ominaista sanojen tavaton merkityksellisyys sekä karjahtelu ja huutaminen.
3. Ihmiset pukevat sanoiksi aitoja, todellisia ajatuksiaan, joiden pitäisi muuttaa heidän koko elämänsä, mutta hetken kuluttua he eivät muista koko asiasta enää mitään.
4. Ihmiset ovat jatkuvasti vihaisia ja ärtyneitä.
5. He ovat vaarallisia, rikkinäisiä ja ryntäävät muiden kimppuun. Läpi ovien ja seinien, halki yön ja tuulen, jään ja maan.
6. Raivostumista saattaa seurata fanaattinen työnteko, äkillinen ryhtyminen johonkin sattumalta kohdalle osuneeseen toimeen.
7. Leimallista on myös tunteiden ja toiminnan muuttuminen ja vaihtuminen. Itku muuttuu nauruksi, viha ystävällisyydeksi, sumea poissaolo valppaudeksi ja joka ikisen asian muistamiseksi,

vaitiolo kuiskaamiseksi ja hyppiminen, villi tanssiminen ja juoksentelu hiljaiseksi ja huomaamattomaksi makailemiseksi tuvannurkassa.

8. Arktisuutta korostetaan kuvaamalla pohjoisen asukkaita heidän omassa lähiympäristössään tai yksitoikkoisessa tundramaisemassa laajemmin.
9. Tärkeää on myös pimeys ja hämäryys (etelän valoon nähden).
10. Lisäksi arktisen alueen asukkaita vaivaavat jatkuvasti erittelemätön syyllisyys ja ahdistus.
11. Ihmiset ovat syrjäytyneitä, passiivisia ja kykenemättömiä ratkaisemaan ongelmiaan.
12. Heidän seksuaalisuutensa on korostunutta ja impulsiivista.
13. Kaikkeen edellä mainittuun liittyy marginaalista hengellisyyttä
14. ja kaiken kukkuraksi yhteiskunnallisen ja taloudellisen kehityksen pysähtyminen.¹⁷

Markku Ihosen mukaan arktisen hysterian kuvastoa käytetään suomalaisessa kirjallisuudessa etnosentrisenä apuvälineenä. Sen avulla kantaväestö luo ja vahvistaa identiteettiään. Kirjallisuudessa arktisen hysterian ilmiö yhdistetään monesti saamelaisiin ja lesta-diolaisiin, jotka ovat suomalaisten silmissä kulttuurisesti *toisia*. He ovat šamaaneja, vieraita, tuntemattomia, epäilyttäviä ja kummallisia. Heiltä näyttää puuttuvan suomalaisille ominainen sitkeys ja sisu.¹⁸

Onko arktinen hysteria tällaisena mallinnettavana työkaluna vain Suomelle tyypillinen ilmiö? Tuossa konferenssissa yli kaksikymmentä vuotta sitten suomalaistutkijat mainitsivat, että ilmiö on alkanut levitä yhä kauemmas etelään päin. He eivät osanneet sanoa syytä, mutta ilmaan jäi oletus, että etelä on ehkä itse liikumassa arktista hysteriaa kohti. Yhtenä syynä prosessiin voi olla ilmaston lämpeneminen, mutta minusta tuntuu, että viime vuosikymmenien aikana siihen suuntaan on liikuttu myös virolaisessa

17 Leete, Art. Vanasti olid inimesed hullud. Arktiline hüsteeria. *Postimees* 27.3.1996.

18 Mt.

teatterissa. Teatterien ohjelmistoissa on nimittäin entistä useammin ollut suomalaista draamaa, jonka yhtenä elementtinä on ollut arkitien hysteria. Voidaan pohtia, missä määrin tämä liittyy siihen, että myös me tunnemme vetoa kulttuuriseen toiseen. Vieraan elementin kautta avautuu aina mahdollisuus peilata itseään. Sitä paitsi arkitielle hysterialle tyypillinen taipumus regressiiviseen käytökseen ja ylilyönteihin, joiden aikana mieluusti riisuunnutaan alasti, eivät ole meillekään mitenkään tuntemattomia ilmiöitä. Kuten Mati Unt vitsailee romaanissaan *Brecht ilmub öösel* (*Brecht ilmestyy yöllä*), etelän maihin verrattuna alastomuudella on meikäläisillä leveysasteilla ihan omanlaisensa painoarvo.

Palataanpa saunomiseen. Tässä meidän oloissamme harjoitettavassa keskeisessä terapiamuodossa on arkitielle hysterialle ominaisia piirteitä. Mieleeni tulee taas tuo kuuluisa Baerin tutkimus, jossa hän antaa tunnustusta tärkeimmälle virolaiselle hoitomuodolle eli vihtomiselle tukahduttavan kuumassa saunassa. Tämän itsekidutuksen jälkeen virolaiset syöksyvät alasti ulos, kierivät lumessa ja mylvivät mielihyvystä. Toisin kuin saksalaiset lääkärit, joiden mielestä tuo hurja toiminta vaatii enemmän uhreja kuin kaikki taudit yhteensä, Baer katsoo, että saunassa vihtominen ja sen jälkeinen itsensä karaiseminen on oiva verenkierron kiihdyttäjä ja hermoston vireyttäjä. Kaikki ”sekreetiot ja ekskreetiot” toimivat sen jälkeen paremmin.¹⁹ Baerin tutkimuksen ajoilta (1814) mutta noin 800 kilometriä pohjoisempaa on peräisin tieto, että kun keisari Aleksanteri I oli vuonna 1819 käydessään Kajaanissa tiedustellut sikäläisistä terveydenhoitomenetelmistä, hänelle oli vastattu: ”Teidän Majesteettinne, viinaryypyy, tupakkapiippu ja saunanlöyly ovat ainoat lääkkeet.”²⁰

Seuraavaksi käsittelen kahta produktiota, jotka kumpikin omalla tavallaan ilmentävät arktista hysteriaa.

19 Baer 1976, 36–37.

20 Anttila 1931, 171.

Jussi Kylätasku: *Runar ja Kyllikki*. Kyläsaaga kahdessa näytöksessä. Vironnos Sirje Kiin, käännös eteläviron kieleen Taago Tubin: *Runar & Kyllikki*.

Ohjaus ja musiikin suunnittelu Taago Tubin, lavastus Mihkel Ehala, puvustus Liisa Soolepp, valosuunnittelu Villu Konrad.

Rooleissa Karol Kuntsel, Luule Komissarov, Leila Säälik, Kadri Lepp, Andres Lepik, Andres Tabun, Aarne Soro, Arvo Raimo, Kiiri Tamm, Kata-Riina Luide, Arvi Mägi, Ott Aardam, Peeter Jürgens, Tarvo Vridolin, Asso Int.

Ensi-ilta Ugala-teatterin suurella näyttämöllä 24. marraskuuta 2007.

Jussi Kylätaskun tuotannosta on sanottu, että vahvasti koomisesta otteestaan huolimatta Kylätasku on pohjimmiltaan vakava ja moraalinen kirjailija. Käänteismoraali, sovitus ja anteeksianto ovat perusteemoja, jotka panevat hänen henkilönsä liikkeelle. Kylätaskun tutkimusaiheena on yksilö itsensä uhrina – yksilön henkilökohtainen pyrkimys eettisyyteen kontrastina vaistonvaraiselle toiminnalle. Hänen tekstiensä tyyliä ja rakennetta luonnehtivat terävä tilannetaju ja mestarillinen dialogin hallinta. Rikollisuus ja uskonnollisuus limittyvät Kylätaskun tuotannossa siten, että rikoksen tekijän tuomitsemista ja rankaisemista seuraa uskonnollinen sovitus. Kirjailija on sanonut, ettei hänen teksteissään usein esiintyvä rikos ole koskaan näytelmän lähtökohta sinänsä, vaan lähtökohtana on ihmiskohtalo, jokin kriisi tai vastaava:

Toistuva teema tuotannossani on yksilön ja yhteiskunnan välienselvittely. Minua on jopa sanottu rikollisten kuvaajaksi. Olen tosiaankin käsitellyt rikoksiin liittyviä tapahtumia, koska niihin kiteytyy useimmiten monia ongelmia, joita ihmisillä on ylipäänsä. Useimmiten jokin ristiriita on paljon yleisempi eikä koske vain yksittäistä rikollista. Uskon, että tunnen lainrikkokat hyvin, sillä olen käynyt vankiloissa ja vedän Riihimäen vankilan kirjallisuuspiiriä.²¹

21 Kivistik, Aime. Olen väikeste lavade dramaturg. Henkilökuva Jussi Kylätaskusta. *Sakala* 20.8.1991.

Minulle Kylätasku on merkittävimpiä kirjailijoita, joiden teksteihin olen teatteriohjaajana törmännyt, ja *Runaria & Kyllikkiä* pidän ehdottomasti yhtenä tärkeimmistä töistäni. Vuonna 1971 kirjoitettua ja vuonna 1974 ensi-iltansa saanutta näytelmää on sanottu Suomen kaikkien aikojen parhaaksi modernistiseksi näytelmäksi. Se perustuu kahteen 1950-luvulla suomalaista yhteiskuntaa järjestyttäneeseen yhä selvittämättömään murhatapaukseen: Isojoella tapahtuneeseen 17-vuotiaan Kyllikki Saaren murhaan ja Tulilahden kaksoismurhaan, jonka pääepäilty Erik Runar Holmström teki vankilassa itsemurhan. Näytelmä avaa kaksi ristiriitaista näkymää kyläyhteisön kulusseihin: vastakkaisiin suuntiin kulkevissa tapahtumaketjuissa ensin aiheutetaan rikos ja sen jälkeen siihen etsitään rangaistusta. Tarina esittää moraaliin ja etiikkaan liittyviä kysymyksiä ja pureutuu ihmisenä olemisen monimutkaisuuteen pohdiskellen, voiko moraalittomassa maailmassa selviytyä moraalilaisena. Sekä Runar että Kyllikki ovat yhteiskunnan tekopyhyyden uhreja: ensin mainittu on julkisen tilan yliseksualisoitumisen uhri, jälkimmäinen puolestaan yhteisön naiivin uskonnollisuuden uhri. Todellinen syy ja vastuu lankeaa ympäristölle ja suvaitsemattomalle yhteisölle, jonka kulttuuriin kuuluu tabujen luominen, kostonhimo ja vihan kylväminen.

René Girard on kuvannut tällaista kulttuurista mekanismia, jossa sosiaalista järjestystä pidetään yllä uhriväkivallan avulla. Hänen mukaansa uhraavan väkivallan tehtävä on ratkaista yhteisön sisäisiä sosiaalisia konflikteja ja löytää yhteinen nimittäjä erojen toteamisen kautta. Siihen tarkoitukseen valitaan syntipukki, yhteisön jäsen, jonka negatiivisena pidetty käyttäytyminen nähdään uhkana yhteisölle. Syntipukki uhrataan ja jätetään yhteisön ulkopuolelle, jotta kulttuurinen järjestys palautuisi.²²

Kylätaskun näytelmän naturalistinen armottomuus ei ole vielä nykyäänkään menettänyt teräänsä, ja vaikka näytelmän tapahtumat sijoittuvat Suomeen, tarina on universaali ja ajaton. Siltaa

22 Laanes 2010, 61.

virolaiseen näytelmäkirjallisuuteen rakentaa tuttu ihmissusiteema: syyllinen on aina se, joka on vieras ja erilainen. Karjalaisena päähenkilö Runar kuuluu yhteen sodanaikaisen Suomen suurimmista pakolaisryhmistä. Runarin uudessa asuinpaikassa hämäläisessä peräkylässä ujoa ja syrjäänvetäytyvää poikaa vieroksutaan ja kysäillään, kiusataan, syrjitään ja nöyryytetään. Kun tarinaa tarkastellaan nykyisen pakolaiskeskustelun rinnalla, yhtymäkohdat ovat ilmeisiä. Brechtiläisenä yhteiskunnallisena radikaalina Kylätasku on luonut täydellisen sosiaalisen draaman, mikä ilmenee näistä piirteistä:

- näytelmä on kyläelämää romantisoivien kertomusten vastakohta
- lajityypiltään se on tragedian ja komedian yhdistelmä
- rakenne on käsitteellinen; ei psykologinen, vaan leikillinen
- balladimuotoinen: tapahtumat kulkevat kohtalonomaisesti
- ei ole klassisesti kehittyviä henkilöahmoja, vain arkkityyppejä
- sankarit puuttuvat (Runar ja Kyllikki ovat pikemminkin anti-sankareita).

Tarinan kompositiossa on nähtävissä skaalat pyhästä profaaniin, päätöksestä karikatyyriin sekä vaaroista varoittlevasta eettisestä valppaudesta karkeaan kansanomaiseen komiikkaan. Teksti kehittyy dynaamisesti, ja kaikissa kohtauksissa on käänne, joka muuttaa tarkastelukulmaa yllättävällä tavalla. Avainkäsitteitä ovat oma–vieras, yksinäisyys–eristäytyneisyys–vieraantuneisuus, yksilönvapaus, moraali–tabut–tekopyhyys, ihmisarvo–nöyryytys, ylenkatse–alemmuus, fyysinen ja henkinen väkivalta – henkinen ymmärrys, rangaistus–kosto, ilmianto–pettäminen sekä pelot ja uhraukset.

Kuten kriitikko Arne Merilai on todennut, *Runar ja Kyllikki* -näytelmästä Ugala-teatterin suurella näyttämöllä Viljandissa tuli raikas, alusta loppuun asti rehellinen, rustiikkinen ja kansantaru-mainen.²³ Ohjaustyössä tärkeimpänä tavoitteenani oli luoda selkeä ja terävä kuva kaksinaismoraalin toimintamekanismeista ja saada

23 Merilai, Arne. Inimesed põhjaöös. *Sirp* 1.2.2008.

aikaan sanan parhaassa merkityksessä kansanomainen esitys; yhtä aikaa sisällökäs ja viihdyttävä. Teoksen merkitystä analysoidessani olen kirjoittanut ohjausmerkintöihini näin: ”Lähiympäristön tuki ja turvallisuuden tunne ovat välttämättömiä identiteettiään rakentavalle nuorelle. Ellei niitä ole, ainoa pakotie voi olla sisäänpäin kääntyminen ja syrjäytyminen. Äärimmäisessä tilanteessa nuori voi yrittää paeta ahdistusta johonkin tekoon, jonka seuraukset saattavat olla ennakoimattomia.”²⁴ Koska ensi-ilta sattui olemaan vain pari viikkoa Jokelan kouluampumisen jälkeen, teoksen universaali viesti nousi kuin itsestään esille.

Heti ensilukemalta näytelmä lumosi minut tinkimättömyydellään ja karhealla poetiikallaan, johon kätkeytyy voimakasta kipulua ihmiseksi kasvamisesta ja ihmisenä olemisesta. On olemassa erittäin harvoja yhtä tiiviitä ja monitasoisia draamatekstejä, jotka suorastaan säteilevät elinvoimaa ja tunnetta. Minua kiehtoi hyvin paljon myös tarinan rakenne: sirpaleinen elokuvamaisuus, kaksi vastakkaisiin suuntiin etenevää tapahtumalinjaa kussakin kohtauksessa sekä vertikaalinen ulottuvuus, joka kohottaa koko teoksen arkisen pintatason yläpuolelle. Tekstin rakenne mahdollisti etäännyttävän esitystavan, eli sen, että hahmoja ja tapahtumia ei näytelty realistispsykologisesti, vaan tapahtumista esitettiin tiivistetty ja korostainen rekonstruktio. Sen kaltainen analyttisen draaman tekniikka vapauttaa meidät todellisuuden toisintamisen paineesta ja muuttaa näyttämön tapahtumat psyykkisiksi. Tällaisen käsitteilytavan lähtökohtana on näytelmän alussa esitettävä balladi, joka kuvailee tulevia tapahtumia. Kuten balladeissa aina, tapahtumien kulku on väistämätöntä: tapahtuu se, minkä on tapahduttava. Ohjauksessa päähenkilöitä olivat Runar ja kylä, avainhenkilö oli Kyllikki. Lars von Trierin elokuva *Dogville* (2003) vaikutti voimakkaasti siihen, että kylästä muodostui kollektiivinen henkilöhahmo. Elokuvasa ”koirien kylän” käyttäytymismalleja määrittivät vanhat stereotyyppiset ajattelu- ja toimintatavat, asenteet ja tabut; ne ilmenivät ahdasmielisenä uskonnollisuutena, seksuaalisena kaksinais-

24 Tubin 2007.



Kyläyhteisö *Runar & Kyllikki* -produktiossa. Kuva: Rene Liivamägi. Ugala-teatterin arkisto.

moraalina sekä primitiivisenä ja hirmuvaltaisena elämänmuotona, jossa miehet dominoivat.

Alkuperäistekstissä hahmot puhuvat useita suomen murteita (kuten karjalan murretta ja hämäläismurteita) sekä slangia. Virontaja Sirje Ruutsoo oli käännökssessään maustanut murteellisia kohtia Pohjois-Virossa puhuttavalla viron keskimurteella sillä perusteella, että se muistuttaa kirjakieltä eniten ja on viron murteista yleisesti ymmärrettävin. Minusta ei kuitenkaan tuntunut luontevalta käyttää stilisoitua murretta, vaan halusin käyttää alkuperäisteoksen hengessä todellista puhuttua kieltä, eteläviron kieltä (tarkemmin sanottuna Viljandimaan kontekstiin sopivaa mulgin murretta). Niin myös teimme. Päämääränä ei ollut erityisesti korostaa etelävirolaisuutta, vaan luoda näytelmän kyläläisille kielen avulla oma identiteetti,

jossa olisi rouheaa runollisuutta. Dramaturgisena työkaluna murre aina rikastaa kokonaisuutta, ja roolin luomiseen se voi avata uusia mahdollisuuksia. Kielen on kuitenkin kasvettava puhujasta itsestään, vieraan on muututtava omaksi ja ymmärrettäväksi. Jotta kieli saatiin soljumaan, näyttelijöiden piti harjoitella roolityönsä lisäksi myös sitä.

Ohjausprosessin edetessä näytelmä osoittautui todella antoisaksi materiaaliksi, ja vaikka suuren näyttämön työryhmä oli iso (15 näyttelijää), kaikki olivat motivoituneita, kokivat tarinan tärkeäksi ja toimivat yhteisen päämäärän hyväksi. Sisällöltään materiaali oli rankkaa, mutta sanoma oli selvä ja koskettava, emmekä joutuneet tekemään taiteellisia kompromisseja. Kritiikeissä produktio otettiin erittäin hyvin vastaan ja sitä pidettiin yllättävän rohkeana valintana pikkukaupungin teatterin ohjelmistoon. *Eesti Päevaleht* -sanomalehdessä julkaistussa arvostelussa Kristi Eberhart kirjoitti: ”Jos tämä näytelmä olisi ohjattu NO99-teatteriin tai Von Krahlin teatteriin, kaiken nähnyttä yleisöä seksi, väkivalta ja kiroilu eivät hetkauttaisi, mutta Ugala suuren näyttämön katsomosta kuultiin kaikki hämmennyksen, närkästyksen, pelon ja epäuskon sävyt naisäänten esittäminä.”²⁵ Vakavasti puhuen missään muussa ohjaustyössäni ei ole ollut yhtä monta seksi- ja väkivaltakohtausta kuin *Runarissa* & *Kyllikissä*. Runar kaahaili vanhalla mopolla pitkin näyttämöä, ja hautausmaakohtauksessa hautaristejä sahattiin bensankäryisellä moottorisahalla. Esityksen musiikissa limittyivät Georg Otsin ”Saarenmaan valssi” ja Kimmo Pohjosen kaamosharmonikka.

Jussi Kylätasku: *Uuni*. Vironnos Tamur Tohver, käänнос võron ja seton kieleen Sulev Iva: *Ahi*.

Ohjaus ja musiikin suunnittelu Taago Tubin, äänisuunnittelu Külli Tüli. Rooleissa Arvo Kukumägi, Marje Metsur, Tarmo Tagamets ja Kaspar Kurrik. Taltioitu Salmistussa sijaitsevassa lokaatiossa. Ensi-ilta Viron radion radioteatterissa 3. kesäkuuta 2006.

25 Eberhart, Kristi. Sünge Soome külasaaga Ugala suurel laval. *Eesti Päevaleht* 28.11.2007.

Kymmenisen vuotta sitten Joensuussa selailin juhannuksen jälkeen ilmestynyttä paikallista *Karjalainen*-lehteä ja huomasin rikosuutisen, jossa kerrottiin edellisillan tapahtumista maakunnassa: sauna oli palanut, ja mies oli tappanut vaimonsa kirveellä. Tapaus herätti kiinnostukseni, koska muutamaa vuotta aiemmin oli Vörumalle osunut täsmälleen samanlainen ”juhannusjättipotti”. Jouduin taas toteamaan, että elämme samalla arktisen hysterian vyöhykkeellä.

Omanlaisensa matka yöhön, suoraan pimeyden ytimeen on niin ikään Jussi Kylätaskun kuunnelma *Uuni* vuodelta 1979, joka *Runarin ja Kyllikin* lailla perustuu tositapahtumiin. Uunisurmana tunnettu rikos tapahtui vuoden 1960 joulun aikaan Kokemäellä, jossa aviomiehen epäiltiin tappaneen vaimonsa ja muuranneen ruumiin leivinuuniin. Seuraavana päivänä vierailemaan tulleen pojan epäilykset heräsivät ja johtivat lopulta ruumiin löytymiseen kaksitoista vuotta myöhemmin. Kylätaskun radiodraama ei pyri dokumentoimaan tapausta, mutta teoksen keskeiset elementit – isän ja pojan kohtaaminen ja välienselvittely kuumen uunin äärellä, äidin katoaminen ja uunista löydetty ruumis – ovat peräisin Kokemäen murhatapauksesta.

Vaikka Kylätaskun maalaamat eksistentiaaliset ja satiiriset muutokuvat kuvaavat suomalaisia, havaitsin tarinassa yllättävän vahvan kytköksen virolaisten kollektiiviseen alitajuntaan, ja siksi se sai minut otteeseensa. Kiehtovalta tuntuivat myös draaman surrealistinen ja elokuvamainen suggestiivisuus ja blueshenkinen *vibe*, jota oli maustettu pohjoismaisella sysimustalla huumorilla. Uunin symboliikka liittyy lähinnä tuleen, mutta muidenkin peruselementtien (vesi, ilma ja maa) transformaatiolla on alkemistinen merkityksensä. (Leivin)uuni symboloi äidin kohtua, ja siellä palamisen voi tulkita kuoleman ja uudelleensyntymisen merkiksi. Kertomus muuttuu eräänlaiseksi kuolemantanssiksi, kun isä lämmittää vastarakennetun uunin niin kuumaksi, että he pojan kanssa ryhtyvät saunomaan pienessä keittiössä. Löyly, viina ja asioiden sanominen suoraan johtavat loppuratkaisuun, jonka voi nähdä toisaalta täytenä apokalypsina ja toisaalta merkillisenä puhdistautumisena.

Isän, pojan ja äidin suhdetriangleissa nähtävien freudilaisten alluusioiden lisäksi tarinassa on useita muitakin metatekstejä.

Yksi niistä on suomalaisen miehen kansallinen alemmuuskompleksi, joka liittyy Karjalan menettämiseen. Virolaisille yhtä kipeä aihe on uutta itsenäistymistä seurannut Setumaan menettäminen ja tietenkin vuosina 1939–1940 tapahtunut äänetön alistuminen, jonka aiheuttaman nöyryytyksen kompensatioksi monet lähtivät sotimaan veljeskansan, suomalaisten vapauden puolesta. Sodasta palanneita miehiä ei kohdeltu (kodeissaan) sankareina tai niin he ainakin itse kokivat, mikä voi olla syynä siihen, että juoppous ja perheväkivalta on tuolle sukupolvelle melko yleistä. Tarinan toisena pohjavirtana kulkee naisten masokistinen itsekuri, joka pakottaa heidät kannattelemaan arkea sota-ajan vastoinkäymisissä ja sietämään miehen väkivaltaisuutta. Tämän rinnalla vaikuttaa toisaalta sisäinen pyrkimys muuttaa tilanne, syntyä uudelleen, ja toisaalta ymmärrys pyrkimyksen toivottomuudesta.

Tässäkin tarinassa Kylätasku käyttää metodina henkilöhahmojen karakterisoimista erilaisten kielirekisterien avulla. Alkuperäistekstissä esimerkiksi pojan muistikuvissa esiintyvän äidin puhe on murteellista ja poika taas käyttää muuten yleiskieltä, mutta keskustellessaan äitinsä kanssa poika siirtyy tämän puhetapaan. Myös isän ja äidin puhetavat eroavat selvästi toisistaan: äiti puhuu vahvaa murretta, isän puheessa taas on runsaasti yleiskieltä ja ”sivistynyttä” kieltä, jota hän on mitä ilmeisimmin omaksunut lukemistaan lehdistä ja kirjastosta lainaamistaan historiankirjoista.

Minusta koko kieliasetelma muistutti tyyppillistä etelävirolaista ympäristöä: lapset ovat yleiskielisiä, vanhemmat võron- tai setonkielisiä. Lukiessani *Uunia* ensi kertaa Setumaa tulikin aika nopeasti mieleeni, sillä tuohon aikaan käytiin kiivaasta keskustelua Tarton rauhansopimuksen mukaisesta rajasta. *Uunissa* isää vaivasi Karjalan kohtalo samaan tapaan kuin Setumaan kohtalo vaivasi vanhoja setukaismiehiä, jotka olivat sotineet Viron legioonassa Neuvostoliittoa vastaan. Siksi tuntui luontevalta tehdä isän hahmosta setonkielinen. Äidin hahmon käänsimme võronkieliseksi (vaikka ilmeisesti vain etelävirolaiset erottavat seton ja võron kielen toisistaan). Tässä murteidenkäyttötavassa oli ajatuksena kuvata äidin ja isän välistä hankausta setumaalais-võrumaalaista taustaa vasten. Siellä

yleinen tapa on, että vörolaiset käyttävät *setukainen*-sanaa haukku-manimenä ja päinvastoin. Käännösratkaisussamme kaupunkilainen poika käyttää koko ajan yleiskieltä, paitsi kohdissa, joissa tapahtuu käsitteellistä liukumista äidin käyttämään kieleen ja lopulta – isän kieleen. Tämän kielenkäytön kolmijaon avulla äidin, isän ja pojan maailmat pystyttiin erottamaan toisistaan ja niiden komposition kehitystä (lähestymistä ja vetäytymistä) pystyttiin kuvaamaan.

Viron teatterimaailmasta löytyivät ihanteelliset (kieli)näyttelijät näihin rooleihin: isän rooliin legendaarinen Arvo Kukumägi, joka setona osasi seton kieltä erinomaisesti, ja äidin rooliin Marje Metsur, joka puolestaan on Viron iäkkäistä naispuolisista ammatinäyttelijöistä ainoa, joka puhuu sujuvaa ja puhdasta vöron kieltä. Poikaa näytellyt Tarmo Tagamets on hankin etelävirolainen, ja siksi kumpikin kielimuoto oli hänelle tuttua ja ymmärrettävää. Pääosaa esittäneelle elokuvanäyttelijänä tunnetulle Arvo Kukumäelle rooli oli radioteatterissa ensimmäinen ja valitettavasti myös viimeinen. Hänen erittäin tarkan, mehevän ja monisävyisen roolityönsä kruunasi Viron radion radioteatterin näyttelijäpalkinto vuonna 2006.

Kuunnelmaa äänittäessämme pyrimme autenttisuuteen ja siksi äänitykset toteutettiin niin sanotusti aidossa ympäristössä, eräässä talossa Salmistun kylässä. Muistan, kuinka Kukumägi kirpeässä kevytyössä pilkkoi puita ja näytteli ja teksti oli nuottitelineessä hänen edessään. Jostain kaukaa kuului kylän koirien haukuntaa. Saunakohtauksessa Kukumägi ja Tagamets istuivat keittiönpöydälle nostetulla penkillä ja ”heittivät löylyä” kytevään kamiinaan. Kirjailijamestari Jussi Kylätaskun *Ahi (Uuni)* oli ensimmäinen hänen tekstiinsä tehty esitys Virossa.

Kriitikko Kirsikka Moring on sanonut, että ”Kylätaskulla oli erityinen lahja kuvata suomalaisen karheaa ja kömpelöä tunnemaailmaa yhtä aikaa sekä kriittisesti, armoitetun koomisesti, että suurella hellyydellä.”²⁶ Mielestäni tämä on laajemminkin hyvän suomalaisen näytelmäkirjallisuuden ominaisuus.

26 Moring, Kirsikka. Jussi Kylätasku. Muistikirjoitus. *Helsingin Sanomat* 7.1.2005.



Vasemmalta Taago Tubin, Tarmo Tagamets (Poika) ja Arvo Kukumägi (Isä) kuunnelman *Uuni* yöllisissä äänityksissä. Kuva: Virko Annus. ERRi arhiiv.

Puhdistus

Sofi Oksanen ja Taago Tubin: *Puhdistus*. Viisiosainen kuunnelmasarja. Vironnos Kalju Kruusa: *Puhastus*.

Radiosovitus ja ohjaus Taago Tubin, ääniohjaus Külli Tüli, musiikki Tiit Kikas.

Rooleissa Helene Vannari, Elisabet Tamm, Alina Karmazina, Katariina Lauk, Margus Prangel, Raivo E. Tamm, Sten Karpov, Janek Vadi. Äänitetty Raplamaalla Tortnan tilalla ja Tallinnassa heinäkuussa 2010. Kuunnelmassa on käytetty äänitteitä Viron radion äänitearkistosta. Ensi-ilta Viron radion radioteatterissa 28. helmikuuta 2011.

Kun otetaan huomioon, miten laaja Sofi Oksasen näytelmän ja sen versioiden (esitykset, romaani, kuunnelmat, elokuva, ooppera) levinneisyys ja vastaanotto on, voidaan nykyään puhua jo *Puhdistuksen* diskurssista. *Puhdistuksen* kritiikki on koskenut pääasias-
sa teoksen melodramaattisuutta, mustavalkoista ideologisuutta, historian kuvauksen totuudenmukaisuutta, väkivallalla mässäilyä, Virosta välittyvää kuvaa jne. Voin vain yhtyä kulttuuri- ja tiedehis-
torioitsija Aro Velmetiin, jonka mukaan *Puhdistus* ylittää kirjalli-
sen teoksen rajat, ja siitä on tullut merkki, joka toimii laajempien
kulttuuristen ja yhteiskunnallisten ongelmien metonymymina.²⁷

Sofi Oksanen kertoo teoksensa nimestä:

Kun kirjoitin tätä näytelmää ja mietin sille nimeä, ajattelin trauma-
reaktioita, joita väkivallan ja raiskauksen kohteeksi joutuneilla voi olla.
Ihminen yrittää aina puhdistautua. Se oli ensimmäinen merkitys – puh-
distaminen.²⁸

Puhdistuksessa puhdistaudutaan sekä fyysisesti peseytymällä että
verbaalisesti vanhoja asioita selvittelemällä. Kolmas puhdistumi-
sen taso kulkee päähenkilön kärsimyksessä ja katumuksessa. Nel-
jäntenä tasona on polttouhri, eli väkivallan fyysisten paikkojen
– naisen kehon ja talon – puhdistaminen tulella. Teatteritieteilijä
Anneli Saro viittaa myös viidenteen puhdistumisen tasoon, katar-
sikseen, jonka voi nähdä niin eettisenä kuin esteettisenäkin. Koska
kuunnelmasta ei tehty tragediaa, Saro katsoo, ettei siltä voi odot-
taa myöskään katarsista.²⁹ Kriitikko Madis Kolk polemisoii Saron
näkemystä ja vertailee kuunnelmaa Suomen Kansallisteatterin ja
Vanemuine-teatterin produktioihin:

Kuunnelmassa on monia etuja, jotka kumpuavat osittain auditiivisen
taiteen erityispiirteiden taidokkaasta hyödyntämisestä ja valjastamisesta

27 Velmet, Aro. Kas ”Puhastus” saab olla kõigest mängufilm? *Sirp* 7.9.2012.

28 Marten, Peter; Oksanen, Sofi. What Westerners weren’t supposed to see. *This is Finland*, 2/2009.

29 Saro 2012, 40.

sanoman palvelukseen. – Näennäisen välittömyyden avulla radioteatteri antaa meille uusia ymmärtämisen mahdollisuuksia. Koska audiitiivinen taide keskittyy yhteen aistiin, merkitystä hämärtäviä tekijöitä pystytään vähentämään ja tulkintaa voidaan suunnata hienojakoisemmin. Vaikka *Puhdistuksen* radioversio on minimalistinen, tekstin traagisuus nousee esiin. Esimerkiksi tapahtumien keskiöön nostettu hirveä kidutuskohtaus on kuunnelmassa samanaikaisesti sekä korostunut että verhottu. NKVD:n miehet on pantu puhumaan venäjää, mikä teatterinäyttämöllä tekisi muutenkin hankalasti toteutettavasta kohtauksesta osoittelevan. Sen sijaan kuunnelmassa se mahdollistaa esteettisen toisinkytköksen – kuuntelijan näkökulmasta väkivalta on siirretty toiselle tajunnan tasolle samaan tapaan kuin tragediassa, jossa suora väkivalta tapahtuu näyttämön takana. Romaanissa esiintyvää karpästä ei ole tuotu kuunnelmaan vain siksi, että näyttämöllä sitä ei voisi käyttää samalla tavalla. Kärpänen toimii painopisteiden (uudelleen)asettajana ja päähenkilön omantunnon ja psyykkisen tilan ilmentäjänä. Tragedian mittoissa ovat myös kohtaukset, jossa Hans ja Aliide ovat poissa tolaltaan. Tämä on ristiriidassa kritiikeissä vilahtaneen syytöksen kanssa, jonka mukaan Oksanen käsittelisi henkilöitään liian yksioikoisesti. Tarinan loppuratkaisu näyttäytyy tässä kontekstissa tragedialle ominaisena kulminaationa.³⁰

Myös *Puhdistus*-romaanin virontaja Jan Kaus on tulkinut tarinan loppuratkaisun lunastukseksi: ”se saasta ja hirveys, jota romaani on kuvaillut, puhdistetaan, poltetaan, ja meille jää puhdas sivu, mahdollisuus olla toistamatta virheitä...”³¹

Puhdistus-romaanin ilmestyi vironkielisenä toukokuussa 2009, mutta jo vuoden 2007 keväällä Suomen Kansallisteatterin *Puhdistus*-esitys vieraili Tallinnassa ja Kalju Kruusa vironsi esityksen simultaanitulkkausta varten. Sain vironnoksen Viron Teatteri-agentuurin kautta, ja näytelmän elokuvallinen potentiaali suuntaisi ajatukseni kuunnelmaan. Viron radion radioteatteri kiinnostui ajatuksestani kovasti, ja vuoden 2009 alussa päätimme toteuttaa

30 Kolk, Madis, Auditiivse puhastumise võimalused. *Teater. Muusika. Kino* 5/2011.

31 Kaus, Jan. Ühispuhastus – kokkuvõte. Varrak-kustantamon kirjablogi *Varraku raamatublogi*, 2010.



Vasemmalta Sten Karpov ja Janek Vadi (NKVD:n miehet) ja Elisabet Tamm (Aliide). Kuva: Virko Annus. ERRi arhiiv.

viisiosaisen kuunnelmasarjan. Käsikirjoituksen pohjana käytin sekä näytelmää että romaania. Käsikirjoitus valmistui vuodessa, ja äänitimme kuunnelman kesällä 2010.

Pyrimme realistiseen aitouteen, suhtauduimme äänityksiin kuten kuvauksiin ja taltioimme keskeiset kohtaukset eräässä metsämökissä, jonka sijainti ja interiööri tukivat hienosti eläytymistä tarinaan. Talossa oli valmiina monia tarinan paljonpuhuvista yksityiskohdista – kuten luukkuovinen kellari keittiön alapuolella – ja niistä tuli osa kuunnelmaa. Myös tarinan kannalta merkityksellinen karpäsen surina on äänitetty talon keittiössä. Kuulustelukohtauksat äänitettiin Tallinnan vanhan radiotalon kellarissa pommisuojoassa, joka näytti sellaiselta kuin se todennäköisesti näytti sodan jälkeisinä vuosina. Näiden ”löydettyjen” ja ”aitojen” paikkojen akustiikka kuulosti syvältä ja salaperäiseltä, ja ääniohjaaja Külli Tüli sai tilat

puhumaan. Kriitikko Heili Sibritsin mukaan todentuntu ja läsnäolo eivät herpaantuneet viisiosaisessa kuunnelmassa hetkeksikään.³²

Melkoisen pähkinän muodostivat edestakaisten aikahyppelyjen ratkaiseminen siten, että kuulijat pysyivät kärryllä. Käytimme radio radiossa -efektiä, jossa radiolaitteesta tuli yksi roolihenkilöistä, muistutteleva aikakone, ja siirtymät ajasta toiseen toteutettiin radio-ohjelmien arkistotallenteilla. *Puhdistuksen* nykyhetki on vuosi 1992, mutta tarinan kaikki impulssit, aksentit ja šokkimomentit sijoittuvat menneisyyteen eli vuosiin 1949–1953 ja hengittävät sieltä ”radioaktiivisina” takaumina nykyisyyden niskaan. Mielestäni *Puhdistus* kertoo ensisijaisesti pelosta, joka on kestänyt vuosikymmeniä eikä vieläkään ole haihtunut. Neuvostovalta hävitti kaiken inhimillisyyden (punainen terrori 1940–1942 ja 1944–1953, kyyditykset, ihmisten muokkaaminen kantelijoiksi ja ilmiantajiksi, tuhoamisagenttien järjestelmä ja niin edelleen) ja muutti todella monien perheiden ja sukujen elämän. Ohjauksessani pyrin ensisijaisesti nostamaan esiin kysymyksen siitä, miten me itse toimisimme, jos joutuisimme samaan tilanteeseen. Ajallista välimatkaa noihin oloihin on jo sen verran, että viimeinen tuon ajan omakohteisesti kokenut sukupolvi on hiipumassa.

On ihmetelty, miksi meidän historiastamme ja kansallisista kipukohdistamme kirjoittavat terävimmän ja mukaansatempaavimman juuri suomalaiset. (Esimerkkejä hiljattain julkaistuista kirjoista ovat muiden muassa Seppo Zetterbergin *Uusi Viron historia* ja Juhani Salokanteleen *Nuoren Viron omatunto*.) Heitä saattaa helpottaa se, että heillä on mahdollisuus tarkastella tapahtumia sivustakatsojan asemasta lahden mittaisen etäisyyden päästä. Sofi Oksanen taas on sekä sivustakatsoja että osallinen, mikä tekee hänen teksteistään paitsi henkilökohtaisia myös universaaleja. Se on varmaankin yksi syy siihen, että romaani on käännetty yli 40 kielelle.

Suomenkielisenä kuunnelmana *Puhdistus* sai ensiesityksensä Yleisradiossa elokuussa 2011 (Soila Valkaman ohjaamana ja käsi-

32 Sibrits, Heili. Sünge ja vastik kuuldemäng eesti naiste elust. Kärbeste sumnaga. *Postimees* 9.3.2011.

kirjoittamana), ja saman vuoden lokakuussa suomalainen ja virolainen kuunnelmaversio ”kohtasivat” Berliinissä vuoden 2011 Prix Europa -mediakilpailussa, jossa kumpikin oli ehdolla radiofiktio-kategoriassa. Kuuntelutilaisuuksien jälkeisissä yleisökeskusteluissa käytiin kiivasta sananvaihtoa, sillä venäläiset osallistujat puolustivat raivokkaasti maansa kansallista imagoa, jota katsoivat teosten kohtuuttomasti vahingoittavan. Sen vuoksi ydinkysymys (miehitys raiskaamisena ja sen aiheuttamat traumat) jäi joko tahallisesti tai epähuomiossa käsittelemättä.

Uudestisyntyminen

Mart Aas: *Vapaus / Vabadus*. Viron ja neukku-pojan paralleelinen itsenäistyminen 1972–1994, liveinä kuviteltava elokuva.

Käsitteilyversion suomenkielisen version toimittajat ja oikolukijat Mauri Levomäki ja Jukka Toivonen. Työryhmä Bad Acting Company: ohjaaja Taago Tubin, lavastaja Andri Luup, musiikin suunnittelija Tõnis Leemets, esiintyjät Mart Aas, Tõnis Leemets ja Miko Kivinen. Kirjoitettu 2008–2018. Kehitteillä ja odottaa toteutusta.

Virolainen näyttelijä ja näytelmäkirjailija Mart Aas kirjoitti tekstin *Vapaus / Vabadus* ensin suomeksi ja sitten viroksi. Työn hän aloitti vuonna 2008 Paula Salmisen dramaturgiakoulutuksessa Teatteri-korkeakoulussa Helsingissä. Viime vuodet työ on ollut projektivaiheessa, odottamassa oikeaa esitysaikaa ja -paikkaa.

Näytelmä kuvaa erään virolaispojan itsenäistymistä ja aikuistumista samassa tahdissa Viron itsenäistymisen kanssa. Murrosikäkin tulee kummallekin samoihin aikoihin. Suomella on tärkeä osa tarinassa, joka alkaa pojan ensimmäisistä lapsuusmuistoista vuodesta 1975 ja päättyy ensimmäisiin aikuisuuden kokemuksiin vuonna 1994. Päähenkilö kasvaa neuvostotodellisuudessa, mutta Suomen televisio kertoo rinnakkaistodellisuudesta: ”Mustavalkoinen

tv-kirkko. Kielletty sekti. Joka yhdistää kaikki mun ystävät. Kielletty ja muodissa. Niin kuin marijuana nykyään.”³³

Itsenäisyyden ja vapauden koittaessa päähenkilöön iskee raju identiteettikriisi:

Kun kaikki muuttuu, muuttuu äkkiä, nopeasti, muuttuu yhdestä toiseen – siis mikä se on, mikä ei muutu – *I mean* – mun sisälläni? Olenko vieläkin neukku, itse asiassa? Neukku, joka pukeutuu kuin länsimainen ihminen? Kuka on länsimainen ihminen? Mitä se tarkoittaa? Että kun sulla on rahaa, sitten olet länsimainen ihminen? Tai jos olet kristitty, kastettu, – sitten olet länsimainen ihminen? Onko sillä väliä, – ollenkaan, – että olet länsimainen ihminen tai joku muu? En ole neukku. En ole länsimainen ihminen. Kuka mä oon?³⁴

Tällainen häilyvä olotila on tyypillinen ihmisille, jotka ovat jääneet kahden yhteiskuntajärjestyksen väliin – sukupolvelle, joka kasvoi ja kouluttautui ajanjaksona, jolloin vanha mureni eikä uutta vielä ollut. Laulavan vallankumouksen aikoihin nämä ihmiset olivat 16–20-vuotiaita ja kokivat, millaista on kuulua yhteiskuntaan, jota itse on rakentamassa. Nykyisin on hyvinkin perusteltua puhua yksilön ja yhteiskunnan etääntymisestä, mutta silloinen suurten muutosten aika soi ihmisille sen harvinaisen kokemuksen, että he olivat yhteiskunnan kanssa yhtä. Yhteiskuntajärjestyksen muuttumista seurasi valitettavasti krapula, joka ilmeni yhteisten ihanteiden ja unelmien muuntumisena ja sitä seuranneina ymmärrysvaikeuksina. Onko ”uudestisyntyminen” mahdollista ja jos on, niin miten?

Kuulun itsekin kyseiseen sukupolveen, joten ymmärrettävistä syistä pidän erittäin tärkeänä sitä, että tälle sukupolvelle annetaan ääni. Samaa aihepiiriä olen aiemmin käsitellyt ohjaustyössäni *Hele-sinine vagun* (*Vaaleansininen vaunu*, kirjoittanut Andrus Kivirähk, ensi-ilta Ugala-teatterissa 2003). Tarkastelun keskiössä oli virolaisia tuolloin puhuttanut neuvostonostalgia. On aivan oikein todettu,

33 Aas 2014.

34 Mt.

että ongelmalla siitä, miten neuvostoaikaa tulisi muistella, on juurensa jo syvässä neuvostoajassa eli 1960–1980-luvussa – sikäli kun ollaan yksimielisiä siitä, että Stalinin valtakausi tulkitaan Viron kansan kärsimysten vuosiksi.³⁵ *Vaaleansininen vaunu* -esityksen tekemisen aikoihin aloimme kutsua itseämme venäläisten animaatioelokuvien sukupolveksi (kasvoimme *Sojuzmultfilm*-elokuvastudiossa tuotettujen piirrettyjen parissa) ja viimeisiksi, jotka muistavat neuvostoaajan. Alettiin puhua muistiyhteisöstä, joka tunnistaa itsensä neuvosto-Virossa vietetyn lapsuuden ja nuoruuden tunnuksista (animaatioelokuvien lisäksi muun muassa toukokuun ja lokakuun paraateista, banaaneista vapauden (kuluttamisen) symboleina ja niin edelleen).³⁶

Keillä on onnea päästä museoesineeksi jo elinaikanaan? – Katson tv-sarjaa *ENSV* ja mietin, onkohan muitakin sukupolvia, joiden elämä on jakautunut tällä tavoin, että se liikkuu farssin ja ei-farssin, komiikan ja vakavasti otettavan rajalla. Kahden aikakauden välinen rajahan läpäisee lihamme ja veremme. Elämä hämmästyttävässä vastakohtien karusellissa tekee meistä kiitollista tutkimusmateriaalia tulevaisuuden historioitsijoille.³⁷

Myös Mart Aas lähestyy aihetta näytelmässään tutkijan otteella, ja hänen katsannossaan osaa kyseisestä sukupolvesta voidaan kutsua Suomen television sukupolveksi. Espoon Kivenlahdesa vuodesta 1971 alkaen sijainneen maston ansiosta suomalaiset televisiokanavat näkyivät noin sadan kilometrin säteellä Pohjois-Viron rannikolta mutta eivät sitä etelämmässä. Siksi voidaankin maantieteellisistä syistä puhua eräänlaisesta sukupolven sisäisestä vedenjakajasta. Riippumaton tieto ja länsimainen elämäntapa olivat laajalti Pohjois-Viron asukkaiden ulottuvilla, ja tässä mielessä Pohjois-Viro muodosti oman kulttuurialueensa. Muut virolaiset taas olivat neuvostoliittolaisen median vankeja.

35 Grünberg 2008, 13–14.

36 Mts. 37.

37 Hellerma 2018, 832.

Tilannetta kuvaava *Vaaleansininen vaunu* on saanut kaikupohjaa entisen itäblokin alueella, ja näytelmä on käännetty ainakin venäjäksi, unkariksi ja bulgariaksi. *Vapaus / Vabadus* sen sijaan tuo esille hieman toisenlaisen näkökulman ja pyrkii kohdistamaan sanottavansa länsimaihin, tarkemmin sanottuna Suomeen. Yksi näytelmän versioista kantaa alaotsikkoa *Yritys ymmärtää homo sovieticusta*.

Itäeurooppalaiset toki tietävät, että heidän elämänsä on nykyisin parempaa kuin ennen ja että erot olisivat vielä suurempia, mikäli asiat olisivat jääneet ennalleen. Mutta nyt kun kurssin muuttumisesta on kulunut neljännesvuosisata, tuo tieto ei ihan lohduta. Ja kenties jopa enemmän tuskaa kuin suoranainen köyhyys (ovathan rajat auki ja moni käyttää hyväkseen mahdollisuuden ansaita lisää rahaa muualla) heille tuottaa tieto, että heitä ei pidetä ”aivan oikeina”. Ääneen lausumattoman käsityksen mukaan he ovat toisen luokan kansaa, olkoonkin, että myös niillä on tietty paremmuusjärjestys. Sitä ei tietenkään sanota heille suoraan, sillä asianosaiselle se tarkoittaisi poliittista itsemurhaa.³⁸

Vapaus maalailee suggestiivisia ja elokuvamaisen yksityiskohtaisia kuvia, jotka nähdään yhden henkilön silmin ikään kuin silmät olisivat ”aikakoneen” videokameroita. Suunniteltu esitys olisi suomenkielinen ja herättäisi keski-ikäisissä ja sitä vanhemmissa virolaiskatsojissa nostalgisia tunteita. He muistaisivat, millaista oli katsoa Suomen televisiota aikana, jolloin se oli vielä kiellettyä. Esityksessä olisi vironkielinen tekstitys – jonka ulkoasu mukailisi Suomen televisiossa näytettyjen elokuvien tekstitystä. Suomalaisen korviin esityksen kieli kuulostaisi virolaisittain puhutulta suomelta (se olisi kyllä tarkistettua suomea, mutta siinä olisi vironkielisiä ilmaisuja). Kirjailija on kaavaillut myös teoksen käsitteellistä esittämistä eli tässä tapauksessa sitä, että näytelmä esitettäisiin kirjaimellisesti Viron ja Suomen välillä reittiliikenteen laivalla.

Jos vertaillaan *Vapauden / Vabaduse* ja *Puhdistuksen* tekstejä, niin kumpikin niistä tekee Viron historiaa ymmärrettävämmäksi

38 Mutt, Mihkel. Traumeeritud Ida-Euroopa trots. *Postimees* 18.9.2018.

ulkomaailmalle ja kytkee aiheensa muistamisen ja identiteetin problematiikkaan. Yhtäältä muisti on suuri siunaus, sillä muistamisen ansiosta on olemassa se, mitä emme voi enää kokea. Muistaminen saa kokemuksemme elämään, ja siten muistaminen voi tuottaa paljon iloa ja nostalgian tunnetta. Toisaalta taas muisti ja muistaminen voivat olla raskas taakka. Jotkut muistot ovat ikään kuin radioaktiivisia, ja ne on piilotettu kellariin. Ne saisivat meiluiten hävitä sieltä itsekseen, mutta ei sellaista tapahdu, ei niitä voi hävittää. Siksi kivunlievitys on erittäin tärkeää. Mutta entä jos kaamos ei lopukaan ja aurinko jää nousematta? Miten kärsimyksestä voi löytää merkityksen?

Uskontoantropologi Heili Seppin mukaan ihmisen kehitys tapahtuu kriisien kautta. Sama pätee mielestäni ihmisyyhteisöön ja valtioon. ”Kivuliaat kriisikokemukset auttavat saavuttamaan seuraavan kehitysvaiheen. Vieraantuminen ei sinänsä ole umpikuja. Vaaralliseksi se muuttuu vasta sitten, jos siitä tulee pysyvä olotila eikä välivaihe.”³⁹ Kertoo paljon, että YK:n vuoden 2018 onnellisuusraportin mukaan suomalaiset ovat maailman onnellisimpia, virolaiset puolestaan ovat sijalla 55 ja itsemurhaluvuissa Viro on Euroopan kärkeä. Miksi lahden eteläpuolella on sellaista? Myös tähän *Vapaus / Vabadus* koettaa löytää vastauksia omalla runollisella tavallaan. Kaamoksesta, ”sielun pimeästä yöstä”, suomalaiset joka tapauksessa selviävät paremmin kuin virolaiset ja pystyvät syntymään uudelleen. Valakoon se meihin virolaisiin, suomalaisten heimoveljiin, toivoa siitä, ettei metsä edessämme ei ole muuri, vaan sen läpi on mahdollista kulkea.

Elämä on lyhyt ja surkea. Kannattaa iloita kun voi.

Aki Kaurismäen elokuvasta
Kauas pilvet karkaavat, 1996

39 Sepp 2018, 871–872.

Taago Tubinin suomalaisiin draamateksteihin pohjautuvat ohjaustyöt

Arto Salminen: *Varasto*, 2012, Ugala-teatteri, ohjaus ja musiikin suunnittelu

Saara Turunen: *Puputyttö*, 2012, Viron radion radioteatteri, ohjaus ja musiikin suunnittelu

Mika Myllyaho: *Harmonia*, 2011, Vanemuine, musiikin suunnittelu

Sofi Oksanen / Taago Tubin: *Puhdistus*, 2011, Viron radion radioteatteri, radiosovitus ja ohjaus

Anna Krogerus: *Isin talviuni*, 2010, Ugala-teatteri, ohjaus

Mika Myllyaho: *Paniikki*, 2010, Vanemuine, 2010, ohjaus ja musiikin suunnittelu

Jussi Kylätasku: *Runar & Kyllikki*, 2007, Ugala-teatteri, ohjaus ja musiikin suunnittelu

Jussi Kylätasku: *Uuni*, 2006, Viron radion radioteatteri, ohjaus ja musiikin suunnittelu

Katja Krohn: *Iso paha susi*, 2005, Vanemuine, ohjaus ja musiikin suunnittelu


Pentti Saarikoski: *Kuikan pelto*, 2000, Võru Teatriateljée, ohjaus ja musiikin suunnittelu

Zachris Topelius: *Kuu kirkas*, 1996, Tartu Lasteteater, ohjaus


Lisäksi musiikin suunnittelu Tanel Ingin ohjaukseen Sirkku Peltolan näytelmästä *Pieni raha* (*Väike raha*, 2011, Ugala-teatteri), Kati Kaartisen näytelmästä *Amalia* (2015, Ugala-teatteri) sekä Sirkku Peltolan näytelmästä *Ihmisellinen mies* (*Erakordselt heatahtlik mees*, 2016, Ugala-teatteri).

Yhteenveto – silta, henkireikä, verkosto


Hanna Korsberg

 <https://orcid.org/0000-0002-0570-6825>

Anneli Saro

 <https://orcid.org/0009-0000-6692-2794>

Mikko-Olavi Seppälä

 <https://orcid.org/0000-0003-1246-9984>

Suomen ja Viron suhteissa on koettu dramaattisia vaiheita 1800-luvun lopulta 2000-luvun alkuun. Tosielämän myllerrysten lomassa on pyritty ylläpitämään kulttuurista vuorovaikutusta, jossa on korostunut yhdessä tekeminen matalalla kynnyksellä. Suurten instituutioiden sijaan avainasemassa ovat olleet suomalaiset ja virolaiset, jotka ovat halunneet hakeutua yhteistyöhön.

Historiallinen kehitys loitonsi, kulttuurisilta lähensi

Maantieteellisestä läheisyydestä huolimatta Suomen ja Viron teatterioiloissa on aina ollut eroja. Suomessa ammattiteatteri kehittyi tiiviissä vuorovaikutuksessa ennen kaikkea ruotsalaisen teatterin

kanssa ja osittain erkaantui siitä 1870-luvulla, kun suomenkielinen ammattiteatteri pyrki hakemaan esikuviaan ja oppeja muilta kulttuurialueilta, lähinnä Saksasta. Virossa taas eli saksalaisen teatterin perinne, jonka katveesta nousi harrastajapohjainen vironkielinen teatteri. Ammatillista koulutusta hankittiin sekä Saksasta että Venäjältä. Ylipäättään Viro oli lähempänä Manner-Euroopan teaterivaikutteita, kun taas Suomessa oltiin skandinaavisen teatterin vaikutuspiirissä.

Kiinteämmät teatteriyhteydet suomalaisten ja virolaisten välillä alkoivat vasta 1800- ja 1900-luvun vaihteessa, kun ammattimaiset teatteri-instituutiot niin Suomessa (1872) kuin Virossa (1906) oli perustettu ja kontaktit suomalaisten ja virolaisten kesken lisääntyivät. Virolaiset pyrkivät suomalaiskontaktien avulla vahvistamaan teatterinsa ammattimaisuutta. Käännekohtana oli vuosien 1905–1906 vallankumous, joka toi Suomeen noin 3 000 virolaista poliittista pakolaista. Juhlapuheet ”Suomen sillasta” alkoivat saada uudenlaista kantavuutta, kun suomalaiset ja virolaiset tekivät yhteistyötä kiristyvässä ja räjähdysherkässä ilmapiirissä, jossa nousevat kansanliikkeet törmäsivät hallintoon, joka pyrki alistamaan ne valtaansa. Toisaalta vallankumousta seurasi muutaman vuoden vapaampi jakso, jolloin teatteriolot kehittyivät voimakkaasti. Teatteriesitykset olivat usein luonteeltaan protesteja, ja Viron tiukempaa sensuuria voitiin eräissä tapauksissa kiertää Suomen puolella.

Ensimmäisen maailmansodan seurauksena Venäjän, Saksan ja Itävalta-Unkarin keisarikunnat romahtivat, ja useita uusia kansallisvaltioita syntyi. Vuosina 1917–1919 Suomi ja Viro saavuttivat valtiollisen itsenäisyyden. Maiden keskinäinen yhteistoiminta ja vuorovaikutuksen tiivistäminen nähtiin keinona vahvistaa kansallisvaltiokehitystä. Tutustuminen kulttuurivaihdon kautta silotti tietä poliittisten suhteiden tiivistämiselle. Kielisukulaisuuden tai ”heimoyhteyden” korostaminen oli omiaan sivuuttamaan maiden vanhat kielivähemmistöt, suomenruotsalaiset ja vironsaksalaiset, mutta käytännössä entiset yhteydet myös Ruotsiin ja Saksaan jatkuivat.

Molemmissa maissa kiinteiden ammattiteattereiden verkko levisi suurimpiin kaupunkeihin, Suomessa jo 1900–1920-luvulla,

Virossa 1920- ja 1930-luvulla. Runsasväestöisemmässä Suomessa teattereita oli selvästi enemmän kuin Virossa. Teatterialan koulutusjärjestelmät jättivät molemmissa maissa toivomisen varaa, joten ulkomaisilla opinto- ja vierailumatkoilla oli merkitystä. Virossa toimi Draamastudion teatterikoulu vuosina 1920–1933 ja Suomessa yksityinen Näyttämöopisto vuosina 1920–1939. Erojakin maiden teatterikulttuureissa oli. Suomessa teatterinjohtajina suosittiin dramaturgi-ohjaajia, joilla oli tutkijan, kriitikon tai näytelmäkirjailijan taustaa. Virossa taas oli yleistä, että näyttelijät nousivat ohjaajiksi ja teatterinjohtajiksi.

Vaikka Suomen ja Viron valtioiden välillä oli poliittisia kiistakysymyksiä ja yhteiskunnallisia eroja, kulttuuri muodosti verraten riidattoman alueen, jonka alalla lisääntyvä vuorovaikutus nähtiin positiivisena asiana. Kooltaan pienempi Viro oli aktiivisemmin kiinnostunut naapurimaan kulttuurista ja yhteistyön virittämisestä. Helsingin ja Tallinnan välistä matkailua vauhditti passivapaus vuodesta 1929. Samaan aikaan teattereiden vuorovaikutus lisääntyi ja monipuolistui, ja se kulminoitui Helsingin ja Tallinnan teattereiden keskinäiseen näyttelijävaihtoon ja esitysvierailuihin. Teatterivierailut olivat riippuvaisia myös taloussuhdanteista: 1930-luvun alun lama vähensi yhteydenpitoa, mutta vuosikymmenen lopun suotuisassa taloustilanteessa tehtiin suurisuuntaisia esitysvierailuja.

Suomen ja Viron keskinäinen kulttuurivaihto ei kuitenkaan perustunut valtiollisen tason sopimukseen, joista ensimmäinen solmittiin vasta joulukuussa 1937. Yhteistoiminnasta vastasivat kansalaisjärjestöt ja teatterin osalta taidelaitokset sekä niissä – tai niiden ulkopuolella – toimineet yksittäiset näyttämötaiteilijat. Päävastuun kantoivat kansalliset teatterilaitokset: Estonia-teatteri Virossa sekä Kansallisteatteri Suomessa.

Naapurimaan näytelmäkirjallisuutta esitettiin suurin piirtein yhtä usein molemmissa maissa, mutta esitettyjen suomalaisnäytelmien valikoima oli Virossa kaksi kertaa suurempi kuin virolaisnäytelmien Suomessa. Naapurimaan näytelmiä ei juuri koettu vieraiksi vaan tutuiksi ja lopulta omiksi. Teatterin ja näytelmäkirjallisuuden osalta suhteet Suomenlahden yli olivat joka tapauksessa

tasavertaisemmat kuin painetussa kaunokirjallisuudessa, jossa ero oli kymmenkertainen. Ne olivat myös selvästi vilkkaammat kuin kuvataiteessa, joissa kontakteja ei juuri ollut.

Toinen maailmansota 1939–1944 tempaisi maat erilleen. Viro joutui vuoron perään Neuvostoliiton ja Saksan miehittämäksi. Sodan lopputuloksena Virosta tuli sosialistinen neuvostotasavalta ja osa Neuvostoliittoa. Vuosina 1944–1991 Viro kuului suljettuun neuvostojärjestelmään: ”rautaesirippu” halkaisi Suomenlahden ja eristi maat toisistaan. Pakolaisuus ja pakkosiirrot olivat ajaneet kymmeniä tuhansia virolaisia pois kotimaastaan, ja emigranttikulttuuri kukoisti etenkin Ruotsissa. Neuvostoliittoa vastaan sotinut Suomi joutui taipumaan alueluovutuksiin ja sotakorvauksiin. Suomen valtio oli sitoutunut Neuvostoliitolle ystävällismieliseen politiikkaan, ja yhteydenpitoa virolaisiin ei katsottu Moskovassa suopeasti.

Neuvostoaikana Suomen ja Viron yhteiskunnalliset ja taloudelliset erot voimistuivat, ja vierauden tuntu maiden välillä lisääntyi. Kansainvälisen kulttuuridiplomatian lisääntyminen 1950-luvun puolivälissä merkitsi kuitenkin myös Neuvostoliiton vähittäistä avautumista. Niin Suomessa kuin Virossa oli halua yhteydenpitoon, mutta kontakteja säädeltiin Moskovasta käsin. Suomen ja Viron suhteita alettiin varovasti elvyttää 1950-luvun puolivälissä kulttuuridelegaatioiden ja teknis-tieteellisen yhteistyön johdolla. Ystävyyskaupunkisuhteita solmittiin muun muassa Kotkan ja Tallinnan sekä Vaasan ja Pärnun välillä.

Teatterin ja tanssin alalla 1950- ja 1960-luvun vaihteessa käynnistynyt vastavuoroinen kulttuurivaihto sai neuvostoajalla tärkeän merkityksen. Se mahdollisti kulttuurivaikuttajien pitempiaikaiset kontaktit ja henkilökohtaisten ystävyysverkostojen lujittumisen. Vuonna 1960 solmittu kulttuurisopimus Suomen ja Neuvostoliiton välillä asetti raamit vastavuoroiselle vaihdolle myös Viron kanssa. Helsingin ja Tallinnan välisen laivalinjan avaaminen uudelleen vuonna 1965 toi suomalaiset turistit Tallinnaan. Vuosi vuodelta kasvaneet matkailijamäärät lisäsivät voimakkaasti suomalais-ten ja virolaisten keskinäistä vuorovaikutusta, jota vahvistettiin 1960-luvun lopun vastavuoroisilla kulttuuriviikoilla, useilla teat-

teri- ja ohjaajavierailuilla sekä maiden yleisradioyhtiöiden yhteistuotannoilla.

Vaikka muutamat suomalaiset ja virolaiset taidelaitokset onnistuivat solmimaan suoria keskinäisiä yhteyksiä, Neuvostoliiton kulttuuriministeriön vahvistamat puitesopimukset säätelivät Suomen ja Viron kulttuurivaihtoa aina 1980-luvun jälkipuoliskolle asti. Luotettavuudestaan huolimatta Suomi edusti Neuvostoliiton näkökulmasta kapitalistisena valtiona ideologista vihollista, jonka kulttuurituotteisiin suhtauduttiin lähtökohtaisen epäluuloisesti. Virolle ei myöskään haluttu antaa erityisasemaa verrattuna muihin neuvostotasavaltoihin, vaan Suomelta edellytettiin kulttuurivaihtoa myös niiden kanssa. Suomalaiset ja virolaiset oppivat vähitellen luovimaan kulttuurisopimusten ja neuvostobyrokratian sääntöviidakossa ja hyödyntämään teatteriyhteistyössä muun muassa virallisia ystävyysskaupunkisuhteita sekä teemavuosia.

On tärkeää huomata, että Suomen ja neuvosto-Viron välinen verraten vilkas kulttuurivaihto muodosti pienen erityistapauksen kylmän sodan kulttuuridiplomatian kentällä. Suomi oli 1950-luvulta 1980-luvun lopulle asti Virolle ja virolaisille ainoa länsimaa, jonka kanssa harjoitettiin teatterivaihtoa. Suomen näkökulmasta Viron osuus oli keskeinen Neuvostoliiton kanssa käydyssä teatterija ohjaajavaihdossa. Suomalaiset teatterit vierailivat myös Karjalan neuvostotasavallassa, jossa oli suomen kieltä taitavaa yleisöä.

Suomen ja Viron teatterijärjestelmät erosivat neuvostoaikana entistä enemmän toisistaan. Esimerkiksi Virossa esityksiä voitiin pitää ohjelmistossa useiden vuosien ajan, kun taas Suomessa ne poistuivat ohjelmistosta yleisön mielenkiinnon laannuttua. Virossa teatterilaitosten toiminta oli erittäin kontrolloitua ja keskusjohtoista, eikä siellä päässyt syntymään Suomen ryhmäteatteriliikkeen kaltaista ilmiötä. Kun 1970-luvun Suomen väljän tasa-arvoisessa ilmapiirissä pyrittiin riisumaan teatterilta gloriaa ja arkipäiväistämään taidetta, Viron kireissä ja pakottavissa oloissa näyttelijätkin pitivät kiinni muodollisesta käyttäytymisestä ja teatterin, kirjallisuuden ja taiteen asema korostui entisestään. Taiteisiin suhtauduttiin ikään kuin intensiivisemmin ja ne käsittelivät

eksistentiaalisia ja poliittisia kysymyksiä toisenlaisella paineella kuin Suomessa.

Virossa voimistui 1970-luvulta lähtien käsitys virolaisista suomalais-ugrilaisina. Kyse oli osaltaan kulttuurisesta vastarinnasta neuvostoliittolaista identiteettipoliittikkaa kohtaan. Suomalais-ugrilaisen identiteetin omaksuminen oli omiaan lähentämään virolaisia suomalaisiin. Suomalainen kirjallisuus ja kansanrunous täydensivät virolaista ja siitä haettiin yhteistä suomalais-ugrilaista alkuperää. Toisaalta suomalainen draama viittasi nostalgisesti myös sotaa edeltäneeseen ”kultaiseen aikaan”, jolloin Viro oli itsenäinen.

Suomessa myönteinen kiinnostus virolaista teatteria ja muuta kulttuuria kohtaan oli huipussaan 1980- sekä 1990-luvulla, jolloin Viro vapautui Neuvostoliitosta ja ryhtyi rakentamaan uutta yhteiskuntajärjestelmää. Viron kansallisuusliike, ”laulava vallankumous”, purkautui esiin vuonna 1987, kun sisäisesti luhistuva Neuvostoliitto alkoi noudattaa entistä sallivampaa sisäpolitiikkaa. Myös suurvalan ote Itä-Euroopan kommunistisista puolueista kirposi. Samana vuonna Suomen ja Viron välinen kulttuurivaihto vilkastui huomattavasti, ja teatterin, oopperan ja baletin alalla tehtiin virolaisvierailuita eri puolille Suomea.

Neuvostoliiton lopullinen luhistuminen vuonna 1991 johti Viron uudelleen itsenäistymiseen. Suomalaisten ja virolaisten erittäin vilkas kanssakäyminen sai nyt institutionaalisia muotoja muun muassa opiskelijavaihdon, ystävähdistysten, kuntien ystävyys-sopimusten, valtionrahoitteisten kulttuuri-instituuttien sekä Itämeren alueen teatterifestivaalien muodossa. Matkailu Suomen ja Viron välillä kasvoi voimakkaasti. Sen yhtenä ilmiönä olivat suomalaiset pakettimatkailijat Estonia-teatterin musiikki- ja balettiesityksissä. 1990-luvun jälkipuoliskolla suomalaiset muodostivat yleisöstä 10–15 prosenttia ja 2000-luvun alussa jo 20 prosenttia. Sen jälkeen ryhmämatkojen suosio laantui.

Henkireikiä – kokoavia huomioita 1900-luvun teatteriyhteyksistä

Viro ja Suomi ovat suuria teatterimaita, joissa niin ammatti- kuin harrastajateattereiden katsojamäärät ovat väkilukuun suhteutettuna korkeampia kuin missään muualla – kenties Islantia lukuun ottamatta. Saattaa olla, että Suomen ja Viron teatterit eivät ole olleet kulttuurisesti tai esteettisesti riittävän etäällä toisistaan, että ne olisi koettu naapurimaassa erityisen mielenkiintoisiksi. Kulttuurivaihdon omaperäisimpänä ja vieraimpana elementtinä on toiminut kieli, joka vaikuttaa oudolla tavalla tutulta, mutta ei sitä kuitenkaan ole. Suomen kieli kuulostaa virolaisen korvaan yhtä hullunkuriselta kuin viron kieli suomalaisen korvaan. Ensipuraisu naapurimaan kulttuuriin ja teatteriin on tapahtunut aina tahattoman huumorin kautta, vaikka esitettävänä olisi ollut murhenäytelmä. Ehkä osin tästäkin syystä teatterivaihdossa pitäydyttiin etupäässä iloisen kansanteatterin ja riemukkaiden komedioiden piirissä.

Suomen ja Viron teattereita lähensivät 1900-luvulla rajoja ylittäneet taiteilijat sekä yksittäiset kulttuurinvälittäjät, kuten näytelmien kääntäjät ja vierailujen järjestäjät, jotka omalla aloitteellisuudellaan saivat kulttuurivaihtoa tapahtumaan ja tekivät naapurimaata tunnetuksi. Hella Wuolijoen mittava ja suosittu näytelmätuotanto jo sinällään yhdistää Suomea ja Viroa. Eräille näyttelijöille, kuten Hilma Rantaselle ja Liina Reimanille, avautui aikoinaan kielenvaihdoksen myötä mahdollisuus viedä omaa osaamistaan ulkomaille ja saada työskentelytilaisuuksia laajemmalla alueella. Kaarel Irdin ja Matti Tapion pitkäjänteinen yhteistyö neuvostoaikana loi suhteita Tarton ja Tampereen teattereiden välille.

Neuvostoaikana teatteri- ja ohjaajavaihto oli suunnitelmallista, ja näytelmävalintojen tuli läpäistä myös Moskovan ideologinen seula. Yleisenä käytäntönä suomalaisten ja virolaisten 1960–1980-luvun teatterivaihdossa oli oman maan näytelmäkirjallisuuden ja kansanperinteen esittely, jonka lisäksi tulivat venäläiset näytelmät sekä klassikot. Eräissä tapauksissa Suomesta vietiin eurooppalainen

klassikkonäytelmä. Ideologiselta asetelmaltaan poikkeuksellisen voi pitää Helsingin Kaupunginteatterin vuoden 1965 Tallinnan-vierailua, johon sisältyi yhdysvaltalaisen James Baldwinin nyky-näytelmä.

Vierailuohjelmiston valinnassa ratkaisevaa ei kuitenkaan ollut maakuvan välittäminen tai taiteelliset syyt, vaan käytännölliset seikat sekä naapurimaan yleisön mielenkiinto. Esitettäväksi saattoi valikoitua nykykomedia tai jopa ulkomainen näytelmä. Erityinen kiinnostus liittyi vierailuihin, joissa suomalaiset tulkitsivat virolais-aiheita tai virolaiset esittivät suomalaisnäytelmiä.

Koko 1900-luvun kehitystä tarkastellen voi todeta, että ulkomaiset teatteri-, ohjaaja- ja näyttelijävierailut katkaisivat arkirutiinit ja antoivat niin yleisölle kuin teatterintekijöille mahdollisuuden kokea jotakin uutta ja virkistävää. Yleisön mielenkiinto kohdistui esitetävän näytelmän ohella tunnettuihin näyttelijäpersoonallisuuksiin sekä näyttelijän- ja ohjaajantyön erikoispiirteisiin. Kuormitetuille teatterinjohtajille vierailu ohjaajana ulkomailla merkitsi irtautumista ja mahdollisuutta keskittyä taiteelliseen työhön. Vierailut toivat myös suuren mediahuomion. Vaihtoon osallistuneet näyttelijät ja ohjaajat kokivat aina jossakin määrin edustavansa omaa maataan ja taidelaitostaan, joiden mainetta samalla levitettiin. Kulttuurivien- nin näkökohdat korostuivat suurisuuntaisimmissa, valtion tuella järjestetyissä esitysvierailuissa.

Vaikka teatteri oli Suomelle ja Virolle tärkeä ja luonteva yhteis-toiminnan muoto, teatteriestetiikan kannalta Suomi ja Viro eivät olleet toisilleen ylimpiä esikuvia, joilta olisi haettu vaikutteita. Molemmissa maissa oppia ja inspiraatiota haettiin suuremmista teatterikeskuksista: ennen toista maailmansotaa ennen kaikkea Berliinistä mutta myös Moskovasta, Pariisista ja Wienistä. Teatterimatkoja tehtiin joka kesä, mutta vain hyvin harva suomalainen tai virolainen opiskeli teatteria ulkomailla. Matka 1920- ja 1930-luvun Suomesta Keski-Eurooppaan kulki usein konkreettisesti Baltian tai Skandinavian kautta. Suomalaisten havaintojen mukaan virolaiset olivat heitä eurooppalaisempia, avoimempia kulttuurisille vaikutteille niin Saksan kuin Venäjän suunnasta. Tässä mielessä

ulkomaiset teatterikontaktit Viroon ja muualle olivat tärkeitä suomalaisille virikkeenantajina ja liian kansallisen umpioitumisen ehkäisijöinä.

Vertailussa virolaisten näyttelemistapaa pidettiin ”teknisempänä”, joustavampana ja ”pinnallisempana” kuin suomalaisten voimakasta tunnelmaisua. Suomalaiset tukeutuivat 1930–1970-luvulla jossakin määrin virolaisiin ohjaajiin ja pedagogeihin, kuten Liina Reimaniin, Kaarel Irdiin ja Voldemar Pansoon, joiden tehtäväksi tuli välittää venäläisen teatterin ja stanislavskilaisen näyttelijäntyön perinnettä. Toisen maailmansodan jälkeen teatteriestetiikan suunnannäyttäjiksi nousivat kuitenkin ensin Brechtin Berliner Ensemble ja itäsaksalaiset ohjaajat, joiden merkitys 1960-luvun Suomessa oli suuri, sekä Puolan ja Liettuan teatterit, joita virolaiset olivat olennaisesti lähempänä. Vuosituhannen vaihteessa saksalaisen ohjaajanteatterin vaikutus tuntui molemmissa maissa.

Kaiken kaikkiaan Suomen ja Viron teatterivaihtoon 1900-luvulla liittyi olennaisena piirteenä kulttuuristen samankaltaisuuksien ja eroavaisuuksien havainnointi. Kyse oli kokonaisvaltaisesta naapurimaan asukkaisiin ja elämänmenoon tutustumisesta, joka tapahtui (myös) teatteriesitysten välityksellä. Eräänlaisena lähtöoletuksena tai kulttuuripoliittisena pyrkimyksenä oli samankaltaisuus ja sen tunnistaminen ja joka tapauksessa yhteenkuuluvuuden tunteen vahvistaminen. Yhteisiä nimittäjiä haettiin etenkin suomalaisten ja virolaisten kansanperinteestä, kielestä ja historiasta. Menneisyyden merkitys yhteisenä viittauspisteenä korostui neuvostoaikana, jolloin maiden yhteiskunnat erosivat voimakkaasti toisistaan.

Venäjä vaikutti ikään kuin kolmantena osapuolena Suomen ja Viron kulttuurisuhteisiin myös teatterin alueella. Venäjän keisarikunnan ja myöhemmin Neuvostoliiton sensuuri asetti reunaehdotja sille, voitiinko teatterivaihtoa yleensä harjoittaa ja mitä näytelmiä voitiin esittää. Venäjän paineessa Suomen ja Viron välinen teatteriyhteistyö kohensi maiden kansallista itseluottamusta niin maailmansotien välisenä aikana kuin neuvostoaikanakin, jolloin kulttuurisen yhteydenpidon rohkaiseva merkitys korostui etenkin Virossa. Venäjän varjo hellitti vasta 2000-luvulle tultaessa. Viron

näkökulmasta voi todeta, että kulttuurivaihto Suomen kanssa tuki identiteetin vahvistamista veljeskansa-aatteen, suomalais-ugrilaisuuden ja myöhemmin ”pohjoismaisuuden” perustalla. Se koettiin tärkeänä henkireikänä kulttuuristen suurvaltojen puristuksessa tai myöhemmin reittinä pois Itä-Euroopan viiteryhmästä.

Uuden vuosituhannen verkostot – ylirajaisuudesta sekoittumiseen

Viron ja Suomen suhteet tiivistyivät ennen kokemattomalla tavalla 2000-luvulla. Vuodesta 2004 molemmat maat kuuluvat Euroopan unioniin, vuodesta 2011 yhteisvaluutta euroon ja vuodesta 2023 puolustusliitto Natoon. Yhteinen työssäkäyntialue muodostui etenkin Helsingin ja Tallinnan seudun välille. Suomenvirolaisten kulttuuriset tarpeet vaikuttavat osaltaan siihen, että Virosta tuodaan Suomeen säännöllisesti teatterivierailuja. 2020-luvun alussa Suomessa asui pysyvästi 50 000 virolaista.

Vuosituhanen vaihteessa Euroopan integraation ja globalisaation eteneminen, sääntelyn purkaminen sekä liikenne- ja tietoliikenneyhteyksien valtava kasvu jokapäiväistivät ja monipuolistivat kulttuurivaihtoa. Jos kulttuuriset rajanylitykset ennen vaativat melkoisten esteiden ylittämistä, nyt kanssakäymisen rajoitukset olivat olennaisesti vähentyneet. Mahdollisuudet kulttuuriselle sekoittumiselle olivat avoinna.

Samalla kun elävä ja elimellinen yhteydenpito Suomen ja Viron välillä konkretisoitui ihannekuvasta todellisuudeksi, entinen Suomen sillan kielikuva tuntui käyvän vanhanaikaiseksi. Kankean vuorovaikutuksen ja kansallisen vertailun sijaan nyt korostui verkostomainen monipuolinen käytännön yhteistyö, yhdessä tekeminen.

Aikaisemmin arvovaltaisilla puolijulkisilla instituutioilla, kuten taidelaitoksilla, yleisradioyhtiöillä ja yliopistoilla, oli kulttuurivaihdossa keskeinen merkitys. Avainhenkilö, joka tahtoi viedä läpi yhteistyöhankkeen naapurimaassa, joutui ensin vakuuttamaan kotimaisen instituution johdon, joka sitten käynnisti virallisen

prosessin. Kulttuurivaihto perustui taloudellisesti ennen kaikkea julkiselle rahoitukselle, toissijaisesti lipputuloille ja satunnaisille mesenaateille.

Nykyään taidelaitosten ja suurten instituutioiden seassa toimii lukuisia pienikokoisia tuotantoryhmiä ja taiteilijoiden kansainvälisiä verkostoja. Entisen valtio- ja kaupunkivetoisen, usein suurten kansallisten taidelaitosten kesken tapahtuneen kulttuurivaihdon rinnalle on tullut pienempien teatteriryhmien, festivaalien, tuotantoyhtiöiden ja itsenäisten taiteilijoiden muodostamia yllirajaisia yhteistyöhankkeita ja -tuotantoja. Niille osataan hakea rahoitusta niin EU:lta, julkisista lähteistä kuin yksityisiltä säätiöiltä, joiden merkitys toiminnan mahdollistajana on kasvanut voimakkaasti 1990-luvulta lähtien.

Voi jopa kysyä, ovatko yhteyden arkipäiväistyminen ja yhteiskuntien samankaltaistuminen omiaan vähentämään uteliaisuutta naapurimaan kulttuuria kohtaan. Ovatko virolaiset ja suomalaiset 2000-luvun edetessä lähentyneet toisiaan niin paljon, etteivät enää jaksa kiinnostua toistensa kulttuurista? Uhkakuva vaikuttaa liioitellulta. Vaikka yleisöjen ja taiteentekijöiden mielenkiinto uudella vuosituhannella suuntautuu pidäkkeettä lukemattomille eri tahoille, myös suomalaisten ja virolaisten keskinäiset yhteistyöhankkeet ovat voimakkaasti lisääntyneet.

Kirjallisuuden saralla maat ovat saaneet Wuolijoen ja Kallaksen perinteen jatkajaksi uuden yhteisen kirjailijan Sofi Oksasesta. Teatteriyhteistyön virittäjänä on kunnostautunut muun muassa Kristian Smeds, joka on ohjannut useaan otteeseen Virossa ja opettanut Viljandin kulttuuriakatemian näyttelijälinjalla. Virolaisnäyttelijä Juhan Ulsak puolestaan työskenteli vuonna 2016 koulutusohjaajana Teatterikorkeakoulussa ja esiintyi Smedsin Kansallisteatteriin ohjaamassa esityksessä *Just filming*.

Esimerkkinä monimuotoisista ja yhteensekoittuvista tai hybridisistä teatterisuhteista voi mainita vuosien 2013–2014 yhteistyöhankkeen, jossa tamperelainen Teatteri Telakka, lahtelainen Teatteri Vanha Juko sekä Rakveren teatteri tuottivat näyttelijävierailijoiden avulla kolme erillistä esitystä, joissa pohdittiin muun muassa

suomalaisten ja virolaisten yhteisiä pelkoja ja murheita. Virolaisten ja suomalaisten teatterintekijöiden työskentely naapurimaassa on huomattavasti mutkattomampaa kuin takavuosina. Tästä on hyvä osoitus suomalaisen Petri Tuhkasen vuonna 2021 saama tunnustus Viron parhaasta lavastuksesta, joka myönnettiin valo- ja video-suunnittelusta Dostojevskin *Rikos ja rangaistus* -esitykseen Viron Draamateatterissa.

Myös maiden päänäyttämöiden yhteistyösuhteet, jotka olivat tärkeässä asemassa niin 1920–1930-luvun kuin 1960–1980-luvunkin teatterivaihdossa, ovat jälleen virkistyneet. Vuonna 2023 Helsingissä ja Tallinnassa sai ensi-iltansa Suomen Kansallisteatterin ja Viron Draamateatterin kaksikielinen yhteistuotanto *Varamiehet / Varumehed*, joka käsitteli dokumenttiteatterin keinoin virolaista vierastyöläisyyttä Suomessa. Kirjailija tuli Virosta, ohjaaja Suomesta ja näyttelijät puoleksi molemmista maista.

Vierasmaalaiset tai kulttuurisesti hybridiset teatteriesitykset tarjoavat mainion mahdollisuuden tutkia kulttuurisia erityispiirteitä, yhtäläisyyksiä ja eroja. Ne ovat omiaan lisäämään keskinäistä ymmärrystä ja tunnistamaan kulttuurisia herkkyyksiä tai kipupisteitä. Muiden kansainvälisten yhteyksien lomassa suomalais-virolaiselle yhteydelle on erityinen sijansa, ja sen pysyvänä etuna on maiden maantieteellinen, kielellinen ja nykyisin myös yhteiskunnallinen läheisyys. Suomen ja Viron välillä erityisen mielenkiintoisen, kehitystilassa olevan ilmiön ja tulevan tutkimuskohteen muodostaa kysymys suomalais-virolaisesta kulttuurialueesta. Tällaista yhteiskulttuuria visioitiin 1800-luvun lopulla, sen toteutusyrityksiä nähtiin 1930-luvun teatterivaihdossa ja pienimuotoinen, mutta toimiva ilmentymä koettiin vuosituhannen vaihteen musiikkiteatterimatkailussa. Nykyisen yhteisen talousalueen, ylijaraisen työnkäynnin ja monikulttuuristen perheiden myötä on yleistymässä myös hybridi suomalais-virolainen identiteetti. Millaisia kulttuurisia ilmauksia se saa ja millaiseksi muodostuu suomen ja viron kielten tulevaisuus, jää nähtäväksi.

Liite

Teatteri- ja ohjaajavaihto Suomen ja Viron välillä 1960–1991

Koonneet Mikko-Olavi Seppälä ja Luule Epner

Virolaiset Suomessa

Esitysvierailut (ammattilaiset)

- 1965 Tallinnan Draamateatteri, Kotka–Helsinki–Tampere–Turku, B. Brecht: Äiti Peloton (ohj. Ilmar Tammur) & B. Kabur: Robotti Rops (ohj. Ben Drui) & A. H. Tammsaare – V. Panso: Ihminen ja jumala (ohj. Voldemar Panso)
- 1967 Viron Nuorisoteatteri, Helsinki (Huoneteatteri Jurkka), J. Kilty: Rakas valehtelija (ohj. Voldemar Panso)
- 1973 Viron teatterikoulu – Tallinnan Draamateatteri, Teatteripäivät (Helsinki), A. Kivi – V. Panso: Tänään esitämme Seitsemän veljestä (ohj. Voldemar Panso)
- 1974 Vanemuine-teatteri, Tampereen Teatteri, Üks ullike läks rändama/Muinaisjuttuja (ohj. Evald Hermaküla)
- 1974 Vanemuine-teatteri, Tampereen Teatterikesä, E. Vaigur – V. Tormis: Külavahelaulud/Kylälauluja (ohj. Kaarel Ird)
- 1977 Vanemuine-teatteri, Tampereen Teatterikesä, M. Raud – V. Ojakäär: Suveöö ilmsi/Kesäyön tarina (ohj. Kaarel Ird)
- 1978 Tallinnan Draamateatteri, Helsingin Juhlaviikot (Kaupunginteatteri), A. Tšehov: Kolme sisarta (ohj. Adolf Shapiro), 3 esitystä
- 1981 Tallinnan Draamateatteri, Teatteripäivät (Helsinki), J. Raditškov: Lasaruksen tarina (ohj. Mart Pukk)
- 1981 Pärnun Draamateatteri, Vaasa, A. Kitzberg: Pyven talossa (ohj. Vello Rummo), 3 esitystä

- 1982 Vanemuine-teatteri, Tampereen Teatterikesä, B. Brecht – H. Wuolijoki: Puntilan isäntä (ohj. Evald Hermaküla) & N. Pogodin: Kremlin kellot (ohj. Kaarel Ird & Evald Hermaküla)
- 1983 Viron Nuorisoteatteri, Kotka–Helsinki–Tampere–Jyväskylä, M. Unt: Pääharjoitus (ohj. Kalju Komissarov) & P.-J. de Béranger: Laula pikkumies (ohj. Mati Unt) & A. H. Tammisaare – Mati Unt: Rakastin saksalaista (ohj. Mati Unt) & A. Tolstoi – M. Unt: Kyykäärme (ohj. Mati Unt)
- 1984 Tallinnan Draamateatteri, Kymen läänin teatteripäivät (Kotka), A. Undla-Pöldmäe: Viru laulik ja Koidula (ohj. Mikk Mikiver)
- 1986 Pärnun Draamateatteri, Helsinki (Kansallisteatteri), M. Unt: Hyvää iltaa, rakkaat vainajat (ohj. M. Unt) & F. Tuglas – E. Tuglas – I. Normet: Friedebert Tuglaksen elämä (ohj. Ingo Normet)
- 1987 Vanalinna Studio (Tallinna), Lahti–Jyväskylä, B. Brecht: Švejk toisessa maailmansodassa (ohj. Roman Baskin) & T. Kall: Lounastauko (ohj. Roman Baskin)
- 1987 Pärnun Draamateatteri, Vaasa, M. Unt: Hyvää iltaa, rakkaat vainajat (ohj. Mati Unt)
- 1988 Pärnun Draamateatteri, Vaasa, M. Unt: Hyvää iltaa, rakkaat vainajat (ohj. M. Unt) & Ö. von Horváth: Wienerwaldin tarinoita (ohj. Ingo Normet) & F. Tuglas – E. Tuglas – I. Normet: Friedebert Tuglaksen elämä (ohj. Ingo Normet)
- 1988 Viron Nuorisoteatteri, Helsinki (Kansallisteatteri), A. Strindberg: Neiti Julie (ohj. Mati Unt)
- 1988 Viljandin Ugala-teatteri, Helsinki (Kansallisteatteri), H. Runnel – V. Uibo: Joki virtaa
- 1988 Tallinnan Draamateatteri, Helsinki (Kansallisteatteri), Juhan Viiding – Tõnis Rätsep: Öötöö/Yötyö
- 1988 Tallinnan Draamateatteri, Tampere: E. O'Neill, Öljy (ohj. Mikk Mikiver)
- 1989 Vanalinna Studio (Tallinna), Helsinki–Turku, N. Gogol: Reviisori & F. Molnár: Näytelmä linnassa (ohj. Eino Baskin) & S. Mrozek: Emigrantit (ohj. Mikk Mikiver)

- 1990 Vanemuine-teatteri, Helsinki (Kansallisteatteri), T. Yliruusi: Makuuhuoneet (ohj. Ago-Endrik Kerge)
- 1990 Viron Nuorisoteatteri, Helsinki (Kansallisteatteri), T. Stoppard: Rosencrantz ja Gyldenstjerna ovat kuolleet (ohj. Roman Baskin) & H. Raudsepp: Vetelys (ohj. Mati Unt)
- 1991 Viron Nuorisoteatteri, Helsinki (Kansallisteatteri), F. Tuglas – M. Unt: Helene, Marion ja Felix (ohj. Mati Unt) & Vanapagan ja Tepandi lood (lauluilta Paholaisen ja Tepandin jutut)

Pedagogivierailut

- 1970– Kaarel Ird (Vanemuine), Tampereen yliopiston näyttelijä-
1979 kurssit II–IV
- 1971 Voldemar Panso, Suomen Teatterikorkeakoulu (Helsinki)
- 1983 Rein Agur ja Rein Lauks, Suomen Teatterikorkeakoulu (Helsinki), nukketeatterikurssi

Ohjaajavierailut

- 1960 Epp Kaidu (Vanemuine), Jyväskylän Työväenteatteri, A. Jakobson: Kummitukset, 7 esitystä
- 1968 Sulev Nõmmik & lavastaja Lembit Roosa & koreografi Enn Suve (Estonia), Kotkan Kaupunginteatteri, Ü. Raudmäe – S. Nõmmik: Kirje noudettavana, 15 esitystä
- 1969– Ilmar Tammur (Tallinnan Draamateatteri), Kotkan
1970 Kaupunginteatteri: A. H. Tammsaare: Varkamäki, 15 esitystä, 2 624 katsojaa
- 1974 Vello Rummo (Pärnun Draamateatteri), Vaasan Kaupunginteatteri, A. Liives: Tavaton päivä, 31 esitystä, 6 236 katsojaa
- 1977 Jaan Tooming & lavastaja-puvustaja Esti Kittus (Vanemuine), Joensuun Kaupunginteatteri, J. Smuul: Kippiari-Jonni, 26 esitystä, 5 556 katsojaa
- 1978– Mikk Mikiver & lavastaja Aime Unt & mus. Viive Ernesaks
1979 (Tallinnan Draamateatteri), Kotkan Kaupunginteatteri, E. Vilde: Kilisevät kulkuset, 15 esitystä, 2 390 katsojaa
- 1981 Kalju Komissarov, Jyväskylän Kaupunginteatteri, A. H. Tammsaare: Kuninkaalla on kylmä, 44 esitystä, 7 016 katsojaa

- 1981 Jaan Tooming, Joensuun Kaupunginteatteri, M. Gorki: Pohjalla, 13 esitystä, 2 291 katsojaa
- 1984 Eino Baskin (Vanalinna Studio), Lahden Kaupunginteatteri, G. Gorin: Unohtakaa Herostratos, 56 esitystä, 10 855 katsojaa
- 1986 Ago-Endrik Kerge (Vanemuine), Tampereen Teatteri, A. H. Tammsaare: Aika tulla, aika mennä, 28 esitystä, 8 328 katsojaa
- 1987 Raivo Trass (Tallinnan Draamateatteri), Kotkan kaupunginteatteri, H. Raudsepp: Kesä Mikumärdissä, 30 esitystä, 5 926 katsojaa
- 1987–1988 Jaan Tooming, Joensuun Kaupunginteatteri, A. H. Tammsaare: Totuus ja oikeus, 12 esitystä, 1 869 katsojaa
- 1988 Eino Baskin (Vanalinnastudio), Turun Kaupunginteatteri, P. Süskind: Bassoviulu, 31 esitystä, 2 439 katsojaa
- 1988 Mati Unt (Tallinnan Draamateatteri), Suomen Kansallisteatteri, R. Saluri: Lähtö, 78 esitystä, 12 913 katsojaa
- 1990 Mati Unt, Suomen Kansallisteatteri, S. Mrożek: Muotokuva, 57 esitystä, 3 500 katsojaa
- 1991 Mikk Mikiver, Suomen Kansallisteatteri, J. Kross: Tohtori Karellin vaikea yö, 34 esitystä, 3 894 katsojaa
- 1991 Mikk Mikiver, Porin Kaupunginteatteri, J. Kaplinski: Neljän kuninkaan päivä, 15 esitystä, 1 548 katsojaa
- 1991 Eino Baskin (Vanalinnastudio), Lahden Kaupunginteatteri, J.-N. Fenwick: Johtajan kunniamerkit, 79 esitystä, 5 555 katsojaa
- 1991 Mati Unt, Suomen Kansallisteatteri, G. Feydeau: Hevoskuuri, 28 esitystä, 6 802 katsojaa

Nukketeatteri

- 1972 Viron valtiollinen nukketeatteri (Tallinna), Suomen-kiertue 10 paikkakunnalla, L. Lopeiska – H. Krtšulova: Kurjenpoika ja linnunpelätin (ohj. Ferdinand Veike) & G. Sapgir – G. Tsyferov: Olet minua varten (ohj. Ferdinand Veike), 15 esitystä, 4 750 katsojaa
- 1979 ohjaaja Rein Agur (Viron nukketeatteri), Lahden Kaupunginteatteri, J. Tšepovetski: Kissa, hiiri ja Marie-täti, 35 esitystä, 4 505 katsojaa

- 1983 ohjaaja Rein Agur (Viron nukketeatteri), Nukketeatteri Peukalopotti (Vaasa), W. Shakespeare: Romeo ja Julia
- 1986 Viron valtion nukketeatteri, Helsinki–Kotka, Prinsessa Ruusunen (ohj. Rein Agur)
- 1988 ohjaaja Rein Agur (Viron nukketeatteri), Turun nukketeatteri, J. Wecksell: Daniel Hjort
- 1988 Viron valtion nukketeatteri, Oulu, Y. Kokko – J. Sang: Pessi ja illusia & Prinsessa Ruusunen (ohj. R. Agur)

Harrastajateatteri

- 1979 Paul Pinna -kansanteatteri (Tallinna), Seinäjoen Harrastajateatterikesä, E. Vilde: Rammat morsiamet (ohj. Valter Luts)
- 1980 Paul Pinna -kansanteatteri, NL:n kulttuuri- ja tiedekeskus (Helsinki, SHT)
- 1981 Paul Pinna -kansanteatteri, Valkeakosken Kaupunginteatteri, E. Vilde: Rammat morsiamet (ohj. V. Luts)
- 1981 ohjaaja Valter Luts (Paul Pinna -kansanteatteri), Tuus-teatteri (Tuusula), E. Vilde: Rammat morsiamet & Vammalan Teatteri, O. Luts: Kaalinpää
- 1987 Jaan Tomp -kansanteatteri (Tallinna), Tuusula ja Tampere, B. Kabur: Rops & A. Liives: Nämä kaukaiset ajat
- 1989 ohjaaja Valter Luts (Paul Pinna -kansanteatteri), Vihti, E. Vilde: Rammat morsiamet
- 1989 Rakveren teatteri, Kuusankoski, Molière: Scapinin kujeet & N. Erdmann: Eläköön itsemurhaaja (ohj. Madis Kalmet)
- 1989 ohjaaja Madis Kalmet (Rakvere), Kuusankosken Teatteri, Molière: Don Juan
- 1989 ohjaaja Ellu Puudist, Tuusula, A. Liives: Kallimast kallim; Pornaisen teatteri, W. Saroyan: Hei siellä!
- 1989 VAT-teatteri, Tampere – Turku – Jyväskylä, Hamlet & Simon ja Delila (ohj. Peeter Jalakas)
- 1990 ohjaaja Ellu Puudist, Tuusula, W. Shakespeare: Kuinka äkäpussi kesytetään
- 1991 ohjaaja Ellu Puudist, Pornaisen teatteri, Aapeli: Meidän herramme muurahaisia

- 1991 Vörun kansanteatteri, A. Mälk: Vaese mehe ututall
 1991 ohjaaja Kalev Kudu, Jyväskylän ylioppilasteatteri, A. Gide: Prometheus Illbound.

Suomalaiset Virossa

Esitysvierailut (ammattilaiset)

- 1965 Helsingin Kansanteatteri–Työväenteatteri, Tallinna (Draamateatteri), J. Baldwin: Laulu valkoiselle miehelle (ohj. Sakari Puurunen) & M. Jotuni: Miehen kylkiluu (ohj. Matti Aro)
 1966 Huoneteatteri Jurkka, Tallinna, W. Chorell: Nike & W. Chorell: Rakkaani on kalastaja & T. Williams: Terveiset Berthalta (ohj. V. Piponius)
 1968 Suomen Kansallisteatteri, Tallinna (Estonia), A. Kivi: Nummisuutarit
 1969 Kotkan Kaupunginteatteri, Tallinna: Mestari Patelin (ohj. T. Parkkinen)
 1974 Helsingin Kaupunginteatteri, Tallinna (Draamateatteri), C. Goldoni: Kunnan tyttö (ohj. Jarno Hiiloskorpi)
 1975 Tampereen Teatteri, Tallinna–Pärnu–Tartto, M. Jotuni: Suheteita & N. Gogol: Mielipuolen päiväkirja
 1980 Helsingin Kaupunginteatteri, Tallinna, M. Lassila: Viisas neitsyt (ohj. Jouko Turkka)
 1980 KOM-teatteri (Helsinki), Tallinna (Venäläinen Draamateatteri), A. Tšehov: Kolme sisarta (ohj. K. Korhonen) & V. Linna – L. Urpelainen: Pohjantähti (ohj. P. Milonoff) & B. Brecht: Kerjäläisoppera (ohj. L. Jäntti)
 1981 Suomen Kansallisteatteri, Tallinna–Tartto, P. Rintala: Eeva Maria Kustaava (ohj. V. Lahti, es. E.-K. Volanen)
 1983 Vaasan Kaupunginteatteri, Pärnu, A. Miller: Noitavaino (ohj. Ossi Räikkä)
 1984 Tampereen Teatteri, Tartto–Viljandi, P. Shaffer: Amadeus
 1985 Suomen Kansallisteatteri, Tallinna, A. Kivi: Nummisuutarit & P. Shaffer: Amadeus & A. Galin: Katontekijän paluu

- 1986 Kotkan Kaupunginteatteri, Tallinna, A. Vuorinen: Vanhan miehen hyvästijättö
- 1988 Suomen Kansallisteatteri, Tallinna–Tartto, P. Haavikko: Naismetsä & Tartto, A. Strindberg: Kuolemantanssi
- 1988 Helsingin Kaupunginteatteri, Tallinna (Glehnin linna), E. Ionesco: Tuolit
- 1988 Tampereen Työväen Teatteri, Tallinna, N. Gogol, Mielipuo-
len päiväkirja
- 1989 Kotkan Kaupunginteatteri, Tallinna (Draamateatteri), H. McCoy: Maratontanssit (ohj. Anita Myllymäki)
- 1989 Suomen Kansallisteatteri, Tallinna (Nuorisoteatteri), R. Salu-
ri: Lähtö (ohj. Mati Unt) & D. Pownall: Mestariluokka (ohj. Kurt Nuotio)
- 1989 KOM-teatteri (Helsinki), Tallinna–Tartto, P. Saarikoski: Jo-
kaisella on tämänsä (ohj. Pekka Milonoff)
- 1989 Tampereen Teatteri, Tartto, T. Parkkinen: Armastuse seits-
mes taevas & M. Unt: Hyvää iltaa, rakkaat vainajat
- 1989 Tampereen Työväen Teatteri, Tallinna – Pärnu, V. Linna: Musta rakkaus
- 1990 Suomen Kansallisteatteri, Tallinna, H. Gardner: En ole herra Rappaport (ohj. Terttu Savola)
- 1990 KOM-teatteri (Helsinki), Tallinna (Vanalinna Studio), O. Autio: Pesärikko (ohj. Pekka Milonoff)
- 1990 Turun Kaupunginteatteri, Tallinna (Vanalinnastudio), Leif Salmén: Korhonen! Korhonen!
- 1991 Suomen Kansallisteatteri, Tartto, L. Kessler: Orvot (ohj. Kurt Nuotio) & Tallinna (Nuorisoteatteri), S. Mrozek: Muo-
tokuva (ohj. Mati Unt)
- 1991 Teatteri Viirus, Tallinna, P. Weiss: Marat/Sade

Ohjaajavierailut

- 1961 Matti Tapio (Jyväskylä), Tarton Vanemuine-teatteri, M. Jotu-
ni: Miehen kylkiluu, 214 esitystä
- 1969 Väinö Lahti (Kotka), Tallinnan Draamateatteri, E. L. Manner: Poltettu oranssi, 21 900 katsojaa

- 1975 Sakari Puurunen, Tallinnan Draamateatteri, M. Maeterlinck: Pelléas ja Mélisande, 46 esitystä, 18 565 katsojaa
- 1979 Taisto-Bertil Orsmaa (Vaasa) & lavastaja Pekka Heiskanen, Pärnun Draamateatteri, M. Jotuni: Kultainen vasikka, 46 esitystä, 18 256 katsojaa
- 1980 Paavo Liski (Helsinki), Tallinnan Draamateatteri, Kalevala, 46 esitystä, 18 256 katsojaa
- 1984 Aimo Hiltunen (Lahti), Tallinnan Vanalinna Studio, D. Katz: Kolmipäinen Buddha, 31 esitystä, 8 400 katsojaa
- 1985 Markku Savolainen & lavastaja Reijo Paukku (Kotka), Tallinnan Draamateatteri, A. Kivi: Kullervo, 58 esitystä, 25 700 katsojaa
- 1988 Marjo Kuusela, lavastaja Måns Hedström, Tarton Vanemuine-teatteri: Eero Ojanen: Seitsemän veljestä (baletti)
- 1989 Rauli Lehtonen (Tampere), Tarton Vanemuine-teatteri, E. Mäkinen: Viimeinen valssi Viipurissa
- 1989 Anita Myllymäki & lavastaja Reijo Paukku (Kotka/Tampere), Tallinnan Draamateatteri, G. Büchner: Dantonin kuolema
- 1990 Ossi Räikkä (Tampereen Työväen Teatteri) & lavastaja Pertti Hilkamo & puvustaja Ulla-Maija Väisänen, Pärnun Draamateatteri, T. Williams: Käärmeennahkatakki
- 1991 Terttu Savola & lav. M. Nordin, Viron Nuorisoteatteri, H. Ibsen: Nukke koti, 45 esitystä

Harrastajateatteri

- 1962 Ylioppilasteatteri (Helsinki), Tallinna (Lasnamäen kulttuuritalo), A. Kivi: Karkurit & P. Hannikainen: Silmänkääntäjä & L. Heikkilä: Medeia
- 1966 Espoon kansalaisopiston näytelmäkerho, Tallinna, J. Smuul: Lea (ohj. A. Montonen)
- 1981 Valkeakosken Työväenteatteri, Tallinna (Paul Pinna -kansanteatteri), M. Twain: Huckleberry Finnin seikkailut & H. Wuolijoki: Niskavuoren nuori emäntä
- 1981 ohjaaja Väinö Lahti (Suomen Harrastajateatteriliitto), Paul Pinna -kansanteatteri (Tallinna), E. Sinervo: Toukokuun viimeisenä iltana

- 1982 Tuus-teatteri, Tallinna (Paul Pinna -kansanteatteri), E. Vilde: Rammat morsiamet
- 1985 Valkeakosken Työväenteatteri, Tallinna (Paul Pinna -kansanteatteri), I. Turja: Särkelä itte (ohj. Ahti Suokas)
- 1987 Tuus-Teatteri, Tallinna, H. Wuolijoki: Entäs nyt, Niskavuori?
- 1988 Hangon teatteri, Tallinna – Rapla, J. Helminen: Mutju
- 1988 Turun Ylioppilasteatteri, Tartto, E.-L. Manner: Toukokuun lumi
- 1989 Kuusankosken teatteri, Rakvere, A. Gelman: Penkki; Princessa Ruusunen
- 1989 Kuusankosken Teatteri, Rakvere, Pieni merenneito (ohj. M. Saure)
- 1990 Helsingin Ylioppilasteatteri, Tartto, E. Ionesco: Kalju laulajatar
- 1990 Kuusankosken teatteri, Rakvere, Kastanjan uni
- 1991 Valkeakosken teatteri, Võru (Kannel), A. Vuorinen: Kultainen häkki
- 1991 Kiihtelysvaaran teatteri, Tartto, Kesäkeikka

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistolähteet

Eesti Teatri- ja Muusikamuseum (ETMM)

Estonia Teaterin arkisto

Patuoinas-esityksen käsiohjelma

Liina Reimanin arkisto

Kirjeenvaihto

Osvald Toomingin arkisto

Aleksis Kivi ”Seitse venda” näytelmäkäsikirjoitus, T7/1767

Kansallisarkisto (KA), Helsinki

Rakel ja Urho Toivolan kokoelma

Suomi–Neuvostoliitto-seuran arkisto (SNS)

SNS:n Eesti-jaoston pöytäkirjat

Teatterivierailuja koskevat lehtileikkeet

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto (SKS)

Kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma (SKS KIA)

Eino Kaliman arkisto

Ants Lauterin kirje Eino Kalimalle 1.6.1931. 533:51:1.

Liina Reimanin arkisto

Airi Forsmanin arkisto

Kirjekokoelma

Kääntäjähaastattelut

Eva Lille 12.12.1986, haastattelija Marja-Liisa Rauhaniemi

Perinteen ja nykykulttuurin kokoelma (SKS KRA)

Viron-matkat keruu 2009–2010

Helmer Winterin päiväkirja 1958

Suomen Kansallisopperan ja -baletin arkisto (SKOBA), Helsinki

Suomen Kansallisopperan Säätiön pöytäkirjat
Yleishallinto. Päättäminen ja johtaminen. Johtajien arkistot
Käsiohjelmat, baletti
Lehtileikekokoelma, baletti
Tallennekokoelma

Suomen Kansallisteatterin arkisto (SKT)

Suomen Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirjat
lehtileikkeet
käsiohjelmat
Puhdistus. Esitystallenne

Tampereen Teatterin arkisto, Tampere

Vuosikertomukset
Lehtileikkeet

Tampereen yliopiston arkisto, Tampere

Tampereen yliopiston draamalinjan arkisto

Teatterikorkeakoulun arkisto

Teatterikorkeakoulun vuosikertomukset 1991–1997

Teatterimuseon arkisto, Helsinki (TeaMA)

Teatteri- ja tanssitaiteen lehtileikekokoelma
Valokuvakokoelma
Suomen Teatteriliiton lehtileikekokoelma
Mauri Liitin arkisto

Teatterin tiedotuskeskus

Teatteritilastot 1991–2017. Suomen Teatterijärjestöjen keskusliitto ry.
Teatterin tiedotuskeskuksen vuosikertomukset 2005–2015

Tuglas-seuran arkisto, Helsinki

Teatterikokoelma Ku:4: lehtileikkeitä, valokuvia
Haastattelut

Eevi ja Leena Nivangan haastattelu 27.4.2018, haastattelija Heikki Rausmaa
Eva Lillen haastattelu 19.4.2006, 2.5.2006 ja 20.6.2006, haastattelija Heikki Rausmaa

Turun kaupunginarkisto

Turun Kaupunginteatterin arkisto

Turun Teatterin johtokunnan kokoukset ja toimintakertomus 1929

Työväen arkisto, Helsinki (TA)

Työväen Näyttämöiden Liiton arkisto (TNL)

Kirjeenvaihto

Vanemuine-teatterin arkisto, Tartto

Taiteellisen neuvoston kokous 23.–24.2.1961

Yleisradion arkisto (Yle arkisto), Helsinki

Tallenteet *Balletifantasia*, *Sibelius-baletit* (1970), *Piinattu Johanna* (1974), *Ihmi-*
set katsovat merelle (1984)

Zodiak Uuden Tanssin keskuksen arkisto

Esitystallenne Talk to me (2011). Kor. Mart Kangro.

Markku Savolaisen yksityisarkisto

Kullervo-esitystä (1985) koskeva aineisto

Haastattelut

Hannu Heikinheimo 5.3.2019, Helsinki. Haastattelija Riikka Korppi-Tommola.

Ari Kallio 27.6.2018. Haastattelija Mikko-Olavi Seppälä.

Terttu Krogell 17.10.2018. Puhelinhaastattelu Mikko-Olavi Seppälä.

Eva Lille 12.6.2018. Haastattelija Mikko-Olavi Seppälä.

Mai Murdmaa 21.9.2018 Tallinna. Haastattelija Riikka Korppi-Tommola. Tallenne haastattelijalla.

Riikka Nyman 8.5.2019. Haastattelija Riikka Korppi-Tommola. Tallenne haastattelijalla.

Urmes Poolamets 14.6.2018. Haastattelijat Riikka Korppi-Tommola & Johanna Laakkonen.

Priit Raud 20.6.2018, Tallinna. Haastattelijat Johanna Laakkonen & Riikka Korppi-Tommola. Tallenne Laakkosella.

Marianna Rumjantseva 14.1.2019 ja 23.4.2019, Porvoo. Haastattelija Riikka Korppi-Tommola. Tallenteet haastattelijalla.

Markku Savolainen 8.8.2018. Haastattelijat Mikko-Olavi Seppälä ja Luule Epner.

Pirjo Viitanen 18.9.2018. Haastattelija Johanna Laakkonen. Tallenne kirjoittajan hallussa.

Verkkolähteet ja tietokannat

- Baltic Circle -festivaalin katalogi 2017. https://issuu.com/balticcircle/docs/baltic_circle_festival_brochure_201. Viitattu 20.5.2019.
- Berliner Festspiele. https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_47583.html. Viitattu 9.5.2019.
- Cramer, Franz Anton 2003: Das Gespenst der Freiheit: Beobachtungen zu Schreibstück. Thomas Lehmen. <http://vorherigewebseite.thomaslehmen.de/schreibstueck-137.html>. Viitattu 7.5.2019.
- Einasto, Heili (päiväämätön). Not all that is over is past: A tale of creative pantomime in Soviet Estonia. Academia.edu. Artikkelin haastattelut vuodelta 2002. Saatavissa: https://www.academia.edu/32330359/not_all_that_is_over_is_past.doc?auto=download. Viitattu 24.6.2019.
- Einasto, Heili 2018: Rahel Olbrei, Founder of Estonian Ballet. Academia.edu. Saatavissa: https://www.academia.edu/36599449/RAHEL_OLBREI_FOUNDER_OF_ESTONIAN_BALLET?auto=download. Viitattu 24.4.2019.
- Einasto, Heili; Maripuu, Anne-Liis; Priks, Simmo; Voitka, Annely 2018: Tantsides vabaks. Plastilise tantsu algusaastad Eestis 1913–1944. Näyttely Viron teatterimuseossa 15.4.–30.9.2018. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. <https://www.tmm.ee/tantsidesvabaks/>. Verkkoaineistoon viitattu 15.9.2018.
- Eiselytivitys esittävän yhteistuotantojen kehittämistarpeista. Tutkivan teatterityön keskus. <http://www.uta.fi/cmt/index/eiselytivitys-yhteistuotantojen-kehittamistarpeista.pdf>. Viitattu 2.5.2019.
- Esityskalenteri, Talk to me. Zodiak – Uuden tanssin keskus. www.zodiak.fi/kalenteri/talk-me
- Helsingin Sanomat Aikakone. <http://www.hs.fi/aikakone>
- History, 1972–1985. Viru varietee. www.varietee.ee/view/2001. Viitattu 18.4.2019.
- Ilona-esitystietokanta. Teatterin tiedotuskeskus TINFO ja Teatterimuseo. <http://ilona.tinfo.fi/>
- Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu>
- Kaus, Jan 2010: Ühispuhastus – kokkuvõte. *Varraku raamatublogi*. <http://blog.varrak.ee/?p=%203279#comment-6672>. Viitattu 18.9.2019.
- Minä olin veel väikene, Lavastused, Eesti Teatri Agentuur. <https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/mina-olin-veel-vaikene-rakvere-teater/>. Viitattu 6.6.2024.
- Panso, Voldemar. 1976. Vestlus Voldemar Pansoga. 30.03. [verkkoaineisto]. [viitattu 12.1.2019]. ERR arhiiv. Saatavissa: <https://arhiiv.err.ee/vaata/vestlus-voldemar-pansoga-viimane-pikem-intervjuu-temaga>
- Paris, Harri. Eesti teatri biograafiline leksikon. Eesti teatrilii. http://etbl.teatrilii.ee/artikkel/paris_harri2. Viitattu 2.8.2022.
- Portes, Alejandro. 1998. Globalisation from Below: The Rise of Transnational Communities. ESRC Transnational Communities Programme, Working

- Paper No. 1, <http://www.transcommox.ac.uk/working%20papers/portes.pdf>.
 Puhdistus-näytelmä. Sofi Oksasen kotisivut. <https://www.sofioksanen.fi/naytelmat/puhdistus>. Viitattu 16.3.2020.
- Statistika. Eesti Teatri Agentuur. <http://statistika.teater.ee/stat/main>.
- Stream of Life. Filmiveeb. <http://www.filmiveeb.ee/filmid/5379/Steam-of-Life/>. Viitattu 1.5.2019.
- Säppi, Miia 2014. Köök-Kullervo-Petroskoi – yhteistuotantohankkeen loppuraportti. Saatavissa: https://www.tinfo.fi/documents/kolmen_teatterin_loppuraportti_0912141433.pdf. Viitattu 17.5.2024.
- Tanka – Suomalaisen tanssin tietokanta. Tanssin Tiedotuskeskus. <https://tanka.danceinfo.fi>.
- Tanssin esitys- ja katsojatilastot. www.danceinfo.fi
- Teatteri liikkeessä ja lähellä. Suomalaisen teatterin kehittämisohjelma 2013. Teatterikeskus ry. Saatavissa: <http://www.suomenteatterit.fi/wp-content/uploads/2013/12/Teatterin-kehitt%C3%A4misohjelma-2013-Teatterikeskus.pdf>. Viitattu 2.5.2019.
- Teatteri liikkuu ja liikuttaa! Suomalaisen teatterin kansainvälisen liikkuvuuden tavoiteohjelma ja toimenpide-ehdotuksia. Teatterin tiedotuskeskus TINFO. Saatavissa: https://www.tinfo.fi/documents/teatteri_liikkuu_ohj_paivitys_2014_1109141540.pdf. Viitattu 2.5.2019.
- Teatteritilastot. Teatterin tiedotuskeskus TINFO. <https://www.tinfo.fi/>
- Teatteri Viirus. ”Viirus spränger gränser med sitt 4-åriga internationella turné-projekt”. [Lehdistötiedote] https://www.tinfo.fi/documents/meeting_the_odyssey_pressmeddelande_0605141026.pdf. Viitattu 2.5.2019.
- Visit Finland. www.visitfinland.com. Viitattu 28.9.2019.
- Yleisradion toimintakertomukset ja vuosikirjat. www.yle.fi/aihe/yleisradio/vuosikertomukset. Viitattu 16.5.2023.
- Zetterberg, Seppo 2014: Presidentti Kekkonen Viron-vierailusta kulunut 50 vuotta. Suomen suurlähetystö, Tallinna. Uutiset 11.3.2014 [verkkoaineisto]. Saatavissa: <http://www.finland.ee/public/default.aspx?contentid=300249&nodedid=40600&contentlan=1&culture=fi-FI>. Viitattu 15.12.2018.

Sähköpostitiedonannot

- Marika Agarth, sähköposti Julia Pajuselle 1.1.2019.
- Pirkko Koski, sähköposti Julia Pajuselle 11.7.2019.
- Vera Nevanlinna, sähköposti Johanna Laakkoselle 13.5.2019.

Painamattomat opinnäytteet ja käsikirjoitukset

- Aas, Mart 2014: Vapaus / Vabadus. Käsikirjoitus. Eesti Teatri Agentuur.
- Kanarbik, Silja 2010: Eesti teatrite repertuaarianalüüs aastail 2000–2005. Kandidaatintutkielma. Teatriteaduse õppetool, Tartu Ülikool.
- Karja, Sven 2005: Monolavastused Eesti teatris 1973–2005. Pro gradu -tutkielma. Teatriteaduse õppetool, Tartu Ülikool.
- Kohv, Heli 2019: Teatri ülesanne on näidata, et kuskil on olemas see ”teine maailm”, mida inimesed vajavad. Käsikirjoitus. Edakai Simmermannin hallussa.
- Loikala, Mirja 2003: Virolaiset vieraina. Virolaisen musiikin ja virolaisten muusikkojen vastaanotto Helsingin musiikkielämässä 1919–1939. Musiikkitehteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Rebane, Elo 2002: Teater ja sotsiaalne kontekst. Eesti teater aastatel 1948–1953 ja 1988–1993. Kandidaatintutkielma. Teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, Tartu Ülikool.
- Reinelt, Janelle 2008: First Keyword Lecture. A MAIPR faculty lecture.
- Roine, Elina 1997: Itämeri yhdistää. Valtioiden välinen yhteistyö ja uusalueellistuminen Itämeren alueella. Yleisen valtio-opin pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Tubin, Taago 2007: Lavastaja märkmed. Käsikirjoitus.
- Tubin, Taago 2007: Runar & Kyllikki. Lavastaja märkmed. Käsikirjoitus.
- Veski, Kristi 2014: Eesti teatrikontaktid Soomega aastatel 1906–1939. Kandidaatintutkielma. Teatriteaduse õppetool, Tartu Ülikool.
- Weissenfelt, Carita 2016: Festivaalijohtajan taideteos. Baltic Circle -festivaalin kehitys vuosina 1996–2015. Teatteritieteen pro gradu -tutkielma. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.

Siteeratut sanoma- ja aikakauslehdet

- Eberhart, Kristi. Sünge Soome külasaaga Ugala suurel laval. *Eesti Päevaleht*, 28.11.2007.
- Eestiläinen tanssijatar. *Kisakenttä* 3, 1.3.1930, 99–100.
- Eestin Draamastudio. *Suomen Sosialidemokraatti* 18.1.1935.
- Ei ole vaja Soome silda! Eesti ja Soome näitlejaspere on velled sillatagi. Estoonselased jutustavad Helsingi-külaskäigust. *Waba Maa* 6.3.1931.
- Hagfors, Irja. Estonia-baletin toinen ohjelma. *Suomen Sosialidemokraatti* 20.5.1967.
- Henttonen, Sirkka. Leili Tammel ja musiikki Estonian baletin paras tuominen Suomeen. *Etelä-Suomen Sanomat* 27.5.1989.
- Hermaküla, Evald. Kaosest kasvab lootus. (Absurdi)teatrijuttu E. Hermakülaga. [Intervjuu Maret Kaigile.] *Aja Puls* 19/1990, 2–4.
- Hällström af, Raoul. Tanssiva Medeia. *Helsingin Sanomat* 20.5.1967.

- Hällström af, Raoul. Ilahduttavaa tv-balettia. *Helsingin Sanomat* 8.12.1970.
- Identiteedist, lõunaestlase pilguga. *National Geographic* 26.11.2017. <https://www.nationalgeographic.ee/uudised/2017/11/26/identiteedist-lõunaestlase-pilguga>.
- Jalkanen, Huugo. Estonian näyttelijäin vierailu Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 7.3.1931.
- J. L. Vera Berting. *Uusi Suomi* 9.9.1920.
- kka. Ella Ilbak. *Helsingin Sanomat* 8.12.1922.
- K., Alb. Teuvo Puro. *Päevaleht* 22.05.1929.
- K.-P., R. "Põhjalased" Estonia teatris. *Päevaleht* 30.10.1924.
- Kivimaa, Arvi. Valkea liekki. *Urheilija: suomalaisten loistojulkaisu* 1.1.1930, no. 11–12, 66–67.
- Kivistik, Aime. Olen väikeste lavade dramaturg. (Portreelugu Jussi Kylätaskust). *Sakala* 20.8.1991.
- Kolk, Madis. Auditiivse puhastumise võimalused. *Teater. Muusika. Kino* 5/2011, 47–50.
- Kuka on Ella Ilbak ja mitä hänestä sanotaan. *Aitosuomalainen* no. 22, 1930.
- Kuparinen, Marja. Tuhoa vihollisnainen, tuhoat kansan. *Kirkko & kaupunki* 6/2007.
- Köpi. Taiteilijavierailut. *Ajan Sana* 26.2.1931.
- Kylänpää, Riitta. Jüri Reinvere. Virolaissyntyinen säveltäjä työstää Puhdistus-romaanista oopperaa. "Me olemme saman tarinan lapsia". *Suomen kuvalehti* 4/2011, 51–52.
- Laanes, Eneken. Trauma ja popkultuur. Sofi Oksanen "Puhastus". *Vikerkaar* 12/2010, 52–65.
- Laasik, Andres. Andres Jänese aasta Von Krahlis: toimetaja Vatanen läkski ära. *Eesti Päevaleht* 3.10.2005.
- Lahtinen, Outi. Komöödia tänapäeva soome teatris. *Teater. Muusika. Kino* 6/2007, 34–38.
- Leete, Art. Vanasti olid inimesed hullud. Arktiline hüsteeria. *Postimees* 27.3.1996.
- Lehtonen, Soila. Virolaista dokumenttiteatteria Kansallisessa. Lähtö Siperiaan. *Kansan Uutiset* 25.10.1988.
- Linnavuori, Matti. Viro on häväistyjen historiaa. *Satakunnan kansa* 9.2.2007.
- Maiste, Valle-Sten. Sitapea lugu. *Sirp* 13.12.2012.
- Marten, Peter; Oksanen, Sofi. What Westerners weren't supposed to see. *This is Finland* 2/2009.
- Merilai, Arne. Inimesed põhjaöös. *Sirp* 1.2.2008.
- Mikita, Valdur. Eesti keele lummuse päev. *Sirp* 13.3.2014.
- 'Mikumärdi' Draamastuudio Teatterissa. *Suomen Sosialidemokraatti* 17.1.1935.
- Moring, Kirsikka. Lähtö. Koskettava näytelmä virolaisten pakkosiirroista. *Helsingin Sanomat* 9.10.1988.
- Moring, Kirsikka. Jussi Kylätasku. Muistokirjoitus. *Helsingin Sanomat* 7.1.2005.

- Mutt, Mihkel. Von Krahli etendus on tekitanud sotsiaalse lainetuse. *Delfi* 24.1.2001. <http://www.delfi.ee/archive/mihkel-mutt-von-krahli-etendus-on-tekitanud-sotsiaalse-lainetuse?id=1135901>
- Mutt, Mihkel. Traumeeritud Ida-Euroopa trots. *Postimees* 18.9.2018.
- Nimimerkki – t t a. Elmerice Parts. *Helsingin Sanomat* 25.1.1924
- Nõukogude Eesti lavastajad välismaal 1981. *Teater. Muusika. Kino* 2/1982, 14–19.
- Paavolainen, Olavi. Kaksi tanssiesitystä, 1. Ella Ilbak eli neitsyyden ylistys, 2. ”Bröyer-ryhmä” eli ??????. *Eeva* 1.12.1933, 13–14; 19.
- Q-teatteri esittää Kalevalan kolmella eri festivaalilla. *Helsingin Sanomat* 5.6.1998.
- Raud, Mart. Lauluisa ja Kirjaneitsi Kreutzwaldin ja Koidulan tarina Estonian näyttämöllä. *Suomen Kuvalehti* 9, 28.2.1931.
- Salmelainen, Eino. Tervituseks. *Teater* 5/1937, 154.
- Salokannel, Juhani. Kaks on teistest üle. *Eesti Ekspress* 14.9.2006.
- Sepp, Heili. Hinge pime öö. *Looming*, 6/2018.
- SIB. Tiiu Randviir lähettää terveisiä. *Kansan Uutiset* 24.3.1960.
- Sibrits, Heili. Sünge ja vastik kuuldemäng eesti naiste elust. Kärbeste suminaga. *Postimees* 9.3.2011.
- Stålhammar, Leo. Eestin-viikon satoa: Kiinnostavaa elokuvaa ja nuorekasta balettia. *Suomenmaa* 25.5.1967.
- Tallinna uudised. *Teataja* 8.2.1905.
- Tanssijattarellemme vihelletty Virossa. *Suomen Kuvalehti* 13.12.1919.
- Tormis, Lea. Siteitä ajassa ja tilassa. Ella Ilbak 95 vuotta. *Tanssi* 3/1990b, 12–13.
- U. H-ka. [Ukko Havukka]. Nora Liinan. *Helsingin Sanomat* 17.10.1936.
- Valter, Maimu. ”Estonia” sõnateatri repertuaarivaliku ja publiku vahekorra aastatel 1920–1940. *Teater. Muusika. Kino* 5/1993, 82–91.
- Veeroos, Jaan. Tegelikult töötuse kahekordsus. *Võrumaa Teataja* 24.7.2012.
- Velmet, Aro. Kas ”Puhastus” saab olla kõigest mängufilm? *Sirp* 7.9.2012.
- Viljanen, Lauri. Eestin kautta Eurooppaan. *Tulenkantajat* 11–12/1930, 150–152.
- Viljanen, Lauri. ’Seitsemän veljestä’ Tallinnan Draamastuudiossa ynnä muita pikavaikutelmia. *Helsingin Sanomat* 28.11.1934.

Kirjallisuus

- Aassalu, Heino 1988: *Tiiu Randviir*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Adson, Artur 1958: *Teatri-raamat. Ajalugu ja isiklikke kogemusi*. Vaba Maa, Stockholm.
- Ahola, Joonas; Heininen, Lassi; Kokko, Tuija (toim.) 2004: *Itämeren alue, yhteentojoja ja yhteistyötä. Matka menneestä tulevaan*. Euroyliopisto, Tallinna.
- Alenius, Kari 1996: *Ahkeruus, edistys, ylimielisyys. Virolaisten Suomi-kuva kansallisen heräämisen ajasta tsaarinvallan päättymiseen (n. 1859–1917)*. Pohjois-Suomen Historiallinen Yhdistys ja Kustannus Pohjoinen, Oulu.

- Alenius, Kari 1997: Veljesmaan kahdet kasvot. Teoksessa *Virallista politiikkaa – epävirallista kanssakäymistä. Suomen ja Viron suhteiden käännekohtia 1860–1991*. Toimittanut Heikki Roiko-Jokela. Atena, Jyväskylä, 13–30.
- Alho, Rolle; Kumer-Haukanömm, Kaja (toim.) 2020: *Liikkuvuus, muuttoliike ja yllärajaiset suhteet Suomen ja Viron välillä*. Siirtolaisuusinstituutti, Turku.
- Allik, Jaak 2006: Mälestusi 'minu' Noorsooteatrist. Teoksessa *Minu Linnateater*. Toimittaneet Ülev Aaloe, Triin Sinissaar ja Kalju Orro. Linnateater, Tallinn, 11–53.
- Andresen, Nigol 1977: Maurice Maeterlincki "Pelléas ja Mélisande" Draama-teatris. *Teatrimärkmik 1975/76*. Eesti Raamat, Tallinn, 182–188.
- Anttila, Aarne 1931: *Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta 1*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Arumäe, Heino 1997: *Eesti ja Soome suhted 1920–1925*. Dokumentide kogumik. Umara, Tallinn.
- Arumäe, Heino 2018: *Eesti ja Soome. Sõjast sõjani*. Argo, Tallinn.
- Baer, V. Karl Ernst 1976: *Eestlaste endeemilistest haigustest*. Loomingu Raamatukogu, Tallinn, 33.
- Balbat, Maris 1972: Kompromissitu Marina. *Teatrimärkmik 1968/69*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, Tallinn, 143–150.
- Balbat, Maris 1974: Täna mängitud "Mikumärdi" ja "Seitse venda". *Teatrimärkmik 1971/72*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, Tallinn, 162–174.
- Balme, Christopher; Szymanski-Düll, Berenika (toim.) 2017: *Theatre, Globalization and the Cold War*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Barkhuis, Eelde; Clavin, Patricia 2005: Defining Transnationalism. *Contemporary European History* 14:4, 421–439. <https://doi.org/10.1017/S0960777305002705>
- Bentley, Eric 1998 [1966]: Melodrama. Teoksessa *Modern Theories of Drama*. Toimittanut George W. Brandt. Clarendon Press, Oxford, 35–41.
- Brandstetter, Gabriele 2011: Transcription – Materiality – Signature. Dancing and writing between resistance and excess. Teoksessa *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Toimittaneet Gabriele Klein & Sandra Noeth. Transcript Verlag, Bielefeld, 119–135.
- Broomans, Petra (toim.) 2009: *From Darwin to Weil. Women as Transmitters of Ideas 1*. Barkhuis, Eelde.
- Burke, Peter 2009: *Cultural hybridity*. Polity Press, Cambridge.
- Burt, Ramsay 2017: *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford University Press, New York.
- Charteris-Black, Jonathan 2005: *Politicians and Rhetoric. The Persuasive Power of Metaphor*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Clausen, Lisbeth 2006: *Intercultural Organizational Communication. Five Corporate Cases in Japan*. Copenhagen Business School Press, Gylling.
- Clavin, Patricia 2005: Defining Transnationalism. *Contemporary European History* 14:4, 421–439. <https://doi.org/10.1017/S0960777305002705>

- Cohn, Dorit 2006: *Fiktion mieli*. Gaudeamus, Helsinki.
- Croft, Clare 2015: *Dancers as Diplomats. American Choreography in Cultural Exchange*. Oxford University Press, Oxford.
- Edelsward, Lisa Marlene 1991: *Sauna as Symbol. Society and Culture in Finland*. Peter Lang Publishing, New York.
- Einasto, Heili 2014: Transformations of the dancing body in Estonian Contemporary Dance. Teoksessa *European Dance since 1989. Communitas and the Other*. Toimittanut Joanna Szymajda. Routledge, Abingdon, 75–89.
- Einasto, Heili; Lagle, Evelin 2018: Path Dependency in Theatre Funding: Venues and their Impact on Dance Productions in Estonia. *Nordic Theatre Studies* 30:1, 55–71.
- Ekberg, Henrik 2001: Gripenberg, Bertel. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003208>
- Epner, Eero 2023: Ääremärkusi Soome ja Eesti kunsti sidemetest. Teoksessa *Värvide tants. Soome modernistlik kunst*. Eesti Kunstimuuseum, Tallinn, 19–42.
- Epner, Luule 2005: Redefining national identity by playing with classics. *Sign Systems Studies* 33:2, 379–404.
- Epner, Luule 2007: Rupture and Continuity: How History and Memory Are Represented on the Stage. Teoksessa *We have Something in Common. The Baltic Memory*. Toimittaneet Anneli Mihkelev & Benedikts Kalnačs. Estonian Academy of Sciences & the University of Latvia, Tallinn, 177–196.
- Epner, Luule 2015: Teatrite mängukava. Teoksessa *Eesti sõnateater 1965–1985*. Eesti Teatriliit, Tallinn.
- Epner, Luule 2018: Kalevala Eesti teatris. Teoksessa *Teatrielu 2017*. Eesti Raamat, Tallinn, 238–260.
- Epner, Luule 2019a: Soome dramaturgia Nõukogude Eesti teatrilaval. *Keel ja Kirjandus* 11, 849–867. <https://doi.org/10.54013/kk744a1>
- Epner, Luule 2019b: Contemporary Finnish Drama in Estonian Theatre in the 21st of Century. *Interlitteraria* 24:2, 380–395. <https://doi.org/10.12697/IL.2019.24.2.9>
- Estonia-teatteri sekä Viron ja Suomen näyttämötaiteen vuorovaikutus*. Valtion painatuskeskus, Helsinki, 1967.
- Ezrahi, Christina 2012: *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*. University of Pittsburgh Press, Dance Books, Pittsburgh.
- Fischer-Lichte, Erika 1990: Staging the foreign as cultural transformation. Teoksessa *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Toimittaneet Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley & Michael Gissenwehrer. Günter Narr, Tübingen, 277–287.
- Gardner, Philip 2010: *Hermeneutics, History and Memory*. Routledge, Abingdon.
- Genis, Alexander 2013: *Dovlatov ja tema ümbrus*. Loomingu Raamatukogu, Tallinn, 6–8.
- Giersdorf, Jens Richard 2013: *The Body of the People. East German Dance since 1945*. The University of Wisconsin Press, London.

- Giersdorf, Jens Richard 2017: Is it OK to dance on graves? Modernism and Socialist realism revisited. Teoksessa *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Toimittaneet Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund & Randy Martin. Oxford University Press, Oxford, 603–625.
- Gluhovic, Milija 2013: *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Gonçalves, Stéphanie 2016: Ballet as a Tool for Cultural Diplomacy in the Cold War: Soviet Ballets in Paris and London, 1954–1968. Teoksessa *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*. Toimittaneet Simo Mikkonen & Pekka Suutari. Ashgate, Farnham, 139–153.
- Graf, Mati; Roiko-Jokela, Heikki 2004: *Vaarallinen Suomi. Suomi EKP:n ja Neuvosto-Viron KGB:n silmin*. Minerva, Helsinki.
- Gripenberg, Maggie 1950: *Rytmin lumoissa. Muistelmia*. Suomentanut Sirkka Rapola. Otava, Helsinki.
- Gronow, Pekka 2010: *Kahdeksas taide. Suomalaisen radioilmaisun historia 1923–1970*. Avain, Helsinki.
- Grünberg, Kristi 2008: Andrus Kivirähki / Taago Tubina lavastus ”Helesinine vagun” (2003) – sissevaade vene multikate põlvkonna hinge? *Eesti Rahva Muuseumi Aastaraamat* LI, 13–46.
- Gröndahl, Laura 2010: Tilan tyhjentämisestä maailman kohtaamiseen – havaintoja viime vuosikymmenten suomalaisesta lavastustaiteesta. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toimittaneet Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Like, Helsinki, 380–393.
- Haan, Kalju; Aassalu, Heino & Paalma, Vilma (toim.) 2000: *Eesti teatri biograafiline leksikon*. Eesti Entsüklopeediakirjastus, Tallinn.
- Haan, Kalju; Ott, Urmas 2012: *Eesti teater. Nõudmiseni*. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Tallinn.
- Haug, Toomas 2010: *Klassikute lahkumine. 25 kirjatööd*. Eesti Keele Sihtasutus, Tallinn.
- Heinapuu, Andres 1991: Kaks Kalevala-aasta lavastust. *Teatrielu* 1985. Eesti Raamat, Tallinn, 15–26.
- Heinonen, Hilikka 1983: *Selvitys Suomen ja Neuvostoliiton kulttuuriyhteistyöstä 1978–1982*. Neuvostoliittoinstituutti, Helsinki.
- Hellerma, Kärt 2018: Minu põlvkonna naised. *Looming* 6, 821–833.
- Hirn, Sven 1997: Deutsche Theatergastspiele in Finnland, 1735 bis 1918. *Das deutschsprachige Theater im baltischen Raum, 1630–1918*. Toimittanut Laurence P.A. Kitsching. Peter Lang, Frankfurt, 145–154.
- Hirn, Sven 1998: *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Hoppu, Petri (toim.) 2006: *Suomen kansan oudot tanssit. Tanssimuistiinpanoja arkistojen kätöistä*. Kansanmusiikin ja -tanssin edistämiskeskus, Helsinki.

- Hökkä, Tuula 2008: "Hullun tytön tarina". Poltetun oranssin kirjoittamisesta. Teoksessa *"Mistä meille metsä, niitty, lähde"*. Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista. Toimittaneet Tuula Hökkä & Jarkko Tontti. Ntamo, Helsinki, 60–72.
- Hölscher, Stefan; Siegmund, Gerald 2013: Introduction. Teoksessa *Dance, Politics & Co-Immunity*. Toimittaneet Gerald Siegmund & Stefan Hölscher, 7–18.
- Ilbak, Ella (1953) 1990: *Otsekui hirv kisendab... Mälestusi ja tõekspidamisi*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Ilenius, Eila 2018: *Näyttelijän yökirja*. Avain, Helsinki.
- Ird, Kaarel 1979: *Cogito, ergo sum ehk Mõeldes oma mõtteid*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Ird, Kaarel 1982: Epp Kaidu teatritee. Teoksessa *Epp Kaidu kaasaegsete mälestustes*. Koonnut Oskar Kuningas. Eesti Raamat, Tallinn, 29–62.
- Ird, Kaarel 1984: *Per aspera ehk Olnust ja tänasest*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Issakov, Sergei 1983: *Arhiivide peidikuist*. Eesti Raamat, Tallinn, 240–270.
- Julkunen, Marja-Liisa 2012: *Katsomosta kulissein. Satavuotias Joensuun kaupunginteatteri*. Joensuun kaupunginteatteri, Joensuu.
- Jõepera, Marion 2017: *Ruunitaju loomine ja suunamine kui postdramaatilise dramaturgi peamine töövahend*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia loomeuurimused I. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tallinn.
- Jürisson, Ain 2010: *Draamateatri raamat. Teatrist ja teatriperest aegade voolus*. Eesti Draamateater, Tallinn.
- Jytilä, Riitta 2022: *Traumaattinen muisti nykyproosassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kaalep, Triin; Olesk, Sirje (toim.) 2005: *Kultuurisild üle Soome lahe. Eesti-Soomede akadeemilised ja kultuurisuhted 1918–1944*. Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu.
- Kaasik-Krogerus, Sigrid 2018: Ritari Ässä ja kuolemantuomio: media itäises Euroopassa. Teoksessa *Demokratian karikot. Itäinen Eurooppa suuntaa etsimässä*. Toimittaneet Katalin Miklóssy & Jouko Nikula. Gaudeamus, Helsinki, 118–131.
- Kalemaa, Kalevi 2011: *Eino Salmelainen. Elämä ja teatteri*. WSOY, Helsinki.
- Kaljundi, Linda; Laanes, Eneken & Pikkanen, Ilona (toim.) 2015. *Novels, Histories, Novel Nations. Historical Fiction and Cultural Memory in Finland and Estonia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kaljundi, Linda 2018: Eestlased kui soomeugrilased. *Vikerkaar* 1–2, 95–106.
- Kallinen, Timo 2004: *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Like, Helsinki.
- Kalmet, Leo 1982: *Pool sajandit teatriteed*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Kampus, Evald 2019: *Teatrist, Vanemuisest ja vanemuisldest*. Toimittanud Jaak Viller. Eesti Teatriliit, Teater Vanemuine, Tallinn.

- Karja, Sven 2017: Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted 1986–2006. *Methis* 19, 89–111. <https://doi.org/10.7592/methis.v15i19.13438>
- Karjahärm, Toomas 1997: Venäjän varjossa. Suomi ja Viro Venäjän naapureina. Teoksessa *Virallista politiikkaa, epävirallista kanssakäymistä. Suomen ja Viron suhteiden käännekohtia 1860–1991*. Toimittanut Heikki Roiko-Jokela. Atena, Jyväskylä, 31–61.
- Kask, Karin 1987: *Eesti nõukogude teater 1940–1965. Sõnalavastus*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Kemppi, Eeva; Säkö, Maria 2016: *Skavabölen pojista Kaspar Hauseriin*. Like, Helsinki.
- Kiin, Sirje; Ruutsoo, Rein & Tarand, Andres 1990. *Neljänkymmenen kirje. Kokeimuksia neuvostotodellisuudesta*. Suomentaneet Jaakko Anhava, Tapio Mäkeläinen ja Juhan Kristjan Talve. Otava, Helsinki.
- Kivi, Aleksis 1966: *Seitse venda*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Koidula ja Almbergi kirjavahetus. Eesti Kirjanduse Selts, Tartu 1925.
- Koistinen, Tero; Kruuspere, Piret; Sevänen, Erkki; Turunen, Risto (toim.) 1999: *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Koivisto, Juhani 2011: *Suurten tunteiden talo. Kohtauksia Kansallisoopperan vuosisadalta 1911–2011*. WSOY, Helsinki.
- Koivunen, Hannele 2004: Onko kulttuurilla vientiä? Opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa ja teollisuusministeriön Kulttuurivienti -hanke. Selvitysmiehen raportti. Opetusministeriö, Helsinki. <https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/80383/opm22.pdf?sequence=1>. Viitattu 15.5.2019.
- Koivusalo Markku 2010: Ihmistieteet vailla ihmistä. Teoksessa *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Suomentanut Mika Määttänen. Jälkisanat Markku Koivusalo. Gaudeamus, Helsinki.
- Korhonen, Kuisma 2011. *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhasta, itkevistä kivistä*. Avain, Helsinki.
- Korppi-Tommola, Riikka 2013: *Toisia liikkeitä, uusia virtauksia. Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi 1960-luvulla*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Korppi-Tommola, Riikka 2016. Joutsenlampien kansainvälinen verkosto. *Idän tutkimus* 3/2016, 26–43. Saatavissa: <https://journal.fi/idantutkimus/article/view/77842/>. Viitattu 14.2.2019.
- Korppi-Tommola, Riikka 2018: Tanssi Suomen ja Viron kulttuurisillalla: Ella Ilbakin vierailut Suomessa 1920- ja 30-luvuilla. *Ennen ja nyt* 18:4. Saatavissa: <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108907>
- Korppi-Tommola, Riikka 2021: Demokratian ja monipuolistumisen aika. Teoksessa *Se alkoi joutsenesta. Sata vuotta arkea ja unelmia Kansallisbaletissa*.

- Toimittaneet Johanna Laakkonen, Raisa Rauhamaa, Aino Kukkonen, Riikka Korppi-Tommola & Tiina Suhonen. Karisto, Helsinki, 143–167.
- Korsberg, Hanna 2021: Theatrical Exchanges across the Baltic Sea in the 1930s. *Nordic Theatre Studies* 32:2, 106–118. <https://doi.org/10.7146/nts.v32i2.124353>
- Korsberg, Hanna; Saro, Anneli & Seppälä, Mikko-Olavi 2021: Transnational Influences. An Introduction. *Nordic Theatre Studies* 32:2, 1–5. <https://doi.org/10.7146/nts.v32i2.124302>
- Koski, Pirkko 1986: *Kansan teatteri I*. Helsingin teatterisäätiö, Helsinki.
- Koski, Pirkko 2000. *Kaikessa mukana. Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä*. Otava, Helsinki.
- Koski, Pirkko 2010: Suomalainen teatteri haasteiden edessä. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toimittaneet Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Like, Helsinki, 419–432.
- Koski, Pirkko 2014: Sofi Oksanen's *Purge* around the Baltic Sea. *European Stages* 1. <https://europeanstages.org/2014/02/26/sofi-oksannens-purge-around-the-baltic-sea/>. Viitattu 22.5.2018.
- Koski, Pirkko 2019: *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajakausi 1974–1991*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Koski, Pirkko 2022: *Finland's National Theatre 1974–1991. The Two Decades of Generational Contests, Cultural Upheavals, and International Cold War Politics*. Routledge, Abingdon.
- Koskimies, Rafael 1972: *Suomen Kansallisteatteri 2*. Otava, Helsinki.
- Kostiander Anu 2010: *Koko Kansan koti vai kommunistien pesäke? Helsingin Kulttuuritalon rakentaminen ja paikan henki 1955–1959*. Poliittisen historian pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-201703271608>
- Kowal, J. Rebekah; Sigmund, Gerald; Martin, Randy (toim.) 2017: Introduction. Teoksessa *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. New York: Oxford University Press, 1–24.
- Krekola, Joni 2012: *Maailma kylässä 1962. Helsingin nuorisofestivaali*. Like, Helsinki.
- Kruus, Oskar 1999: *Hella Wuolijoki*. Virgela, Tallinn.
- Kruuspere, Piret 1999: Virolaisten proosaklassikkojen tulkinnat ja vastaanotto teatterissa 1970–1990-luvuilla. Teoksessa *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. Toimittaneet Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 353–370.
- Kruuspere, Piret 2009: Estonian Memory Theatre in the 1990s: Emotional Scale from Fear to Laughter. *Nordic Theatre Studies* 21, 88–98.
- Kukkonen, Aino 2014: *Postmoderni liikkeessä. Tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, Helsinki. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-0086-3>
- Kukkonen, Aino 2021: Baletti, tulevaisuuden taidemuoto. Teoksessa *Se alkoi joutsenesta. Sata vuotta arkea ja unelmia Kansallisbaletissa*. Toimittaneet

- Johanna Laakkonen, Raisa Rauhamaa, Aino Kukkonen, Riikka Korppi-Tommola & Tiina Suhonen. Karisto, Helsinki, 99–119.
- Kuldsepp, Toivo 1977: *Viron kirjallisuus Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kuldsepp, Toivo 1986: *Suomen siltaa rakentamassa. Viron kirjallisuuden esittely ja vastaanotto Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kunst, Bojana 2017: Dance and Eastern Europe. Contemporary Dance in the Time of Transition. Teoksessa *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Toimittaneet Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund & Randy Martin. New York: Oxford University Press, 559–574.
- Kyrö, Pekka 1983: ”Neuvostodramatiikan vuosi Suomessa 1977–1978”. Teoksessa *Neuvostoliitto ja Suomi teatteriyhteistyössä*. Toimittaneet Riitta Seppälä ym. ITI:n ja PTU:n Suomen keskus, Helsinki, 4–9.
- Kähönen, Aappo 2020: Suomalais-virolaiset suhteet 1991–2017 integraation ja liikkuvuuden valvonnan näkökulmasta. Teoksessa *Liikkuvuus, muuttoliike ja yllirajaiset suhteet Suomen ja Viron välillä*. Toimittaneet Rolle Alho & Kaja Kumer-Haukanömm. Siirtolaisuusinstituutti, Turku, 61–75.
- Laakkonen, Johanna 2009: *Canon and Beyond. Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908–1910*. Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.
- Laakkonen, Johanna 2010: Tanssia Kansallisteatterin näyttämöllä. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toimittaneet Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Like, Helsinki, 139–152.
- Laakkonen, Johanna 2018: *Tanssia yli rajojen. Modernin tanssin transnationaaliset verkostot*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Laakkonen, Johanna 2021: Tammikuussa esitetään Joutsenlampi. Teoksessa *Se alkoi joutsenesta. Sata vuotta arkea ja unelmia Kansallisbaletissa*. Toimittaneet Johanna Laakkonen, Raisa Rauhamaa, Aino Kukkonen, Riikka Korppi-Tommola & Tiina Suhonen. Karisto, Helsinki, 11–31.
- Laanes, Eneken 2010: Trauma ja popkultuur: Sofi Oksanen ”Puhastus”. *Vikeraar* 12, 52–65.
- Lahti, Väinö 2008: Poltettu oranssi rautaesiripun takana. Teoksessa *”Mistä meille metsä, niitty, lähde”*. Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista. Toimittaneet Tuula Hökkä & Jarkko Tontti. Ntamo, Helsinki, 79–90.
- Lahtinen, Outi 2006: Uudessa talossa: vahvan johtajan yhteisö. Teoksessa *Lahden kulttuurilaitosten historia 2. Teatteri, orkesteri, museo ja kulttuuritoimi*. Lahden kaupunki, Lahti.
- Laine, Kimmo; Santakari, Minna; Seitajärvi, Juha; Hupaniittu, Outi (toim.) 2019: *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus OY:n tarina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Laitinen, Kai 1991: *Suomen kirjallisuuden historia*. 3. Otava, Helsinki.
- Laitinen, Kai 1995: *Aino Kallaksen mestarivuodet*. Otava, Helsinki.

- Laitinen, Kai 1996: Viron kirjallisuuden tie Suomeen. Teoksessa *Sooma kirjandus eesti keeles ja eesti kirjandus soome keeles – Suomen kirjallisuus viron kielellä ja viron kirjallisuus suomen kielellä 1847–1994*. Toim. Krõõt Liivak. Eesti Rahvusraamatukogu, Tallinn, 12–17.
- Laitinen, Kai 2005: Soome ja Eesti kirjanduslikest kontaktidest 1920. ja 1930. aastail. Teoksessa *Kultuurisild üle Soome lahe. Eesti-Sooma akadeemilised ja kultuurisuhted 1918–1944*. Toimittanut Sirje Olesk. Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu, 53–69.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997: *Suomalainen ooppera*. WSOY, Porvoo.
- Lappalainen, Tiia 2019: *Kuopio tanssii ja soi 50 vuotta. Dance Festival Finland*. Kuopio Tanssii ja Soi, Kuopio.
- Latour, Bruno 2005: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, Oxford.
- Lauristin, Marju 2012: Eestlaste kultuurisuhte muutused liikumisel siirdühiskonnast võrguühiskonda. Teoksessa *Nullindate kultuur I. Teise laine tulemine*. Koonnut Aili Aarelaid-Tart. Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 13–43.
- Lauter, Ants 1959: *Neuvosto-Eestin draamateatteri*. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinna.
- Lauter, Ants 1979: *Käidud teededelt*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Leerssen, Joep 2000: The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. *Poetry Today* 21:2, 267–289.
- Lehmann, Hans-Thies 1999: *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- Lehtonen, Mikko 2006: Miten tutkia liikkuvaa maailmaa. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toimittaneet Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen & Ulla Pielä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 203–217.
- Lehtonen, Pekka 2016: *Tehtävä Tallinnassa. Neuvostopropagandaa ja itsenäisyysinnostusta*. Into, Helsinki.
- Lehtonen, Rauli 1997: *Tuntematon teatterinjohtaja kulissien takana ja edessä*. Karisto, Hämeenlinna.
- Leppik, Helle 2006: *Ugala aja lugu*. Ugala, Viljandi.
- Leskinen, Jari 1999: *Veljien valtiosalaisuus. Suomen ja Viron salainen sotilaallinen yhteistyö Neuvostoliiton hyökkäyksen varalle vuosina 1918–1940*. WSOY, Helsinki.
- Liivak, Krõõt 1996: *Sooma keeles ja eesti kirjandus soome keeles. Suomen kirjallisuus viron kielellä ja viron kirjallisuus suomen kielellä*. Eesti Rahvusraamatukogu, Tallinn.
- Lilja, Pekka 2004: *Sanan silta yli Suomenlahden. Kirjoituksia Virosta ja sen kulttuurista*. Minerva, Helsinki.
- Lilja, Pekka 2017: *Koos lahus. Uurimusi ja kriitikat eesti ja soome kirjandusest*. Tartu Ülikool Kirjastus, Tartu.
- Linder, Eva-Liisa 2019: Three Phases of the Theatrical Public Sphere in Estonian Theatre. *Nordic Theatre Studies* 31:1, 73–91.

- Liski, Paavo 2004: *Jalkapuolen päiväkirja*. Sley-kirjat, Helsinki.
- Lumet, Huko 1961: Keskmine voos. Muljeid teatrihooajast 1960/61. *Looming* 8, 1246–1253.
- Makkonen, Anne 2007: *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. Väitöskirja. University of Surrey, Guildford.
- Malkin, Jeannette R. 1999: *Memory-Theater and Postmodern Drama*. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Mallene, Endel 1996: Virolais-suomalaisilla kirjallisilla yhteyksillä on pitkä historia. Teoksessa *Soome kirjandus eesti keeles ja eesti kirjandus soome keeles – Suomen kirjallisuus viron kielellä ja viron kirjallisuus suomen kielellä 1847–1994*. Toim. Krõõt Liivak. Eesti Rahvusraamatukogu, Tallinn.
- Marchart, Oliver 2013: *Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest*. Teoksessa *Dance, Politics & Co-Immunity*. Toimittaneet Gerald Siegmund & Stefan Hölscher. Diaphanes, Zürich, Berlin, 39–57.
- Martin, Randy 2012: A Precarious Dance, a Derivative Sociality. *TDR: The Drama Review* 56 (Winter), 22–77.
- Martin, Randy 2017: Scenes of reenactment / Logics of derivation in dance. Teoksessa *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Toimittanut Mark Franko. Oxford University Press, New York, Oxford, 549–569.
- Massey, Doreen 2008: *Samanaikainen tila*. Toimittaneet Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Suomentanut Janne Rovio. Vastapaino, Tampere.
- Mattila-Lahtinen, Lotta 1983: *Tivoliyhteisö Sariola. Erään ammattiryhmän rakenne ja toiminta vuosina 1888–1978*. Turun yliopisto, Turku.
- Mihkelson, Ene 2007: *Ruttohautaus*. Suom. Kaisa Lahikainen. WSOY, Helsinki.
- Mikita, Valdur 2008: *Metsik lingvistika. Sosinaid kartulikummardajate külast*. Grenader, Tallinn.
- Mikkonen, Simo 2016: Changing Dynamics: From International Exchanges to Transnational Musical Networks. Teoksessa *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev era. Ideology and Exchange*. Toimittaneet Dina Fainberg & Artemy Kalinovsky. Lexington Books, Lanham, 163–183.
- Mikkonen, Simo 2019: ”Te olette valloittaneet meidät!” *Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Miklóssy, Katalin 2018: Alueellinen merkitys: kehityksen ongelmat ja voimavarat. Teoksessa *Demokratian karikot. Itäinen Eurooppa suuntaa etsimässä*. Toimittaneet Katalin Miklóssy & Jouko Nikula. Gaudeamus, Helsinki, 30–51.
- Miklóssy, Katalin; Nikula, Jouko (toim.) 2018: *Demokratian karikot. Itäinen Eurooppa suuntaa etsimässä*. Gaudeamus, Helsinki.
- Muir, Simo; Worthen, Hana (toim.) 2013: *Finland's Holocaust. Silences of History*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Murdmäa, Mai; Einasto, Heili (toim.) 2018: *Teekond tantsus*. Eesti Teatriliit, Tallinna.

- Möldre, Aile 2012: Ilukirjanduse tõlked 20. sajandi esimese poole Eesti ja Soome raamatutoodangus (1900–1940). *Methis. Studia humaniora Estonica* 9, 88–101.
- Neimar, Reet (toim.) 2007: *Sajandi sada sõnalavastust*. Eesti Entsüklopeedia-kirjastus, Tallinn.
- Nevala, Heikki 2015: *Huvielämän kiertolaisia. Kotimainen sirkus ja tivolitoiminta 1900–1950*. Keravan museo, Kerava.
- Nuotio, Kurt 2016: *Everstiksi epäilty mies*. Otava, Helsinki.
- Nye, J. S. 2004: *Soft Power. The Means to Success in World Politics*. Public Affairs, New York.
- Nye, J. S. 2008: Public Diplomacy and Soft Power. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 616:1, 94–109. <https://doi.org/10.1177/0002716207311699>
- Oinaala, Anu; Ruokolainen, Vilja 2013. *Vapaan kentän jäljillä. Tutkimus teatterin, tanssin, sirkuksen sekä performanssi- ja esitystaiteen vapaasta kentästä*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö, Helsinki. <https://www.cu-pore.fi/images/tiedostot/vapaankentanjallilla.pdf>. Viitattu 2.5.2019.
- Oksanen, Sofi 2007: *Puhdistus. Tragedia*. WSOY, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2008: *Puhdistus. Romaani*. WSOY, Helsinki.
- Olesk, Sirje (toim.) 2005: *Kultuurisild üle Soome lahe. Eesti-Soome akadeemilised ja kultuurisuhted 1918–1944*. Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu.
- Ollikainen, Anneli; Tanskanen, Katri (toim.) 2013: *KOM-teatterin tuotannot 1971–2012*. Teoksessa *KOM-kirja*. Toimittaneet Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen. Like, Helsinki.
- Oplatka, Andreas 2007: *Lennart Meri. Virolle eletty elämä*. Tammi, Helsinki.
- Paavolainen, Jaakko 1991: *Olavi Paavolainen - Keulakuva*. Tammi, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 1992: *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Kustannus oy Teatteri, Helsinki.
- Pajunen Julia 2017: Tulkintojen ristitulella. Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas* teatteri- ja mediaesityksenä. Unigrafia, Helsinki.
- Palo, Tauno 1969: *Käsi sydämellä*. Toimittanut Aino Rätty-Hämäläinen. Tammi, Helsinki.
- Panso, Voldemar 1956: Seitse venda. Teoksessa *Tallinna ja Tartu teatrid* 3, 38.
- Pedajas, Priit 1987: "Eesti muinasjuttudest" mitme aasta pärast. Teoksessa *Teatrielu* 1983. Eesti Raamat, Tallinn, 40–42.
- Pernaa, Ville 2002: *Tehtävänä Neuvostoliitto. Opetusministeriön Neuvostoliittoinstituutin roolit suomalaisessa politiikassa 1944–1952*. Venäjän ja Itä-Euroopan instituutti, Helsinki.
- Pesti, Madli 2016: Draamascandal ja Augustitreff. Eesti teatri väliskontaktidest ja -mõjudest 1990. ja 2000. aastatel. Teoksessa *Vaateid eesti nüüdisteatrile*. Koonneet ja toimittaneet Luule Epner, Riina Oruaas & Madli Pesti. Päätoimittanut Arne Merilai. Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 218–229.

- Peterson, Kristian Jaak 1922: *Laulud, päevaraamat ja kirjad*. Eesti Kirjanduse Selts, Tartu.
- Pinna, Paul 1995: *Minu eluteater ja teatrielu 1884–1994*. Faatum, Tallinn.
- Puro, Teuvo 1938: Liittomme ensimmäiset virolaiset jäsenet. Teoksessa *Me näyttelijät*. Suomen Näyttelijäliitto, Helsinki, 45–50.
- Pöldmäe, Rudolf 1974: Soome realistliku draama tulek eesti näitelavale. *Looming* 9, 1558–1567.
- Püüman, K.-A. 1984: *Eesti ballett, Estonskij balet, Estonian ballet, Estonisches Ballett*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Rajala, Panu 2004: *Tunteen tulet, taiteen tasot. Tampereen Teatteri 1904–2004*. Tampereen Teatteri, Tampere.
- Rausmaa, Heikki 2007: *Tuglaksen tuli palaa. Tuglas-Seuran ja suomalais-virolaisten suhteiden historiaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Rausmaa, Heikki 2020: Suomen ja Viron poliittiset kulttuurisuhteet. Teoksessa *Liikkuvuus, muuttoliike ja yllirajaiset suhteet Suomen ja Viron välillä*. Toimittaneet Rolle Alho & Kaja Kumer-Haukanömm. Siirtolaisuusinstituutti, Turku, 44–60.
- Reid, Susan E. 2016: Foreword. Teoksessa *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*. Toimittaneet Simo Mikkonen & Pekka Suutari. Ashgate, Farnham, xi–xvii.
- Reinelt, Janelle 2011: The Performance of Political Correctness. *Theatre Research International* 36:2, 134–147.
- Roiko-Jokela, Heikki (toim.) 1997: *Virallista politiikkaa – epävirallista kanssakäymistä. Suomen ja Viron suhteiden käännekohtia 1860–1991*. Atena, Jyväskylä.
- Rokem, Freddie 2000: *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Roo, Ago 1996: Kodust kaugel. Teoksessa *Tühi ruum ehk Meie elu kunstis*. Toimittaneet Reet Neimar, Kadi Herkül & Kalju Orro. Garderoobijutte, Tallinn.
- Rummo, Paul. Soome – nii ja teisisi. *Looming* 1956/6, 825–834.
- Ruoppa, Sanna-Kaisa 2015: Kansan Näyttämöltä Estonia-teatteriin. Hilma Rantasen näyttelijäkuva yhtenä suomalaisen ja virolaisen teatteritradition ilmentäjänä. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-201601261065>
- Ruoppila, Sampo (toim.) 1996: *Helsinki–Tallinna. Kaupunkien välinen vuorovaikutus matkustajaliikenteen kuvaamana*. Helsingin kaupunki, Tietokeskus, Helsinki.
- Ruuskanen, Annukka; Smeds, Kristian 2005: *Kätetty näkyväksi. Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*. Tammi, Helsinki.
- Ruuskanen, Petri 2015: Sosiaalinen pääoma. Teoksessa *Verkostot yhteiskuntatutkimuksessa*. Toim. Kai Eriksson. Gaudeamus, Helsinki, 214–233.

- Ruusunen, Aimo. 2008. *Todeksi uskottua. Kansandemokraattinen Neuvostoliitto-journalismi rajapinnan tulkkina vuosina 1964–1973*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-3364-7>
- Rähesoo, Jaak 2003: *Estonian Theatre*. Estonian Theatre Union, Tallinna.
- Rähesoo, Jaak 2011: *Eesti teater. Ülevaate teos*. 1. Eesti Teatriliit, Tallinna.
- Rähesoo, Jaak 2015: Ingo Normet. Teoksessa *Eesti sõnateater 1965–1985. I*. Toimittanut Piret Kruuspere. EMTA lavakunstikool, Eesti Teatriliit & UTKK, Tallinn, 574–593.
- Salmelainen, Eino 1968: *Teatterin naisia*. Tammi, Helsinki.
- Salokangas, Raimo 1996: *Yleisradion historia 1949–1996*. 2. Aikansa oloinen. YLE, Helsinki.
- Salokannel, Juhani 1998: *Sielunsilta. Suomen ja Viron kirjallisia suhteita 1944–1988*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Salokannel, Juhani 2017: *Nuoren Viron omatunto. Kansalliskirjailija A. H. Tammisaare*. Vastapaino, Tampere.
- Salokannel, Juhani 2023: *Vastaanpanemisen kulttuurihistoria. Viron kirjallisuuden verkostoja 1940-luvulta nykyaikaan*. Vastapaino, Tampere.
- Salonen, Seppo Heikki 2014: *Sodan ja rauhan miehet. Kuvaus televisio-ohjelmasta ja siihen kohdistuneesta ulkopoliittisesta painostuksesta 1970-luvun Suomessa*. Yleisradio, Helsinki.
- Salosaari, Kari 2013: *Sisyfoksen osa. Piirtoja elämästäni ja ajattelustani*. Suomen semiotiikan seura, Helsinki.
- Saro, Anneli 2005: Von Krahle Theatre revisiting Estonian cultural heritage. *Sign Systems Studies* 33.2, 405–423.
- Saro, Anneli 2010: Eesti teatrisüsteemi dünaamika. Teoksessa *Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010*. TÜ kultuuriteaduste ja kunstide instituut, Tartu, 8–36.
- Saro, Anneli 2012: Katsetused kaasaegse tragöödiaga. Teoksessa *Teatrielu 2010*. Eesti Teatriliit, Tallinn, 31–49.
- Saro, Anneli 2017: *101 Eesti teatrisündmust*. Varrak, Tallinn.
- Saro, Anneli 2018: Dynamics of Crossing Borders. The Case of Hella Wuolijoki. *Methis Studia Humaniora Estonica* 17:21–22, 118–136. <https://doi.org/10.7592/methis.v17i21/22.14589>
- Saunier, Pierre Yves 2013: *Transnational History*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Sauter, Willmar 2010: Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toimittanut Pirkko Koski. Like, Helsinki, 18–33.
- Savola, Terttu 2006: Mu süda jäi Laiale tänavale. Teoksessa *Minu Linnateater*. Toimittaneet Ülev Aaloe, Triin Sinissaar & Kalju Orro. Linnateater, Tallinn, 118–143.
- Savola, Terttu 2018: Suomalaisen näytelmän virolainen edusmies. *Teatteri & Tanssi + sirkus*.

- Scholl, Tim 2009: Guns and Roses, or, Dancing through the Cold War. *TEAM Network Yearbook* 10, 66–71.
- Suhonen, Tiina 2001: Gé, George. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-008461>
- Suhonen, Tiina 2012: Kolme vientiprojektia menneisyydestä. Maggie Gripenberg, Suomen Kansallisopperan baletti ja tanssiteatteri Raatikko. Teoksessa *Weimarista Valtoihin*. Toimittaneet Johanna Laakkonen & Tiina Suhonen. Saatavissa: <https://www.teatterimuseo.fi/fi/Weimarista-Valtoihin>. Viitattu 3.9.2018.
- Suhonen, Tiina 2016 [2000]: Gripenberg, Maggie. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-008453>
- Suhonen, Tiina 2016: Ensimmäinen Joutsenlampi ja venäläinen traditio. *Idäntutkimus* 23:3, 10–25. Saatavissa: <https://journal.fi/idantutkimus/article/view/77841>. Viitattu 24.5.2024.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2002: *Torpalta taloon. Sata vuotta kuopiolaista teatteria*. Media Wallius ja Kuopion Teatterikerho, Kuopio.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010a: Teatterilaki, lama ja lainsuojattomat. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toimittaneet Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Like, Helsinki, 398–402.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010b: Vuosituhannen vaihteen teatteri. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toimittaneet Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Like, Helsinki, 403–418.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2018: Juhlittu vieras ja vieroksuttu muukalainen: näyttelijä Liina Reiman Suomessa. Teoksessa *Esitys ja toiseus*. Toimittaneet Anna Thuring, Anu Koskinen & Tuija Kokkonen. Näyttämö ja tutkimus 7. Teatterintutkimuksen Seura, Helsinki. <https://journal.fi/teats/issue/view/8694/1637>. Viitattu 24.5.2024.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2019a: Virolainen näytelmä Suomessa vuoteen 1944. *Avain* 16(1), 44–59. <https://doi.org/10.30665/av.74218>
- Seppälä, Mikko-Olavi 2019b: Kuulus külaline ja tõrjutud võõras: Näitleja Liina Reiman Soomes. Teoksessa *Teatrielu 2018*. Toimittaneet Madli Pesti & Marie Pullerits. Eesti teatreliit, Tallinn, 328–355.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2020: *Parempi ihminen, parempi maailma. Suomalaisen työväenteatterin päättymätön tarina*. Vastapaino, Tampere.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2021: Theatre Against Stagnation: Theatre Exchanges Between Soviet Estonia and Finland during the Cold War: The Case of Matti Tapio and Kaarel Ird. *Transnational Influences. Nordic Theatre Studies* 32:2, 119–137. <https://doi.org/10.7146/nts.v32i2.124355>
- Sevänen, Erkki 2013: Nykykapitalismin kritiikki näytelmässä ja teattereissa. Teoksessa *Suomen Nykykirjallisuus 1. Lajeja ja poetiikkaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 119–120.

- Sola, Wäinö 1952: *Wäinö Sola kertoo. II osa*. WSOY, Porvoo ja Helsinki.
- Soosaar, Enn 2011: *Viron nurinkurinen vuosisata*. Like, Helsinki.
- Suhonen, Tiina 1997: Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin. Suomalaisen tanssin historiaa. Teoksessa *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*. Toimittaneet Hanna-Leena Helavuori, Jukka Kukkonen, Riitta Raatikainen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Kustannus Pohjoinen, Helsinki, 11–34.
- Suhonen, Tiina 2021: Varhaisia helsinkiläisiä balettikouluja. Teoksessa *Se alkoi jout-senesta. Sata vuotta arkea ja unelmia Kansallisbaletissa*. Toimittaneet Johanna Laakkonen, Raisa Rauhamaa, Aino Kukkonen, Riikka Korppi-Tommola & Tiina Suhonen. Karisto, Helsinki, 37–39.
- Suonio, Kirsti 1940: *Kirsti Suonio kertoilee*. WSOY, Porvoo ja Helsinki.
- Suutela, Hanna 2013: Näytelmäkirjallisuus seuraa aikaansa. Teoksessa *Suomen Nykykirjallisuus 1. Lajeja ja poetiikkaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 110–118.
- Szymajda Joanna (toim.) 2014: *European dance since 1989. Communitas and the Other*. Routledge, Abingdon.
- Talts, Leida 2000: *Pärnu teatrilugu 1875–1991*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Tanskanen, Katri 2010: Kotimainen näytelmä kukoistaa. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toimittaneet Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen. Like, Helsinki, 413–418.
- Tanskanen, Katri 2013: Kotimaiset kantaesitykset täyttävät katsomon 1993–2006. Teoksessa *KOM-kirja*. Toimittaneet Anneli Ollikainen & Katri Tanskanen. Like, Helsinki, 360–433.
- Tapiola, Hannu 2008: *Kotkan Kaupunginteatteri sata vuotta 1908–2008*. Kotkan kaupunginteatteri, Kotka.
- Tark, Triin 2017: Kodu- ja väliseestlaste vahelise kultuurisuhtluse institutsio-naalne raamistik Nõukogude Liidu kultuuridiplomaatia kontekstis. *The Estonian Historical Journal* 4, 445–474.
- Tart, Indrek; Sõmer, Marko; Lilleoja, Laur 2012: Alusväärtused Eestis teise laine perioodil. Teoksessa *Nullindate kultuur. Teise laine tulemine I*. Toimittanut Aili Aarelaid-Tart. Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 44–70.
- Toepfer, Karl 1997: *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. University of California Press, Berkeley.
- Tomps, Katarina 2018: Festival kui teatrisündmus – Baltoscandal 1990–2016. Pro gradu -tutkielma. Tarton yliopisto. Saatavissa: <http://hdl.handle.net/10062/60229>. Viitattu 26.4.2021.
- Toompere, Hendrik jun. 2002: Sunyata. Vaba käega tõmmatud ring. Teoksessa *Hermaküla*. Toimittanut Luule Epner. Ilmamaa, Tartu, 388–409.
- Tormis, Lea 1967: *Eesti balletist*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Tormis, Lea 1978: *Eesti Teater 1920–1940. Sõnalavastus*. Tallinn, Eesti Raamat.
- Tormis, Lea 1984: *Eesti ballett, Estonski balet, Estonian Ballet, Estnisches Ballett*. Eesti Raamat, Tallinn.

- Tormis, Lea 1990: Saateks. Teoksessa Ella Ilbak, *Otselkui hirv kisendab... Mälestusi ja töekspidamisi*. Eesti Raamat, Tallinn, 197–202.
- Tormis, Lea 1995: Subjektiivinen teatterihistoria. Teoksessa Viro. *Historia, kansa, kulttuuri*. Toimittanut Seppo Zetterberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 276–299.
- Tormis, Lea 2005 [1998]: Estonia. Teoksessa *The International Encyclopedia of Dance*. Toimittaneet Selma Jeanne Cohen & Dance Perspectives Foundation. Sähkökirja. Oxford University Press Print Publication. <https://doi.org/10.1093/acref/9780195173697.001.0001>
- Tuomioja, Erkki 2006: *Häivähdys punaista. Hella Wuolijoki ja hänen sisarensa Salme Pekkala vallankumouksen palveluksessa*. Tammi, Helsinki.
- Tuomioja, Erkki 2010: *Jaan Tõnisson ja Viron itsenäisyys*. Tammi, Helsinki.
- Türk, Eduard 1964: *Sinilindu püüdmäs. Teatrimälestusi*. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn.
- Uibo, Kalju 1982: Pärnu 79: Kas ainult liikumine laiuti? Teoksessa *Teatrimärkmi* 1978/79. Eesti Raamat, Tallinn, 183–189.
- Wager, Leif 2000. *Hävyttömän hieno elämä*. WSOY, Helsinki.
- Vehanen, Kosti 1944: *Rapsodia elämästä*. WSOY, Helsinki.
- Vellerand, Lilian (toim.) 1996: *Linda Rummo elust ja lavaelust*. Eesti Teatriliit, Tallinn.
- Vellerand, Lilian (toim.) 2008: *Mikk Mikiver. Teater*. Eesti Teatriliit, Tallinn.
- Vellerand, Lilian 1999: Ma jutustan teile oma loo. Märkmeid aastast 1998. *Teatrielu* 98. Eesti Teatriliit, Tallinn, 5–14.
- Vertovec, Steven 1999: Conceiving and researching transnationalism. *Ethnic and Racial Studies* 22:2, 447–462.
- Vesikansa, Jyrki 2016 [1997]: Soini, Yrjö. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. Viitattu 8.8.2022. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-005099>
- Veskimägi, Kaljo-Olev 1996: *Nõukogude unelaadne elu. Tsensuur Eesti NSV-s ja tema peremehed*. K.-O. Veskimägi, Tallinn.
- Vesterinen, Leeni 1939: Puhe varttuneelle nuorisolle. Teoksessa *Suomen Heimo-päivä 1939*. Suomalaisuuden Liitto, Helsinki, 20–21.
- Vienola-Lindfors, Irma; af Hällström, Raoul 1981: *Suomen Kansallisbaletti 1922–1972*. Musiikki Fazer, Helsinki.
- Viiding, Juhan 1988: *Julkaistavaksi Suomen tasavallassa*. Tammi, Helsinki.
- Viller, Jaak 2015: Teatrisüsteem Nõukogude Eestis. Teoksessa *Eesti sõnateater 1965–1985. I*. Toimittanut Piret Kruuspere. EMTA lavakunstikool, Eesti Teatriliit, UTKK, Tallinn, 31–72.
- Vuorikuru, Silja 2017: *Aino Kallas. Maailman sydämessä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Ülevaade 2015. aasta teatritegevusest Eestis. 2016. Teoksessa *Teatrielu 2015*. Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, Tallinn, 273–276.

- Ylönen, Irene 1997: Suomen sillan rakentajat. Suomen Viro-seurat vuosina 1881–1991. Teoksessa *Virallista politiikkaa, epävirallista kanssakäymistä. Suomen ja Viron suhteiden käännekohtia 1860–1991*. Toimittanut Heikki Roiko-Jokela. Atena Kustannus, Jyväskylä, 326–357.
- Zetterberg, Seppo 2004: *Samaa sukua, eri maata. Viro ja Suomi – historiasta huomiseen*. EVA raportti. Taloustieto, Helsinki. https://www.eva.fi/wp-content/uploads/files/1663_samaa_sukua_eri_maata.pdf
- Zetterberg, Seppo 2007: *Viron historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Zetterberg, Seppo 2013: *Kulttuuria ja kumouspuuhia. Helsingin virolaisyhteisö 1900-luvun alussa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Zetterberg, Seppo 2015: *Suomen sillan kulkijoita. Yhteyksiä yli Suomenlahden 1800-luvulla*. Siltala, Helsinki.
- Zetterberg, Seppo 2017: *Uusi Viron historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Yurchak, Alexei 2006: *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, Princeton.

Kirjoittajat

FT **Luule Epner** on teatterin- ja kirjallisuudentutkija. Hän on Tallinnan yliopiston virolaisen kirjallisuuden dosentti ja Viron musiikki- ja teatteriakatemian vieraileva professori. Hän työskentelee parhaillaan tutkimushankkeessa Siirtolaiskulttuurin kehitysmallit (1986–1998).

🔗 <https://orcid.org/0009-0006-5649-9981>

FT, AmO **Riikka Korppi-Tommola** on tanssintutkija ja tuntiopettaja Helsingin yliopistossa, Suomen Kansallisoopperan balettioppilaitoksessa ja Helsingin työväenopistossa. Aiemmin hän työskenteli tanssijana Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmässä (1980–2000).

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-0890-9425>

FT **Hanna Korsberg** on teatteritieteen professori Helsingin yliopistossa. Hänen tutkimusaiheitaan ovat teatterihistoria, historiografia ja esitystutkimus.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-0570-6825>

FT **Pirkko Koski** on Helsingin yliopiston teatteritieteen professori emerita. Tällä hetkellä hän toimii vapaana tutkijana.

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-6598-7131>

FT **Johanna Laakkonen** on Teatterimuseon johtaja ja teatteritieteen dosentti Helsingin yliopistossa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-0927-9218>

FT **Julia Pajunen** on teatterin asiantuntija. Tällä hetkellä hän työskentelee & Espoon teatterissa viestinnän, ohjelmiston ja yleisöjen parissa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-2326-061X>

FT **Anneli Saro** on teatteritieteen professori Tarton yliopistossa. Hän työskenteli Helsingin yliopistossa virolaisen kulttuurin lehtorina 2010–2014. Saron tutkimusaiheita ovat Viron teatterin historia ja järjestelmä sekä yleisötutkimus.

🔗 <https://orcid.org/0009-0000-6692-2794>

FT **Mikko-Olavi Seppälä** on historian tutkija ja teatteritieteen dosentti Helsingin yliopistossa. Tällä hetkellä hän kirjoittaa Helsingin kaupungin historian kulttuuria ja taidetta käsittelevää osaa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-1246-9984>

Teatteriohjaaja, MA **Taago Tubin** on Viljannissa toimivan Ugala-teatterin ohjaaja. Aikaisemmin hän on työskennellyt perustamansa Võru Teatriateljée -nimisen puoliammattimaisen teatterin johtajana (2003–2008).

Abstract

Guests on Stage – Finnish and Estonian Theatre and Dance Relations

This book is a collaborative project by a joint Finnish-Estonian research team that explores Finnish and Estonian theatre and dance from the 19th to the 21st century and the rich interactions between the scenes of both countries. The aesthetic interactions have commonly been mixed with political and ideological objectives.

The book contributes to the recent debate on transnationality by examining the activities of theatre makers and institutions, such as visits, tours, and drama translations. Although Estonia and Finland are geographically and linguistically close, their societies, theatre systems, and cultural influences have diverged. This situation has produced links, clashes, and cooperation characterized by a mixture of familiarity and strangeness. The transnational links have in many ways also raised questions of national identity.

Finland and Estonia are still countries with active theatre scenes whose cooperation continues to find new forms.

Henkilöhakemisto

- Aalberg, Ida 29
Aaloe, Ülev 273, 377, 380
Aalto, Alvar 118
Aapeli (oik. Simo Puupponen)
274, 279
Aareleid, Kai 345, 346
Aas, Mart 407, 409
Aassalu, Heino 257
Abraham, Paul 56
Adson, Artur 34, 41, 66, 86
Agapetus ks. Soini, Yrjö
Agu, Mait 324
Agur, Rein 134, 198
Ahlfors, Bengt 284
Aho, Juhani 275
Aho, Lauri 161
Al'Antila, Otto 31, 62, 63, 88
Alava, Vihtori 51
Aleksanteri I, keisari 392
Alenius, Kari 11
Alho, Rolle 12
Alle, August 100
Allik, Jaak 185
Almberg, Antti (myöh. Jalava) 10,
25, 48
Almi, Alfons 231, 233, 249
Almila, Atso 208
Alpo, Pekka 46, 82
Aluoja, Kaarli 40
Alver, Betti 214
Andrejev, Leonid 59
Ansky, S. 75, 76
Apo, Leo 201
Aro, Matti 63, 162
Aro, Ritva 43
Arro, Inge 265
Arumäe, Heino 11
Asafjev, Boris 232
Autio, Orvokki 196
Auvinen, Tommi 274
Baer, Karl Ernst von 382, 392
Bahne, Thure 43
Baldwin, James 162, 420
Barber, Samuel 238
Basihhin, Aleksandr 265
Baskin, Eino 195, 198, 342
Baskin, Roman 213
Baturin, Nikolai 138
Beckett, Samuel 160
Behle, Anna 110
Béranger, Pierre-Jean de 188
Bergbom, Kaarlo 27
Berting, Vera 226, 227
Bisson, Alexandre 31
Bister, Hannu 251
Blasim, Hassan 291
Blomstedt, Jan 216

- Blossfeldt, Marika 326
 Boguslavskaja, Alla 265
 Bono, sirkusperhe 66
 Brecht, Bertolt 71, 160, 176, 195, 421
 Brežnev, Leonid 142, 143, 170, 213
 Brook, Peter 373
 Broomans, Petra 14
 Burt, Ramsay 329
 Büchner, Georg 194, 368

 Cage, John 327
 Canth, Minna 26–30, 36, 73, 145, 292
 Capek, Karel 147
 Castrén, M. A. 203
 Charteris-Black, Jonathan 309
 Chydenius, Kaj 343
 Ciupke, Christina 332
 Cramer, Franz Anton 332
 Cunningham, Merce 327

 Dostojevski, Fjodor 288, 368, 424
 Drigo, Richard 91
 Drui, Ben 160
 Dubček, Aleksander 142, 213
 Dylan, Bob 214

 Eberhart, Kristi 398
 Edelsward, Lisa Marlene 374
 Eelmaa, Taavi 290
 Eelmäe, Lembit 143
 Eenpalu, Kaarel 92
 Eensalu, Ivo 133, 344
 Einasto, Heili 319, 323, 325, 329
 Eklund, Hilikka 216, 377
 Ellonen, Annikki 177
 Elo, Kosti 59, 60
 Elstelä, Riitta 166

 Envall, Markku 204
 Epner, Luule 299, 310, 347
 Ernesaks, Viive 190
 Eskola, Ants 165

 Feydeau, Georges 217
 Finne, Jalmari 274
 Fomitsev, Vadim 344
 Forssell, Kyllikki 164, 201
 Foucault, Michel 322
 Fulda, Ludwig 31

 Gabriel, Onni (Snell) 97–100
 Gadamer, Hans-Georg 387
 Gailit, August 201, 202
 Galin, Aleksandr 219
 Gallen-Kallela, Akseli 113
 Gardner, Herb 222
 Gardner, Philip 300
 Gé, George 225, 229
 Genis, Alexander 381
 Georgi, Yvonne 109
 Giersdorf, Jens Richard 237
 Girard, René 394
 Gleser, Hilda 33
 Gluhovic, Milija 301
 Goethe, J. W. von 166
 Gogol, Nikolai 175
 Goldoni, Carlo 179
 Gorbatošov, Mihail 208, 219, 338
 Gorin, Grigori 195
 Gorki, Maksim 28, 51, 182
 Gounod, Charles 57
 Graf, Mati 12
 Graham, Martha 238, 327
 Grillparzer, Franz 55
 Gripenberg, Bertel 99
 Gripenberg, Maggie 19, 34, 97–100, 102, 109, 110

- Gripenberg, Sinikka 315, 326
 Gritsay, Peter 66
 Groth, Joakim 204
 Grünthal-Ridala, Ida 64
 Grünthal-Ridala, Villem 64
 Grönholm, Jouko 216
 Gustavson, Leena 315
 Göhlstrand, Toivo ks.
 Hämeranta, Toivo
- Haan, Kalju 166, 190, 192
 Haarla, Lauri 36
 Haavikko, Paavo 220
 Hagfors, Irja 109, 234, 237, 238,
 252
 Hallberg, Ulrika 250
 Halme, Kaarle 26, 29, 31, 33, 36
 Halprin, Anna 327
 Hammer, René 165, 233
 Hannikainen, Mary 81, 82, 86
 Hartikainen, Marjatta 189
 Hansen, Martin N. 88
 Hatšaturjan, Aram 244
 Havel, Václav 213
 Havukka, Ukko 111, 114
 Hedström, Måns 256
 Heikinheimo, Hannu 240
 Heikinheimo, Ismo-Pekka 315
 Heimonen, Kirsi 315
 Heiskanen, Pekka 185
 Hellat, Aleksander 53, 85
 Hellman, Ben 201
 Herala, Heidi 195
 Herkül, Aimi 265
 Hermaküla, Evald 140, 176, 275,
 292
 Hint, Adu 201
 Hiltunen, Aimo 195
 Holmberg, Kalle 193
- Holmström, Erik Runar 394
 Horsma, Päiviö (Päivi) 82, 92
 Hotinen, Juha-Pekka 351
 Huovinen, Veikko 131, 144, 283
 Hynninen, P. J. 92
 Hytti, Jukka 348, 349
 Hyvönen, Ville 369
 Hällström, Raoul af 117, 238
 Hämeranta, Kerttu (ent. Vaara-
 Göhlstrand) 61
 Hämeranta, Toivo (ent.
 Göhlstrand) 61
 Hänninen, Maija 254
- Ibsen, Henrik 30, 368
 Ihonen, Markku 390, 391
 Ilbak, Ella 55, 97, 101, 104–118
 Ild, Andres 211
 Ilmari, Wilho 91–93, 118
 Ingi, Tanel 388
 Ird, Kaarel 129, 155, 157, 170–176,
 183, 198, 210, 419, 421
 Issatšenko, Klaudia 107
 Ista, Tea 305
 Ivalo, Asko 53
 Ivanov, G. A. 181
 Ivanov, Lev 267
- Jacques-Dalcroze, Emile 107
 Jakobson, August 155
 Jakovlew, Oleg 241
 Jalakas, Peeter 275, 276, 292, 340,
 348, 349, 369, 373
 Jalava, Antti ks. Almborg, Antti
 Jalkanen, Huugo 59, 91
 Jansson, Tove 134, 279
 Jauckens, Eira 197
 Johansson, Eira 204
 Johansson, Ola 195

- Jokinen, Oke 164
 Joorits, Mait 359
 Jotuni, Maria 30, 36, 40, 73, 125,
 127, 129, 132, 156, 175, 184
 Jouhtinen, Anne 315
 Juntto, Tyyne (myöh. Haarla) 82,
 92, 93
 Jurkka, Emmi 76
 Jutila, E. 56
 Jürisson, Ain 160, 191
 Jürna, Alice 109, 117
 Jytilä, Riitta 301, 313
 Jänis, Marja 181
 Järvi, Neeme 249
 Järviluoma, Artturi 36, 87
 Järvinen, Teppo 311
 Jääger, Merle 320
- Kaasinen, Sari 274
 Kabur, Boris 160, 161
 Kahiluoto, Atro 350
 Kaidu, Epp 128, 155–157
 Kajava, Jukka 213, 216
 Kalima, Eino 55, 80, 81, 89, 92, 93
 Kalin, Kai 204
 Kaljundi, Linda 13
 Kall, Toomas 195
 Kallas, Aino (o.s. Krohn) 19, 36,
 37, 41, 64, 74–77, 97, 127, 132,
 134, 196, 197, 204, 209, 210,
 251–253, 274, 313, 423
 Kallas, Oskar 64, 74
 Kallas, Teet 201
 Kallaste, Aivar 256, 258, 320
 Kallaste, Viviane 320
 Kallio, Ari 186–189, 202, 204
 Kallio, Hemmo 39
 Kallmeyer, Hade 107
 Kálmán, Emmerich 56
- Kalmet, Madis 195
 Kampus, Evald 156
 Kandolin, Juha 202
 Kangro, Mart 331–333
 Kangur, Guido 213
 Kankkunen, Eero 219
 Kansanen-Toivola, Rakel 118
 Kann, Kaja 332
 Kaplinski, Jaan 111, 214, 218, 355
 Kares, Kaarlo R. 115
 Karja, Sven 125
 Karjahärm, Toomas 11, 12
 Karpov, Sten 405
 Katz, Daniel 195
 Kaugver, Raimond 201
 Kaur, Üllö 211
 Kaurismäki, Aki 291
 Kaus, Jan 404
 Kazimir, Károly 184
 Kekkonen, Urho 158, 159, 161, 181,
 187, 234
 Kekäläinen, Sanna 316
 Kerge, Ago-Endrik 142, 143, 169,
 177, 178, 184, 236
 Kerikmäe, Taavi 332
 Keskitalo, Joose 384, 387
 Kesler, Marina 265
 Kessler, Lyle 222
 Kianto, Ilmari 173
 Kikinov, Aleksander 257, 258
 Kilpi, Sylvi-Kyllikki 60, 62, 89,
 151, 153
 Kilpi-Hynynen, Raili 153
 King, Stephen 386
 Kirchhoff, Bodo 350
 Kittus, Esti 182
 Kitzberg, August 27, 45, 51, 52, 66,
 75, 76, 95, 148
 Kivi, Aleksis 25, 30, 35, 38–40, 44,

- 47, 73, 80, 88, 125, 127, 132, 135,
138, 140, 144, 146, 178, 191, 219,
258, 274, 275, 280, 381
- Kivijärvi, Erkki 88
- Kivikas, Albert 42, 95
- Kivimaa, Arvi 85, 104, 114, 115
- Kivirätk, Andrus 352, 408
- Klami, Uuno 193
- Klamt, Jutta 107
- Klemola, Klaus 286
- Klemola, Leea 284, 286, 295
- Koidula, Lydia 10, 24, 25, 36, 37,
48, 75, 190, 196, 209, 210, 304
- Kokkonen, Timo 250
- Kolk, Madis 403
- Kompus, Hanno 108, 227
- Kontula, Anna 312
- Korhonen, Aku 81, 94
- Korhonen, Jaakko 81
- Korhonen, Kuisma 302, 311
- Korjus, Miliza 114
- Koskelainen, Yrjö 89
- Koskeniemi, V. A. 59
- Kreismann, Kersti 192
- Kristal, Maret 118, 119
- Kohv, Heli 256
- Koit, Artur 231
- Kokko, Yrjö 134
- Kolk, Madis 403
- Komissarov, Kalju 185–188, 274, 281
- Korpilinna, Esko 203
- Koski, Minja 359
- Koski, Pirkko 347
- Kouvo, Sointu 92, 93
- Krahe, Karl 97
- Kranig, Saima 267
- Kraut, Einar 202, 203
- Kreutzwald, F. R. (Friedrich) 190,
344
- Kriger, Viktorina 225
- Kriisa, Tiia 211
- Krogerus, Anna 279, 372, 373
- Krohn, Julius 74
- Krohn, Katja 279, 372
- Kross, Jaan 217, 218
- Kruusa, Kalju 404
- Kruuspere, Piret 301, 310
- Kruusvall, Jaan 182
- Kukumägi, Arvo 401, 402
- Kukkonen, Aino 327
- Kuldsepp, Toivo 13, 179, 186
- Kull, Raimund 55
- Kulvere, Heino 203
- Kumer-Haukanömm, Kaja 12
- Kunnas, Eino 165
- Kunst, Bojana 322
- Kuparinen, Susanna 362
- Kupiainen, Marja 304
- Kurki, Anneli 356
- Kuusela, Marjo 250, 256, 257
- Küla, Mari-Liis 135, 136
- Kylätasku, Jussi 205, 283, 372, 373,
377, 383, 393–395, 399–401
- Kõiv, Madis 347
- Kähönen, Aappo 12
- Körner, Theodor 25
- Laakso, Uuno 92–94
- Laanes, Eneken 13, 307
- Laasik, Andres 369
- Laban, Rudolf von 110, 111, 228
- Lahti, Väinö 131, 133, 165–169, 195,
197, 198, 204
- Lahtinen, Outi 286
- Laid, Milvi 56, 57, 165
- Laine, Doris 233
- Laitinen, Kai 13
- Lampila, Hannu-Ilari 311

- Lass, Jüri 236, 241, 242
 Lassila, Maiju (oik. Algot Untola)
 132, 138, 139, 144, 185, 274, 295
 Latour, Bruno 15
 Laukkarinen, Liisa 277
 Laur, Erki 290, 354
 Laur, Hugo 43, 84, 88
 Lauristin, Olga 152, 155
 Laurits, Peeter 377
 Lauter, Ants 43–46, 55–57, 63, 65,
 80, 81, 85, 88, 95, 130, 154, 165,
 168
 Leeve, Elena 305
 Legat, Nicholas 111
 Lehmen, Thomas 332
 Lehmussaari, Raija 315
 Lehtonen, Mikko 298
 Lehtonen, Rauli 142, 174, 175, 177,
 178, 210
 Lehtonen, Soila 216
 Leino, Eino 36, 72, 132, 140, 204,
 274
 Lengyel, Melchior 59
 Lenin, V. I. 176
 Leoncavallo, Ruggero 34
 Lepik, Iivi 211
 Leppänen, Aarne 81, 82, 86
 Leskinen, Jari 11
 Leskinen, Juice 295
 Leskinen, Lauri 203
 Levinas, Emmanuel 302
 Leväluoma, Eero 63
 Liina, Nora (Raudsepp) 111
 Liiv, Juhan 72
 Liives, Ardi 164, 166, 179, 201
 Lilja, Pekka 13, 174
 Lille, Eva (o.s. Hyvärinen)
 Lindelöf, Helmi 81
 Linder, Eva-Liisa 362
 Lindfors, Tiina 326
 Lindgren, Armas 29
 Linnankoski, Johannes 30, 36,
 127
 Linnavuori, Matti 304
 Lipp, Martin (M. Lillenupp) 25
 Lipp, Sergius 85
 Lipponen, Anna 288
 Liski, Paavo 139, 183, 184, 344
 Litvinova, Jevgeniva 225
 Lonka, Pipsa 285, 295
 Looring, Lilian 225
 Loukola, Mirja 66
 Luiga, Juhan 72
 Lukianovna, Klavdia 108
 Lundán, Reko 284, 286, 362
 Luts, Meta 70
 Luts, Oskar 66
 Luts, Valter 195, 196, 198
 Luukkonen, Emil
 Lüchou, Nils 89
 Lynch, David 386
 Löhmus, Aivo 347
 Löhmus, Maarja 390
 Långbacka, Ralf 136, 283
 Lönn, Wivi 29
 Lönnrot, Elias 203
 Maasik, Elsa 111
 Maeterlinck, Maurice 180
 Majjala, Lauri 289
 Majjala, Seppo 195
 Maiste, Valle-Sten 387
 Majanlahti, Mikko 173
 Mallene, Endel 13
 Malmsten, Marika 211
 Malmsten, Rein 211
 Manner, Eeva-Liisa 131, 144,
 166–168, 276

- Marjamaa, Veera 283
 Martin, Leo 203
 Martin, Randy 318, 321
 Marttila, Hannu 384
 Massey, Doreen 298
 Mattsson, Solveig 204
 McCoy, Horace 193
 McDonagh, Martin 304
 Melanko, Valdemar 188
 Menning, Karl 29, 30, 33
 Meri, Veijo 179, 185, 203
 Merikanto, Oskar 36, 43
 Merilai, Arne 395
 Metsur, Marje 306, 307, 401
 Mettus, Voldemar 40
 Mihkelson, Ene 310
 Mikita, Valdur 378
 Mikiver, Mikk 133, 161, 183, 185,
 190, 192, 196, 198, 214, 217, 218
 Mikkellsson, Anni 288
 Mikkola, Marja-Leena 274
 Mikkonen, Simo 12, 232
 Miller, Jill 325
 Milonoff, Pekka 356
 Mitt, Maarja 307
 Molière 127
 Montonen, Uuno 81, 82, 86
 Moring, Kirsikka (o.s. Siikala)
 188, 216, 304, 401
 Moor, Felix 85
 Mrožek, Sławomir 216, 222
 Mukka, Timo K. 277, 294
 Murdmaa, Mai 141, 142, 224,
 237–249, 257, 267, 324, 325
 Murrik, Ella ks. Wuolijoki, Hella
 Mustonen, Kerttu 53
 Mutt, Mihkel 282
 Myllyaho, Mika 284, 303–305,
 347, 372, 373
 Myllymäki, Anita 194
 Mäkelä, Hannu 134, 204, 274, 279
 Mäkelä, Taru 379
 Mäki, Teemu 289, 290, 351
 Mäkinen, Erkki 142, 144, 178
 Mäkipää, Petri 359
 Mälk, August 66, 164, 201
 Mändmets, Reet 166
 Nachbar, Martin 311
 Neggo, Gerd 110, 111, 117
 Nevanlinna, Vera 332
 Nielsen, Ludolf 91, 229
 Niemi, Kaius 220, 221
 Nieminen, Hannu 213
 Niilekselä, Jussi 288, 294
 Niilus, Marta (myöh. Parikas)
 55–57, 84
 Niiniluoto, Marja 210
 Niinivaara, Eeva 64, 206
 Niit, Ellen 218
 Nivanka, Leena 162, 173
 Noormets, Andres 289, 360
 Nordberg, Marita 220
 Norén, Lars 222
 Normet, Ingo 138, 139, 144, 211,
 342, 347
 Nortimo, Jorma 92, 93, 201
 Numers, Gustaf von 30–32
 Numminen, Ari 289
 Numminen, Jaakko 180
 Nurejev, Rudolf 233
 Nurmi, Paavo 114
 Nurmimaa, Seppo 253
 Nuorteva, Kerttu 72
 Nübling, Sebastian 291
 Nye, Joseph S. 79, 95
 Nyman, Riikka 19, 264–269
 Nõgene, Endel 256

- Nõmmik, Renee 315, 320
 Nõmmik, Sulev 166
- Obraztsov, Sergei 151
 Obraztsova, Anna 185
 Oja, Tõnu 202
 Ojanen, Eero 19, 256
 Ojasoo, Tiit 361, 363
 Oksanen, Sofi 18, 19, 205, 283,
 284, 297, 298, 302, 303, 305–
 308, 310–313, 372, 373, 383, 403,
 404, 406
 Oksanen, Taisto 350
 Olbrei, Rahel 225–229, 247, 248
 Olesk, Sirje 13
 Ollesk, Tiina 320
 Ollila, Jorma 282, 352, 353
 Onkinen, Uno 233
 Orav, Aksel 167
 Orsmaa, Taisto-Bertil 132, 184,
 185
 Ortutay, Guyla 184
 Ots, Georg 153, 231, 398
 Otto, Karl 89
- Paasilinna, Arto 141, 144, 283, 287,
 369
 Paavolainen, Olavi 84, 116
 Paavolainen, Pentti 347
 Pagnol, Marcel 80, 81
 Paischeff, Mary 226
 Pakkala, Teuvo 26, 29, 36, 40, 127,
 132, 144, 175, 280
 Palander, Misa 220
 Palo, Tauno 161, 165
 Panso, Voldemar 128, 135–137, 144,
 160, 161, 173, 178, 181, 201, 243,
 281, 421
 Paris, Harri (Harry) 86
- Parkkinen, Tapio 168
 Parmas-Saarnio, Dagmar 34
 Parts, Elmerice 106–109, 113, 117
 Parviainen, Jussi 209
 Parviainen, Jussi-Pekka 359
 Paukku, Reijo 192, 193
 Pedajas, Priit 140, 142
 Peltola, Sirkku 284
 Peltonen, Aku 61
 Pennanen, Jotaarkka 193
 Pentti, Liisa 331
 Pepeljajev, Sasha 316
 Perttilä, Emil 36
 Peterson, Kristjan Jaak 382
 Petipa, Marius 267, 268
 Pettersson, Akse 351
 Pihlak, Helle 137
 Piintilä, Toivo 56
 Pikkanen, Ilona 13
 Pinna, Paul 28, 30–32, 34, 38, 39,
 42, 43, 52, 65, 84, 129
 Pitkänen, Ilkka 277, 294
 Ploompuu, Jakob 25, 28
 Ploompuu, Leeni, ks. Vesterinen,
 Leeni
 Pogodin, Nikolai 176
 Pohjonen, Kimmo 398
 Portes, Alejandro 15
 Poolamets, Urmas 19, 315–317,
 324, 327, 328
 Poom, Endel 256
 Posti, Lauri 159
 Pownall, David 220, 221
 Procopé, Hjalmar 85
 Puccini, Giacomo 57
 Pulk, Liisa 306
 Pulkki, Tauno 189
 Pallo, A. 85
 Puro, Teuvo 39, 42

- Puudist, Ellu 277
 Puumalainen, Tiina 311
 Puur, Helmi 230
 Puurunen, Sakari 159, 162, 180
 Pylkkänen, Tauno 74, 76, 77, 251
 Pöder, Inge 231
 Pöldmäe, Rudolf 27
 Pöldroos, Priit 40
 Pälsi, Sakari 279
 Pärt, Arvo 320
 Päts, Konstantin 52, 86, 227
 Pöysti, Lasse 177
- Raatikainen, Arja 316
 Raave, Rita 191
 Rajala, Maj-Lis 233
 Rajala, Panu 210
 Randviir, Tiiu 231
 Rantalainen, Elsa 45
 Rantanen, Hilma 30–33, 53, 62, 76, 419
 Rantanen, Miska 383
 Rastas, Jarmo 254
 Rattus, Kersti 141
 Raud, Priit 248, 324, 330
 Raudmäe, Ülo 166
 Raudsepp, Hugo 33, 44–46, 60–63, 80, 81, 88, 89, 94, 155, 193, 200, 213
 Raunik, R. 65
 Rausmaa, Heikki 11, 21, 341
 Ravenna, Pia 43
 Rebane, Hans 44
 Reiman, Liina 17, 19, 31, 34, 37, 41, 42, 45, 48, 55–59, 63, 65, 66, 70, 76, 147–149, 153, 200, 419, 421
 Reinelt, Janet 14, 312
 Reinvere, Jüri 204, 311
- Reitala, Heta 347
 Reiter-Soffer, Domy 250
 Relve, Astrid 202, 203
 Repo, Eino S. 240
 Rinne, Joel 82, 92, 93
 Rinne, Tiina 220
 Rintala, Paavo 203, 208, 277
 Rislakki, Ensio (Valentin) 36
 Ristikivi, Karl 214
 Rohumaa, Jaanus 344
 Roiko-Jokela, Heikki 11, 12
 Rokem, Freddie 299
 Romanov, Pietarin keisarikunnan baletin pedagogi 108
 Roosa, Lembit 166
 Rossi, Outi 345, 346
 Rouhiainen, Marianne 315
 Rumjantseva(-Jakovleva), Marianna 240–242, 249
 Rummo, Paul-Eerik 201, 202, 214, 304
 Rummo, Vello 179, 186
 Runnel, Hando 211
 Ruohoranta, Pekka 204
 Ruoppa, Sanna-Kaisa 33
 Ruutsoo, Sirje 397
 Rydberg, Kaisu-Mirjami 63
 Rüütel, Aigi 267
 Räsänen, Auli 245
 Rätsep, Tõnis 133, 211
- Saar, Juhan 202, 274
 Saarela, Erkki 288
 Saari, Kyllikki 394
 Saarikoski, Pentti 196, 203, 204, 277, 372, 373, 377, 383
 Saarnio, Yrjö 34
 Sahlman, Asko 288, 295, 351
 Saint-Exupéry, Antoine de 133

- Saint-Saëns, Camille 99, 250
 Saisio, Pirkko 355
 Salin, Petri 204
 Salmelainen, Eino 37, 44, 45, 47,
 48, 57, 58, 70–72, 166, 168
 Salminen, Arto 285, 372, 373, 379,
 380, 383, 387, 388
 Salminen, Esko 165
 Salminen, Paula 407
 Salminen, Unto 92, 93
 Salokannel, Anja 186, 187
 Salokannel, Juhani 13, 186, 406
 Salomaa, Paavo 154
 Salosaari, Kari 171
 Salovaara, Aulis 159, 160
 Saluri, Piret 204
 Saluri, Rein 214–216, 220, 222
 Sang, Joel 134
 Sardou, Victorien 31
 Sarkkinen, Kaisa 359
 Saro, Anneli 349
 Sarv, Marju 141
 Sarv, Mikk 140, 141
 Sats, Aleks 164
 Saunier, Pierre-Yves 14, 15
 Saure, Maire 195
 Sauter, Willmar 336, 337
 Savola, Kai 18, 19, 189, 206, 207,
 214, 217–219, 222
 Savola, Terttu 189, 206, 208, 219,
 221, 222
 Savolainen, Markku 140, 189,
 191–193
 Savutie, Maija 185, 209
 Saxelin, Alexander 229
 Schrenck, Edith von 108
 Seeman, Sepo 296
 Selter, Karl 92
 Semjonova, Marina 235, 236
 Semper, Ene-Liis 361, 371
 Semper, Johannes 112
 Sepp, Heili 411
 Seppälä, Mikko-Olavi 47
 Sepänmaa, Arvo 155
 Sermilä, Jarmo 251–253
 Sevänen, Erkki 361
 Shaffer, Peter 177, 219
 Shakespeare, William 127, 213
 Shapiro, Adolf 179
 Shaw, G. B. 31
 Sherriff, R. C. 43, 80–82, 84
 Sibelius, Jean 113, 180, 240
 Sibrits, Heili 307, 406
 Siikala, Kalervo 180
 Siikala, Kirsikka ks. Moring,
 Kirsikka
 Siirak, Erkki 268
 Silfverberg, Seija 251
 Siltanen, Juha 204
 Sipari, Lauri 140, 191
 Sirén, Ervi 316
 Sjöberg, Alf 71
 Smeds, Kristian 19, 283, 287, 288,
 351, 368–371, 375, 377, 423
 Smith, Liisa 306–308
 Smuul, Juhan 164, 182, 201
 Snellman, Jussi 39
 Soini, Yrjö (Agapetus) 35, 38, 40,
 43, 80–86, 145, 274
 Sola, Wäinö 34, 43, 55, 64
 Somersalmi, Urho 87
 Sonninen, Ahti 154
 Soone, Tamara 236
 Soots, Jaan 111
 Sorvisto, Tauno 148
 Stalin, Josif 127, 151, 215, 220, 221,
 302, 409
 Stoppard, Tom 213

- Strindberg, August 30, 211, 220, 311
- Stålhammar, Leo 236
- Sudermann, Hermann 31
- Suits, Aino 64
- Suits, Gustav 52, 64
- Sukk, Tiit 285
- Sumera, Lepo 217
- Suonio, Antero 43
- Suonio, Evert 52, 64
- Suonio, Kirsti 64
- Suutela, Hanna 361
- Suve, Enn 166, 236, 241, 244, 267, 268
- Svinhufvud, P. E. 44, 85
- Swan, C. G. 10
- Sylvestersson, Elsa 233, 244, 251, 252, 254
- Syvänne, Väinö 65
- Sõber, Ants 245
- Söderblom, Erik 281, 348, 351, 352, 376
- Tagamets, Tarmo 401, 402
- Talvi, Aino 137, 161, 167
- Tamberg, Eino 237, 244
- Tamm, Elisabet 405
- Tamm, Raivo E. 353
- Tammearu, Peeter 280
- Tammela, Sonja 264
- Tammsaare, A. H. 37, 66, 161, 168, 169, 177, 183, 187, 188, 201
- Tammur, Ilmar 129, 160, 168, 169
- Tapio, Marko 390
- Tapio, Matti 125, 127, 155–158, 170–175, 198, 210
- Taras, Martin 56
- Tarkovski, Andrei 384
- Tarmo, Enar 354
- Taro, Viive 380
- Tauraite, Tiina 353, 354
- Taxell, Lisa 233
- Taylor, Paul 326
- Teemant, Jaan 52
- Tepandi, Tõnu 214, 387
- Tervamäki, Minna 250
- Tervapää, Juhani ks. Wuolijoki, Hella
- Tiili, Kauko 201
- Tikkanen, Märta 134
- Tilk, Jüri (myöh. Yrjö Virola) 26
- Tinn, Eduard 162
- Tohver, Tamur 204
- Tolstoi, Aleksei 188
- Tolstoi, Leo 33
- Toom, Kaarel 203
- Tooma, Peeter 257
- Tooming, Jaan 136, 140, 169, 182, 183, 185, 198, 281
- Tooming, Osvald 137
- Topelius, Zachris 274, 372, 373, 383
- Tormis, Lea 38, 102, 161, 221, 229, 257, 340
- Traks, Adolf 118
- Trass, Raivo 185, 193
- Trier, Lars von 396
- Tšehov, Anton 127, 171, 172, 179, 188, 200, 219, 288, 368, 369
- Tšernõšov, Igor 245
- Tšitšerova, Olga 265
- Tubin, Eduard 236
- Tubin, Taago 205, 283
- Tudeer, Laura 92, 93
- Tuglas, Friedebert 39, 135, 211, 214
- Tuhkanen, Petri 424
- Tuomi, Arvi 63
- Tuominen, Yrjö 81, 82, 86, 87

- Turja, Ilmari 36, 46
 Turkka, Jouko 185, 209, 270, 281,
 282, 289, 352, 353, 355, 373, 376
 Turunen, Saara 205, 372, 373, 387
 Tuulik, Ülo 201
 Tuuri, Antti 277, 294
 Tönopa, Juhan 65
 Tüli, Külli 405
 Törnpu, Anne 281
 Türk, Eduard 128
 Tüür, Erkki-Sven 214, 215, 222

 Uibo, Toomas 211
 Uibo, Uno 138
 Uibo, Väinö 138, 211
 Uibopuu, Valev 201
 Ulfsak, Juhan 19, 288, 290, 349,
 351, 354, 369, 370, 423
 Ulfsak, Lembit 370
 Ulman, Mihkel 288, 294
 Undla-Pöldmäe, Aino 190
 Unt, Aime 190
 Unt, Mati 19, 186–189, 198, 211,
 214–217, 392
 Untola, Algot ks. Lassila, Maiju

 Vaara-Göhlstrand, Kerttu ks.
 Hämeranta, Kerttu
 Vaarik, Andrus 211, 213, 296
 Vabbe, Ado 100
 Vadi, Janek 405
 Vaganova, Agrippina 235
 Vahing, Vaino 374
 Vahtrik, Liina 354
 Vaigur, Enn 40, 175
 Vainikainen, Minna 351
 Vainio, Juha 166
 Vainio, Riitta 118, 119, 165, 327
 Vala, Katri 133

 Valdma, Viire 211, 285
 Valentin, ks. Rislakki, Ensio
 Valkama, Ritva 185
 Valkama, Soila 406
 Valkamo, Markku 177
 Valkeapää, Juha 332
 Valter, Maimu 41
 Vaski, Mari 202
 Vanhanen, Jouko 201
 Vehanen, Kosti 113
 Veinmann, Martin 178, 191, 192
 Veistjä, Olavi 174
 Vellner, Harald 48, 90
 Velmet, Aro 403
 Verneuil, Louis 87, 88
 Vertovec, Steven 15
 Vesterinen, Emil 106
 Vesterinen, Leeni (o.s.
 Ploompuu) 26, 54, 64, 106
 Vetemaa, Enn 173, 174, 182, 196,
 201
 Vienola-Lindfors, Irma 245–248
 Vihmar, Ingomar 19, 273, 283, 285,
 287, 294–296
 Viiding, Juhan 133, 178, 211, 212,
 373
 Viiding, Linda 129
 Viitanen, Pirjo 320
 Vilde, Eduard 53, 182, 190, 200
 Vilimaa, Ülo 173, 250, 256, 257
 Viljanen, Lauri 39, 44, 49, 89
 Vilks, Kustaa 153
 Villemson, Hannes 280
 Villmer, Erna 33, 36, 65, 88
 Vinter, Ülo 129
 Virgo, Eduard 52, 64
 Virgo, Viola (o.s. Autio) 64
 Virkkunen, Paavo 85
 Visconti, Luchino 344

- Volanen, Eeva-Kaarina 208
 Volkonski, Peeter 280
 Volkonski, Sergei Mihailovitš 107, 108
 Vuorikuru, Silja 253
 Vuorimaa, Aarne 82, 87
 Vuorinen, Aimo 193
 Vysotski, Vladimir 214
 Väisänen, Armas Otto 114

 Wager, Leif 221
 Wagner, Richard 43, 112
 Waljus, Henny 92–94
 Waltari, Mika 36, 40, 45, 91–94, 274, 292
 Wigman, Mary 109, 228
 Winter, Helmer 154

 Wuolijoki, Hella (o.s. Murrik, Ella) 18, 19, 30, 35–38, 40, 44–47, 52, 53, 59, 64, 68–74, 90, 91, 127, 129–133, 144, 145, 154, 176, 183, 200, 203, 274, 280, 313, 419, 423
 Wuolijoki, Sulo 68

 Yasko, Jeanne 325, 326
 Üksip, Albert 84, 85
 Üksküla, Aarne 131
 Yliruusi, Tauno 134, 142–144, 212, 276
 Yrjö-Koskinen, Yrjö Sakari 10

 Zaharov, Rostislav 232, 239
 Zetterberg, Seppo 11, 208, 406

Tietolipas-sarja

- 200 Tom Sjöblom *Druidit*
- 201 Maija-Leena Hänninen & Maijastina Kahlos toim. *Roomalaista arkea ja juhlaa*
- 202 Maarit Knuuttila ym. toim. *Suulla ja kielellä*
- 203 Sari Katajala-Peltomaa & Raisa Maria Toivo *Paholainen, noituus ja magia*
- 204 Riku Hämäläinen toim. *Pohjois-Amerikan Intiaaniuskonnot*
- 205 Outi Fingerroos toim. *Uskonnon paikka*
- 206 Markku Haakana & Jyrki Kalliokoski toim. *Referointi ja moniäänisyys*
- 207 Pirjo Lyytikäinen ym. toim. *Lajit yli rajojen*
- 208 Helena Saarikoski *Leikkikentiltä*
- 209 Eija Timonen *Perinteestä mediavirtaan*
- 210 Marja-Leena Sorjonen & Liisa Raevara toim. *Arjen asiointia*
- 211 Jaana Hallamaa ym. toim. *Etiikkaa ihmistieteille*
- 212 Tuomas Martikainen toim. *Ylirajainen kulttuuri*
- 213 Anne Mäntynen ym. toim. *Genre – tekstilaji*
- 214 Outi Fingerroos ym. toim. *Muistitietotutkimus*
- 215 Tapani Lehtinen *Kielen vuosituhanneet*
- 216 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen *Suomi kakkonen ja kirjallisuuden opetus*
- 217 Satu Grünthal & Elina Harjunen toim. *Näköaloja äidinkieleen ja kirjallisuuteen*
- 218 Heikki Pihlajamäki ym. *Keskiajan oikeushistoria*
- 219 Hanna Lappalainen & Liisa Raevara toim. *Kieli kiosilla*
- 220 Sara Routarinne & Tuula Uusi-Hallila *Nuoret kielikuvassa*
- 221 Terhi Ainiala ym. *Nimistöntutkimuksen perusteet*
- 222 Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki toim. *Äänekäs kevät*
- 223 Tuomas Martikainen ym. *Islam suomessa*
- 224 Sirpa Leppänen ym. toim. *Kolmas kotimainen*
- 225 Jari Niemelä *Talonpoika toimessaan*
- 226 Samuli Hägg ym. toim. *Näkökulmia kertomuksen tutkimiseen*
- 227 Jyrki Kalliokoski & Lari Kotilainen *Kielet kohtaavat*
- 228 Anna Idström & Sachico Sosa toim. *Kielissä kulttuurien ääni*

- 229 Vesa Heikkinen toim. *Kielen piirteet ja tekstilajit*
- 230 Maarit Grahn & Maunu Häyrynen toim. *Kulttuurituotanto*
- 231 Lars Levi Laestadius *Lappalaisten mytologian katkelmia*
- 232 Veikko Anttonen *Uskontotieteen maastot ja kartat*
- 233 Tuomas Martikainen & Lotta Haikkola toim. *Maahanmuutto ja sukupolvet*
- 234 Irja Seurujärvi-Kari ym. toim. *Saamentutkimus tänään*
- 235 Maria Laakso ym. toim. *Tapion tarhoista turkistarhoille*
- 236 Siru Kainulainen ym. toim. *Työmaana runous*
- 237 Antti Salminen ym. toim. *Kirjallisuus ja filosofia*
- 238 Aino Mäkikalli & Liisa Steinby *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*
- 239 Kaisa Ahvenjärvi & Leena Kirstinä *Kirjallisuuden opetuksen käsikirja*
- 240 Anna Rastas toim. *Kaikille lapsille*
- 241 Anneli Kauppinen toim. *Oppimistilanteita ja vuorovaikutusta*
- 242 Aino Koivisto & Elise Nykänen toim. *Dialogi kaunokirjallisuudessa*
- 243 Outi Tuomi-Nikula ym. toim. *Mitä on kulttuuriperintö?*
- 244 Pirjo Kristiina Virtanen ym. toim. *Alkuperäiskansat tämän päivän maailmassa*
- 245 Marleena Mustola toim. *Lastenkirja. Nyt*
- 246 Johanna Isosävi & Hanna Lappalainen toim. *Saako sinutella vai täytyykö teititellä?*
- 247 Johanna Ahonen & Elina Vuola toim. *Uskonnon ja sukupuolen risteyksiä*
- 248 Simo Häyrynen *Kulttuuripolitiikan liikkuvat rajat*
- 249 Elina Vuola toim. *Uskonto ja kehitys*
- 250 Jukka Kortti *Mediahistoria*
- 251 Harri Kalha toim. *Kummat kuvat*
- 252 M. A. Castrén *Luentoja suomalaisesta mytologiasta*. Toim. ja suom. Joonas Ahola
- 253 Jari Kupiainen & Liisa Häkkinen toim. *Kuvatut kulttuurit*
- 254 Mikko Kauko & Marko Lamberg toim. *Naantalin luostarin kirja*
- 255 Outi Fingerroos ym. toim. *Yhteiskuntaetnologia*
- 256 Anneli Sarhimaa *Vaietut ja vaiennetut*
- 257 Terhi Utriainen *Enkeleitä työpöydällä*
- 258 Maunu Häyrynen & Antti Wallin toim. *Kulttuurisuunnittelu*
- 259 Pilvi Hämeenaho ym. toim. *Soveltava kulttuuritutkimus*
- 260 Toini Rahtu ym. toim. *Kirjoitettu vuorovaikutus*
- 261 Harri Mantila ym. toim. *Oulu kieliyhteisönä*
- 262 Lari Kotilainen ym. toim. *Kielenoppiminen luokan ulkopuolella*
- 263 Arja Nurmi ym. toim. *Kielten ja kirjallisuuksien mosaiikki*
- 264 Aila Viholainen ym. toim. *Kuvittelu ja uskonto*
- 265 Elina Vuola toim. *Eletty uskonto*
- 266 Sulevi Riukulehto & Ari Haasio *Virtuaalinen kotiseutu*

- 267 Irmeli Hautamäki toim. *Avantgarde Suomessa*
- 268 Ulla-Maija Peltonen & Outi Hupaniittu toim. *Arkistot ja kulttuuriperintö*
- 269 Laura Assmuth ym. toim. *Arjen turvallisuus ja muuttoliikkeet*
- 270 Titus Hjelm toim. *Uskonto, kieli ja yhteiskunta*
- 271 Maija Saviniemi toim. *Kalle pääatalo tutkijoiden silmin*
- 272 Sari Kivistö & Sami Pihlström *Toista ajatellen*
- 273 Tapio Nykänen *Lapin ihminen*
- 274 Outi Fingerroos & Konsta Kajander ym. toim. *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*
- 275 Tiina Mahlamäki & Minna Opas toim. *Uushenkisyys*
- 276 Asta Kihlman toim. *Tekstin nautinnosta*
- 277 Mikko Kauko *Pyhän Mechtildin ilmestykset*
- 278 Jyrki Siukonen *Humpuukia ja hulluutta*
- 279 Kaarina Koski & Tuomas Hovi toim. *Kansanperinne 2.0*
- 280 Yrjö Varpio *Elää, kokea, ymmärtää*
- 281 Jyrki Siukonen *Ensimmäinen*
- 282 Ulla Piela *Toiveiden maa*
- 283 Soile Veijola toim. *Matkailunkestävä Suomi?*
- 284 Johanna Isosävi *Miten tutkia kohteliaisuutta?*
- 285 Margit Rahkonen *Margaret Kilpinen*
- 286 Hanna Korsberg ym. toim. *Vieraita näyttämöllä*