

Liina Juopperi & Milja Matilainen

Tuhannen ja yhden yön tarinoista Valvesalin näyttämölle

Tanssinopettajan ja koreografin tasapainottelua taiteellisen inspiraation ja orientalismin vyyhdin välillä

Tuhannen ja yhden yön tarinoista Valvesalin näyttämölle

Tanssinopettajan ja koreografin tasapainottelua taiteellisen inspiraation ja orientalismin vyyhdin välillä

Ilina Juopperi & Milja Matilainen
Opinnäytetyö
Kevät 2024
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma

Tekijät: Iina Juopperi & Milja Matilainen

Opinnäytetyön nimi: Tuhannen ja yhden yön tarinoista Valvesalin näyttämölle – Tanssinopettajan ja koreografian tasapainottelua taiteellisen inspiraation ja orientalismin vyyhdin välillä

Työn ohjaajat: Heli Kuula & Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2024

Sivumäärä: 58 + 10

Tämä opinnäytetyö käsittelee tanssinopettajan ja koreografian työskentelyä itämaisten teosten tai laajemmin toiseen kulttuuriin sijoittuvien teosten parissa. Puramme orientalismin ja kulttuurisen omimisen käsitteitä ja merkitystä erityisesti suhteessa balettiin ja baletin repertuaariin.

Yhä tänä päivänä baletin näyttämöillä nähdään historiassa luotuja orientalistisia teoksia, joissa esiintyy haitallisia toisiin kulttuureihin kohdistuvia stereotyyppioita. Lähdimme pohtimaan sitä, onko näitä teoksia mahdollista esittää tämän päivän tietoisuuden valossa vai kuuluisiko teokset jättää historiaan. Tämän pohdinnan perusteella päädyimme tutkimaan, miten tanssinopettajan tai koreografian tulisi työssään käsitellä toisiin kulttuureihin sidonnaisia teoksia.

Tutkimuksemme pääkysymyksenä oli: Miten tanssinopettaja tai koreografi voi syventää ymmärrystään vahingollisen kulttuurisen hyväksikäytön ja taiteellisen inspiroitumisen sekä toisen kulttuurin positiivisen esille tuomisen eroista? Lisäksi etsimme vastauksia siihen, miten toisiin kulttuureihin sidonnaisia tarinoita on mahdollista käsitellä kunnioittavasti baletin kontekstissa ja millaisia kertomuksia meidän ylipäätään on suomalaisina lupa tuoda lavalle yleisön nähtäväksi.

Opinnäytetyömme yhteydessä suunnittelimme ja toteutimme kokoillan Aladdin ja Taikalamppu -baletin, joka nähtiin Oulun Valvesalissa huhtikuussa 2023 ja helmikuussa 2024. Produktion aikana pyrimme perustamaan valintamme tutkitulle tiedolle. Tutkimme tekemiämme valintojamme retrospektiivisesti tutkimustietoon peilaten. Osana tutkimustamme teimme kaksi puolistrukturoitua teemahaastattelua: toinen karakteritansseista ja toinen puvustuksesta. Lisäksi kokosimme opinnäytetyömme tietoperustan tutkimustiedon ja erinäisten artikkelien pohjalta.

Työmme tavoitteena oli rakentaa ohjenuora kulttuurisidonnaisten teosten tekemiseen. Tutkimuksemme perusteella voimme todeta, että tärkeintä kulttuurisidonnaisten teosten tekemisessä on teoskohtaisuus, halu elinikäiseen oppimiseen ja valmius keskusteluun. Yhtä selvää ratkaisua tai vastausta teosten tekemiseen emme löytäneet, vaan käsitys tapauskohtaisuudesta syveni teoksia lähemmin tarkastellessa. Vaikka emme löytäneetkään selviä ratkaisuja tai vastauksia kysymyksiin, haluamme painottaa kysymysten tärkeyttä ja rohkaista tanssinopettajia ja koreografeja syventymään orientalismin ja kulttuurisen omimisen teemojen ääreen.

Asiasanat: Orientalismi, kulttuurinen omiminen, baletti, koreografia, karakteritanssit, baletin repertuaari

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Dance Teacher Education

Authors: Iina Juopperi & Milja Matilainen

Title of thesis: From One Thousand and One Nights to Valvesali stage – Balancing between an artistic inspiration and orientalism

Supervisors: Heli Kuula & Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2024

Number of pages: 58 + 10

This paper studies the aspects of orientalism and cultural appropriation in ballet and ballet repertoire. The study aims to create a guideline for dance teachers and choreographers on how to deal with repertoire bound to a certain culture. To this day ballet companies perform old repertoire filled with orientalist and harmful stereotypical elements. This paper ponders should these pieces be left in history or can they be rearranged and performed even today.

The main research question was: How a dance teacher or a choreographer can deepen their understanding of the difference between cultural appropriation and artistic inspiration and positive forth bringing? Other topics were: How to handle these culturally bound pieces with respect and what sort of pieces are appropriate to perform in Finland?

As a part of the thesis, we conducted a ballet Aladdin and the Magic lamp. The ballet was performed in Oulu Valvesali for the first time in April 2023 and for the second time in February 2024. The intention was to make all artistic decisions of the ballet based on research information. In this paper the decisions are viewed through a retrospective lens. The paper includes two semi-structured thematic interviews: the first unwraps thoughts about character dance and the second interview gives viewpoints on costume design. The rest of the study is based on existing research material and singular articles.

Based on the research it can be stated that the most important factors of making a culturally bound piece is to focus and ponder these questions piece by piece rather than making assumptions that would work with every piece of choreography. It is important to be open to conversation and start a journey of a lifelong learning. Even though no clear answers were found, it can be said that the topic is very important for teachers and choreographers working with ballet repertoire.

Keywords: Orientalism, cultural appropriation, ballet, choreography, character dance, ballet repertoire

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN.....	8
3	ORIENTALISMI JA KULTTUURINEN OMIMINEN BALETIN KONTEKSTISSA.....	9
3.1	Edward W. Said ja orientalismin kritiikki	9
3.2	Orientalismi baletin ja oopperan näyttämöillä.....	12
3.3	Kolonialismin jäljet kulttuurisen omimisen keskiössä.....	15
3.4	Karakteritanssit osana nykypäivän balettikulttuuria	17
3.5	Kulttuurinen omiminen, inspiroituminen ja lainaaminen taiteessa ja taidekasvatuksessa	20
4	ALADDIN JA TAIKALAMPPU -BALETTI	25
4.1	Tuhannen ja yhden yön tarinat, Disney ja baletisointi 2023–2024	26
4.2	Mielikuvat musiikkivalintojen taustalla	28
4.3	Baletin koreografisista ratkaisuista	34
4.4	Itämaisen tanssisadun puvustaminen.....	38
5	POHDINTA.....	45
5.1	Päätelmät ja tutkimustyön reflektio	45
5.2	Työn teoskohtaisuus.....	47
5.3	Ennakkoluulojen tiedostaminen ja toiminnan kyseenalaistaminen	48
5.4	Aikomusten avaaminen ja valmius keskusteluun	49
5.5	Elinikäisen oppimisen tie	50
5.6	Yhteenveto.....	51
	LÄHTEET	54
	LIITTEET	59

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä käsittelemme orientalismin pitkää perinnettä baletin historiassa ja yhä tähän päivään asti ulottuvia asenteita ja toimintatapoja. Orientalismilla tarkoitetaan erityisesti imperialismin aikakaudella 1800-luvulla alkanutta Euroopan ja lännen tapaa tulla toimeen idän eli orientin kanssa. Orientalismin vaikutus ajan taiteessa on merkittävä, ja sen ote ulottuu erityisen voimakkaasti myös klassisen baletin historiaan. Monissa 1800-luvun romanttisissa satubaleteissa nähtiin itämaisia teemoja, joissa orientin representaatio oli toteutettu loukkaavasti, stereotyyppioista ammentaen. 1900-luvun loppupuolelta lähtien muiden kulttuurien esittämiseen eksoottisena rinnakkaistodellisuutena on kuitenkin suhtauduttu varsin kielteisesti ja balettikulttuurin ongelmalliset aspektit ovat saaneet osakseen kritiikkiä. Keskustelua käydään erityisesti karakteritansseista ja kulttuuri-sidonnaisten teosten puvustuksesta, liikekielestä ja dramaturgiasta.

Päädyimme orientalismin teemojen pariin, kun opintojemme lomassa tutustuimme Marius Petipan vuonna 1877 ensi-iltansa saaneeseen Bajadeeri-balettiin. Innostuimme keskustelemaan laajemminkin eksotismista ja orientalismista, jotka näyttävät edelleen suuressa roolissa klassisissa balettiteoksissa. Huomasimme yhteisen kiinnostuksemme kohdistuvan suurten balettien karakterinumeroihin, joissa musiikki yhdessä puvustuksen kanssa luo taianomaisen tunnelman näyttämölle. Jo lapsuudesta lähtien toisiin kulttuureihin sijoittuvat tarinat ovat kiehtoneet meitä erilaisuudellaan. Esimerkiksi Disneyn Aladdinin ja Mulanin tarinoiden uudenlaiset maisemat vangitsivat katseen ja osaltaan avasivat ympäröivän maailman ja historian tuntemusta. Yhteisen kokemuksemme ja kiinnostuksemme pohjalta syntyi haave kokoillan balettiteoksesta.

Opinnäytetyömme yhteydessä suunnittelimme ja toteutimme Aladdin ja Taikalamppu -baletin, joka esitettiin Oulussa Valvesalissa huhtikuussa 2023 ja uudelleen helmikuussa 2024. Pyrkimyksenämme oli toteuttaa produktio tiedostaen historian orientalistiset asenteet ja tavoitteenamme oli tehdä taiteelliset päätökset tarkasti harkiten. Samaan aikaan halusimme kuitenkin tuoda lavalle meitä lapsena hurmanneen Aladdinin tarinan riisumatta kertomuksen olennaisia piirteitä.

Teosprosessin aikana pohdimme usein, tulisiko baletin perinteitä pyrkiä säilyttämään vai ennemmin puhdistaa vanhentuneita stereotyyppioita sisältävät teokset nykypäivän balettinäyttämöiltä kokonaan. Ajatus klassisen balettirepertuaarin romuttamisesta tuntui meistä radikaalilta, joten päätimme

lähestyä aihetta toisenlaisesta näkökulmasta. Opinnäytetyössämme tutkimme, millä tavoin tanssinopettajan ja koreografin tulisi käsitellä toisiin kulttuureihin sidonnaisia koreografioita työssään. Työmme tavoitteena on tutkimuksemme ja produktion aikana hankkimamme kokemuksen perusteella rakentaa suuntaa antava ohjenuora tanssialan toimijoille orientalististen teosten käsittelyyn tänä päivänä. Opinnäytetyömme pääkysymykseksi muotoutui seuraava: Miten tanssinopettaja tai koreografi voi syventää ymmärrystään vahingollisen kulttuurisen hyväksikäytön ja taiteellisen insoitumisen sekä toisen kulttuurin positiivisen esille tuomisen eroista? Lisäksi halusimme saada vastauksia kysymyksiin: Miten toisiin kulttuureihin sidonnaisia tarinoita on mahdollista käsitellä kunnioittavasti baletin kontekstissa? Millaisia kertomuksia meidän ylipäätään on suomalaisina lupa tuoda lavalle yleisön nähtäväksi? Koska Aladdin ja Taikalamppu -balettimme sijoitettiin Disneyn mukaan Lähi-itään, painotamme tutkimuksessamme erityisesti itämaiden representaatiota balettissa.

2 TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN

Opinnäytetyömme yhteydessä valmistunut Aladdin ja Taikalamppu -baletti sai ensi-iltansa Oulun Valvesalissa huhtikuussa 2023. Kokoillan baletin kokonaisvaltaisesta tuotantotyöstä vastasi Oamk Dance ja tanssijat olivat Oulun ammattikorkeakoulun tanssinopettajakoulutuksen opiskelijoita. Jännittävä tanssisatu sai suuren kysynnän ansiosta toisen esityskauden helmikuussa 2024, jolloin työryhmään ja kompositioon tehtiin muutamia muutoksia. Liitteenä opinnäytetyössä ovat sekä vuoden 2023 (liite 1) että vuoden 2024 (liite 2) produktioiden käsiohjelmat ja tarkemmat tekijätiedot.

Omat kokemuksemme ja havaintomme Aladdin ja Taikalamppu -baletin koreografisen prosessin ajalta toimivat opinnäytetyömme soveltavan tutkimuksen aineistona. Ensimmäisen esityskauden teosprosessi sai alkunsa jo heinäkuussa 2022, kun aloitimme työn baletin käsikirjoituksen muotoilulla. Varsinainen harjoitusperiodi ja suuri osa lopullisesta koreografin työstä alkoi kuitenkin vasta tammikuussa 2023. Ensimmäistä esityskautta seurasi jälkipuintivaihe, jonka aikana analysoimme omaa toimintaamme teoksen koreografeina. Kevätlukukaudella 2024 tammi-helmikuulle ajoittunut teosprosessi oli huomattavasti edeltävää tiiviimpi, vain kuuden viikon mittainen tiivisjakso, joka hui-pentui viiteen loppuunmyytyyn näytökseen. Tämän tutkielman neljännessä luvussa analysoimme retrospektiivisesti koreografista teosprosessiamme tutkimustyön aikana rakentamamme tietope-rustan avulla.

Omien havaintojemme lisäksi hyödynnämme tutkimusaineistona kahta puolistrukturoitua teema-haastattelua, jotka toteutettiin tammikuussa 2024 noin 90 minuutin mittaisina videopuheluhaastat-teluina. Jutta Mustakallion karakteritansseja käsittelevän haastattelun tulokset on raportoitu auki luvussa 3.4. Haastattelua varten laaditut kysymykset ovat liitteenä opinnäytetyössä (liite 3). Mus-takallion haastatteluun palaamme myös Aladdin ja Taikalamppu -produktion analyysin yhteydessä, tutkielman luvussa 4.3. Baletin puvustusta koskevassa alaluvussa 4.4 hyödynnämme Maria Kuos-masen haastattelun perusteella hankkimaamme tietoa osana retrospektiivistä analyysia. Myös Kuosmasen haastattelukysymykset löytyvät opinnäytetyön liitteistä (liite 4).

3 ORIENTALISMI JA KULTTUURINEN OMIMINEN BALETIN KONTEKSTISSA

Tässä luvussa avaamme orientalismin käsitteenä erityisesti Edward W. Saidin vuonna 1978 julkaiseman kirjan *Orientalism* (suom. Orientalismi 2011) pohjalta. Selvennämme, millaiset syy-seuraussuhteet ovat aikanaan johtaneet orientalismin kukoistukseen länsimaaisessa maailmassa, ja tarkennamme, mitä käsitteellä tarkoitetaan erityisesti baletin kontekstissa. Tarkastelemme muutamia havainnollistavia esimerkkejä orientalismin toistuvista heijastumista baletin ja laajemmin taiteen kentällä sekä historiassa että tänä päivänä. Lisäksi avaamme orientalismiin vahvasti sidonnaista kulttuurisen omimisen käsitettä ja tämän yhteyttä kolonialismiin. Baletin kontekstissa kulttuurisen omimisen ja orientalismin teemat herättävät huolta erityisesti koskien karakteritansseja, joiden pariin perehdymme alaluvussa 3.4. Lopuksi selvitämme, miten kulttuuriseen omimiseen suhtaudutaan laajemmin taidekasvatuksen piirissä tällä hetkellä. Tässä yhteydessä terävöitämme myös appropriation ja adaptaation häilyväistä rajaviivaa.

3.1 Edward W. Said ja orientalismin kritiikki

Eurooppalaisten tietoisuus ympäröivästä maailmasta ja erityisesti idästä muotoutui historiassa monen tekijän myötä. Kristinuskon nousu ja Raamatun tuntemus maalasivat aikanaan oman kuvansa Lähi-idästä, kun taas Marco Polo ja hänen kaltaisensa matkailijat laajensivat yhteyksiä yhä kauemmas lännestä uusien kauppareittien ja -sopimusten myötä. Keskiajan ristiretket ja islamiin liittyvät ennakkoluulot ja pelko syvensivät vastakkainasettelua idän ja lännen välillä. Eurooppalainen ihminen katseli itää länsimaisten linssien läpi, oman kokemushistoriansa ja hänelle saatavilla olevan tiedon valossa. (Said 2011, 63.) Tämä asetelma toimi pitkälti lähtökohtana orientalismin kehittymiselle ja sen myötä tavalle, jolla itää representoitiin lännessä.

Palestiinalaissyntyinen Edward W. Said avaa orientalismin ongelmallisuutta ja sen syvälle uurtanutta kulttuurillista vaikutusta vuonna 1978 julkaistussa teoksessaan *Orientalismi*. Teosta pidetään orientalismin ja laajemmin jälkikoloniaalisen kritiikin avainteoksena ja se on julkaisuvoudestaan huolimatta erittäin ajankohtainen yhä tänä päivänä. (Pitkänen 2011, 397.) Pääosin Yhdysvalloissa uransa tehneen Saidin katsotaan olleen merkittävässä asemassa jälkikoloniaalisen teoriasuuntauksen ja tutkimuksen kehittämisessä 1900-luvulla. Ilmestymisensä jälkeen Saidin *Orientalismi* on saanut osakseen tunnustusta ja hyväksyntää, mutta myös poikkeuksellisen voimakasta kritiikkiä.

(Miettinen 2022.) Teosta on moitittu muun muassa vaikealukuisuudesta, toistosta ja muodottomuudesta. Lisäksi arvostelijat ovat huomauttaneet esimerkiksi teoksessa lainattujen alkuperäistekstien käännösten yhteydessä esiintyvistä lukuisista virheistä, joita Said itse ei kuitenkaan suostunut elin-aikanaan korjaamaan. Toisaalta teosta on kuvailtu myös loistavaksi, urauurtavaksi ja elegantiksi. (Pitkänen 2011, 397.)

Said viittaa teoksessaan paljon orienttiin puhuessaan idästä ja itämaista. Jotta voimme saavuttaa kokonaisvaltaisen ymmärryksen orientalismista käsitteenä, on ehdottoman tärkeää ymmärtää, mitä Said tarkoitti puhuessaan orientista. Saidin määritelmän mukaan orientti on eurooppalainen representaatio itämaista. Se oli läntisen maailman vastakohtana nähty intohimoisten romanssien ja jännittävän eksotiikan tapahtumapaikka jo antiikin ajoilta lähtien. Koska ”idän” ja ”lännen” kaltaiset maantieteelliset lohkot ovat täysin ihmisen keksimiä, myös orienttia voidaan pitää pääasiassa eurooppalaisena keksintönä ja ideana, jolla on oma sanastonsa ja kuvastonsa. Ennen 1800-luvun alkua orientilla viitattiin maantieteellisesti lähestulkoon vain Raamatun maihin ja Intiaan, sillä ne olivat ajan eurooppalaisille ajankohtaisia alueita. Orientin määritelmä on kuitenkin vaihdellut historian aikana lännen intressien mukaisesti. Saidin mukaan esimerkiksi toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvalloissa käsite on yhdistetty luultavimmin Kaukoitään, erityisesti Japaniin ja Kiinaan. (Said 2011, 13, 15, 16.)

Orientalismilla Said tarkoittaa ensisijaisesti lännen tapaa tulla toimeen orientin kanssa. Orientalismin keskiössä on ajatus siitä, että itämailla katsotaan olevan erityisasema länsimaisessa kokemusmaailmassa. Idän ja lännen kohtaamiset historiassa ovat olleet latautuneita, ja itää on hallittu ja alistettu, mutta toisaalta myös pelätty Euroopassa. Euroopan tärkeimpien ja vauraimpien siirtomaalueiden lisäksi orientti on eurooppalaisten sivilisaatioiden ja kielten alkulähde ja näin ollen myös Euroopan kulttuurinen haastaja. Orientti on Euroopan useimmin ja voimakkaimmin toistuva kuva toiseudesta, jonka vastakohtaksi länsi on identifioinut itsensä. (Said 2011, 13.) Orientalismi on tapa ajatella, joka perustuu itämaiden ja lännen väliseen erotteluun ja erityisesti ajatukseen siitä, että maailma koostuu kahdesta keskenään epätasapainoisesta puolikkaasta; idästä ja lännestä (Said 2011, 14, 23).

Orientalismin ongelmallisuus kiteytyy nimenomaan idän ja lännen epätasa-arvoiseen suhteeseen historian aikana ja siitä juontuviin valta-asetelmiin. Orientalismia voidaan laajuudessaan tarkastella myös eräänlaisena länsimaisena kulttuurisena hankkeena, jonka tavoitteena on ollut hallita itää ja orienttia ja jopa tuottaa se muun muassa poliittisesti, ideologisesti ja kuvitteellisesti länsimaisen

ihmisen hyödynnettäväksi (Said 2011, 15). Orientti esitettiin aina lännen tarpeeseen sopivalla tavalla niin, että se vastasi kulttuuriin, joka sen tuotti (Said 2011, 32). Esimerkiksi ajan taiteessa esitettyjen orientalististen stereotyyppien avulla voitiin perustella siirtomaavallan moraalikysymyksiä. Maiden valloittaminen ja kolonisointi nähtiin jopa hyväntekeväisyytenä. Ajateltiin, että itämaiden barbaareilla ihmisillä on paremmat oltavat, kun sivistyneet länsimaalaiset tuovat järjestelmällisyyttä heidän alueilleen. Näin lännen valta-asema oli taas varmistettu. (Said 2011, 38–39; Järvinen 2022.)

Orientalismin vuoksi orientista ei voida Saidin mukaan ajatella vapaasti (Said 2011, 15). Lännen aikanaan kehittänyt itämainen identiteetti ja sen sisältämät stereotyypit on omaksuttu osaksi eräänlaista totuutta, ja orientalismin kuvastosta ammennetaan inspiraatiota erityisesti lukuisiin taiteellisiin tuotantoihin yhä nykyäänkin. Nämä tuotannot puolestaan mahdollistavat sen, että vanhentuneet stereotyypit elävät voimakkaasti edelleen tänä päivänä: ”Orientalismista on muodostunut orienttia koskevan tiedon järjestelmänä hyväksyty verho, jonka läpi itämaat suodatuvat länsimaiseen tietoisuuteen” (Said 2011, 18).

Tänä päivänä tämä niin kutsuttu verho voidaan nähdä kirjaimellisena keltaisena suodattimena, jonka läpi itämaita usein elokuvateollisuudessa näytetään. Esimerkiksi Aladdinin (1992) alkukuvassa nähdään aavikko ja kamelilla ratsastava mies. Auringonlaskun maalatessa aavikon hiekan koko kuva värityy keltaisella. Keltaista suodatinta pidetään orientalistisena mielikuvana, johon liittyy ajatus eksoottisesta ja unenomaisesta ympäristöstä. (Bourenane 2020, 244.) The Economic Times -verkkolehti (2023) nostaa julkaisussaan esiin viraaliksi nousseen TikTok-videon, jossa imitoidaan Hollywoodin luomaa kuvaa Lähi-idästä. TikTok-videoon on lisätty keltainen suodatin, jota käytetään tyypillisesti kuvatessa köyhyyttä tai konfliktien täyttämiä alueita. Videolla soi karkea tulkinta arabialaisesta musiikista ja lopuksi henkilö poseeraa kohti kameraa tekstin ”lady in lots of fabric staring at the camera” kera parodisoiden käsitystämme Lähi-idän mystisestä ja peitetystä naisesta. (The Economic Times 2023.)

Edellä mainittu elokuvateollisuudessa laajalti käytetty suodatin ikään kuin huomaamatta vahvistaa katsojan itämaihin liittyviä ennakkoluuloja. Ihminen voi luulla poistuvansa kotoaan avoimin mielin ja ennakkoluulottomasti. On kuitenkin inhimillistä tuntea epäluuloa erilaisuutta kohtaan ja ajatella muita ihmisiä stereotyyppien kautta, eikä ennakkoluulojen vaikutusta omaan toimintaan ole aina helppoa tiedostaa. (Abu-Hanna 2012, 33.) Toiseuteen kohdistuvissa ennakkoluuloissa ja niiden tunnistamisessa kenties haasteellisinta on erottaa todellisuus stereotyyppien pohjalle rakentu-

neesta häilyväisestä mielikuvasta. Orientalismin kontekstissa ennakkoluulot ovat useiden sukupolvien aikana muodostuneita kerrostumia, joita on tuettu aineellisesti esimerkiksi taiteellisten tuotantojen ja kirjallisuuden keinoin (Said 2011, 18). Ennakkoluulojen kehästä on ehkä haastavaa irtautua nimenomaan siksi, ettei häilyväisten ”itämaisten” mielikuvien alkulähteitä ole alun perinkään tunnettu tai haluttu ymmärtää.

3.2 Orientalismi baletin ja oopperan näyttämöillä

1700-luvun alussa itämaat ja erityisesti Lähi-itä sekä Intia nousivat länsimaisen taiteen ja kulttuurielämän keskiöön, kun ranskalainen Antoine Galland käänsi itämaisen satukokoelman *Tuhannen ja yhden yön tarinat* ensimmäistä kertaa länsikielille. Gallandin maalaama lumoava itä inspiroi lukuisia taiteilijoita ja innoitti useita yhä tänäkin päivänä tunnettuja taiteellisia tuotantoja, ja sadat erilaiset näyttämöteokset ammensivat teemansa tarinakokoelmasta. (Bourenane 2020, 235.) Itä ja toiseus olivat kiinnostaneet länsimaista ihmistä kuitenkin jo pitkään ennen kuin *Tuhannen ja yhden yön tarinat* julkaistiin Euroopassa. Jo antiikin ajoilla orientti tunnettiin lännen vastakohtana, ja rajanveto Aasian ja Euroopan välillä käy voimakkaasti ilmi esimerkiksi varhaisista ateenalaisista näytelmistä (Said 2011, 60). Tanssitaiteen historiassa orientalismin muistetaan erityisesti Aasiaan sijoituvista baleteista ja ”itämaisista” fantasiaista, joissa tarunhohtoista itää eksotisoitiin ja usein myös erotisoitiin näyttämöllä (Miettinen 2022).

1800-luvun Romanttisissa satubaleteissa seikkaili keijuja ja aaveita sekä yliluonnollisiin hahmoihin rinnastettuja myyttisiä ihmisiä ”toisista” kulttuureista. Nämä hahmot esitettiin tekemässä asioita, jotka eurooppalaisille koettiin paheiksi. Lavalla nähtiin esimerkiksi väkivaltaista käytöstä, vähäpukeisuutta, viettelevää seksuaalisuutta ja jopa poliittisesti arkoja aiheita. (Järvinen 2022.) Kaukokai-puuta poteva yleisö sukelsi halukkaasti itämaisten tarinoiden maailmaan, jonka lumoissa säntillinen eurooppalainen saattoi hetkeksi unohtaa oman arkielämänsä vastuut ja huolet: ”Lähi-itään ja Aasiaan kohdistunut kiinnostus oli ylhäältä päin tulevaa ihastelua tai kauhistelua, jossa muut kulttuurit nähtiin eurooppalaisten ihmisten nautinnon lähteenä” (Rönkä & Särkiö-Pitkänen). Orientalismin keinoin lavalle saatettiin tuoda jotain sellaista, mikä ilman itämaista otsikkoa olisi luultavasti jäänyt sensuurin vuoksi pois (Järvinen 2022).

Toisia kulttuureita esitettiin balettinäyttämöillä myös ennen orientalismin huippukautta. Jo 1600- ja 1700-lukujen ranskalaisissa hovibaleteissa erityisesti turkkilaiset ja kiinalaiset hahmot olivat suositt-

tuja. Hahmojen kansalaisuus voitiin päätellä pääasiassa puvustuksesta, sillä esitysten tanssiaskeleet perustuivat pitkälti ajan ranskalaiseen hovitanssiin. (Miettinen 2022.) Aivan kuten orientin määritelmä saattoi vaihdella lännen poliittisten intressien mukaisesti, myös balettien näyttämöille tuotiin sellaista eksotiikkaa, mikä oli juuri sillä hetkellä Euroopassa tärkeää (Said 2011, 15, 48–49; Järvinen 2022). Myös Intia alkoi kiehtoa taiteilijoita, kun intialaista kirjallisuutta alettiin kääntää englanniksi siirtomaavirkailijoiden toimesta 1600-luvulla. Ajatus bajadeerista eli intialaisesta temppeelitanssijattaresta nousi osaksi klassista balettia ensimmäisen kerran 1830-luvulla, kun Pariisissa vuonna 1838 vierailut temppeelitanssijoiden ryhmä innoitti useita taiteilijoita. Ensimmäinen bajadeeri-aiheinen baletti luotiin Pariisissa jo 1830-luvulla, mutta tunnetuin temppeelitanssijattaresta kertova teos on kuitenkin Marius Petipan vuonna 1877 ensi-iltansa saanut *La Bayadere*. (Miettinen 2022.) Bajadeeri on yksi Petipan tunnetuimmista baleteista, ja balettiseurueet ympäri maailmaa esittävät sitä yhä tänä päivänä. Vaikka baletti sijoittuukin muinaiseen Intiaan, se on pikemminkin 1800-luvun eurooppalaisen kuva eteläisestä orientista. Bajadeeri noudattaa klassisen baletin kaanonin, vaikka sen koreografiassa onkin käytetty joitakin Intiaan viittaavia elementtejä. (The Marius Petipa Society.)

1900-luvulla baletin kentällä heräsi tarve toistaa klassikkobalettien koreografiaa samana kuin aiemmin. Tämä on johtanut konservatiivisuuteen ja tiettyjen rasististen perinteiden jatkumoon sukupolvelta toiselle. Balettiseurueiden ohjelmistossa nähdään edelleen klassikkobaletteja, joissa eri maat ja niiden edustajat esitetään vahvojen stereotyyppien kautta. Esimerkiksi Petipan Pähkinänsärkijän karkkimaassa esitellään eri maiden herkkuja, jotka olivat juuri näistä maista tuotuja siirtomaatuotteita. Joissain tuotannoissa tanssijoiden ihoa on tummennettu ihomaalilla ja koreografiassa baletin liikkeet on muotoiltu ”toisen” oletettuun liikkumistapaan. Perinteisiin vedoten tällaisista epäsovinnaisista elementeistä ei luovuta, vaikka ne eivät teoksen kokonaisuuden vuoksi olisikaan kovin merkittäviä. (Järvinen 2022.)

Tänä päivänä ei-valkoiset tanssijat kohtaavat rasistisia asenteita kuten unohtaminen ja tyypittäminen. Unohtaminen liittyy baletin historian valkopesuun. Puhuttaessa baletin historiasta saatetaan unohtaa merkittäviä ei-valkoisia balettitaiteilijoita. Myös esimerkiksi moni baletin modernismina pidetty piirre juontaa juurensa afrodiasporisista tansseista. (Järvinen 2022.) Tyypittämistä Järvinen avaa näin: ”Tyypittäminen (typecasting) tarkoittaa rodullistetun tanssijan roolittamista rodullistettuun, yleensä stereotyyppiseen rooliin” (Järvinen 2022). Esimerkiksi Pähkinänsärkijä-baletissa kiinalaisen tanssijan sitominen pelkästään kiinalaiseen tanssiin sulkee tältä muiden roolien mahdolli-

suuden kyseisessä produktiossa. Toisaalta etnisesti todenmukainen roolittaminen edistää kulttuurista moninaisuutta työryhmissä. Jutta Mustakallio kertoi yleistyneestä käytännöstä, jonka mukaan Madama Butterfly -oopperassa Butterflyn roolin saa laulaa ainoastaan japanilainen esittäjä.

Baletissa ja oopperassa on niin historiassa kuin nykypäivänä paljon yhtäläisyyksiä, onhan niillä yhteinen alkulähdekin. Siispä puhuttaessa orientalismista baletin kontekstissa voidaan esimerkkejä ottaa myös oopperan maailmasta. Italialainen säveltäjä Giacomo Puccini sävelsi elämänsä aikana 12 oopperaa. Kolme näistä oopperoista sijoittuu Italiaan, muihin inspiraatiota on ammennettu toisista kulttuureista. Puccinin oopperoista Turandot ja Madama Butterfly ilmentävät orientalistisia asenteita. (Rönkä & Särkiö-Pitkänen.)

Turandot sijoittuu Kiinaan ja tarina kertoo prinsessasta, joka haastaa kosijoitaan vastaamaan kolmeen kysymykseen oikein. Väärästä vastauksesta kosija menetti päänsä. Turandot-aihetta oli käytetty eurooppalaisissa teoksissa jo lukuisia kertoja. Tarina perustui stereotypioihin Kiinan kulttuurista ja kiinalaisista ihmisistä. 1900-luvun alun Euroopassa esitettiin lukuisia synkkiä aikuisten satuja. Turandot esittää kiinalaiset väkivaltaisina barbaareina, joka ennestään vahvistaa stereotyyppioita. (Rönkä & Särkiö-Pitkänen.) Madama Butterfly puolestaan sijoittuu Japaniin ja kertoo uskottoman amerikkalaisotilaan Pinkertonin ja samuraisuvun tyttären Cio-Cio Sanin rakkaustarinasta. Tarina sisältää monia piirteitä japanilaisesta kulttuurista ja siitä on havaittavissa pyrkimys aitoon tuntemukseen Japanista. Tarinassa ei esimerkiksi sekoiteta Aasian maita keskenään eikä se sillä avointa pilkkaa kulttuuria kohtaan. (Shimozaki.)

Puccini ei itse ollut käynyt Kiinassa tai Japanissa. Hän tunsikin Kiinassa työskennelleen diplomaatin, joka kertoi kiinalaisesta kulttuurista ja toi Puccinille aineistoa Kiinasta. Diplomaatin kautta Puccini sai käsiinsä kiinalaisen soittorasian, jonka sävelmiä hän käytti inspiraationaan säveltäessään Turandotia. (Rönkä & Särkiö-Pitkänen.) Madama Butterflyn aitouteen on vaikuttanut Hisako Ōyama, joka oli Italiassa asuvan japanilaisen suurlähettilään puoliso. Ōyama jakoi Puccinille tietoa Japanin kulttuurista ja ajattelutavasta. Hän toi Puccinille nuotteja ja levyjä Japanista asti. Japani oli ollut pitkään sulkeutunut valtio, eikä tiedon hankkiminen ollut helppoa. Voidaan siis päätellä, että Puccinilla oli halu tehdä teos mahdollisimman hyvin ja hankkia mahdollisimman paljon tietoa japanilaisesta kulttuurista. (Shimozaki.)

Niin oopperan kuin baletin historian aikana on syntynyt monia merkittäviä ja kauniita teoksia, jotka kuitenkin nykypäivän tietoisuuden valossa sisältävät loukkaavaa materiaalia ja haitallisia kerrostumia. Suomen kansallisooppera on Turandotin ja Madama Butterflyn kohdalla nostanut orientalismin puheenaiheeksi ja avoimesti käsitellyt siihen liittyvää ongelmallisuutta. Rönkä ja Särkiö-Pitkänen kertovat, että oopperan on mahdollista uusien tulkintojen kautta elää ajassa. Pohjustamalla teosten historiaa ja niiden syntyhetken aikaisia tapahtumia voidaan ymmärtää mistä teosten sisältämä rasismi johtuu. Suomen kansallisoopperan näyttämöllä alkuvuodesta 2023 nähtyä Turandotia he avaavat seuraavasti:

Turandotin uudessa versiossa ohjaaja Sofia Adrian Jupither pyrkii karsimaan esityksperinteen vanhentuneet kerrostumat ja pohtimaan sitä, mikä tekee teoksesta ajankohtaisen juuri nyt.

”Perinteisesti Turandot sisältää vanhentuneita sukupuolirooleja, naisvihaa ja rasistisia stereotyyppioita. On koko taiteenlajin tulevaisuuden kannalta erityisen tärkeää, että näistä ongelmallisista teemoista puhutaan, koska vain silloin voimme puuttua niihin. Meidän lähestymistapamme Turandotiin on yksi yritys siitä, kuinka voisimme esittää oopperahistorian kannalta merkittäviä teoksia vielä nykypäivänä”, Jupither kertoo. (Rönkä & Särkiö-Pitkänen.)

Jupitherin näkemys kiteyttää oopperan ja baletin kentällä kasvavan ymmärryksen siitä, ettei loukkaavia teoksia tule enää sellaisenaan viedä lavalle. Perinteisten taidemuotojen sisällä vallitsee kuitenkin syvä rakkaus vanhoja teoksia kohtaan, eikä niistä haluta joutua luopumaan kokonaan. Taiteenlajien parissa työskentelee vastuullisia toimijoita, jotka haluavat kehittää näyttämörepertuaaria tähän päivään sopivaksi, piiloutumatta tradition taakse. Järvinen (2022) kuitenkin huomauttaa, että baletin kontekstissa kriittistä keskustelua ei vieläkään ole käyty tarpeeksi, jotta sen vaikutukset näkyisivät repertuaarissa.

3.3 Kolonialismin jäljet kulttuurisen omimisen keskiössä

Saavuttaaksemme mahdollisimman syvällisen ymmärryksen orientalismin ulottuvuuksista ja ongelmallisuudesta yhteiskunnassamme, on tärkeää hahmottaa sen tiivis yhteys kulttuuriseen omimiseen ja laajemmin kolonialismiin. Kulttuurinen omiminen tai kulttuurinen appropriatio ovat käsitteitä, jotka kuuluvat nykypäivänä laajalti länsimaisen väestön ja median sanavarastoon. Ilmiönä kulttuurinen omiminen on varsin kompleksinen, eikä sen kokonaisvaltaista merkitystä ole yksinkertaista kiteyttää. Mediassa monitahoinen käsite on ideologisesti latautunut ja herättää usein voimakkaita mielipiteitä suuntaan tai toiseen. Reetta Humalajoki (2017) tiivistää kulttuurisen omimisen ydinilmiön artikkelissaan Alkuperäiskansat, kulttuurinen omiminen ja asuttajakolonialismi: ”Omimisella tarkoitetaan toisesta kulttuurista – yleensä valtaväestön vähemmistökuulttuurista – lainaamista esimerkiksi symbolien tai vaatteiden muodossa” (Humalajoki 2017).

Kulttuurisen omimisen ongelmallisuuden ytimessä on usein toistuva kaava tai toimintatapa, jonka seurauksena valtakulttuurin edustaja vastaanottaa tuottoa tai muuta hyötyä tälle kuulumattoman kulttuuriperinnön kaupallistamisesta. Samaan aikaan lainattavan kohteen alkuperäinen omistaja jää tyhjin käsin. (Humalajoki 2017.) Tämä kaava voidaan löytää myös kolonialismista. Historiassa kolonialismi on kerta toisensa jälkeen mahdollistanut siirtomaiden monisyisen kulttuurisen hyväksikäytön emävaltion toimesta. Eurooppalaisissa museoissa laajalti esillä olevat afrikkalaiset artefaktit ovat nykypäivään asti ulottuva esimerkki kolonialismin aikaisesta hyväksikäytöstä. Afrikkalaisille kulttuureille merkityksellistä ja usein pyhää esineistöä on riistetty eurooppalaisten käsiin siirtomaapolitiikan aikana. Useat Afrikan valtiot ovat vaatineet omaisuuttaan ja kulttuuriperintöään takaisin jo vuosikymmenten ajan, pääosin tuloksetta. (Gdabamosi 2022.)

Vaikka Suomella ei ole varsinaista historiaa mahtavana siirtomaavaltana, on meilläkin oma taustamme kolonialismin saralla. Historiassa saamelaisten maiden asuttaminen ja kulttuurillinen sulauttaminen osaksi suomalaista valtaväestöä on jättänyt näkyviä vaikutuksia saamelaisen kulttuurin elinvoimaisuuteen tänä päivänä. Suomen tuolloin toteuttama sorto mukailee asuttajakolonialismin kaavaa. (Humalajoki 2017; Saamelaiskäräjät.) Asuttajakolonialismin seurauksena esimerkiksi saamen kielet ovat uhanalaisia eli niiden siirtyminen uusille sukupolville äidinkielenä on merkittävän vähäistä (Saamelaiskäräjät). Myös saamelaisten hengelliseen kulttuuriin puututtiin 1600- ja 1700-luvuilla kristillisen käännytystyön yhteydessä. Uskontoon ja shamanismiin suoranaisesti liittyneiden traditioiden lisäksi, myös joitain maallisia perinteitä kiellettiin ”pakanallisuuden” nimissä. Esimerkiksi joikuperinne tuomittiin kirkon toimesta. (Oktavuolta.) On ristiriitaista, että nykypäivänä useita saamelaisesta kulttuurista poimittuja elementtejä, kuten joikumusiikkia käytetään laajalti suomalaisuuden brändäyksessä esimerkiksi matkailualalla.

Kulttuurisen omimisen loukkaavuus –aivan kuten orientalisminkin– johtuukin pitkälti kulttuurien välisistä valta-asetelmista ja omittavan kohteen sisäisistä merkityksistä (Said 2011, 36–37; Tirronen 2021, 9). Siirtomaahistoriasta juontuvat valtasuhteet ovat yhä kietoutuneena osaksi arkipäiväistä yhteiskuntaamme. Esimerkiksi kauppareissulta mukaan valikoitunut reilun kaupan kahvi muistuttaakin meitä vain siitä, ettei kauppa yleensä ole reilua. (Siljamäki 2013, 65.) Kulttuurisen omimisen todellista taakkaa on ehkä vaikeaa hahmottaa valtakulttuurin edustajana ja Eurooppa-keskeisen maailmankuvan kasvattina. Pohjimmiltaan kysymys on suhteellisuudesta. Historiamme huomioon ottaen meitäkin todennäköisesti loukkaisi, jos Venäjällä tehtäisiin balettiteos, jossa suomalaiset

esitettäisiin takapajuisena ja oppimattomana kansana. Tilanne saattaisi olla toinen, jos vaikkapa keskieurooppalainen balettikoreografi esittelisi tuotannossaan suomalaista sisua.

Kun tarkastelemme baletin historiaa ja suhdetta kulttuuriseen omimiseen on syytä ottaa huomioon edellä esitelty tilannekohtaisuus. 1800-luvun baleteissa orientalistiset asetelmat herättävät kritiikkiä erityisesti eurooppalaisten suurvaltojen itään kohdistaman kolonialismin vuoksi. Klassisen baletin repertuaarissa siirtomaahistoriasta muistuttavat esimerkiksi jo aiemmin mainitut Pähkinänsärkijä-baletin siirtomaaherkut. Kiinasta tuodun teen ja arabialaisen kahvin tanssit vahvistavat rasistisia stereotyyppioita ja toistavat orientalismin kaavaa baletin näyttämöillä. (Järvinen 2022.) Näin klassinen baletti lainaa itseään yhä tänä päivänä orientalismin poliittisten tarkoitusperien käyttöön kulttuurisen omimisen keinoin.

3.4 Karakteritanssit osana nykypäivän balettikulttuuria

1800-luvun alkupuolella balettiteoksilta alettiin edellyttää eräänlaista paikallisväriä, kun näyttämörealismi vakiintui osaksi esittävän taiteen teoskulttuuria. Esitysten lavastuksen ja puvustuksen tuli heijastaa teosten käsikirjoituksiin sidonnaisia kulttuureita. Baletin näyttämöillä tämä tarkoitti sitä, että myös tanssin tuli esittää toiseutta eri tavalla kuin aiemmin. Paikallisväriä tuotiin balettiteoksiin karakterinumeroiden tai niin kutsuttujen ”kansallisten numeroiden” avulla. (Miettinen 2022.) Kuten olemme jo aiemmin esittäneet, useammat tuolloin syntyneet tanssinumerot ovat nykytiedon valossa ongelmallisia, mutta elävät silti osana baletin traditiota. Tänä päivänä baletin kentällä käydään kiivastakin keskustelua siitä, miten karakteritansseihin tulisi tässä ajassa suhtautua.

Vaikka Aladdin ja Taikalamppu -baletissamme ei ollut varsinaisesti selkeästi erillisiä karakterinumeroita, ovat karakteritanssia koskevan kriittisen keskustelun teemat osaltaan rinnastettavissa tutkimukseemme. Erityisesti eettiset haasteet liittyen toisten kulttuurien ja toiseuden esittämiseen baletissa ovat olleet tutkimukseemme ydinaiheena prosessin alusta asti. Saavuttaaksemme kokonaisvaltaisen ymmärryksen karakteritansseista ilmiönä, haastattelimme baletin ja karakteritanssien parissa pitkän ja vakuuttavan uran tehnyttä Jutta Mustakalliota. Mustakallio on toiminut Suomen kansallisopperassa tanssijana ja myöhemmin baletin ja karakteritanssien opettajana. Tanssiuransa jälkeen Mustakallio on opiskellut Venäjällä Vaganova-akatemiassa muun muassa karakteritanssien pedagogiikkaa. Nykyisin hän toimii Suomen kansallisopperassa baletin tuotantosuunnittelijan tehtävissä. (Suomen kansallisoppera ja -baletti.) Haastattelu oli antoisa ja Mustakallio tarjosi

meille merkityksellistä tietoa sekä karakteritanssien historiasta että niiden asemasta ja funktiosta baletin kentällä nykypäivänä. Pureuduimme konkreettisesti myös siihen, millä tavoin opettajan tai koreografin tulisi tänä päivänä käsitellä karakteritansseja työssään. Mustakallion haastattelu on raportoitu auki tähän lukuun.

Baletin kontekstissa karakteritansseilla tarkoitetaan eri kansojen kansantansseista 1800-luvulla kehitettyjä baletisoituja versioita. Mustakallio kertoo, että venäjänkielinen sana karakteritanssille tarkoittaa kirjaimellisesti ”kansan luonne -tanssia”. Nimensä mukaisesti karakteritansseilla pyritäänkin ilmaisemaan eri kansojen tanssillisia karikatyyrejä ja luonnetta. Matkustaminen oli tuolloin vain harvojen huvia, mutta karakteritanssien avulla kaukaisetkin kulttuurit voitiin tuoda eurooppalaisen yleisön luokse. Sen lisäksi, että karakterinumerot elävöittivät pitkiä baletteja diversiteetillään, juonen kannalta yleensä toissijaiset tanssit tarjosivat päätanssijoille kaivatun hengähdystauon.

Kulttuurien kohtaaminen oli 1800-luvun klassikkobaletissa tyypillinen teema ja balettien pääasialliseen kulttuurikehykseen tuotiin usein vierailijoiksi eri kansallisuuksien edustajia. Joskus teoksia saatettiin kuitenkin sijoittaa kokonaan toisaalle, jonkin muun kulttuurin kontekstiin. Mustakallio huomauttaa, että myös kulttuurien tahaton sekoittaminen toisiinsa on ollut tavallista tuon ajan baletteissa, koska tieto on ollut niin vähäistä. Intialaisista tempelitanssijattarista kertovassa Bajadeeribaletissa nähdään Pohjois-Amerikan alkuperäisasukkaiden kulttuuria jäljittelevä rumputanssi. Intia ja ”intiaanit” ovat menneet koreografilla sekaisin. Lisäksi hindulaiseen maailmaan sijoittuvan tarinan lavastuksessa on käytetty Buddha-patsasta.

Mustakallion mukaan karakteritanssien kokonaisvaltainen vaikutus baletin kentällä on positiivinen. Karakteritanssien opiskelusta voi parhaimmillaan olla valtavan paljon hyötyä balettioppilaille, sillä se tuo monipuolisuutta harjoitteluun. Klassisen balettitunnin musiikista poikkeavat monipuoliset ja tarkkuutta vaativat rytmitykset haastavat oppilaiden musikaalista osaamista. Koska tanssiasento on erilainen – voimakkaammin etupainoinen – kuin klassisessa baletissa, oppilaiden on viimeistään karakteritunneilla opittava oikeasti seisomaan jalkojensa päällä. Karakteritanssit kehittävät Mustakallion mielestä kokonaisvaltaisesti oppilaiden ryhtiä ja ylävartalon kannatusta. Mustakallio ajattelee myös, että karakteritanssien harjoittelu edistää nuorten oppilaiden ilmaiskukykyä ja yleistä itsetuottamusta. Karakterinumeroiden voimakkaat musiikit ja liikemateriaali tukevat erilaisten tunteiden ja roolien ilmentämistä. Ehkä tiettyyn kulttuuriin rajattu rooli antaa tanssijalle myös selkeät raamit, joiden sisällä ilmaisua on helpompi harjoitella. Kenties kaikkein merkityksellisintä on, että vastuul-

lisesti toteutettuna karakteritanssien opiskelu voi laajentaa oppilaiden maailmankuvaa ja ymmärrystä historiasta. Mustakallio painottaa, että opettajan tulisi osata kertoa oppilailleen kulttuurista, jonka tanssia tunneilla harjoitellaan. Parhaimmassa tapauksessa karakteritanssien harjoittelu voi siis osaltaan moninaistaa tanssioppilaan kulttuurikuvaa.

Nykypäivänä karakteritanssien opettamiseen ja esittämiseen liittyy kuitenkin paljon eettisiä haasteita. Moninaisten kulttuurien paketoimista länsimaisen taiteenmuodon muottiin pidetään ongelmallisena ja suuri osa klassikkobalettien "kansallisista" rooleista on toteutettu loukkaavasti. Myös uudempi balettituotanto on saanut osakseen kritiikkiä. Suomen kansallisoopperassa marraskuussa vuonna 2019 ensi-iltansa saanutta Pär Isbergin Peppi Pitkätossu -balettia ruodittiin Uuden-Seelannin maorikulttuurin haka-tanssia halventavasta kompositiosta (Riihinen 2022). Mustakallio painottaa, ettei koreografin kannattaisi lähteä tulkitsemaan sellaista kulttuuria, josta ei tiedä tarpeeksi. Tanssi ei saisi loukata yhtäkään ihmistä. Opettaja ja koreografi ovat vastuussa siitä, millaisessa valossa kulttuurit näyttäytyvät heidän työssään. Nykypäivänä näyttämölle tuotujen teosten sisältöön suhtaudutaan kriittisemmin, eikä esimerkiksi 1800-luvun Bajadeeri lukuisine asiavirheineen välttämättä menisi enää läpi uutena tuotantona.

Tiedon lisääntyessä ja tietoisuuskulttuurin kehittyessä myös opettajan ja koreografin on tärkeää pystyä mukauttamaan ajatusmallejaan ja toimintaansa. Mustakallio terävöittää, että opettajana on oltava valmis kyseenalaistamaan itseään jatkuvasti, sillä jo viiden vuoden kuluttua meillä saattaa olla ihan eri käsitys siitä, mikä on korrektia. Tänä päivänä useat balettiseurueet ovat tehneet muutoksia perinteiseen balettirepertuaariin ja teoksista on pyritty poistamaan loukkaavia elementtejä. Mustakallion mukaan karakteritansseja ja "etnisiä" rooleja ei tulisi romuttaa kokonaan, mutta esimerkiksi Pähkinänsärkijä-baletin kiinalaisen tanssin syömäpuikkoja muistuttavat kädet ovat tarpeettomat. 1800-luvun balettikulttuurin hyvistä aspekteista kannattaa pitää kiinni, mutta ihmistä halventavat elementit on syytä jättää historiaan. Mustakallion mielestä koreografin tulisi toimia teoskohtaisesti, sillä yleispätevää kaavaa oikeaan ratkaisuun ei ole, kun toimitaan taiteen viitekehyydessä. Jos teoksesta riisutaan kaikki etnisyyteen viittaavat elementit, voidaan koreografia syyttää myös valkopesusta.

Vaikka Mustakallio tiedostaa, että baletin näyttämöille mahtuu haitallisia ja loukkaavia asenteita, hän ei kuitenkaan ajattele, että karakteritanssit olisivat yksiselitteisesti kulttuurista omimista. Kult-

tuurien ihailu ja syvä arvostus näkyvät lopputuloksessa, jos karakteritansseja osataan käsitellä oikein. Täytyy muistaa, että lavalle viedään taiteellinen tulkinta, jossa kulttuureilta lainatut elementit esitetään edullisessa valossa:

En miellä karakteritansseja kulttuuriseksi omimiseksi. Lainaen kulttuureista elementtejä, jotta voin esittää niitä rakastaen. Ihailen niin valtavasti eri kulttuureja ja haluan oppia eri kansojen tanssista tai musiikista niin paljon. En omi kulttuuria, vaan sukellan siihen omista lähtökohdistani.

Päällimmäisenä Mustakallio korostaa, että karakteritanssien parissa työskentelevän opettajan tai koreografin työ vaatii herkkäkorvaisuutta. Opettajan pitää tunnistaa ja myöntää tekemänsä virhearvot, jotta hän voi oppia niistä. Karakteritanssia on olemassa niin laaja ja monipuolinen valikoima, ettei sen nimissä ole perusteltua loukata ketään. Jos koreografi on epävarma esimerkiksi ”itämäisen” numeron sävystä, voi olla parempi viedä lavalle sen sijaan vaikkapa italialainen tarantella, sillä eurooppalainen maailma on suomalaiselle usein tutumpi. Toisaalta Mustakallio toteaa, että olisi sääli, jos kulttuurisen omimisen tai orientalismin pelossa jättäisimme kaikki Euroopan ulkopuoliset tarinat kertomatta. Taiteessa mikään ei ole mahdotonta, ja alan toimijoiden tulisi pyrkiä aktiivisesti uudistamaan kenttää kuitenkin hylkäämättä länsimaista kulttuuriperintöä historiaan.

3.5 Kulttuurinen omiminen, inspiroituminen ja lainaaminen taiteessa ja taidekasvatuksessa

Kulttuurisella kestävyydellä tarkoitetaan aineellista ja aineetonta kulttuuriperimää ja niiden turvaamista:

Se on kestävä kehityksen lähestymistapa, jonka avulla pyritään lähestymään kulttuuriin liittyviä erityisiä kysymyksiä ja teemoja, kuten alkuperäiskansojen oikeudet, kulttuurin monimuotoisuus, kulttuuriperintö ja sen suojeleminen sekä kulttuurien välinen vuorovaikutus ja kohtaaminen (Tirronen 2021, 14).

Kestävää kasvatusta pidetään taideopetuksen perustana, mutta kuitenkin usein monikulttuuriset projektit jäävät vain pintaraapaisuksi tai lähinnä stereotyyppien käsittelyksi. Onkin syytä pohtia, miksi opettajat silti pelkäävät ottaa vieraan kulttuurin käsittelyyn opetuksessaan. (Tirronen 2021, 14, 18.) Kulttuuriseen omimiseen liittyvät aiheet ovat pinnalla tämänhetkisessä yhteiskunnallisessa keskustelussa. Keskustelut saattavat johtaa syyllistämiseen ja eräänlaiseen cancel-kulttuuriin. Cancel-kulttuurilla (engl. Cancel culture) viitataan tilivelvollisuuden vaatimiseen loukkaavasti käyttäytyvältä ihmiseltä. Mikäli tämä ei muuta käytöstään, hänet voidaan sulkea pois keskustelusta tai asettaa niin sanotusti boikottiin. (Koskela 2021.) Opettajat saattavat cancel-kulttuurin pelossa jättää vieraat kulttuurit käsittelemättä oppitunneillaan, mikäli kokevat ettei heillä ole tarpeeksi tietoa ja

osaamista näistä kulttuureista. Kulttuurien moninaisuutta ja kompleksisuutta olisi hyvä pystyä käsittelemään oppitunneilla yhteisesti oppilaiden ja opettajan kanssa (Tirronen 2021, 18).

Kulttuurisesti kestävä taidekasvatus voi auttaa oppilasta erottamaan sen, milloin kulttuuriryhmiä vahingoitetaan tai niistä yritetään hyötyä rahallisesti ja milloin kyseessä olevaa asiaa täytyy tarkastella oman kulttuurinsa lähtökohdista välttyäkseen väärinkäsityksiltä. Taide- ja taitokasvatus perustuu uudelleen luomiseen ja tekemisen kautta oppimiseen. Yksi kuvataideopetuksen erityispiirteistä on tavoite luoda oppilaalle henkilökohtainen suhde taiteeseen. Perusta oman kulttuurin ymmärtämiseen ja vieraiden kulttuurien arvostamiseen syntyy taiteen tuntemuksesta. (Tirronen 2021, 17–18.) Sama ajatus voidaan laajentaa yleisesti taideopetukseen. Eri kulttuureihin ja taidemuotoihin tutustuminen olisi ensiarvoisen tärkeää, mikäli haluamme purkaa ennakkoluuloja ja eriarvoisuutta kulttuurien välillä. Oppitunneilla erilaisia kulttuureja tulisi käsitellä niiden omista lähtökohdistaan ja oppilaiden havainnot huomioon ottaen. Ideaalilanteessa monikulttuurisia opetuskokonaisuuksia suunnitellessaan opettajat voisivat tehdä yhteistyötä vähemmistökulttuurien edustajien kanssa. Jos opettaja pohjaa opetuksensa ainoastaan omiin käsityksiinsä, hän mitä luultavammin käsittelee asiaa jokseenkin väärin. (Tirronen 2021, 17.)

Jennifer Edwards (2020) pohtii esseessään *Culture in Context, As Import, and In Exchange* kulttuurista omimista, historian kontekstualisointia ja kulttuurista vaihtoa. Hän avaa Jakob's Pillow –tanssin keskuksen historiaa ja nykypäivää. Edwards nostaa esimerkikseen Ted Shawnin, joka teki Jakob's Pillow:ssa useita etnisiä koreografioita. Shawn itse sanoi opiskelleensa ja sisäistäneensä toisen kulttuurin tanssin ja tehneensä sitten itse luovan koreografian tämän pohjalta. Tanssi on kuitenkin enemmän kuin askeleet. Se on ilmaisun muoto ja elämisen jatke. Siihen liittyy fyysiset ominaisuudet, yhteisöt ja perinteet, joista tanssi on kotoisin. (Edwards 2020.) 1900-luvun alun baletin ja modernin tanssin tekijät pitivät omia itämaisia teoksiaan edeltäjiään autenttisempina, sillä he olivat nähneet aikaisempaa enemmän muita kuin eurooppalaisia tansseja ja myös enenevässä määrin matkustaneet näiden tanssien syntysijoille. Ongelmallisuus astuu kehiin siinä, kun he pitivät omaa kehoaan ja tanssitekniikkaansa neutraalina pohjana ja kuvittelivat muutaman päivän jälkeen pystyvänsä hallitsemaan toisen kulttuurin tanssin ja esittämään tätä lavalla. (Järvinen 2022.)

Monet tanssitaiteilijat esiintyivät puvuissa, jotka kuuluivat inspiraation lähteenä toimineeseen kulttuuriin. Tällöin he viittasivat ja omivat suoraan näitä kulttuureita. Seuraavan sukupolven tanssija Martha Graham, joka oli ollut esimerkiksi Ted Shawnin opetuksessa, teki myös toisista kulttuureista innoituksensa saaneita teoksia. Hänen teoksissaan *El Penitente* (1940) ja *Primitive Mysteries*

(1931) ei suoraan viitattu yhteen tiettyyn kulttuuriin. Toisin kuin edeltäjänsä, Graham käänsi kokemuksensa oman kehonsa, tekniikkansa ja hänelle teetetyn puvun ja musiikin välityksellä. (Martha Graham Dance Company a & b; Edwards 2020.)

Orientalismin suosio alkoi hiipua toisen maailmansodan jälkeen, kun useimmat aasialaiset siirtomaat itsenäistyivät ja lyhyistä numeroista koostetut teoskokonaisuudet menettivät hohtonsa. Orientalististen tanssien suosio oli aikanaan valtaisa, mutta nykyään ajan kokeiluja pidetään pääosin outoina ja huvittavina. Kuitenkin jälleen 1900-luvun loppupuolella länsimaiset tanssintekijät alkoivat kouluttautua Aasiassa, jolloin suhde aasialaisiin vaikutteisiin länsimaisen tanssin kentällä muuttui uudelleen. Aasialaiset jooga- ja taistelutaitotekniikat ovat vaikuttaneet näkyvästi esimerkiksi kontakti-improvisaation kehittämisessä. (Miettinen 2022.)

Nykyisin, postmodernismin myötä, kulttuuria ajatellaan pääsääntöisin staattisen ja muuttumattoman sijaan jatkuvasti muovautuvana ja vaikutteille alttiina, sukupolvelta toiselle siirtyvänä jatkumona (Tirronen 2021, 21–22). Erityisesti sosiaalisen median kautta kulttuuriset ilmiöt leviävät nopeasti ympäri maailmaa. Tanssin kontekstissa uusia trendejä ja ilmiöitä syntyy jopa päivittäin. Eri-laiset tanssiryhmät, yhteisöt ja yksilöt yhtyvät ilmiöön, ja pian yhden henkilön keksimää ideaa saatetaan käyttää globaalisti ja vieläpä usean eri tanssilajin parissa.

Ihmisluontoon kuuluu halu jakaa tanssia ja liikettä yli kulttuurirajojen. Toisen kulttuurin tanssin esittäminen omanaan kuitenkin on kulttuurista omimista. (Edwards 2020.) Edwards esittää, että on tärkeää tiedostaa menneisyys, asettaa se nykyhetken vierelle ja haaveilla siitä, mitä voi tulla ja syntyä. Valkoihoisena on tärkeää ymmärtää oma etuoikeutettu asemansa ja valkoinen ylivalta niin yhteiskunnassa kuin tanssissa ja tanssikasvatuksessa. Meidän tulee oppia ja opettaa tämän elävän ja ruumiillisen muodon koko monimutkaista tarinaa. Kulttuurinen jakaminen on tärkeää, mutta kysymykset, jotka tulee kysyä ja joihin tulee vastata ovat: Kuka kontrolloi tarinaa, kuka hyötyy teoksen tekemisestä ja kuka maksaa prosessin hinnan? Jakob's Pillow -tanssikeskuksella tilaa syvemälle kulttuuriselle vaihdolle luo monikulttuuristen teosten jälkeen käytävät yleisökeskustelut sekä eri työryhmät yhteen tuovat tanssi-illamat, joissa yhteinen tanssi syntyy toisten liikkeitä peilaten ja lainaten. (Edwards 2020.)

Kulttuurista omimista ei tule sekoittaa kulttuuriseen lainaamiseen tai vaikutteiden hakemiseen. Omimisella viitataan valtakulttuurin omimista vähemmistökuulttuurilta tai asuttajien omimista miehi-

tetyiltä kulttuureilta. (Tirronen 2021, 30.) Taiteellisessa appropriaatiossa taiteilija rakentaa teoksensa käyttäen lainattuja elementtejä, esimerkiksi toista teosta, muotoa, tyyliä, materiaalia tai tekniikkaa. Appropriaatiolla taitelija viittaa ”lähdeteokseen”, mutta muuttaa sen merkitystä. Appropriaatio haastaa käsitystämme alkuperäisyydestä ja autenttisuudesta. Adaptaatio taas tarkoittaa muokkelmaa tai sovitusta. Termiä käytetään erityisesti kirjallisuudentutkimuksessa. Adaptaatio perustuu johonkin pohjateokseen, esimerkiksi romaaniin. Adaptaatio siis pysyy uskollisempana alkuperäiselle lähteelle. (Tirronen 2021, 25.) Aladdin ja Taikalamppu -baletti on siis adaptaatio. Disney teki tarinasta adaptaation *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* pohjalta ja me vuorostamme molempia näitä sivuten.

Toista kulttuuria representoidessa nousee kysymys siitä, pystyykö ulkopuolinen edustamaan toista kulttuuria. Lähtökohtaisesti toisen kulttuurin edustaja ei koskaan voi objektiivisesti edustaa toista kulttuuria, samoin kuin enemmistökulttuurin edustaja ei pysty edustamaan vähemmistökulttuuria (Tirronen 2021, 30). Tirronen esittää osuvan kysymyksen: ”Päädytäänkö kuitenkin umpikujaan, jos toisen representoimisen pelossa muiden kulttuureiden esittäminen ja vaikuttaminen jätettäisiin kokonaan?” (Tirronen 2021, 30). Aladdin ja Taikalamppu -produktiota tehdessä pohdimme kulttuurikäsityksen ja maailmankuvan laajentamista, mitä toisiin kulttuureihin liittyvät teokset parhaimmillaan voivat saada aikaan. Jos saamme esittää ainoastaan suomalaisia tarinoita, pysähtyykö globalisaatio ja kasvavatko ennakkoluulomme toisia kulttuureita kohtaan?

Fiktiosta puhuttaessa täytyy ottaa huomioon, ettei representaatio aina pyrikään todenmukaisuuteen. Ei voida suoraan ajatella esimerkiksi romaanin henkilöihahmon toiminnan olevan kirjailijan väite todellisuudesta. (Tieteen termipankki 2023.) Henkilöihahmot ovat aina osa kertomusta, juonta ja tematiikkaa ja näin ollen:

– – fiktiota ei voi perustelematta lukea kansanosien, identiteettien ja niiden ”äänen” representaationa tai representoimatta jättämisenä. Tekijän osalta tämä tarkoittaa, että ei ole ennalta selvää eikä hänen taustansa kiistatta määrittämää, millainen kirjoittaminen edesauttaa kulttuurista monimuotoisuutta ja millainen heikentää sitä. (Tieteen termipankki 2023.)

Aladdinin tarina sijoittuu baletissamme Disneyn elokuvaversioiden tavoin pitkälti kuvitteelliseen Arabiaan. Koska Disneyn elokuvat olivat alkujaankin innoittaneet meitä luomaan baletin, perustimme suuren osan taiteellisista päätöksistä niiden pohjalle. Prosessin aikana pohdimme jatkuvasti kulttuurisen omimisen ja orientalismin teemoja. Tuntui haastavalta erottaa, lainasimmeko teokseen elementtejä lähinnä Disneyltä vai ihan oikeilta olemassa olevilta kulttuureilta. Disneyn vuoden 1992 Aladdinia onkin moitittu erityisen paljon kulttuurisen sekasalaatin luomisesta (Baltacioğlu-Brammer

2019). Kulttuuriseen omimiseen liittyvää suhteellisuutta ja ongelmallisuutta on haastavampaa hahmottaa, kun on epäselvää, mistä tarkalleen lainataan.

4 ALADDIN JA TAIKALAMPPU -BALETTI

Haave yhteisestä kokoillan baletista oli aluillaan jo ennen opinnäytetyöprosessin alkamista. Tunnetun balettirepertuaarin sijaan ajatus omasta alkuperäiskoreografiasta kiinnosti meitä, sillä se tarjosi meille kattavamman mahdollisuuden koreografisen osaamisemme laajentamiseen. Baletin teeman valitseminen ei osoittautunut haastavaksi. Olemme molemmat rakastaneet Aladdinin tarinaa ja sen hurmaavia hahmoja lapsuudestamme lähtien. Elokvien ja kirjojen itämaiset maisemat ja vaatetus kiehtoivat ja rikastuttivat lapsen mielikuvitusta erilaisuudellaan. Päädyimme siis kirjoittamaan baletin libreton Aladdinin ja ihmeellisen lampun tarinan pohjalta. Tiedostimme alusta saakka, että Aladdinin tarinan baletisointiin liittyisi paljon eettistä pohdintaa ainakin orientalismin ja kulttuurisen omimisen teemojen saralla. Opinnäytetyötutkimuksen yhdistäminen tällaiseen teosprosessiin näyttäytyi meille mahdollisuutena toteuttaa aidosti merkityksellistä kehitystyötä baletin kentällä. Päätimme siis tarttua haasteeseen.

Koreografisen työmme lähtökohtana oli vankkumaton ajatus toisen kulttuurin kunnioittamisesta ja itämaisen maailman ihailusta. Lisäksi tavoitteena oli tuoda oikeasti klassista balettia paikallisten lapsiperheiden koettavaksi. Näin pyrimme edistämään kokonaisvaltaisesti balettitaiteen elinvoimaisuutta lasten ja nuorten keskuudessa. Ehkä kaikkein päällimmäisenä uskoimme, että työmme voi osaltaan herättää katsojan positiivisen kiinnostuksen arabialaista kulttuurihistoriaa ja nykykulttuuria kohtaan.

Tuotannon eri vaiheissa teimme päätöksiä baletin dramaturgisten valintojen, musiikin, liikemateriaalin ja puvustuksen suhteen. Kohtasimme ajoittain yllättäviäkin tilanteita, joissa päädyimme kyseenalaistamaan aikaisemmin harmittomiksi olettamiamme ajatusmalleja. Tavoitteenamme oli tehdä teoksen taiteelliset päätökset tiedon varassa niin, ettei asiavirheitä tai varsinkaan loukkaavia stereotyyppioita päätyisi näyttämölle. Vähäisen ajan ja resurssien vuoksi osa valinnoista täytyi kuitenkin tehdä intuition varassa. Tässä luvussa avaamme retrospektiivisen analyysin keinoin taiteellisiin valintoihin johtaneita päätöksentekoprosessejamme.

4.1 Tuhannen ja yhden yön tarinat, Disney ja baletisointi 2023–2024

Tuhannen ja yhden yön tarinat ovat alkuperältään kokoelma itämaisia kansansatuja. Ranskalainen Antoine Galland on 1700-luvulla ensimmäisenä kääntänyt tarinat eurooppalaisen yleisön luettavaksi. *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kehystarina kertoo sulttaani Shahryarista, joka katkeruutaan ottaa joka ilta uuden vaimon ja teloittaa tämän aamunkoitteessa. Uusi sulttaanitar, Scheherazade, päättää kertoa sulttaanille joka yö uuden tarinan. Tarinat ovat niin jännittäviä, että sulttaani haluaa kuulla niitä lisää, eikä teloita vaimoan. Scheherazade kertoo tarinoita tuhannen ja yhden yön ajan ja säästää henkensä. Tarinat sisältävät rakkaustarinoita, tragedioita, komedioita, runoja sekä historiallisia kertomuksia. Aladdin ja taikalamppu on yksi kirjan tunnetuimmista kertomuksista. (Merikoski 2004, 5–7; Bourenane 2020, 236.) Aladdinin kertomuksen lisäksi *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* satukokoelma sisältää esimerkiksi kertomukset nimeltä Ali Baba ja neljäkymmentä rosvoa, Merenkulkija Sinbad, Kalastaja ja henki sekä Taikahevonen (Merikoski 2004).

Aladdinin tarina sijoittuu Kiinaan ja se kertoo epäonnisesta nuoresta miehestä, joka valehtelevan taikurin johdattelemana päätyy jumiin taianomaiseen luolaan. Luolassa hän kuitenkin taikasormuksen kautta saa yhteyden Jinni-henkeen, joka vapauttaa hänet luolasta. Taikalampusta ilmestyvä henki taikoo Aladdinille suuren omaisuuden, jonka avulla hän saa lopulta sulttaanin tyttären vaimokseen. Taikuri saa lampun käsiinsä ja Aladdinin kohtalo on vaakalaudalla, mutta lopulta Aladdin saa vaimonsa avulla lampun itselleen ja tarina saa onnellisen lopun. (Merikoski 2004.)

Aladdinin tarina sijoittuu islamilaiseen kulttuuriin, mutta kertomuksessa on monia ristiriitaisia elementtejä ja tapahtumia, kun sitä tarkastellaan sen uskonnollisessa kontekstissa. Tämä selittyy sillä, että nykytutkimus on osoittanut Aladdinin tarinan olevan kääntäjän Antoine Gallandin lisäämä kertomus aleppolaisen Hanna Diabin tarinan pohjalta. Aladdinin arabialainen kulttuuriperintö on väitelly aihe, mutta Aladdin ja esimerkiksi Ali Baba ja neljäkymmentä rosvoa vaikuttavat olevan itsenäisiä kertomuksia, jotka Galland on käännöstyönsä aikana lisännyt satukokoelmaan. (Bourenane 2020, 236–237.) Aladdinin ja taikalamppu -kertomus vaikuttaa siltä, että se on koottu useamman eri *Tuhannen ja yhden yön tarinoita* -satukokoelmassa olevan kertomuksen pohjalta (Bourenane 2020, 240–241).

Aladdinin tarinasta on tehty useita filmatisointeja, mutta Disneyn vuoden 1992 animaatioelokuva on muokannut yleistä käsitystä Aladdinin tarinasta. Kiinalaisen alkuperän sijaan nykyisin Disneyn vaikutuksen vuoksi Aladdin mielletään arabialaiseksi. Aladdinin tarina inspiroi monia taiteilijoita jo

ennen Disneytä, ja sen suosio on johtanut Ulrich Marzolphin nimeämään ilmiöön “Aladdin-syndroomaan”. Aladdin-syndroomalla tarkoitetaan taipumusta edustaa *Tuhannen ja yhden yön tarinoita*, arabialaista kirjallisuutta ja Lähi-idän kulttuuria kokonaisuudessaan Aladdin tarinan kautta. (Bourenane 2020, 241.)

Tarinan sijainnin lisäksi Disney (1992) pelkisti ja muokkasi *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* Aladdin ja taikalamppu -tarinan juonenkulkua. Alkuperäisessä tarinassa Aladdinin äidillä on merkittävä rooli, mutta Disneyn versio esittelee Aladdinin orpona. Disney yhdisti Jafarin hahmossa alkuperäisestä kertomuksesta taikurin, suurvisiirin ja suurvisiirin pojan hahmot. Lampun hengen toteuttamalla toiveilla ei *Tuhannen ja yhden yön tarinoissa* ole rajoitusta, mutta Disney rajasi toivomusten määrän kolmeen. Aladdin ei myöskään alkuperäisen kertomuksen mukaan luovu lampusta vaan elää sen kautta saamiensa rikkauksien kanssa lopun elämäänsä. Disneyn Aladdin puolestaan nöyrästi ja sankarimaisesti vapauttaa lampussa asuvan hengen ja palaa köyhyyteen. Kuitenkin amerikkalaisen unelman tavoin hän oman sankaruutensa ansiosta saa prinsessan vaimokseen, palatsin talokseen ja lentävän taikamaton kulkupeliksi. (Bourenane 2020, 242, 247.)

Disneyn Aladdinissa (1992) on paljon yhtäläisyyksiä vuonna 1940 ensi-iltansa saaneeseen Bagdadin varas -elokuvaan (IMDb; Baltacioğlu-Brammer 2019). Disneyn Aladdinin oli tarkoitus sijoittua myös Bagdadiin, mutta samoihin aikoihin syttyneen Persianlahden sodan takia Disney muutti tarinan sijainnin kuvitteelliseen Agrabah-valtioon välttääkseen Bagdadiin liittyvät negatiiviset mielleyhtymät. Huomata saattaa, että Agrabah-nimi sisältää suurimman osan Bagdadin kirjaimista. (Baltacioğlu-Brammer 2019.) Bagdadin varas -elokuvassa Aladdinia muistuttavan Ahmedin seurassa seikkailee nuori varas nimeltä Abu ja elokuvan “pahiksena” toimii suurvisiiri Jaffar (IMDb). Myös Disneyn Aladdinin apinatoveri on nimetty Abuksi ja suurvisiiri on nimeltään Jafar. Jopa Ahmedin vaatteet muistuttavat hämmästyttävän paljon animaatioelokuvan Aladdinin asustusta.

Disneyn kertomuksessa on nähtävissä viittauksia useaan eri kulttuuriin, eikä tarinaa pysty yksiselitteisesti sijoittamaan tiettyyn aikaan tai paikkaan. Baltacioğlu-Brammer esittää kaksi mahdollista syytä sille, miksi Disneyn Aladdin yhdistelee toistensa kanssa ristiriitaisia yksityiskohtia Lähi-idästä alueena ja islamista uskontona: Ensinnäkin Hollywood on yksinkertaisesti saattanut sekoittaa alueen ja uskonnon keskenään. Toinen syy voi olla se, etteivät elokuvan tekijät halunneet korostaa yhtä aluetta, kulttuuria, etnisyyttä tai ajanjaksoa ja jättivät yksityiskohdat tahallaan epäselviksi. Tämä voi johtua siitä, että he halusivat laajan katsojakunnan samaistuvan tarinaan. Vuoden 2019

uusintaversiota varten Disney palkkasi komitean Lähi-idän ja islamin asiantuntijoista ja tutkijoista. He siis ehkä oppivat menneisyyden virheistään. (Baltacıoğlu-Brammer 2019.)

Me pohjasimme baletin juonen suurimmalta osin Disneyn tarinan pohjalle. Halusimme kuitenkin lisätä tarinaan intertekstuaalisuutta ja viitteitä *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*, joten lisäsimme balettiin tarinankertoja-hahmon Scheherazaden. Suurimpana erona sekä *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kertomukseen että Disneyn versioon voidaan tarkastella balettimme loppuratkaisua. Koimme molempien inspiraationlähteidemme loppuratkaisut vaikeaksi kertoa baletin keinoin. Päädyimme siis baleteille hyvin ominaiseen todellisuuden ja tarinan sekoittumiseen. Meidän balettimme päättyy siihen, kun Jafarin kaapattua vallan Lampun Henki kutsuu Scheherazaden apuun, Scheherazade rikkoo lampun, taika raukeaa ja palatsissa juhliitaan onnellista loppua. Scheherazaden hahmo on koko aikaisemman tarinan ajan erillinen muusta tarinasta. Hän kommunikoi tanssilaan lähinnä yleisön kanssa rakentaen tarinaa lavalle. Loppuratkaisu liittää hänet tarinan sisään ja jättää katsojan pohtimaan hahmon mystistä olemusta.

4.2 Mielikuvat musiikkivalintojen taustalla

Alkuperäisteoksen luomisprosessissa eri kohtausten musiikkien etsiminen ja valitseminen oli suunnittelutyömme ensimmäisiä työvaiheita. Koreografeina ammennamme molemmat valtavasti inspiraatiota musiikista, joten työn etenemisen kannalta baletin musiikkivalinnat oli tärkeää lyödä lukkoon melko nopeasti. Koska lähdimme luomaan täysin uutta balettiteosta jo olemassa olevan balettirepertuaarin sijaan, meillä oli koreografeina hyvin pitkälti vapaat kädet teoksen musikaalisen maailman suhteen. Jos olisimme päättäneet tehdä oman versiointimme esimerkiksi Bajadeerista, Minkusin sävellys vuodelta 1877 olisi oletusarvoisesti säestännyt koreografiaamme. Resursseja uuden alkuperäissävellyksen teettämiseen meillä ei ollut, joten päädyimme valitsemaan balettiin koelman valmista musiikkia.

Valitsimme musiikkia pääosin klassisen baletin repertuaarista, useiden säveltäjien tuotannoista. Lisäksi käytimme paljon musiikkia myös Disneyn Aladdinin elokuvaversioinneista vuosilta 1992 ja 2019. Halusimme tuoda Aladdinin tarina näyttämölle nimenomaan baletin kontekstissa, joten klassisen balettimusiikin käyttäminen teoksessa oli luonnollinen valinta. Emme pyrkineet tämän projektin puitteissa varsinaisesti uudistamaan koko baletin kaanonia, vaan halusimme tehdä romanttista balettia oman, nykyaikaisen visiomme mukaan. Baletin tulevana ammattilaisina meistä tuntui tärkeältä pitää kiinni klassisen baletin ja musiikin kulttuuriperinnöstä tänä päivänä. Lähtökohtaisesti

emme siis etsineet teokseemme autenttista arabialaista musiikkia, vaikka sijoitimmekin tarinamme Disneyn tavoin historialliseen orienttiin, Arabian niemimaalle.

Arabialaisen musiikin historia ulottuu kauas esi-islamilaiseen aikaan, jolloin paikallisten kansojen musiikki kehittyi perinteisen runouden yhteydessä (Touma 1996, XIX, 1). Sekä maallisen että hengellisen arabialaisen musiikin keskiössä on spesifi musikaalinen mentaliteetti, jonka perusteella musiikin yhtenäinen estetiikka on muotoutunut. Arabialaisen musiikin peruspilareita ovat modaalin säveljärjestelmä ja siihen perustuva improvisaatiotekniikka maqam. Maqamissa esiintyjä improvisoi tiukasti määritellyn sävelasteikkosysteemin sekä tiettyjen melodiasa ja harmoniasa koskevien raamien sisällä, luoden oman vapaan tulkintansa musiikista. Muita arabialaisen musiikin tunnusomaisia piirteitä ovat pienet instrumenttiryhmät sekä arabialaiselle maailmalle ominaiset soittimet ja vapaamman rytmikäsitteen tarjoilemat jännittävät musikaaliset kontrastit. (Touma 1996, XIX–XX.)

Länsimaisesta musiikkikäsitteestä poiketen perinteinen arabialainen musiikki ei noudata tonaalisuutta (Touma 1996, XIX). Tonaalisuus ja duuri-molliaasteikkoihin perustuva säveljärjestelmä vaikiutuivat osaksi länsimaista musiikkikäsitteistä barokkimusiikin aikakaudella 1600-luvulla. Tonaalisuuden vakiintuminen oli keskeisessä asemassa länsimaisen taidemusiikin kehityksessä. Uudet musikaaliset konseptit kuten sävellajivaihdokset mahdollistivat kontrastin ja jännitteiden luomisen musiikkiin. Tämä uusi kehityssuunta vaikutti osaltaan erityisesti oopperan ja balettimusiikin muotoutumiseen. (Pohjannoro 2008; Hoppu 2024.)

Vaikka toiseus ja eksotiikka ovat olleet toistuvia teemoja baletteissa läpi historian, on klassinen balettimusiikki pysynyt uskollisena länsimaiselle tonaalisuudelle ja tyylille miltei poikkeuksetta. Aikaisemminkin mainitut ranskalaisten hovibalettien suosittu turkkilais- ja kiinalaishahmot voitiin tunnistaa pääosin puvustuksesta. Musiikki ja esiintyjien liikekieli noudattivat pitkälti ranskalaisen hovin tapoja. (Miettinen 2022.) Vastaavasti Ludwig Minkusin vuonna 1877 säveltämä Bajadeeri esittelee monipuolisesti melodiarikkaita polkkia, herkkiä adagioita ja viiniläistyyllisiä valsseja, vaikka baletin tapahtumapaikkana on historiallinen Intia (The Marius Petipa Society).

Meille oli koreografeina alusta asti selvää, että haluamme luoda teoksen pääosin nimenomaan balettimusiikkiin. Jo aikaisemmin esitettyjen perusteluiden lisäksi on syytä ottaa huomioon, että balettikoreografian luominen länsimaisen musiikin tonaalisesta kaavasta täysin poikkeavaan arabialaiseen musiikkiin olisi ollut valtava haaste. Tiedostimme, että tahdomme haastaa itseämme ja

omaa koreografista osaamistamme suhteessa musiikkiin, mutta arabialaisen musiikin käyttäminen tuntui tässä vaiheessa liian suurelta palalta haukattavaksi. Pyrimme kuitenkin luomaan musikaalisen maailman, joka tempaisee katsojan mukaansa toiseen kulttuuriin. Musiikkivalintoja tehdessämme heräsimmekin usein pohtimaan, mitkä elementit tekevät musiikista ”itämäisen” kuuloista, vaikka pohjalla olisi klassinen länsimainen kaava.

Aram Hatšaturjan: Gajane

Työprosessin aikana ihastuimme erityisesti armenialaissäveltäjä Aram Hatšaturjanin tuotantoon. Hatšaturjan sai klassisen koulutuksensa Moskovassa ja häntä pidetään yhtenä Neuvosto-Venäjän merkittävimpänä säveltäjänä (Virtual Museum of Khachaturian). Valitsimme balettiimme useita musiikkeja Hatšaturjanin toisen maailmansodan aikana vuonna 1942 säveltämästä Armeniaan sijoituvasta Gajane-baletista. Hatšaturjan haki työhönsä paljon inspiraatiota kotiseudultaan Kaukasukselta ja klassisen musiikin kanssa yhteen kiedotut kansanmusiikin elementit värittävät myös Gajanen musiikkia. Hatšaturjanin musiikille ominaiset rytmiset intervallit ja monipuolinen soitinreperuaari juontavat juurensa säveltäjän itsensä mukaan idästä, tämän kotikulttuurista. (Virtual Museum of Khachaturian.) Habib Hassan Touma (1996) avaa arabialaisen musiikin historiaa ja luonnetta teoksessaan *The Music of the Arabs*. Touman mukaan arabialaisen musiikin ydinpiirteitä voidaan löytää muun muassa myös armenialaisesta musiikkikulttuurista (Touma 1996, XXI). Ei siis ole välttämättä täysin kaukaa haettua, että Hatšaturjanin sävellykset tuntuivat meistä sopivan Aladdin ja Taikalamppu -baletin maailmaan.

Vuoden 2023 produktiossa Hatšaturjanin Gajane-balettiin säveltämää musiikkia kuultiin neljän tanssin taustalla. Ensimmäisen näytöksen torikohtauksessa pirskahtelevan jännittävää takaa-ajoa säesti kenties Hatšaturjanin tunnetuin sävellys, *Sapelitanssi*, jonka rytmikkäänä juokseva melodia tuki kohtauksen tunnelmaa loistavasti. Takaa-ajon lisäksi Gajanen musiikkia käytettiin ensimmäisessä näytöksessä kylän tyttöjen tanssin taustalla. Kauniisti soljuvan ja aurinkoisen ryhmätanssin koreografia syntyi musiikkilähtöisesti mukaillen Hatšaturjanin musiikin monipuolista melodiaa ja rytmisiä. Jasminen voimakkaan soolon sekä Aladdinin ja Jasminen koskettavan dueton musiikit olivat myös peräisin Gajanesta. Uudella esityskaudella, keväällä 2024 lisäsimme balettiin muutamia uusia tansseja. Kylän tyttöjen solistien tanssi ja palatsin vedenkantajan soolo saivat innoituksensa Hatšaturjanin musiikista.

Pjotr Tšaikovski: Slaavilainen marssi

Tarinankertoja Scheherazaden rooli hahmottui osaksi balettiamme suhteellisen myöhään, eikä musiikin löytäminen nopealla aikataululla ollut helppoa. Scheherazaden taianomainen hahmo kulkee tarinan mukana alusta loppuun asti, kertoen Aladdinin tarinaa yleisölle mimiikan ja tanssin keinoin. Juonen kuljettamisen lisäksi halusimme luoda tanssijalle pitemmän soolon, jossa myös Scheherazaden oma tarina avautuu yleisölle. Tarinankertojan rooli on kompleksinen. Säästääkseen henkensä hänen on kerrottava tarinoita sulultaanille yö toisensa jälkeen. Sooloon tuli siis löytää tunteita herättävä ja voimakas musiikki, jossa olisi vahvasti kerronnallinen sävy.

Etsinnän jälkeen musiikiksi valikoitui Tšaikovskin *Slaavilainen marssi* tai *Marche Slave*, joka hurmasi meidät ensikuuntelulla. Sävellyksen monipuoliset osiot ja intervallit koskettivat tunnekirjollaan. Musiikin sävy on traaginen, mutta myös ylpeä ja vahva. Alkuosan mieleenpainuva melodia vie kuulijan mukaansa sisään tarinaan, pois nykyhetkestä. Tšaikovski sävelsi *Slaavilaisen marssin* vuonna 1876 tilaustyönä Serbian ja Turkin välisessä konfliktissa haavoittuneiden venäläissotilaiden puolesta järjestettyyn hyväntekeväisyyskonserttiin. Marssin ensiesitys marraskuussa 1876 herätti yleisössä suuren suosion ja isänmaallista intoa. (Tchaikovsky Research.)

Tšaikovski lainasi sävellyksessään useita serbialaisia kansanhymnejä, jotka ovat selkeästi tunnistettavissa marssista. Ensimmäisen osion kaunis melodia on lainaus serbialaisesta kansanlaulusta *Sunce jarko, ne sijaš jednako'* tai *The bright sun doesn't shine everywhere*. (Tchaikovsky Research.) Melodiasta voidaan löytää löyhiä yhtäläisyyksiä Turkin klassiseen musiikkiin. Tätä yhteyttä tarkastellessamme on otettava huomioon, että turkkilainen Osmanien valtakunta hallitsi myös Serbian aluetta vuosisatojen ajan, aina 1800-luvun loppupuolelle asti (HistoryMaps). Turkkilaisen klassisen musiikkiperinteen katsotaan juontavan juurensa nimenomaan Osmanien valtakunnan ajoilta, jolloin idän ja lännen musiikkikulttuurit ovat kehittyneet vuorovaikutuksessa toistensa kanssa (Helsingin Kaupunginorkesteri). Meidän tutkimuksellemme tämä on merkittävää, sillä turkkilaisen musiikkikulttuurin yhteinen historia arabialaisen musiikin kanssa on pitkä ja monisyinen. Samoilta alkulähteiltä kehittyneet musikaaliset maailmat ovat kohdanneet ja vaikuttaneet toisiinsa historian saatossa kerta toisensa jälkeen. Näin ollen musiikkikulttuurit jakavat samankaltaisia ominaispiirteitä, joita kuulija ei voi olla tunnistamatta. (Touma 1996, XXI, 15.)

Disney: Aladdin

Disneyn elokuvaversiot Aladdinin tarinasta innoittivat koreografista prosessiamme alkumetreiltä lähtien. Tiesimme jo varhaisessa suunnitteluvaiheessa, että haluamme käyttää baletissamme vuoden 2019 elokuvaversioita teemakappaleita *Arabian Nights*, *Friend Like Me* ja *Prince Ali*. Elokuvasta tutun musiikin käyttäminen osana koko perheen balettisatua tuntui hyvältä keinolta luoda helposti lähestyttävämpi kokonaisuus myös tanssista tietämättömälle katsojakunnalle. Lisäksi meille tutut kappaleet toimivat polttoaineena koreografiselle inspiraatiolle. Tuttujen teemakappaleiden lisäksi tuntui sopivalta ratkaisulta käyttää baletissa myös muita Aladdin-elokuvien sävellyksiä. Vuoden 1992 animaatiosta poimitut musikaalisesti monipuoliset kappaleet kuten *Marketplace* ja *The Battle* toimivat loistavasti kohtauksissa, joissa baletin tarinaa kuljetettiin eteenpäin pääosin mimiikan avulla. Näin saimme luotua myös koheesiota koko baletin musiikkikuvaan, eivätkä elokuvien teemakappaleet jääneet irrallisiksi muutoin balettimusiikista koostetun kokonaisuuden keskellä. Sekä vuoden 1992 ja vuoden 2019 elokuvien musiikin sävellyksestä on vastannut legendaarisena pidetty yhdysvaltalaisäveltäjä Alan Menken. Sanoitukset ovat Howard Ashmanin ja Tim Ricen käsialaa. Vuoden 2019 elokuvaan uusia sanoituksia loivat Benj Pasek ja Justin Paul. (Alan Menken a & b.)

Aluksi pohdimme mahdollisuutta käyttää teemakappaleiden instrumentaaliversioita baletissamme, sillä sanoitettua musiikkia käytetään vielä melko harvoin klassisen baletin maailmassa. Kerronta jätetään tyypillisesti mimiikan ja mahdollisen juoniselosteen varaan. Erityisesti *Friend Like Me* ja *Prince Ali*-kappaleissa kuitenkin nimenomaan nerokkaat sanoitukset ja Will Smithin karismaattinen tulkinta niistä olivat mielestämme kappaleiden kohokohta. Päädyimme siis käyttämään kappaleita niiden alkuperäisessä loistossaan, lyriikkojen kanssa. Lyriikat auttoivat myös osaltaan katsojaa saamaan kiinni tarinan monimutkaisistakin juonikäänneistä esimerkiksi Lampun Hengen ilmestyessä ensimmäistä kertaa lavalle. Meille oli tärkeää, että tarina on mahdollisimman ymmärrettävä katsojalle. Valitsimme balettiin kappaleiden englanninkieliset versiot, sillä alkuperäissanoitukset kuulostivat korvaamme paremmilta. Toiveenamme oli myös, että teos ylittäisi kielimuurin ja kuka tahansa baletista kiinnostunut voisi nauttia siitä. Emme halunneet lyriikoiden rajaavan baletin universaalia kieltä.

Disneyn vuoden 1992 Aladdinin avauskappale *Arabian Nights* on herättänyt kritiikkiä ilmestymisestään saakka. Valtavan, keltaisen aavikon kuvittama mystinen melodia esittelee katsojalle elokuvan tapahtumapaikan, fantasianomaisen orientin. Arabikaapuihin pukeutunut hahmo kulkee aavikolla kamelin saattamana, kun kappaleen sanoitukset kertovat länsimaiselle katsojalle hahmon tulevan

kaukaa toisaalta. Laulun jatkuessa lyriikat viittaavat kulkijan kotipaikkaan barbaarina. Tällä tavoin Disney maalaa katsojalle muutaman lauseen aikana eksoottisen ja vaarallisen kuvan koko arabialaisesta maailmasta, joka ei voisi olla erilaisempi kuin länsimaat. Lännen ja idän välinen polarisointi toistaa tehokkaasti orientalismin periaatteita. Avauskappaleen lyriikoita muutettiin ensimmäistä kertaa jo vuosi elokuvan ensi-ilmostymisen jälkeen, sillä niiden rasistinen sävy aiheutti varsin voimakasta vastarintaa. Lyriikoissa aiemmin ollut väkivaltaiseen Arabiaan viittaava lause poistettiin, mutta muutoin sanoitusten tunnelma säilyi samana. (Bourenane 2020, 243–244.)

Vuoden 2019 filmatisointiin *Arabian Nights* luotiin miltei kokonaan uudestaan. Menken säilytti uudessa sävellyksessään suuren osan alkuperäisestä melodiasta, mutta pitempi kappale sai lisäystä myös täysin uusien melodisten kuvioiden myötä. Osa alkuperäisistä lyriikoista kuullaan tässäkin versiossa, mutta rasistisesta ja vahvasti stereotyyppioihin nojaavasta sanastosta on selvästi luovuttu. Kuva, joka elokuvan tapahtumapaikasta maalataan, on moninaisempi ja kokonaisvaltaisesti positiivisempi. Meidän korvaamme myös Will Smithin tulkinta sanoituksista vuoden 2019 elokuvassa kuulostaa kaikin puolin paremmalta versiolta kuin Bruce Adlerin tarjoilema tekaistu arabialainen aksentti vuoden 1992 animaatiossa.

Vaikka molemmat Disneyn Aladdin-elokuvista ovat saaneet osakseen laajalti kritiikkiä niiden ongelmallisuuden vuoksi, olimme tyytyväisiä päätökseemme käyttää Menkenin säveltämää musiikkia baletissamme. Klassisen balettimusiikin keskelle vaihtelevuutta tuovat hauskat musiikit pitivät lasten mielenkiintoa yllä katsomossa. Lisäksi elokuvan sävellyksissä käytetty klassinen soitinrepertuaari ei vienyt tunnelmaa liian kauas muiden musiikkien teemoista.

Mielikuvien vietävissä

Tehdessämme retrospektiivistä analyysiä musiikkivalintojemme perusteista ja onnistumisesta, pyrimme jäljittämään omien musikaalisten mielikuviemme alkulähteitä. Eri kulttuurien kohdatessa historian saatossa myös musiikkikulttuurit ovat rakentuneet ja muovautuneet vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Näiden kohtaamisten myötä kansat ovat kiinnostuksen siivittämänä ammentaneet vaikutteita toistensa musiikista. Kulttuurien väliset valtasuhteet ja niihin liitännäiset asenteet ovat ajoittain vaikuttaneet myös musiikkikulttuuriin. Arabialaisen musiikin kehityssuunta muuttui ensimmäisen maailmansodan jälkeen, kun joukko johtavassa asemassa olleita arabialaisia mielsi eurooppalaisen kulttuurin omaansa ylempiäarvoiseksi. Tuolloin arabialaiseen musiikkiin alettiin suh-

tautua vierastaen ja häpeillen. Tämän vuoksi autenttista arabialaista musiikkia on nykypäivänä vaikea löytää. (Touma 1996, 16.) Toisaalta tässä ajassa on syytä pohtia, onko mikään musiikki enää täysin autenttista.

Musiikin kuulijoina olemme pitkälti mielikuvien vietävänä ja useimmilla meistä on esimerkiksi lapsuudesta juontuvia olettamuksia siitä, miltä vaikkapa nimenomaan ”itämainen” musiikki kuulostaa. Kun Puccini sävelsi Kiinaan sijoittuvan Turandot-oopperansa soittorasian sävelmien perusteella, ajan eurooppalainen yleisö adaptoi Puccinin käsityksen kiinalaisesta musiikista omakseen (Rönkä & Särkiö-Pitkänen). Tällä tavoin musikaaliset mielikuvat ovat historian saatossa siirtyneet sukupolvelta toiselle.

4.3 Baletin koreografisista ratkaisuista

Ennen Aladdin ja Taikalamppu -produktiota olimme kartuttaneet koreografista osaamistamme lähinnä yksittäisten pienteosten parissa, joten liikemateriaalin luominen kokoillan balettiteokseen oli merkittävä harppaus koreografisella urallamme. Satubaletin tarina piti välittää yleisölle ymmärrettävästi, mutta myös tanssinumeroiden taiteellinen arvo oli meille tärkeää. Aladdinin tarinan kulttuurisidonnaisuus ohjasi meitä ajoittain käyttämään karakteritansseista tuttuja elementtejä erityisesti käsien ja ylävartalon liikkeessä. Liikemateriaalia luodessamme pysähdyimme useaan otteeseen pohtimaan oikeuttamme käyttää näitä elementtejä osana koreografiaamme.

Lähestyimme koreografista prosessia tanssijälähtöisestä näkökulmasta, ja päätanssijoiden roolitus vaikutti paljon siihen, millaista liikemateriaalia kunkin hahmon tanssittavaksi valikoitui. Opinnäytetyöprosessin ohella pyrimme toimimaan koreografeina myös pedagogisesti vastuullisesti niin, että jokainen tanssija loistaisi lavalla edukseen. Tanssijoiden henkilökohtaiset vahvuudet innoittivat myös roolihahmojen lopullista olemusta, vaikka ensisijainen inspiraatio olikin ammennettu Disneyn elokuvaversiointien pohjalta. Lapsiperheille suunnatun baletin koreografiassa myös huumorilla oli painoarvoa. Hyvällä maulla käytetyt karikatyyrit auttoivat katsojaa saamaan kiinni tarinan hahmojen luonteesta ja roolista tarinassa.

Aladdinin apinatoveri

Disneyn innoittamana, meidänkin tarinassamme Aladdin sai ystäväkseen suloisen apinatoverin. Roolin tanssijan karismaattinen tulkinta apinan veikeästä olemuksesta hurmasi yleisön puolelleen.

Klassisen liikemateriaalin ohella apina liikkui paljon alatasossa, ja hahmon liikekieltä maustettiin nykytanssin lattiateknisillä elementeillä. Apinan viisas, mutta hulvaton luonne pääsi erityisen hyvin esiin ensimmäisen näytöksen torikohtauksessa. Kohtauksessa kaksikko aiheuttaa kaaosta pihistellen kylän torilta ruokaa, ja apina tanssii klassikkobaleteille tyypillisen soolonumeronsa herättäen hämmennystä kyläläisten keskuudessa. Soolossa klassisen baletin liikemateriaalin sidottiin esimerkiksi kärrynpyöriä ja tynnyrihyppyjä.

Keväällä 2023 osallistuimme Hanna Järvisen luennolle, jonka aiheena oli orientalismi baletissa. Järvinen antoi luennollaan kiinnostavia esimerkkejä balettikoreografioista, joissa orientalismi ja stereotyyppiat ovat näyttäytyneet ongelmallisessa valossa. Meitä kiinnosti erityisesti Järvisen huomio jo aiemmin mainitsemamme Peppi Pitkätossu -baletin loukkaavasti toteutetusta apinahahmosta. Baletissa Pepin apina Herra Tossavainen, joka on kotoisin ”Kurrekurredutt-saarelta”, imitoi saaren asukkaiden tanssityyliä huvittavan näköisesti. Järvisen mukaan ongelmallisinta baletin asetelmassa oli nimenomaan se, että Herra Tossavainen on ainut hahmoista, joka tanssii tällä tavalla saaren ulkopuolella. Koreografia viestii yleisölle, että ”Kurrekurredutt-saaren” asukkaat ovat verrattavissa apinoihin. (Järvinen 2023.) Meille Järvisen huomio Herra Tossavaisen liikemateriaalista oli erityisen merkityksellinen, sillä myös meidän baletissamme oli apinahahmo. Luennon jälkeen kävimme tarkasti läpi Aladdinin apinatoverin liikemateriaalia, jotta vastaava asetelma ei toistuisi meidän teoksessamme. Olimme päättäneet käyttää apinan soolonumerossa muutamassa kohdassa karakteritansseissa tyypillisesti käytettyjä käsien asentoja. Muutoin apinan liikemateriaali oli melko klassista, eikä aiheuttanut meissä huolta. Päätimme kuitenkin lisätä samaiset karakteritanssien maailmasta lainatut kädet myös Scheherazaden hahmolle, jotta minkäänlaisia haitallisia oletuksia ei pääsisi syntymään koreografian perusteella.

Aladdin ja sulttaani

Baletin pääaineopiskelijoiden lisäksi teoksen solistisissa rooleissa nähtiin myös tanssinopettajakoulutuksen kansantanssilinjan opiskelijoita. Aladdinin ja sulttaanin tanssijat suoriutuivat ansiokkaasti ensimmäisestä kerrastaan balettinäyttämöllä. Tanssijoiden lajitaustan vuoksi päätimme vapauttaa roolihahmojen liikevalikoimaa hieman, ja lisäsimme koreografiaan muutamia kansantanssin elementtejä. Tanssijoiden lavaolemus ja ilmaisukyky sai varmuutta ja rentoutta, kun koreografiaan lisättiin heille tuttua materiaalia. Lisäksi kansantanssin karakterinomaisen materiaali sopi hyvin veijarimaisen Aladdinin ja huolettoman sulttaanin roolihahmoille. Vuoden 2024 versioon innos-

tuimme lisäämään toiseen näytökseen vielä sulttaanin ja palatsin vartijoiden yhteisen tanssinumeron, jossa suuri osa liikemateriaalista oli kansantanssin repertuaarista. Koreografian rakenne tosin oli varsin klassinen.

Suomalaisen kansantanssin lisääminen arabialaiseen kulttuurikehykseen tuntui ajatuksen tasolla melko erikoiselta, mutta käytännössä toimi saumattomasti. Vaikka tiedostimme, ettei liikemateriaalille löydy varsinaisesti historiallisesti pätevää perustetta, sen käyttäminen tuntui silti turvallisemalta kuin itämaisen tanssin elementtien lisääminen koreografiaan. Kansantanssin materiaali istui lopulta loistavasti klassiseen musiikkivalikoimaamme ja mahdollisti erilaisten rytmien korostamisen musiikista. Koska kansantanssin materiaali on maadoittunutta ja tanssiaskeleissa on painavampi olemus kuin baletin liikemateriaalissa, sen hyödyntäminen toi osaltaan tanssijoiden olemukseen lisää maskuliinisuutta ja voimaa. Tämä toimi erityisen hyvin vartijoiden ja sulttaanin yhteisessä tanssissa, jossa vartijoiden roolissa esiintyi naispuolisia tanssijoita.

Hovineitojen tanssi

Balettimme toinen näytös sijoittui palatsiin, jonne Aladdin saapuu aikeinaan pyytää prinsessa Jasmine kättä itselleen. Palatsissa nähdään klassisen baletin kaavalle tyypillisiä tanssinumeroita, jotka eivät varsinaisesti kuljeta tarinan juonta eteenpäin. Koreografoimme palatsin hovineidoille ryhmätanssin, johon Jasmine ja Aladdin liittyvät mukaan. Ryhmätanssin musiikiksi valikoitui Alan Menkenin säveltämä *Harvest Dance*, Disneyn vuoden 2019 Aladdinista. Elokuvasssa *Harvest Dance* säestää vauhdikasta tanssikohtausta, jossa Aladdin ja Jasmine päätyvät tanssimaan yhdessä palatsin juhlissa. Tämä kohtaus innoittikin meitä luomaan vastaavan hetken myös meidän balettiimme.

Hovineitojen tanssi ei ole varsinaisesti karakterinnumero, mutta Menkenin säveltämä musiikki poikkeaa eniten klassisen balettimusiikin kuulokuvasta. "Etnisiä" elementtejä henkivä musiikki kannusti myös koreografiaa irtautumaan täysin klassisesta kaavasta. Alkuperäisessä kokoonpanossa, vuonna 2023 hovineitojen roolissa tanssi kolme kansantanssin pääaineopiskelijaa ja yksi showtanssin pääaineopiskelijä. Klassisesta liikemateriaalista poikkeaminen tuntui siis myös pedagogisesti sopivalta ratkaisulta, jotta tanssijat saavat nauttia esiintymisestä hetken omalla mukavuusalueellaan. Vuoden 2023 versiossa hovineitojen tanssiin istutettiin muutamia kansanomaisen tanssin elementtejä.

Uudella esityskaudella 2024 hovineitojen kokoonpano muuttui ja tanssijoina nähtiin neljä baletin pääaineopiskelijaa. Lähdimme muuttamaan koreografiaa puhtaasti taiteellisista syistä, jotta numeroon saataisiin selkeämpi rakenne ja moninainen tilaorientaatio. Uusi versio perustui pitkälti klassiseen liikemateriaaliin, mutta koreografian liikkuminen ja siinä käytetyt asetelmat muistuttivat meitä karakterinumeroiden kompositioista. Numeron alkuosa pysyi kuitenkin samana kuin alkuperäisessä versiossa. Tanssi alkaa islamilaiseen kulttuuriin viittaavalla kumarruksella, jota käytetään klassisen baletin karakterinumeroissa paljon. Lisäksi käsien liikkeet ovat peräisin karakteritansseista. Jutta Mustakallio viittaasi teemahaastattelussaan nimenomaan tähän ”islamilaiseen” kumarrukseen ja ”liekiksi” kutsuttuun käsien asentoon. Mustakallion mukaan asennot ovat yksinkertaisesti niin kauniita, että niiden käyttäminen koreografiassa on perusteltua. Materiaalia voi käyttää luottavaisin mielin, jos koreografi tietää, millaista symboliikkaa valitut liikkeet voivat eri kulttuureissa pitää sisällään. Mustakallio avasi meille, että ”islamilaisella” kumarruksella – jossa toinen käsi on otsalla ja toinen sydämellä – viitataan siihen, että Allah on kumartajan ajatuksissa ja sydämessä. Koimme tämän tiedon merkitykselliseksi ja halusimme kertoa liikkeiden symboliikasta myös tanssijoille, jotta he saisivat syvällisemmän otteen tanssiin.

Kylän väki

Ensimmäisen näytöksen prologin jälkeen baletin tarina alkaa vilkkaalta torilta. Halusimme maalata lavalle kuvaelman, jossa riittää katseltavaa. Erilaiset karikatyyrit ja hieman liioitellut hahmot toimivat loistavasti torikohtauksessa. Kärtyinen torikauppias yrittää käydä kauppaa kyläläisten kanssa, kun Aladdin ja apina kähveltävät ruokaa tämän kojusta. Myös Jasmine saapuu ihastelemaan kylän touhuja. Vuonna 2024 saimme työryhmään lisää baletin pääaineopiskelijoita ja halusimme koreografoida heille solistisia osuuksia useampiin kohtauksiin. Myös kylä sai lisää vauhtia, kun lisäsimme kohtaukseen kahden kylän tytön hurmaavan tanssin. Toinen tytöistä on hieman tylsistynyt ja päättää höynäyttää torikauppiasta huvikseen. Näin torikauppiaan ja kyläläisten välille saatiin rakennettua lisää ihastuttavia vuorovaikutuksen hetkiä.

Suunnitellessamme uutta materiaalia, olimme tietoisia siitä, että hahmojen karakterit täytyy luoda tarkasti harkiten. Emme halunneet ruokkia kuvitelmaa, jonka mukaan ”itämaiset” naiset ovat viekkaita ja miehet julmia ja vihaisia. Pohdimme, maalaavatko torikauppiaan ärhentelevä olemus ja tätä kiusoittelevan solistin lavailmaisuus yleisölle negatiivisen kuvan arabialaisista ihmisistä. Päädyimme

kuitenkin siihen tulokseen, että samanlaiset henkilöhahmot olisivat istuneet täydellisesti myös Oulun torille sijoitettuun tanssisatuun. Meidän baletissamme myöskään haitallista vertailuasetelmaa ei päässyt syntymään, sillä kaikki hahmot olivat yhden kulttuurin edustajia.

4.4 Itämaisen tanssisadun puvustaminen

Puvustus on yksi teoksen näkyvimmistä elementeistä katsojalle. Puvustus luo tunnelman tarinalle, kertoo henkilöhahmojen persoonasta ja elämäntilanteesta, tukee liikettä ja auttaa erottamaan hahmot toisistaan. Asukokonaisuuksien suunnittelu paljastui yhdeksi produktion haastavimmista osa-alueista. Kysymykset orientalismista ja kulttuurisesta omimisesta konkretisoituivat tehdessämme päätöksiä siitä, mitkä elementit päätyvät lavalle. Päätöksiä tehdessämme valitettavasti huomasimme, että aikaa elementtien tutkimiselle ei ollut loputtomasti ja produktion muita osa-alueita hoidaessamme emme pystyneet perustamaan kaikkia päätöksiämme tutkitulle tiedolle. Monet päätökset teimme lopulta pitkälti intuition ja oman harkintakykymme valossa.

Osana opinnäytetyömme tutkimustyötä haastattelimme puvustusalan ammattilaista, vaatetusalan artonomi (AMK) Maria Kuosmasta, tammikuussa 2024. Hänellä on pitkä työkokemus monen eri teatteritalon ja produktion parissa työskentelystä. Tällä hetkellä hän työskentelee Suomen kansallisoopperan pukuvarastovastaavana. Halusimme saada vastauksia erityisesti siihen, mitkä elementit tekevät puvuksesta itämaisen. Tässä alaluvussa avaamme ajatuksiamme Aladdin ja Taikalamppu -produktion puvuksesta ja päätöksiin johtaneista pohdinnoista. Lisäksi avaamme sitä, mitkä aspektit puvuissa jäivät mietityttämään meitä vielä teosprosessin jälkeenkin. Kerromme myös Kuosmasen ajatuksista omiin pohdintoihimme rinnastettuna.

Lähdimme kaavailemaan baletin puvustusta ensisijaisesti Disneyn Aladdinin (2019) pohjalta. Uudistettu ja ihmisten näyttölemä versio tuntui tämän päivän tietoisuuden valossa paremmalta inspiraation lähteeltä verrattuna vuoden 1992 animaatioelokuvaan. Animaatioelokuvassa esimerkiksi Aladdinin hahmon tarpeeton paidattomuus ja Jasminen vatsatanssijan asustus eivät tuntuneet korrektilta lähestymistavalta. Aladdinin (2019) lisäksi inspiraatiota otimme baletin repertuaarista ja historiallisesta kuvastosta. Aladdin ja Taikalamppu -balettia puvustaessa tuli ottaa huomioon myös esityksen kohderyhmä. Lapsille suunnatussa tanssisadussa hahmojen täytyi erottua selkeästi toisistaan ja ilmentää roolin luonnetta ja aikomuksia.

Puvustusta käsitellessä on syytä huomioida, että meillä koreografeina on laaja tietämys baletin repertuaarista ja sen myötä myös teosten puvustuksesta. Baletin puvustuksessa tulee ottaa huomioon asujen hengittävyys ja liikeratojen vapaus. Erilaiset siluetit ja leikkaukset tuovat parhaimmassa tapauksessa tanssijan kehon ja tanssitekniset linjat esiin positiivisessa valossa. Kuosmanen kertoo, että baletti rajoittuu kankaiden puolesta kevyisiin materiaaleihin, jotka tukevat liikekieltä. Raskaissa materiaaleissa esittäjä ei pääse esiin ja yleisö saattaa tanssijan sijaan nähdä vain liikuvan puvun. Petipan Bajadeerista ja Le Corsairesta tutut pussihousut, erilaiset hunnut ja hiuskoristeet antoivat inspiraatiota ja osviittaa pukujen mahdollisuuksista. Itämaisia teoksia puvustaessa käytetään usein silkkiä ja sifonkia, hehkuvia värejä ja pukuja koristetaan timantein ja koruain, Kuosmanen selittää.

Aluksi tutkimme perinpohjaisesti läpi Oulun ammattikorkeakoulun tanssinopettajakoulutuksen oman pukuvaraston ja sieltä löytyvät aarteet. Balettiin soveltuvien pukujen valikoima oli suppea, erityisesti itämaista teosta puvustaessa. Haalimme kasaan sopivat asut Aladdinille, kylän väelle ja paraatitanssijoille. Saimme mahdollisuuden teettää osan puvuista Ateljee TikinTaika:ssa. Teetetyinä saimme monet pussihousut, turbaanit ja solistien asukokonaisuudet.

Yksi eniten pohdintaa herättäneistä osa-alueista puvustukseen liittyen oli päähineiden käyttäminen teoksessa. Pähineitä on käytetty läpi historian erinäisistä syistä. Pähineellä voitiin viestiä sosiaalista statusta tai uskontoa. Toisaalta päähineillä on voinut olla myös käytännöllisiä tarkoituksia, esimerkiksi toimia suojana auringon poltetta vastaan. (Center for South Asian & Middle Eastern Studies 2020.) Lisäksi päähineillä saattaa olla tarkkoja käyttötapoja ja symbolisia merkityksiä. Pohdimme alusta asti sitä, kannattaako hahmot pukea turbaaneihin. Turbaanien laittaminen suomalaisille tanssijoille jännitti meitä, sillä esiin nousi huoli kulttuurisesta omimisesta. Turbaaneja on monenlaisia, eikä meillä itsellämme ollut kattavaa tietämystä niiden eroista. Toisaalta turbaanien poistaminen tuntui teoksen valkopesulta ja kulttuuristen elementtien turhalta poispyyhkimiseltä. Historian saatossa turbaaneja ovat käyttäneet niin sikhit, muslimit, hindut, juutalaiset kuin kristitytkin (Amin & Jhooti 2019). Turbaani ei siis ole tiukasti sidonnainen vain yhteen kulttuuriin tai uskontoon. Kuosmanenkin huomauttaa, että aika ajoin turbaanit ovat kuuluneet myös länsimaisiin muoti-ilmiöihin. Toki enemmän naisilla kuin miehillä.

Päädyimme käyttämään turbaaneja, mutta teimme päätöksen suhteellisen myöhään. Tämän vuoksi muotoseikkojen miettimiselle ei jäänyt aikaa ja turbaanien ulkoasu jäi ompelijan käsiin. Tie-

dostamme, että lavalle päätyneet turbaanit muistuttivat enemmän korkeampia intialaisia sikhiturbaaneja kuin leveämpiä arabialaisia turbaaneja. Emme olleet täysin tyytyväisiä lopputulokseen ja meitä jäi harmittamaan turbaanin muotoa koskeva asiavirhe. Olemme kuitenkin sitä mieltä, että turbaanit osaltaan vahvistivat visuaalista ilmettä ja auttoivat katsojaa hahmottamaan roolihahmojen asemaa suhteessa toisiinsa. Vaikka tiedostimme jo Aladdin ja Taikalamppu -baletin ensimmäisellä esitysjaksolla turbaanien olevan vääränlaisia, emme resurssien vuoksi tilannetta pystyneet korjaamaan kevään 2024 versioon. Täytyy myös ottaa huomioon, että aito turbaani on tyypillisesti käärittä yhdestä pitkästä kankaasta (Baltacioğlu-Brammer 2019). Jos olisimme tehneet tanssijoille aidot käärittä turbaanit, ne olisivat mitä luultavammin vaikeuttaneet tanssia painavuutensa vuoksi.

Toinen päähineitä koskeva kysymys oli Aladdinin fetsi-hattu. Vuoden 2023 Aladdin ja Taikalamppu -produktiota tehdessä olimme siinä käsityksessä, että Aladdinin (1992) käyttämää fetsi-hattua olisi kritisoitu siksi, että se kuului toiseen kulttuuriin. Bourenane (2020, 245) kuitenkin kertoo, että fetsiä kritisoitiin sen pienuuden vuoksi. Varsinkin Disneyn animaatioelokuvan Aladdinilla fetsi peittää hädin tuskin tämän takaraivon ja näin se on yritetty häivyttää näkyvistä. Aladdinin (1992) asujen historiallista todenmukaisuutta arvioiva historian professori Ayşe Baltacioğlu-Brammer (2019) huomauttaa, että *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* Aladdin ja taikalamppu -kertomus sijoittuu luultavasti tarinan luojaan Hanna Diabin elinvuosien aikaan vuosisatojen 1600 tai 1700 paikkeille. Fetsit tulivat tunnetuiksi 1800-luvulla Osmanien valtakunnassa, kun sulttaani Mahmud toinen halusi uudistaa armeijaa. Hän määräsi käyttöön länsimaiden kaltaiset uniformut ja lisäsi pukuun fetsi-hatun. Fetsistä tuli symboli Lähi-idän modernisaatiolle ja täten tuskin olisi ollut vielä käytössä 1600- tai 1700-luvulla. (Baltacioğlu-Brammer 2019.) Tietenkin on mahdollista, että Disney sijoitti tarinan 1800-luvulle, jolloin fetsin käytölle olisi historiallinen peruste. Kuitenkin tarinan sijoituessa kuvitteelliseen Agrabah-valtioon, aikakauden tarkka arviointi lienee mahdotonta.

Vuoden 2019 filmatisoinnissa Aladdinilla on kufi-hatun kaltainen päähine (Sinha-Roy 2019). Olimme inspiraatiomme tästä *live action* -elokuvasta, ja uusintaensi-iltaamme helmikuussa 2024 puvustajamme Outi Räsänen teki Aladdinille ja torikauppiaalle nopealla aikataululla fetsi- tai kufi-hatun tyyliset päähineet. Ilmeisesti kufi-termiä käytetään toisinaan myös esimerkiksi fetsi-hatusta (TheKufi.com 2021).

Baltacioğlu-Brammer (2019) huomauttaa Aladdinin tuskin kulkeneen ilman paitaa pelkkä liivi asusteenaan. Hänen mukaansa Aladdinilla todennäköisimmin oli päällään lyhyt- tai pitkähihainen puu-

villasta tai pellavasta valmistettu paita. Me teimme saman ratkaisun Aladdin ja Taikalamppu -produktiossa ja puvustimme Aladdinille valkoisen pitkähihaisen kauluspaidan tapaisen puuvillapaidan. Jasminen asu on Baltacioğlu-Brammerin mukaan liian paljastava. Prinsessa olisi oletetusti pukeutunut pussihousuihin, mekkoon, vyöhön ja ihmisten ilmoilla huntuu. Hänellä olisi ollut myös koruja koristamassa itseään ja ilmaisemassa arvokkuuttaan. Yläluokkaisten naisten vaatteet olivat useimmiten punaisia tai vihreitä. Meidän Jasminellamme oli päällään violettiä ja keltaista, mutta esimerkiksi sulttaanilla oli vihreää ja vuoden 2024 tuotannon hovineidot olivat puettu punaiseen. Jasminen asu oli kutakuinkin historiallisesti korkea, toki baletin maailmaan tuotu ja ohuesta kankaasta valmistettu. Toisaalta Baltacioğlu-Brammer kertoo yhden perinteisen valmistusmateriaalin olleen sametti, ja meillä Jasminen asun yläosa oli tehty samettia käyttäen. Baltacioğlu-Brammer kertoo Disneyn (1992) sulttaanin asun olleen lähimpänä totuutta Aladdinin, Jasminen ja sulttaanin asukonaisuuksista. Me otimme inspiraatiomme Disneyn puvustamasta sulttaanista ja esimerkiksi valitsemamme liivi muistuttaa ainakin etäisesti kaftania, jota historialliset sulttaanit käyttivät osoittaen arvokkuuttansa. (Baltacioğlu-Brammer 2019.)

Keskustellessamme Maria Kuosmanen kanssa itämaisestä puvuksesta ja esimerkiksi turbaaneja koskevista kysymyksistä, hän kertoi ajattelevansa, että ratkaisu täytyy tehdä päätettäessä teoksen tekemisestä. Jos haluaa tuoda lavalle itämaisen tarinan siirtämättä sitä toiseen kontekstiin tai ympäristöön, täytyy myös puvustuksen olla uskottavaa ja esitettävään kulttuuriin sopivaa. Kuosmanen ajattelee pukusuunnittelun vaativan teoksen kulttuuriin ja ajanjaksoon tutustumista. Nykyään internetin kautta löytyy valtavasti tietoa verrattuna aikaan, jolloin monet klassikkoteoksista on tehty. Toisaalta klassikkoteokset voidaan nähdä kuvauksena siitä, miten toiset kulttuurit teoksen valmistumisen aikaan on nähty.

Kuosmanen antoi vinkiksi sen, että esimerkiksi käsiohjelmaan voi laittaa teosta avaavan tekstin. Tekstissä voidaan kertoa, että kulttuuriin liittyviä kysymyksiä, esimerkiksi puvustusta, on pohdittu ja tällaisiin ratkaisuihin päädytty. Tekstissä kannattaa mainita, että teosta on tehty kunnioituksesta käsin. Disney käyttää osassa vanhoista animaatioelokuvistaan alkutekstien yhteydessä niin kutsuttua *disclaimeria* eli eräänlaista tietoiskua elokuvan sisältämästä vahingollisesta sisällöstä. Esimerkiksi Aladdinin (1992) alussa nähdään teksti:

Ohjelmassa kuvataan negatiivisesti ja/tai kohdellaan kaltoin kansoja tai kulttuureita. Nämä stereotyyppit olivat väärin silloin ja ovat väärin myös nykyään. Sisältö on säilytetty ennallaan muistuttamaan siitä, kuinka vahingollista syrjintää on ja kuinka välttämätöntä on, että luomme yhdessä tasa-arvoisen tulevaisuuden.

Disney on sitoutunut luomaan innostavia ja kannustavia tarinoita, jotka heijastavat ihmiskunnan monimuotoisuutta ympäri maailman. (Aladdin 1992.)

Disneyn teksti sopii hyvin myös Edwardsin (2020) ajatuksiin siitä, että täytyy tuntea menneisyys, asettaa se nykytodellisuuden rinnalle ja haaveilla siitä, mitä voi vielä tulla. Teksti ei pyhitä teoksen halventavaa representaatiota, mutta se toimii eräänlaisena siltana nykytodellisuuden ja historian välillä. Se on keino herättää keskustelua ja kriittistä ajattelua. Toinen vaihtoehto Disneyllä olisi poistaa vuoden 1992 Aladdin markkinoilta ja suoratoistopalveluista. Se osittain poistaisi ongelman, mutta osittain lakaisisi historian epäkohdat maton alle. Tällöin myös elokuvan hyvät asiat jäisivät katsojilta näkemättä. Elokuvan säilyttämisellä ja tekstin lisäämisellä tekijät osoittavat ymmärryksensä asiaa kohtaan ja avoimesti kertovat toimineensa menneisyydessä väärin.

Jutellessamme Bajadeeri-baletista Kuosmanen avasi meille teosten tekijänoikeuksia ja -suojaaja. Hän kertoi, että kun puvut teetetään esitykseen, ne on sen jälkeen suojattu tekijänoikeuksin, eli niitä saa ja täytyy käyttää ainoastaan siinä teoksessa. Pukuja ei ainakaan niiden alkuperäisessä muodossa voi uusiokäyttää. Jos teos otetaan uudestaan ohjelmistoon, on siinä käytettävä alkuperäisiä pukuja. Tekijänoikeudet siis osaltaan estävät teoksen uudistamismahdollisuudet. Kuosmanen huomauttaa, että mikäli teoksen koreografia konsultoidaan, muutos on mahdollista.

Aladdin ja Taikalamppu -produktion lavaharjoituksissa kohtasimme useamman puvustukseen ja rekvisiittaan liittyvän ongelmakohdan. Olimme saaneet Oulun teatterilta ruokatarvikkeita torikauppiiaan kärryjä varten. Yllätykseksemme tavaroiden seasta löytyi muovisia lihoja pyytämiemme hedelmien ja leipien lisäksi. Valtava kimpale sianlihaa välittää katsojalle ehkä hieman vääränlaisen kuvan teoksen tekijöiden kulttuurintuntemuksesta ja -arvostuksesta. Muslimithan eivät syö sianlihaa. Päätimme siis jättää lihat takahuoneeseen ja täyttää kärryt alkuperäisen suunnitelman mukaan hedelmillä, vihanneksilla ja leipätuotteilla.

Valoja suunnitellessamme Jafarin tanssija saapui lavalle ja kysyi, laittaisiko hän kultaiset korvarengat korviinsa. Tämä oli mielestämme hyvä idea, sillä korut sopivat hyvin hahmon lettikampauksen ja turbaanin seuraksi. Emme kuitenkaan tällöin ymmärtäneet, että islamilaisessa kulttuurissa miesten korvakorujen käyttö ei ole sallittua (Hidjabaya 2022). Emme ajatelleet asiaa loppuun asti, sillä naisen esittämänä Jafarin hahmo sai muutenkin tietyllä tapaa androgyynisen muodon. Vuoden 2024 produktion, luettuamme korujen käytöstä tarkemmin, päätimme jättää Jafarin korvakorut pois.

Alusta saakka meille oli selvää, että ihon maalaaminen tummaksi on ehdoton ei. Emme missään nimessä halunneet värjätä tanssijoita tummemmiksi tai korostaa piirteitä erityisesti tummalla. Historian saatossa ihoa on värjätty tummaksi esimerkiksi Faaraon tytär ja Bajadeeri -baleteissa. Tänä päivänä ihon maalaaminen on onneksi ymmärretty loukkaavaksi balettitaloissa ympäri maailman. Toisaalta esimerkiksi Venäjällä tanssijoita maalattiin ainakin vielä vuonna 2019 mustiksi (Marshall 2019). Lampun Hengen kohdalla päädyimme kuitenkin käyttämään sinistä ihomaalia. Ajattelimme, etteivät pelkät siniset vaatteet antaneet tarpeeksi vahvaa vaikutelmaa hahmon taianomaisesta olemuksesta. Siltikin meitä jännitti jopa sinisen maalin käyttäminen. Keskustelttuamme asiasta ymmärsimme pelkomme juontavan juurensa Disneyn (2019) Aladdin-elokuvaan, jossa lampun hengen roolissa nähdään tummaihoisen Will Smith. Käyttäessämme hänen laulamiaan kappaleita balettimme Lampun Hengen kohdissa, rupesimme epäröimään, ajatteleeko yleisö meidän Lampun Hengemme esittävän Will Smithiä. Emme missään nimessä halunneet yleisön yhdistävän sinistä maalia etnisen ihonvärin muuttamiseen. Kuitenkin jo animaatioelokuvassa vuodelta 1992 lampun henki on ollut sininen, siispä pysäytimme itsemme yliajattelun kehästä ja otimme sinisen maalin käyttöön. Kuosmanen muisteli, että Suomen kansallisbaletin Bajadeerissa ei ihoa maalattu muilla tanssijoilla kuin kultaisella patsasta esittävällä hahmolla. Ajattelimme, että patsaan maalaaminen kultaiseksi ja Lampun Hengen maalaaminen siniseksi eivät ole etnisyyteen viittaavaa ihonvärin muuttamista.

Disneyn Aladdin (1992) on saanut kritiikkiä esimerkiksi siitä, että vain sivuhenkilöillä tai pahoilla hahmoilla on arabialainen aksentti päähenkilöiden puhuessa ilman korostusta (Baltacioğlu-Brammer 2019). Lisäksi esimerkiksi animaatioelokuvan vartijoilta puuttuu hampaita suustaan ja heidät esitetään hyvin aggressiivisina muiden sivuhenkilöiden ohella. Kysyimme Kuosmaselta, miten paha hahmoa tyypillisesti lähdetään puvustamaan. Hän kertoi, että tyypillisesti käytetään tummia värejä. Esimerkkinä hän mainitsee Jekyll & Hyde -produktion ilkeän Mr. Hyde -hahmon vaatteiden tummuuden olevan kontrastina hyvälle, vaaleisiin vaatteisiin pukeutuneelle, Jekyllille. Toisen esimerkin hän antaa Joutsenlampi-baletin mustaan pukeutuneesta velho Rothbartista. Hän kertoo ajattelevansa, että fiktiivisen ”pahiksen” pukemisessa voi heittäytyä paremmin, kun hahmo ei ole sidoksissa todellisuuteen. Jafarin puimme pitkälti Disneyn (1992) inspiroimana mustaan ja punaiseen. Värit kertovat heti katsojalle hahmon olevan luonteeltaan erilainen kuin loput, kirkkaisiin väriin puetut hahmot.

Toiseen kulttuuriin sidonnaisen teoksen puvustusta kannattaa pohtia tarkasti. Mikäli jokin teoksen elementeistä tuntuu loukkaavalta, se kannattaa poistaa. Ideaalitalanteessa koreografi tai tanssinopettaja voi konsultoida alan ammattilaisia tai kyseisen kulttuurin asiantuntijoilta ja valmistuttaa

puvut saamansa ohjeistuksen mukaan. Kuitenkin todellisuudessa tilanne on usein se, että käytössä ovat ainoastaan tanssikoulun varastosta valmiiksi löytyvät puvut ja teos on tehtävä niiden ehdoilla. Kuosmanen kertoo työskentelevänsä vapaaehtoisena harrastelijakesäteatterissa. Puvustukseen ei erikseen ole budjettia, joten on käytettävä sitä, mitä löytyy. Teosta puvustaessa hän kuuntelee ohjaajan toiveet ja parhaansa mukaan koittaa rakentaa ja löytää sopivat ratkaisut vaatetukseen. Tällaisissa tilanteissa kaikkia taiteellisia visioita ei pystytä toteuttamaan ja teos täytyy tehdä olemassa olevien resurssien ehdoilla. Jos meidän tapauksessamme mitään Aladdinin maailmaan viittaavaa puvustusta ei olisi ollut saatavilla, teosta tuskin olisi voinut tehdä.

5 POHDINTA

Tässä luvussa avaamme tutkimuksemme tuloksia ja kokoamme oman teosprosessimme aikana heränneet huomiot yhteen. Lopuksi esittelemme myös mahdolliset jatkotutkimusaiheet. Opinnäytetyömme tavoitteena oli saada vastauksia siihen, millä tavoin tanssinopettajan ja koreografin tulisi käsitellä toisiin kulttuureihin sidonnaisia koreografioita työssään. Ajattelemme, että vastuu baletti-kulttuurin kehityssuunnasta kuuluu suurten balettiseurueiden lisäksi myös tanssinopettajille ja ihan jokaiselle koreografiaa baletin parissa tekevälle. Tanssinopettajien ja koreografien on oltava tietoisia omasta funktiostaan osana baletin kenttää ja tanssintekijöiden on hahmotettava oman työnsä merkitys suuremman konseptin sisällä. Tulevaisuuden tanssik kasvattajina tällainen vastuu tuntuu meistä ehdottoman tärkeältä, ja sen vuoksi haastavan aiheen lähestyminen tuntui luonnolliselta ensisijaisesti tanssinopettajan ja koreografin näkökulmasta.

Vastataksemme tutkimuksen tavoitteisiin olemme laatineet suuntaa antavan ohjenuoran tanssinopettajalle, joka käsittelee työssään itämaisia tai muutoin kulttuurisidonnaisia teoksia nimenomaan baletin kontekstissa. Ohjenuora on kirjattu auki alaluvuissa 5.2, 5.3, 5.4 ja 5.5 Jo tutkimuksen alkuvaiheessa kävi ilmi, että työmme aihe ja teemat ovat niin monisyisiä ja pitkälti subjektiivisia, ettei niihin luultavasti voida löytää yksiselitteisiä vastauksia. Tavoitteenamme ei siis ole antaa lukijalle valmiita neuvoja, vaan haluamme pikemminkin ohjata opettajia ja koreografeja laajentamaan omia ajatusmallejaan ja käsityksiään siitä, millaisia aspekteja heidän tulisi työssään ottaa huomioon.

5.1 Päätelmät ja tutkimustyön reflektio

Selventääksemme tutkimustyömme johtopäätöksiä, palaamme vielä opinnäytetyömme pääkysymyksen pariin: Miten tanssinopettaja tai koreografi voi syventää ymmärrystään vahingollisen kulttuurisen hyväksikäytön ja taiteellisen inspiroitumisen sekä toisen kulttuurin positiivisen esille tuomisen eroista?

Koemme, että tekemämme tutkimustyö on antanut meille itsellemme huomattavasti aiempaa kattavamman ymmärryksen haitallisista kulttuurisidonnaisista representaatioista baletin kentällä. Tämän myötä positiiviset adaptaatiot on helpompi erottaa loukkaavasta teosmateriaalista. Työmme päätteeksi kokoamaamme ohjenuoraan nostimme sellaisia havaintoja, jotka näyttäytyivät omassa teos- ja tutkimusprosessissamme erityisen merkittävänä oivaltamisen hetkinä. Toivomme näiden

huomioiden tarjoavan samankaltaisia oppimiskokemuksia myös muille tanssialan toimijoille. Kokonaisvaltaisena johtopäätöksenä, voimme tutkimuksemme lopuksi todeta, että avainasemassa opettajan tai koreografin ymmärryksen ja työn kehittymiselle on tämän oma tahtotila edistää osaamistaan aiheen parissa. Työssämme esiteltyjen teemojen tulisi siis tuntua merkityksellisiltä opettajalle itselleen.

Pääkysymyksen lisäksi halusimme tutkimuksessamme saada vastauksia kahteen sivukysymykseen: Miten toisiin kulttuureihin sidonnaisia tarinoita on mahdollista käsitellä kunnioittavasti baletin kontekstissa? Millaisia kertomuksia meidän ylipäättään on suomalaisina lupa tuoda lavalle yleisön nähtäväksi? Lähdimme työhön vakaasti siinä uskossa, että toisista kulttuureista inspiroituminen on mahdollista tehdä kauniisti ja loukkaamatta ketään. Tiedostimme kuitenkin, että edellä mainittuun yhtälöön liittyy haasteita, joita emme luultavasti itsekään osaa aavistaa.

Tutkimustyön edetessä saimme monesta suunnasta varmistusta lähtökohtaiseen ajatukseemme siitä, että kulttuurien käsittely lavalla on mahdollista toteuttaa kunnioittavasti. Toisaalta myös riskeäviä mielipiteitä osui tiellemme. Taiteen kontekstissa miltei kaikkea voidaan tarkastella subjektiivisesti ja baletin kentällä erityisesti nimenomaan karakterinumeroihin liitännäiset orientalismin ja kulttuurisen omimisen teemat tuntuvat jakavan ammattilaisia kahteen leiriin: Toiset ajattelevat karakteritanssien olevan suoranaisesti kulttuurista omimista, eikä niitä sen vuoksi kuuluisi enää esittää tai opettaa ainakaan sellaisenaan. Toiset taas ajattelevat, että karakteritanssit ovat vahva ja tärkeä osa baletin traditiota, jonka tarkoituksena ei ole koskaan ollutkaan edustaa tai esittää autenttisesti jonkin kulttuurin kansantanssia. Tässä yhteydessä haluamme huomauttaa, että klassinen baletti itsessäänkin on nimenomaan vain baletisoitu versio ihmisyydestä, eikä lavalla varsinaisesti pyritä esittämään ihmistä autenttisesti todellisuudessaan.

Tutkimuksemme aikana pyrimme kokoamaan yhteen erilaisia näkemyksiä siitä, millaiset tarinat ovat tervetulleita balettinäyttämöille. Kulttuurista moninaisuutta esittelevät tuotannot ovat saaneet melko objektiivisesti positiivisen vastaanoton erityisesti silloin, kun teoksen työryhmä on monikulttuurinen. Suomalaisten tekijöiden teosten sisältöön suhtaudutaan kriittisemmin, mutta ajatus siitä, että suomalaiset saisivat tuottaa vain suomalaiseen kulttuuriin liitännäisiä tarinoita ei saa myöskään osakseen kannatusta. Näiden havaintojen perusteella, voimme olettaa, että teoksissa tärkeää on itse tarinan, kulttuurin ja tekijöiden sijaan näiden kaikkien elementtien yhdistämiseen liittyvä tilan-

nekohtaisuus. Tätä tilannekohtaisuutta olemme avanneet erityisesti opinnäytetyön luvussa 3.3. Yksittäisten osatekijöiden sijaan merkitystä on siis erityisesti sillä, kuka tarinaa tekee, kenestä tarina kertoo ja mitä tarina kertoo.

Seuraavaksi meidän tulee vielä selventää, millaisia toimenpiteitä toisten kulttuurien kunnioittava käsittely lavalla edellyttää koreografilta tai opettajalta. Päälinjaksi esiin nousee tiedon ja tietoperustan tärkeä rooli. Kuten olemme tutkielmassa esittäneet, nykyaikana asiavirheitä sisältävät teokset eivät välttämättä mene enää läpi oppineemmalle yleisölle. Opettajan tulee siis ymmärtää, mitä hän on lavalle viemässä. Toinen tärkeä lähtökohta kunnioittavan työn tekemiselle on loukkavien stereotyyppien ja haitallisten, ihmistä alentavien asetelmien purkaminen teoksista. Oman teosprosessimme yhteydessä huomasimme, ettei itämaisen lavakuvan maalaamiseen missään nimessä kaivattu esimerkiksi haaremitanssijattaria tai orjia. Olemassa olevan balettirepertuaarin muokkaamiseen liittyy kuitenkin haasteita. Tänä päivänä useat balettiseurueet ovat tehneet muutoksia klassikkoteosten käsikirjoituksiin ja esimerkiksi Pähkinänsärkijä-baletin karkkimaan herkkujen kulttuurisidonnaisuutta on pyritty poistamaan näyttämöiltä. Tällainen muutos vaatii kuitenkin aikaa, sillä balettioitoitunut katsoja yhdistää tanssinumeroiden musiikin luultavimmin uudesta koreografiasta huolimatta alkuperäiseen versioon. Uudet käytännöt pitäisi myös hyväksyä maailmanlaajuisesti, jotta eri kansoihin sidottujen tanssien stereotyyppit voitaisiin oikeasti purkaa. Aina-kin pienemmällä skaalalla muutoksia on kuitenkin mahdollista tehdä, ja opettaja tai koreografi voi teosta tehdessään pohtia, mitä lisäarvoa esimerkiksi orjan rooli hänen teokseensa tuo.

5.2 Työn teoskohtaisuus

Työmme ytimessä olevat aiheet ovat humaaneja, ihmiseen ja kulttuureihin sidonnaisia ilmiöitä, joilla on suhde historiaan, nykyhetkeen ja tulevaisuuteen. Orientalismin ja kulttuurisen omimisen yhteys kolonialismiin ja siitä juontuviin kulttuurien välisiin valta-asetelmiin on ehdottoman vahva. Edward W. Said painottaa tekstissään ajatusta siitä, ettei idästä inspiroituminen ole itsessään väärin, vaan orientalismin ongelmallisuus piilee nimenomaan historian valtasuhteissa ja orientalistisen tuotannon tavoitteissa. Kun tarkastellaan orientalismin ilmentymistä osana baletin traditiota, on kokonaisuus vieläkin monimutkaisempi. Baletin kontekstissa orientalististen teemojen, hahmojen ja tarinoiden yhteyteen kiedotaan satojen vuosien aikana kehittynyt länsimainen tanssikonsepti, jolla on omat tapansa kertoa tarinoita näyttämöllä.

Oman Aladdin ja Taikalamppu -produktiomme lisäksi Bajadeeri, Pähkinänsärkijä ja Peppi Pitkätossu -baletit ovat esimerkkiteoksina kulkeneet työmme mukana läpi tutkimusprosessin. Teokset ovat saaneet osakseen suhteellisen paljon kritiikkiä orientalismin ja kulttuurisen omimisen teemoihin liittyen. Kaikki kolme balettia on aikanaan luotu varsin erilaisista lähtökohdista, ja teokset eroavat sisällöllisesti toisistaan huomattavasti. Näin ollen myös niiden ongelmallisuus on yksilöllistä, eikä niitä oikeastaan voida tarkastella yhtenä orientalististen teosten ryhmänä, joiden päivittäminen korrektiksi onnistuisi jonkin yhteisen kaavan avulla.

Kun orientalismin ja kulttuurisen omimisen kaltaiset tilannekohtaiset ilmiöt näyttäytyvät osana tanssitaiteita – joka on jo itsessään aina esityshetkeen, -paikkaan ja substanssiin sidonnaista – on yhtälöä tarkasteltava joka kerta yksittäinen tapaus kerrallaan. Koska yhtä yleispätevää keinoa korrektille teoksen luomiseen ei voida muodostaa, on koreografin toimittava teoskohtaisesti. Mustakallion ajatus siitä, ettei taiteen kontekstissa oikeastaan mitään voi tuomita mahdottomaksi, resonoi koreografin tilannekohtaisen työnkuvan kanssa voimakkaasti. Kuosmasen mukaan tärkeimpiä koreografisia päätöksiä on tehtävä jo teoksen suunnitteluvaiheessa. Koreografin tulee miettiä etukäteen, sijoitetaanko teos tarinan oikeaan aikaan ja kontekstiin, vai halutaanko jonkin toisen kulttuurin kansansatu tuoda esimerkiksi nykyaikaiseen suomalaiseen yhteiskuntaan. Jos koreografi päättää sijoittaa teoksen tarinan alkuperäiseen viitekehukseen, on lavakuvan ja käsikirjoituksen vastattava todellisuutta, jotta teoksen uskottavuus säilyy. Tilanteessa, jossa alkuperäinen viitekehys on epäselvä, eikä sen tutkimiseen ole riittävästi resursseja, voi olla parempi vaihtoehto valita jokin muu lähestymistapa. Toisaalta fiktiivistä teosta tehtäessä kaikkia faktoja ei välttämättä ole tarkoituskaan tuoda lavalle sellaisenaan. Mustakallion painottama herkkäkorvaisuuden taito osana opettajan ja koreografin työkalupakkia on siis ehdottoman merkityksellinen kulttuurisidonnaisten tanssiteosten parissa työskentelevälle tekijälle.

5.3 Ennakkoluulojen tiedostaminen ja toiminnan kyseenalaistaminen

Kun toiseen kulttuuriin sidonnaista teosta lähdetään rakentamaan, on koreografin tai tanssinopettajan tärkeää kysyä itseltään kysymykset, jotka mainittiin myös luvussa 3.5: Kuka kontrolloi tarinaa, kuka hyötyy teoksen tekemisestä ja kuka maksaa prosessin hinnan? Välttääkseen tippumisen haitallisen kulttuurisen omimisen sudenkuoppiin, omien lähtökohtien tarkastelu on ensiarvoisen tärkeää. Kulttuurisen omimisen aiheisiin perehtyminen voi helpottaa arviointia ja myös laajentaa opettajan tietoperustaa aiheen tiimoilta. Jutta Mustakallion sanoin: “Jos yksikin ihminen loukkaantuu,

se on liikaa.” Täytyy kuunnella ja kunnioittaa teoksessa esitettävän kulttuurin asiantuntijoita ja edustajia. Mikäli jokin teoksen elementti voidaan ajatella loukkaavana kyseistä kulttuuria kohtaan, kannattaa se mieluummin poistaa ja keksiä korvaava ratkaisu. Toiseen kulttuuriin sijoittuvaa ja etenkin vanhaa repertuaaria työstäessä on hyvä pysähtyä kysymään itseltään: “Mikä tarinassa on olennaista?” ja “Voiko tarinan ytimen tuoda esiin ilman haitallisia stereotyyppioita?”

Kuten aikaisemmin työssämme mainitsimme, ennakkoluulot ovat inhimillisiä. Vaikka luulisimme tarkastelevamme aihetta objektiivisesti, olemme yhteiskuntamme kasvatteja ja osa ennakkoluuloista ja -oletuksista voivat olla piintyneitä syvälle mieleemme. Ilman kriittistä tarkastelua ja kysymysten kysymistä niitä voi olla vaikeaa tunnistaa. Omien ennakkoluulojen äärelle on hyvä prosessin aikana pysähtyä useampaan otteeseen. Vaikka teosta lähtisi tekemään kunnioituksesta käsin, voi epähuomiossa esimerkiksi turhia stereotyyppisiä elementtejä päätyä lavalle. Tärkeintä on ennakkoluulojen myöntäminen itselleen ja niitä vastaan aktiivisesti toimiminen.

Tehtäessä teosta vähemmistökulttuurista, on hyvä myös pohtia teoksesta mahdollisista tulevia tuottoja. Onko esimerkiksi työryhmään mahdollista palkata vähemmistöön kuuluvia henkilöitä, onko musiikki mahdollista teettää kyseisen kulttuurin asiantuntijoiden tekemänä tai onko mahdollisuutta palkata teokseen konsultti auttamaan eettisten päätösten tekemisessä? Isosta teoksesta puhuttaessa myös esimerkiksi osa teoksen tuotoista voidaan lahjoittaa hyväntekeväisyyteen vähemmistöä tukevan järjestön kautta.

5.4 Aikomusten avaaminen ja valmius keskusteluun

Omien lähtökohtien ollessa selvänä ja seisoessasi teoksen takana, on keskustelu hyvä avata myös työryhmän ulkopuolelle. Haastattelumme lomassa Maria Kuosmanen antoi meille hyvän vinkin: Käsisiohjelmaan voi kirjoittaa avaavan tekstin, jossa kerrotaan teoksen lähtökohdista ja ratkaisuista, joihin on päädytty. Tekstissä voi kertoa ymmärryksestä asiaa kohtaan ja tätä kautta auttaa katsojaa saamaan selityksen lavalla nähtyihin elementteihin. Suomen kansallisooppera toimikin meille hyvänä esimerkkinä vanhoihin teoksiin suhtautumisessa. Teosten yhteydessä he julkaisevat nettisivuillaan ns. Tietoiskuja ja artikkeleita koskien teosten syntyprosessia, niiden menneisyyttä ja tähän päivään tuomista. Esimerkiksi Puccinin oopperoita Turandotia ja Madama Butterflyta peilattiin suhteessa orientalismiin ja eksotismiin. Näitä teoksia avasimme luvussa 3.2. Suomen kansallisooppera antaa meille esimerkin siitä, miten teosten tarinat voidaan tuoda nykypäivään riisuen niistä

turhat orientalistiset elementit ja miten teoksessa piilevät asenteelliset tai poliittisesti latautuneet ongelmakohdat voidaan avata myös katsojan tietoisuuteen.

Mikäli kyseessä on esimerkiksi kokoillan teos, yksi vaihtoehto on järjestää yleisökeskustelu ja tätä kautta avata aiheen pohtiminen myös työryhmän ulkopuolelle. Parhaimmassa tapauksessa keskustelut voivat laajentaa niin katsojien kuin työryhmän jäsenten kulttuurintuntemusta ja kulttuurien välistä ymmärrystä. Kenties tärkeintä toista kulttuuria käsitellessä on muistaa, ettei itse ole aiheen paras asiantuntija. Omien virheiden myöntäminen ja valmius reflektioon ovat olennaisia ominaisuuksia erityisesti kulttuurisidonnaisia teoksia työstäessä. Lähes aina taiteellisia teoksia, erityisesti yhteiskunnallisista aiheista, tehdessä mielipiteitä herää sekä puolesta että vastaan. Ratkaisujen avaaminen ja valmius keskusteluun on osoitus siitä, että koreografi tai tanssinopettaja haluaa itsekin oppia aiheesta lisää eikä ajattele pitävänsä hallussaan absoluuttista totuutta.

5.5 Elinikäisen oppimisen tie

Opettajan kyky uudistaa ajatusmallejaan ja mukauttaa toimintaansa suhteessa nopeasti kehittyvään tietoisuuskulttuuriin on merkityksellisyytensä vuoksi noussut toistuvasti esiin tutkimustyömme eri vaiheissa. Taidekasvatuksen parissa toimivan opettajan työnkuva on moninainen ja siksi myös haastava. Sen lisäksi, että opettaja jakaa oppilaille osaamista jonkin konkreettisen taidon alalla, on vastuullisen opettajan tehtävänä myös edistää oppilaiden kokonaisvaltaista ymmärrystä esimerkiksi opiskeltavaan taitoon sidonnaisista historiallisista konteksteista.

Haastattelussaan Jutta Mustakallio painotti erityisesti opettajan roolia monipuolisen kulttuurikasvatuksen toteutumisessa karakteritanssitunneilla. Opettajan tulee sisällyttää tanssinopetuksen yhteyteen mahdollisimman laaja-alaisesti tietoa harjoiteltavan tanssin kulttuurisesta sisällöstä. Ideaalia olisi, että opettaja avaisi oppilailleen erityisesti karakteritanssien alkuperäistä funktiota baletin kentällä. Näin oppilaan olisi mahdollista muodostaa käsitys siitä, ettei tarkoituksena olekaan edustaa autenttisesti toista kulttuuria, vaan lavalle viedään mielikuvituksen ja ihailun rikastama tulkinta jonkin kulttuurin kansanomaisesta tanssista. Kansallisia numeroita ja karakterinnumeroita työstävän opettajan olisi ehdottoman tärkeää kertoa oppilailleen avoimesti myös lajikkulttuuriin ja teoksiin liittyvästä ongelmallisuudesta sekä historiassa että nykypäivänä. Pohdinta siitä, millaiset tulkinnat kuuluvat tämän päivän näyttämöille on tervetullutta tanssisaliin.

Haastavaa työstä tekee erityisesti nykyaikana järjestyttävää vauhtia kasvava tiedon ja tutkimuksen määrä. Opettajan on pysyttävä kehittyvien käsitysten mukana ja työ vaatii jatkuvasti myös oman toiminnan kriittistä tarkastelua. Taidealalla virhearviot ja epämääräiset representaatiot toiseudesta eivät ole harvinaisuus historiassa, mutta eivät luultavasti myöskään tulevaisuudessa. Opettajan tehtävänä on oppia tekemistään virhearvioista, jotta opetuksen laatu pääsee kehittymään eteenpäin. Opettaja voi näyttää esimerkkiä oppilailleen myös ilmaisemalla, ettei tiedä tai osaa tunneilla käsittelemästään kulttuurista vielä kaikkea. Parhaimmillaan opetustilanteesta muotoutuu avoin ja vuorovaikutuksellinen ympäristö, jonka sisällä myös oppilaat voivat jakaa osaamistaan tai innostustaan koskien käsiteltäviä kulttuureja. Tällainen ilmapiiri laskee opettajan mahdollisesti kokemaan painetta täydellisen tietoperustan rakentamisesta. Virheitä on helpompi käsitellä, kun opetusilmapiiri ei ole ehdoton.

Kasvattajan oma innostus ja jatkuva motivaatio uuden oppimiseen näyttäytyvät tanssikasvatuksen ja opetustyön laadussa positiivisesti. Opettajan tulisi aktiivisesti pyrkiä kehittämään omia näkemyksiään ja opetusmetodejaan taidekasvatuksen parissa. Jotta tällainen kehitys on mahdollista, täytyy opettajan hahmottaa kokonaisvaltaisesti, miten oppiminen tapahtuu tanssin kontekstissa. Tanssikasvattaja jakaa työssään perinteisen tiedon ja taidon rinnalla myös abstraktimpaa osaamista. Eri-laiset asenteet ja toimintamallit suhteessa opetettavaan substanssiin siirtyvät usein ikään kuin rivien välissä opettajalta oppilaille. Tämän vuoksi kasvattajan on oltava tarkkana omien ajatusmalliensä ja olettamustensa ajanmukaisuudesta ja korrektiudesta muuttuvassa maailmassa. Oman tietoperustan muodostaminen ei ole siis kertaluontoinen suoritus, vaan eräänlainen jatkuvasti etenevä ja muotoutuva intohimoprojekti. Tällainen elinikäisen oppimisen taito on kenties tanssinopettajan työn haasteellisimpia, mutta myös antoisimpia aspekteja, joka ihannetilanteessa ohjaa tämän toimintaa uran alusta loppuun saakka.

5.6 Yhteenveto

Taiteelliset produktiot ovat luonteeltaan usein hektisiä, eikä työskentely suju aina suunnitelmien mukaan. Myös me kohtasimme teosprosessimme aikana lukuisia haasteita, joihin emme aina olleet osanneet varautua. Olimme tutkimuksemme tavoitteiden puolesta hieman liian kunnianhimoisia ottaen huomioon käytössä olevan ajan ja muun produktion valmistumiseen vaadittavan työn. Lähtökohtaisesti tietoperustan rakentaminen arabialaisesta kulttuurista ja Aladdinin tarinasta oli todella haastavaa koreografisen työn ohella. Tiedonhakuun kului huomattavasti enemmän aikaa kuin osasimme odottaa ja välillä esimerkiksi puvustukseen liittyvää informaatiota oli todella haastava

löytää luotettavista lähteistä. Todennäköistä onkin, että kulttuurisidonnaisten teosten parissa työskentelevillä koreografeilla ja opettajilla ei välttämättä ole laajaa osaamista kulttuuritutkimuksen kentältä. Tällöin asiavirheitä saattaa päätyä lavalle. Usein tanssikoulut eivät pysty tarjoamaan opettajalle tarpeeksi palkallista työaikaa vaadittavan tutkimustyön tekemiseen, ja aiheisiin perehtyminen jää opettajan omalle vastuulle. Suuremmissa instituutioissa koreografin tai opettajan avuksi voitaisiin tietysti ihanneltilanteessa tuoda alan asiantuntija.

Osana ohjenuoraamme, kehotamme tanssinopettajia ja koreografeja avaamaan teoksensa tarkoitusperiä auki oppilailleen tai yleisölle. Helmikuun 2024 Aladdin ja Taikalamppu -produktiossa myös me päätimme lisätä baletin käsiohjelmaan pienen tekstin, josta teoksen lähtökohdat kävisivät katsojalle ilmi. Luonnostelemamme teksti kuului näin: ”Koreografien tavoitteena oli sovittaa Aladdinin tuttu tarina romanttisen baletin maailmaan kuitenkin arvostaen tarinan alkuperää ja siihen sidonnaista kulttuuria.” Jostain syystä teksti oli kuitenkin painovaiheessa jäänyt harmiksemme pois. Vaikka teksti ei lopulta päätynyt käsiohjelmaamme, toivomme, että aikomuksemme välittyi katsojille lopullisesta lavakokonaisuudesta.

Kokonaisvaltaisesti kokemuksemme produktion parissa oli kuitenkin hyvin positiivinen. Tavoitteenamme oli tuottaa lapsille sopivaa ja heitä innostavaa balettitaidetta, joka parhaimmassa tapauksessa herättäisi nuorten katsojien kiinnostusta muita kulttuureita kohtaan. Saimme teoksesta valtavan paljon positiivista palautetta, ja lasten innokkuus katsomossa täytti koko Valvesalin. Tarinan hahmot olivat samaistuttavia, eikä heitä esitetty minkään päinvastaisen toiseuden outoina edustajina. Lasten suosikiksi nousi erityisesti apinan hahmo, jonka olemus ja liikemateriaali saattoivat osaltaan laajentaa myös katsojan käsitystä siitä, mitä kaikkea balettitaide oikeastaan voi olla.

Opinnäytetyömme aihe on laajuudessaan niin valtava, että jatkotutkimukselle riittäisi monipuolisesti erilaisia näkökulmia. Pelkästään jo tähän opinnäytetyöhön rajaamamme kokonaisuus kaipaisi lisää tutkimusta ja käytännön esimerkkejä. Meillä ei valitettavasti ollut mahdollisuutta haastatella orientalismin ja kulttuurisen omimisen asiantuntijoita. Jatkotutkimusta ajatellen tällaiset haastattelut olisivat olennainen osa aiheen laajemman ymmärryksen saavuttamiseksi. Mikäli pääsisimme tekemään näistä teemoista jatkotutkimusta, erityisen kiinnostavia aiheita olisivat seuraavat:

- Miten tanssinopettaja voi toiminnallaan auttaa oppilaitaan erottamaan vahingollisen kulttuurisen hyväksikäytön ja toisen kulttuurin positiivisen esille tuomisen erot? Kysymys on

laajennettu suoraan tämän tutkimuksen pääkysymyksestä. Olisi kiinnostavaa tutkia opettajan roolin mahdollisuuksia kulttuurikuvaa laajentavan tanssikasvatuksen toteuttamisessa nimenomaan baletin kontekstissa.

- Toinen mielenkiintoinen näkökulma oman tutkimuksemme jatkolle olisi lähteä muokkamaan baletin olemassa olevaa repertuaaria. Tapausesimerkiksi voisi hyvin valita esimerkiksi opinnäytetyössämme mukana kulkeneen Bajadeerin tai Pähkinänsärkijän. Miten teosten haitalliset orientalistiset kerrostumat voidaan purkaa säilyttäen teosten ytimen? Osana tällaista tutkimusta olisi mielenkiintoista hyödyntää esimerkiksi yleisöhaastatteluita ja -kyselyitä. Yleisöön voisi kutsua henkilöitä, joille alkuperäiset baletit ovat tuttuja ja heidän lisäksi henkilöitä, jotka näkevät teokset ensimmäistä kertaa.
- Kolmas mielenkiintoinen jatkotutkimusaihe olisi syventää kokemuksia tyypittämisestä (engl. Type casting). Tutkimuksen kohteena toimisivat ammattitanssijat, joita tyypitetään tiettyihin etnisiin rooleihin. Tutkimuskysymyksen voisi muotoilla esimerkiksi näin: Millä tavoin rodullistettu rooli vaikuttaa tanssijan minäkuvaan ja kokemukseen toiseudesta?

Lopuksi haluamme mainita, että vaikka emme selkeitä ja poikkeuksetta toimivia vastauksia työmme perusteella saaneet muodostettua, on aihe merkittävä baletin kentällä toimiville opettajille ja koreografeille. Haluamme rohkaista kulttuurisidonnaisten töiden parissa työskenteleviä taiteilijoita sukeltamaan aiheen monimutkaisten aaltojen syvyyteen ja etsimään innokkaasti vastauksia yhä lisääntyviin kysymyksiin. Tutkimustyötä tehdessämme suurimpana haasteena oli aiheen rajaus. Orientalismi ja kulttuurinen omiminen ovat erittäin laajoja ja monisyisiä aiheita, eikä ammattikorkeakoulun opinnäytetyö voi mitenkään käsitellä aiheita siinä laajuudessa kuin niille olisi tarvetta. Koemme tutkimusaiheemme hyvin tärkeäksi ja prosessin aikana mieleemme nousi jatkuvasti lisää kysymyksiä, joihin olisimme halunneet perehtyä. Työ ei ollut meille ainoastaan koulutehtävä, vaan se tuli osaksi arkeamme ja ajatteluamme. Ennen kaikkea koemme tutkimusprosessin laajentaneen omaa ymmärrystämme ja ajatustapaamme. Toiveemme on, että saamme jatkaa tutkimustamme tulevaisuudessa ja mahdollisesti innoittaa lisää taiteentekijöitä orientalismin aiheen äärelle.

LÄHTEET

Aladdin 1992. Elokuva. Ohjaus Ron Clements & John Musker. Disney+ -verkkopalvelu. Hakupäivä 20.7.2022. <https://www.disneyplus.com/fi-fi/browse/entity-bfad6284-a0aa-4ae1-8469-dc1653121dbb>. Vaatii käyttöoikeuden.

Aladdin 2019. Elokuva. Ohjaus Guy Ritchie. Disney+ -verkkopalvelu. Hakupäivä 20.7.2022. <https://www.disneyplus.com/fi-fi/movies/aladdin/57QdlBthlmk6>. Vaatii käyttöoikeuden.

Alan Menken A. Biography. Disney Animation Years 1988–1997. Hakupäivä 21.3.2024 <https://www.alanmenken.com/biography#section-6>.

Alan Menken B. Biography. A New Life 2017–Current. Hakupäivä 21.3.2024 <https://www.alanmenken.com/biography#section-10.t>

Amin, Amit & Jhooti, Naroop 2019. From Mesopotamia to West London, a 4,000-year history of the turban. CNN 14.2.2019. <https://edition.cnn.com/style/article/turbans-ales-history/index.html>.

Baltacioğlu-Brammer, Ayşe 2019. Historian Fact Checks Aladdin's Wardrobe. Glamour 10.12.2019. <https://www.glamour.com/video/watch/would-they-wear-that-historian-fact-check-s-aladdin-s-wardrobe>.

Bourenane, Abderrahmene 2020. Authenticity and discourses in *Aladdin* (1992). *Journal of Arab & Muslim Media Research* 13 (2), 235–250. Hakupäivä 15.11.2023. https://www.researchgate.net/publication/344682480_Authenticity_and_discourses_in_Aladdin_1992.

Center for South Asian & Middle Eastern Studies, University of Illinois at Urbana-Champaign 2020. Cross-Cultural Head Coverings. Hakupäivä 13.3.2024. https://csames.illinois.edu/system/files/2020-12/Cross-Culture_Head_Coverings.pdf.

Edwards, Jennifer 2020. Culture in Context, As Import, and In Exchange. Jacob's Pillow. Dance Interactive. Hakupäivä 1.4.2024. <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/dance-society/culture-in-context-as-import-and-in-exchange/>.

Gdabamosi, Nosmot 2022. Africas Stolen Art Debate Is Frozen in Time. Foreign Policy Magazine 15.5.2022. Hakupäivä 20.3.2024. <https://foreignpolicy.com/2022/05/15/africa-art-museum-europe-restitution-debate-book-colonialism-artifacts/>.

Helsingin kaupunginorkesteri. Horisontti: Gūlistan Ensemble. Konsertit. Hakupäivä 17.3.2024. <https://helsinginkaupunginorkesteri.fi/fi/konsertit/horisontti-gulistan-ensemble>.

Hidjabaya 2022. Hakupäivä 28.3.2023. <https://hidjabaya.com/blogs/news/what-are-the-essential-rules-for-a-muslim-to-use-jewelry>.

HistoryMaps. Ottomaanien valtakunnan historia. Hakupäivä 17.3.2024. <https://history-maps.com/fi/story/History-of-the-Ottoman-Empire>.

Hoppu, Petri 2024. Balettimusiikki länsimaisen musiikin kontekstissa. Baletin syventävä tanssi- ja musiikkitieto. Luentodiat. Tanssin lehtorin luento 29.1.2024. Oulun ammattikorkeakoulu.

Humalajoki, Reetta 2017. Alkuperäiskansat, kulttuurinen omiminen ja asuttajakolonialismi. Antroblogi. Hakupäivä 19.3.2024. <https://antroblogi.fi/2017/11/alkuperaiskansat-ja-asuttajakolonialismi/>.

IMDb. Bagdadin varas. Hakupäivä 28.3.2024. <https://www.imdb.com/title/tt0033152/>.

Järvinen, Hanna 2022. Orientalismi baletissa. Teoksessa Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään (toim. Kirsi Monni, Riikka Laakso & Hanna Järvinen). Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 75. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Hakupäivä 18.11.2023. <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/orientalisimi-baletissa/>.

Järvinen, Hanna 2023. Orientalismi baletissa. Baletin koreografia – perinteitä ja nykyaikaa. Luento 12.2.2023. Balettipedagogit ry.

Koskela, Miika 2021. Ylen Marja Sannikka -ohjelma herätti keskustelun cancel-kulttuurista, wokesta ja callouttaamisesta – lue tästä, mistä termeissä on kyse. Yle 23.11.2021. Hakupäivä 22.3.2024. <https://yle.fi/a/3-12199882>.

Marshall, Alex 2019. Blackface at the Ballet Highlights a Global Divide on Race. The New York Times 23.12.2019. Hakupäivä 28.3.2024. <https://www.nytimes.com/2019/12/23/arts/dance/black-face-ballet-bolshoi-misty-copeland.html>. Vaatii käyttöoikeuden.

Martha Graham Dance Company A. Primitive Mysteries (1931). Hakupäivä 2.4.2024 <https://marthagraham.org/portfolio-items/primitive-mysteries-1931/>.

Martha Graham Dance Company B. El Penitente (1940). Hakupäivä 2.4.2024 <https://marthagraham.org/portfolio-items/el-penitente-1940/>.

Merikoski, Kaarlo 2004. Tuhannen ja yhden yön satuja. Jyväskylä: Gummerus.

Miettinen, Jukka O. 2022. Orientalismin pitkä historia. Teoksessa Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään (toim. Kirsi Monni, Riikka Laakso & Hanna Järvinen). Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 75. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Hakupäivä 17.11.2023. <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/orientalismin-pitka-historia/>.

Oktavuolta. Saamelai tietoa opetukseen. Lähetys- ja käännytystyö. Teoksessa Viisitoista askelta saamelaisten historiaan (toim. Saamelaiskäräjien koulutus- ja oppimateriaalitoimisto). Saamelaiskäräjät. Hakupäivä 22.3.2024. <https://www.oktavuolta.com/historia-artikkeli>.

Pitkänen, Kati 2011. Suomentajalta. Teoksessa Orientalismi (kirj. Edward W. Said). Helsinki: Gaudamus, s. 397–398.

Pohjannoro, Hannu 2008. Tonaalisuus. Muhi – Musiikin historiaa verkossa. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Hakupäivä 16.3.2024. https://muhi.uniarts.fi/1900_tonaalisuus/.

Riihinen, Eleonoora 2022. Ooppera on perinteisesti kolonialistinen ja rasistinen taidemuoto, sanoo tutkija – Kansallisbaletti päätyi muuttamaan Peppi Pitkätossu -balettia kritiikin takia. Helsingin Sanomat 23.8.2022. Hakupäivä 23.3.2024. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009012733.html>. Vaatii käyttöoikeuden.

Rönkä, Petra & Särkiö-Pitkänen Auli. Orientalismi ja Puccinin Turandot. Stage24. Hakupäivä 14.1.2024. Linkki: <https://oopperabaletti.fi/stage24/artikkeli/orientalismin-ja-puccinin-turandot/>

Saamelaiskäräjät. Saamelaiset ja saamen kielet. Kielelliset oikeudet ovat perusoikeuksia. Viranomaisille saamelaisten kielellisistä oikeuksista. Saamen kielet. Vastuualueet. Hakupäivä 22.3.2024. <https://samediggi.fi/vastuualueet/saamen-kielet/viranomaisille-saamelaisten-kielellisista-oikeuksista/kielelliset-oikeudet-ovat-perusoikeuksia/saamelaiset-ja-saamen-kielet/>.

Said, Edward W. 2011. Orientalismi, alkuteos Orientalism (1978). Suomentanut Pitkänen, Kati & Kuortti, Joel 2011. Helsinki: Gaudeamus.

Shimozaki, Kumi. Madama Butterfly: japanilainen näkökulma. Stage24. Hakupäivä 14.1.2024. <https://oopperabaletti.fi/stage24/artikkeli/madama-butterfly-japanilainen-nakokulma/>.

Siljamäki, Mariana 2013. "Kulttuurinen kiinnostus heräsi tanssiharrastukseni myötä". Flamenco, itämainen tanssi ja länsiafrikkalaiset tanssit tanssinopettajien ja -harrastajien kokemana. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/42371/978-951-39-5442-0_vaitos09112013.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Sinha-Roy, Piya 2019. Why is Aladdin wearing so many layers in Disney's live-action remake? Hakupäivä 23.3.2024. <https://ew.com/movies/2019/05/21/aladdin-clothes/>.

Suomen kansallisooppera ja -baletti 2023. Jutta Mustakallio. Pdf-tiedosto. Hakupäivä 22.3.2023. <https://oopperabaletti.fi/app/uploads/2023/11/Jutta-Mustakallio-bio.pdf>.

Tchaikovsky Research. Slavonic March. Hakupäivä 17.3.2024. https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Slavonic_March.

The Economic Times 2023. Why Edward Said's seminal work 'Orientalism' remains relevant even today. The Economic Times 13.2.2023. Hakupäivä 14.1.2024. <https://economictimes.indiatimes.com/magazines/panache/why-edward-saids-seminal-work-orientalism-remains-relevant-even-today/articleshow/97881164.cms>.

TheKufi.com 2021. What is a Kufi? Hakupäivä 28.3.2024. <https://thekufi.com/blog/what-is-a-kufi/>.

The Marius Petipa Society. La Bayadère. Hakupäivä 14.1.2024. <https://petipasociety.com/la-bayadere/>.

Tieteen termipankki 2023. Kirjallisuudentutkimus: kulttuurinen omiminen | kulttuurin omiminen | kulttuuriappropriatio. Hakupäivä 7.4.2024. https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kulttuurinen_omiminen

Tirronen, Siru 2021. Inspiraatiota vai varastamista? Kulttuurinen omiminen taidekasvatuksessa. Taiteen maisterin opinnäyte. Helsinki: Aalto-yliopisto. <https://aaltodoc.aalto.fi/server/api/core/bitstreams/d6d61600-dc7f-44d8-b990-468df56a5cd5/content>.

Touma, Habib Hassan 1996. The Music of the Arabs. USA, Portland, Oregon: Amadeus Press.

Virtual Museum of Aram Khachaturian. Biography. Hakupäivä 16.3.2024. <http://www.khachaturian.am/eng/biography.htm>.

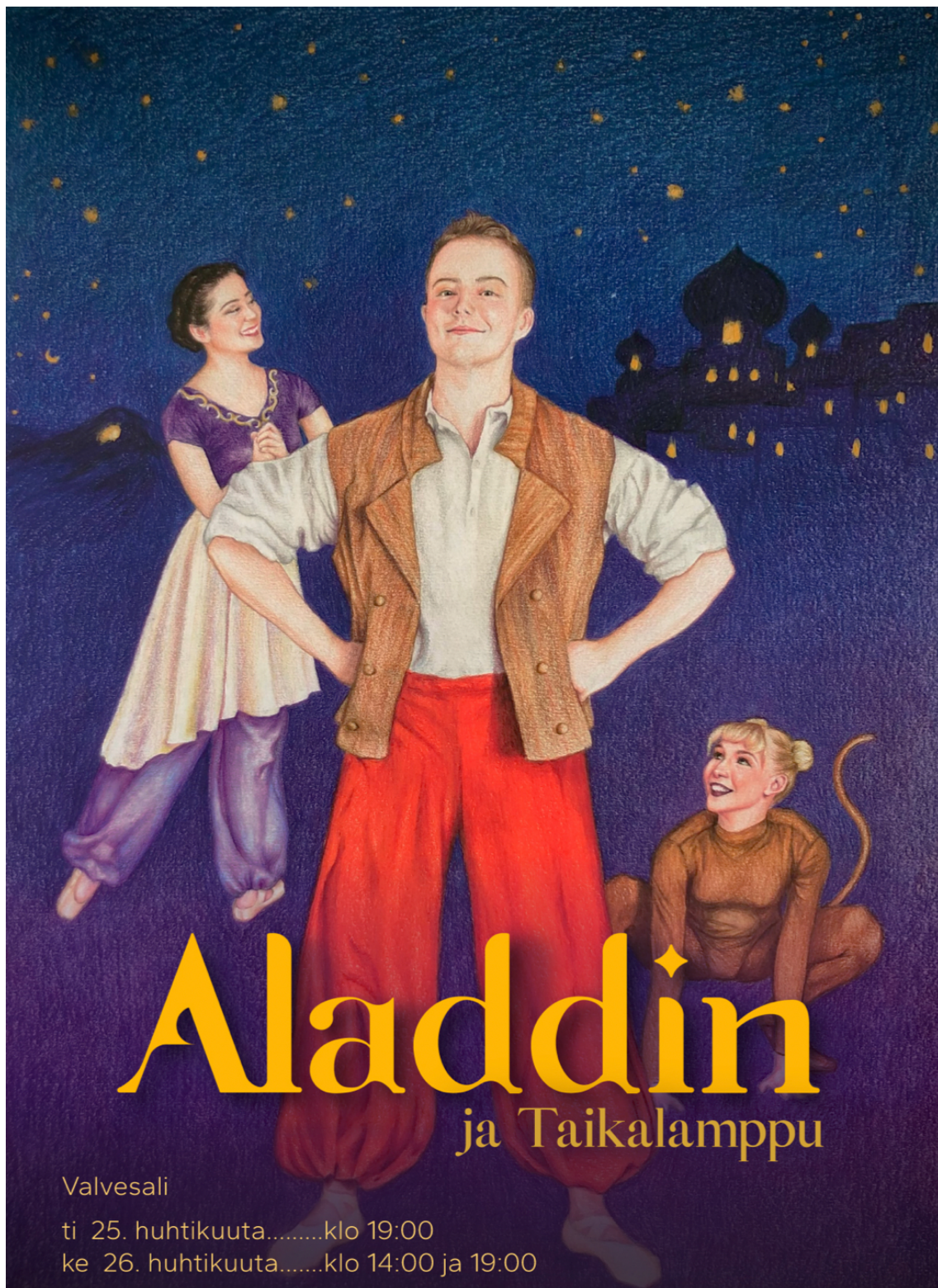
LIITTEET

Käsiohjelma Aladdin ja Taikalamppu 2023 liite 1

Käsiohjelma Aladdin ja Taikalamppu 2024 liite 2

Haastattelukysymykset: karakteritanssit liite 3

Haastattelukysymykset: puvustus liite 4



Valvesali

ti 25. huhtikuuta.....klo 19:00

ke 26. huhtikuuta.....klo 14:00 ja 19:00

Aladdin ja Taikalamppu

Koreografia ja ohjaus: Iina Juopperi ja Milja Maunu

Käsikirjoitus: Iina Juopperi ja Milja Maunu Disneyn Aladdinin pohjalta

Kuratointi: Heli Kuula

Juoni

Scheherazade kertoo tarinaa:

Yö on laskeutunut aavikolle. Sulttaanin neuvonantaja Jafar saapuu valeasussa aavikolle lausumaan loitsun, jolla ihmeiden luola aukeaa. Jafarin sydän ei ole puhdas ja hiekkamyrsky raivoaa. Jafar jää tyhjin käsin aavikolle.

Aamu valkenee torin vilskeseen. Aladdin saapuu apiantoverinsa kanssa torille, ja he pihistelevät kojuista syötävää. Myös prinsessa Jasmine saapuu torille valeasussa. Jasmine varastaa tietämättään ruokaa apinalle torikauppiaan kojusta, josta torikauppias vimmastuu. Hän kutsuu vartijat paikalle ja alkaa suuri takaa-ajo. Lopulta Aladdin, Jasmine ja apina pääsevät kuitenkin karkuun.

Aladdin ja Jasmine saapuvat Aladdinin piilopaikkaan. He tutustuvat toisiinsa ja ihastusta on ilmassa. Jasmine kertoo olevansa prinsessa ja hänen täytyy palata palatsiin. Aladdinin ilon keskeyttää Jafar, joka on vakoillut Aladdinia ja Jasminea etäältä. Jafarin seurana paikalle saapuu hänen papukaijansa, ja yhdessä he petkuttavat Aladdinin lähtemään ihmeiden luolaan ja tuomaan Jafarille taikalampun.

Luola aukeaa Aladdinille, ja hän ihmettelee luolasta löytyviä rikkauksia. Luolassa saa koskea ainoastaan yhteen esineeseen, joten Aladdinin täytyy pitää huolta, ettei hänen apinansa riko tätä sääntöä ennen kuin hän löytää taikalampun. Taikamatto leikittelee apinan kanssa ja lopulta apina lumoutuu sähköyvästä rubiinista. Apina ei pysty vastustamaan kiusausta ja koskee rubiiniin. Samaan aikaan Aladdin on juuri saanut käsiinsä taikalampun.

Sääntöjä rikottiin ja luola alkaa sortua. Jafar saapuu luolan suulle ja vastineeksi avusta hän vaatii Aladdinia ojentamaan taikalampun itselleen. Jafar pettää Aladdinin luottamuksen ja työntää tämän sortuvaan luolaan.

Aladdin jää surkuttelemaan kohtaloaan, mutta apina yllättääkin hänet: viime hetkellä ennen luolan sulkeutumista apina pihisti lampun Jafarilta. Aladdin pyyhkii lampusta pölyt ja se saa lampun Hengen ilmestymään. Henki esittelee voimiaan Aladdinille.

Väli aika

Baletin toinen puoliaika alkaa Scheherazaden kertomuksesta:

Sulttaanin palatsiin saapuu paraati, jota Henki ohjaa. Paraatissa esitellään prinssi Ali, eli Aladdin, jonka Henki on taikonut prinssiksi.

Sulttaani toivottaa Alin tervetulleeksi, ja järjestää palatsiin juhlat. Juhlissa nähdään monenlaisia tansseja. Juhlien lopussa prinsessa Jasmine suree kohtaloaan, kun häntä naitetaan miehelle, jota hän ei rakasta.

Jasmine jää yksin itkemään ja Ali saapuu etsimään häntä. He tanssivat yhdessä ja Jasmine tajuaa, että kyseessä onkin Aladdin. He päättävät lähteä kertomaan sulttaanille, että haluavat mennä naimisiin.

Kaksikon tullessa valtaistuimen luo, sulttaanin paikalla istuukin Jafar taikalamppu sylissään. Sulttaani ja apina ovat vangittuina, ja Henki palvelee nyt Jafaria. Jafar päättää haluta Jasminen vaimokseen. Aladdin ja Jafar taistelevat Jasminesta, apina ja papukaija taas lampusta. Jafar saa tarpeekseen ja alkaa toivoa lisää: hän päättää toivoa Aladdinin kuolemaa. Henki alkaa toteuttaa Jafarin toiveita, mutta päättääkin kutsua Scheherazaden apuun. Scheherazade saapuu, pyytää lampun itselleen ja purkaa sen aiheuttaman taian.

Kaikki on taas ennallaan. Sulttaani lähettää vartijat Jafarin perään. Sulttaani, Jasmine, Aladdin, apina ja Henki iloitsevat. Papukaija keskeyttää hauskanpidon ja kertoo, ettei oikeasti halua palvella Jafaria. Hänet armahdetaan ja kaikki juhlivat yhdessä vastoinkäymisten päättymistä ja onnellista loppua.

Rooleissa:

Scheherazade: Mette-Maarit Mustonen

Jafar: Sini-Vuokko Ristolainen

Lampun Henki: Emma-Liina Naumanen

Sulttaani ja torikauppias: Rene Ounaslehto

Rubiini: Helmi Kantola

Aladdin: Tatu Aspelund

Jasmine: Senia Robbins

Apina: Hilja Tapio

Papukaija: Iisa Ojala

Vartijat ja lampun Hengen kopiot: Tiia-Maria Kivimäki, Vilma Luoma ja Vivianna Mäkinen

Kylän väki ja juhlakansa: Ida Kujala, Jenna-Riikka Mäkinen, Nelli Terävä ja Tuija Raatikainen

Taikamatto: Emmi Luoto, Laura Hellstén, Tiia-Maria Kivimäki, Sarah Kabcak, Vilma Luoma ja Vivianna Mäkinen

Aavikko ja paraati: Aino Mykrä, Emilia Isomaa, Emmi Luoto, Helmi Kantola, Inka Hartikainen, Kerttu Tuomala, Krisse Pakarinen, Laura Hellstén, Laura Tujula, Roosa Pyöli, Sarah Kabcak ja Vilma Valkeameri

Tuotanto

Tuottajat: Oamk Dance, Milla Korja ja Nelli Terävä

Visuaalinen suunnittelu: Oamk Visual Design Factory, visuaalisen viestinnän opiskelijat: Elina Holopainen, Kato Körömi, Milla Tiili, Noora Paakkari ja Roosa Tuominen

Äänen miksaus ja ambienssit: Mikko Bergström

Puvustus: Outi Räsänen, TikinTaika, Iina Juopperi ja Milja Maunu

Musiikit:

Arabian Nights (2019) – Will Smith, Agrabah Matketplace – Alan Menken,
Gayaneh: Dance of the Rose Maidens – Aram Khachaturian, London Symphony Orchestra, Antal Doráti, Monkey
Ballet – Adam Burns, Jez Burns,
Gayaneh: Sabre Dance – Aram Khachaturian, London Symphony Orchestra, Antal Doráti, Aladdin's Hideout – Alan
Menken, Marketplace – Alan Menken, Disney,
The Dunes – Alan Menken, Suite from Alice's Adventures in Wonderland: Prologue – Joby Talbot, Christopher
Austin, Royal Philharmonic Orchestra,
Jafar Summons the Storm – Alan Menken, Friend Like Me – Will Smith
Slavonic March, Op. 31, TH 45 – Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Russian National Orchestra, Mikhail Pletnev, Prince Ali –
Will Smith, Paquita: Allegro – Ludwig Minkus, Anna Takova-Baynova, Valentina Raicheva, Sofia National Opera
Orchestra, Boris Spassov, Harvest Dance – Alan Menken, Le Corsaire: Act II – "5. Grand Pas: Variation: Medora" –
Evergreen Symphony Orchestra, Kevin Galiè, Anna-Marie Holmes, Gayaneh: Ayesha's Dance – Aram Khachaturian,
London Symphony Orchestra, Antal Doráti, Gayaneh: Lullaby – Aram Khachaturian, London Symphony Orchestra,
Antal Doráti, The Battle – Alan Menken, Disney,
Paquita: Coda: Allegro con fuoco – Ludwig Minkus, Anna Takova-Baynova, Valentina Raicheva, Sofia National
Opera Orchestra, Boris Spassov
Friend Like Me – Instrumental – Alan Menken, Howard Ashman

Kiitokset:

Anssi Kirkonpelto

Balettikoulu Hannele Suomalainen

Jari Aikioniemi

Jussi Tuohino

Karoliina Niemelä

Oulun kaupungin teatteri

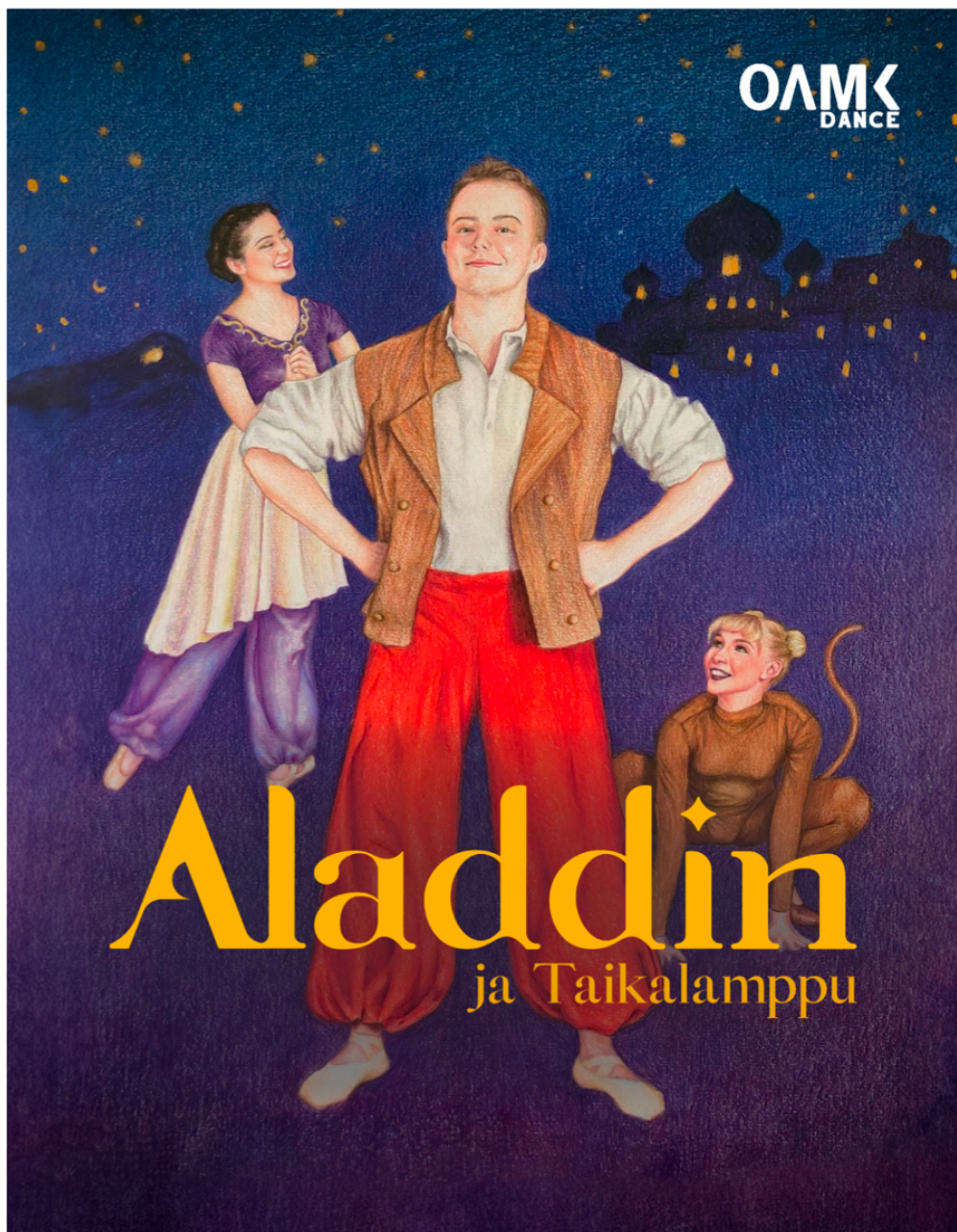
Outi Räsänen

Petri Kulju

TikinTaika

Kansi: Roosa Tuominen

OAMK
OULUN AMMATTIKORKEAKOULU



PERJANTAI 16.2.24 KLO 19.00
LAUANTAINA 17.2.24 KLO 15.00 JA 19.00
SUNNUNTAINA 18.2.24 KLO 14.00 JA 18.00

Kulttuuritalo Valve, Valvesali
Hallituskatu 7, Oulu

Aladdin

ja Taikalamppu

Koreografia ja ohjaus: Iina Juopperi ja Milja Maunu

Käsikirjoitus: Iina Juopperi ja Milja Maunu Disneyn Aladdinin pohjalta

Kuratointi: Heli Kuula

Scheherazade kertoo tarinaa:

Salamyhkäinen hahmo vaeltaa öisen aavikon poikki. Hän lausuu loitsun, jolla ihmeiden luola aukeaa. Vaeltajan sydän ei ole puhdas ja hiekkamyrsky raivoaa jättäen hänet tyhjin käsin aavikolle.

Aamu valkenee torin vilskeseen. Aladdin pihistelee apinatoverinsa kanssa kokuista syötävää. Prinsessa Jasmine saapuu torille valeasussa. Kylän väki tanssii päivänpaisteessa ja Jasmine liittyy heidän seuraansa. Apina viihdyttää kyläläisiä ja saa prinsessalta palkkioksi leivän. Torikauppias vimmastuu huomattessaan leivän puuttuvan hänen kokestaan. Hän kutsuu vartijat paikalle ja alkaa suuri takaa-ajo. Aladdin ryntää apuun ja lopulta kolmikko pääsee karkuun.

Aladdin ja Jasmine saapuvat Aladdinin piilopaikkaan. He tutustuvat toisiinsa ja ihastusta on ilmassa. Jasmine kertoo olevansa prinsessa ja että hänen täytyy kiirehtiä takaisin palatsiin. Aladdinin ilon keskeyttää Jafar, joka on vakoillut Aladdinia ja Jasminea etäältä. Jafarin seurana paikalle saapuu hänen papukaijansa, ja yhdessä he petkuttavat Aladdinin lähtemään ihmeiden luolaan ja tuomaan Jafarille taikalampun.

Luola aukeaa Aladdinille, ja hän ihmettelee luolasta löytyviä rikkauksia. Luolassa saa koskea ainoastaan yhteen aarteeseen. Aladdinin täytyy pitää huolta, ettei apina riko tätä sääntöä. Apina lumoutuu luolan aarteista, eikä pysty vastustamaan kiusausta nähdessään säihkyvän rubiinin. Samaan aikaan Aladdin on juuri saanut käsiinsä taikalampun.

Sääntöjä rikottiin ja luola alkaa sortua. Jafar saapuu luolan suulle ja vastineeksi avusta hän vaatii Aladdinia ojentamaan taikalampun itselleen. Jafar pettää Aladdinin luottamuksen ja työntää tämän sortuvaan luolaan.

Aladdin jää surkuttelemaan kohtaloaan, mutta apina yllättääkin hänet: viime hetkellä hän olikin napannut lampun takaisin. Aladdin pyyhkii lampusta pölyt ja se saa Lampun Hengen ilmestymään.

VÄLIAIKA

Jälleen yksi päivä on kulunut ja Scheherazaden kertomus saa jatkoa...

Henki on taikonut Aladdinista rikkaan prinssin. Palatsiin saapuu juhlaparaati, jossa prinssi Ali esitellään hoville. Sulttaani toivottaa Alin tervetulleeksi ja järjestää palatsiin juhlat, jossa Jafar ottaa mittaa prinssi Alista. Hovin väki tanssii, kunnes papukaija varastaa huomion. Prinsessa Jasmine suree kohtaloaan, kun häntä naitetaan miehelle, jota hän ei rakasta.

Jasmine jää yksin itkemään ja Ali saapuu etsimään häntä. He tanssivat yhdessä ja Jasmine tajuaa, että kyseessä onkin Aladdin. He vannovat toisilleen ikuista rakkautta. Kaksikon tanssiessa papukaija varastaa taikampun Aladdinin laukusta.

Jafar saa lampun käsiinsä ja toivoo itsensä sulttaaniksi. Aladdin ja Jasmine saapuvat paikalle ja huomaavat sulttaanin ja apinan olevan vangittuina. Jafar vaatii Jasminea vaimokseen. Aladdin ja Jafar taistelevat Jasminesta, apina ja papukaija lampusta. Jafar saa tarpeekseen ja alkaa toivoa lisää: hän päättää toivoa Aladdinin kuolemaa. Henki alkaa toteuttaa Jafarin karmeaa toivetta, mutta päättääkin kutsua Scheherazaden apuun. Scheherazade saapuu, ottaa lampun itselleen ja purkaa kaiken taian.

Palatsissa riemuitaan pahan vallan väistymistä. Papukaija keskeyttää hauskanpidon ja pyytää armahdusta. Kaikki juhlivat yhdessä vastoinkäymisten päättymistä ja onnellista loppua.

ROOLEISSA

Scheherazade: Mette-Maarit Mustonen

Jafar: Milja Maunu

Papukaija: Iisa Ojala

Sulttaani ja torikauppias: Rene Ounaslehto

Aladdin: Tatu Aspelund

Prinsessa Jasmine: Senia Robbins

Apina: Hilja Tapio

Lampun Henki: Emma-Liina Naumanen

Kylän väki, solisti 1: Taru Hiitola

Kylän väki, solisti 2: Iida Uusimäki

Taikamatto: Vivianna Mäkinen (pe), Tiia-Maria Kivimäki (la), Vilma Luoma (su)

Kultakolikko: Anniina Istukaissaari

Simpukan helmi: Vilma Mäki

Rubiini: Helmi Kantola

Palatsin vedenkantaja: Lotta Sällinen

Vartijat ja Lampun Hengen kopiot: Tiia-Maria Kivimäki, Vilma Luoma ja Vivianna Mäkinen

Kylän väki ja juhlakansa: Taru Hiitola, Anniina Istukaissaari, Vilma Mäki, Lotta Sällinen, Iida Uusimäki

Aavikko ja paraati: Kia Grönlund, Jasmin Kaakinen, Helmi Kantola (aavikko), Tinja Keinonen, Iida Lehtonen, Sara-Maria Paakkunainen, Karita Pajuniemi, Veera Rinne-mäki, Saskia Rossi, Petra Vanhanen

TUOTANTO

Tuottaja: Milla Korja
Tuotannon assistentti: Nelli Terävä
Äänen miksaus ja ambienssit: Mikko Bergström
Puvustus: Outi Räsänen, TikinTaika, Iina Juopperi ja Milja Maunu
Taustaheijastukset: Tii-Maria Kivimäki ja Senia Robbins
Tekninen toteutus: Kulttuuritalo Valve
Kannen kuva: Roosa Tuominen
Tuotanto: Oamk Dance

MUSIIKIT

Arabian Nights (2019) – Will Smith
 Agrabah Marketplace – Alan Menken
 Gayaneh: Dance of the Rose Maidens – Aram Khachaturian, London Symphony Orchestra, Antal Doráti
 Monkey Ballet – Adam Burns, Jez Burns
 Gayaneh: Dance of the Young Kurds, London Symphony Orchestra, Antal Doráti
 Gayaneh: Sabre Dance – Aram Khachaturian, London Symphony Orchestra, Antal Doráti
 Raymonda, Act One: Variation II, Alexander Glazunov, Moscow Symphony Orchestra & Alexander Anissimov
 Aladdin's Hideout – Alan Menken
 Marketplace – Alan Menken, Disney
 Breaking in – Alan Menken
 Suite from Alice's Adventures in Wonderland: Prologue – Joby Talbot, Christopher Austin, Royal Philharmonic Orchestra
 Suite from Alice's Adventures in Wonderland: The Mad Hatter's Tea-Party – Joby Talbot, Christopher Austin, Royal Philharmonic Orchestra
 Suite from Alice's Adventures in Wonderland: The Flower Garden Part II – Joby Talbot, Christopher Austin, Royal Philharmonic Orchestra
 Jafar Summons the Storm – Alan Menken
 Friend Like Me – Will Smith
 Slavonic March, Op. 31, TH 45 – Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Russian National Orchestra, Mikhail Pletnev
 Prince Ali – Will Smith
 Paquita: Allegro – Ludwig Minkus, Anna Takova-Baynova, Valentina Raicheva, Sofia National Opera Orchestra, Boris Spassov
 Gayane Suite No. 2: II. Dance of the Girls – St. Petersburg State Symphony Orchestra, André Anichanov
 Harvest Dance – Alan Menken
 Le Corsaire: Act II – "5. Grand Pas: Variation: Medora" – Evergreen Symphony Orchestra, Kevin Galiè, Anna-Marie Holmes
 Gayaneh: Ayesha's Dance – Aram Khachaturian, London Symphony Orchestra, Antal Doráti
 Gayaneh: Lullaby – Aram Khachaturian, London Symphony Orchestra, Antal Doráti
 The Battle – Alan Menken, Disney
 Paquita: Coda: Allegro con fuoco – Ludwig Minkus, Anna Takova-Baynova, Valentina Raicheva, Sofia National Opera Orchestra, Boris Spassov
 Friend Like Me – Instrumental – Alan Menken, Howard Ashman

KIITOKSET

Jari Aikioniemi
 Balettikoulu Hannele Suomalainen
 Tikin Taika
 Oulun teatteri
 Outi Räsänen

Oamk Dance some:

 OamkDance
 OamkDance
 OamkTanssi
 oamkdance

LINKKI
 PALAUTE-
 LOMAKKEESEEN



1. Miten määrittelet karaktääritanssit?
2. Miksi mielestäsi karaktääritanssi on niin suuressa roolissa romanttisissa baleteissa?
3. Mitä hyötyjä tai haittoja karaktääritanssin opiskelussa voi olla?
4. Millä tavalla karaktääriesityksiä puvustetaan? Mikä puvuissa on tärkeää?
5. Oletko kohdannut eettisiä haasteita karaktääriesityksiä luodessasi? Jos olet, millaisia?
6. Tänä päivänä käydään paljon keskustelua kulttuurisesta omimisesta. Oletko huomannut tätä keskustelua koskien karaktääritansseja? Miellätkö itse karaktääritanssit kulttuuriseksi omimiseksi? Miksi tai miksi et?

Haastattelun ensimmäinen osa: itämaisen teoksen puvustaminen

1. Kohtaatko työssäsi usein tilanteita, joissa täytyy tehdä jokin eettinen valinta liittyen hahmojen puvustamiseen?
2. Oletko kohdannut työssäsi toiseen kulttuuriin sijoittuvia esityksiä?
3. Oletko työskennellyt "itämaisten" teosten parissa?
4. Millaisia haasteita näiden teosten puvustamiseen liittyi? Miten ne ratkaistiin?
5. Millaista palautetta näiden teosten puvustuksesta on tullut?
6. Mitkä elementit tekevät puvustuksesta sinun mielestäsi itämaisen?
7. Miten suomalaisen esittäjän voi pukea itämaiseksi tunnistettavasti mutta samaan aikaan kunnioittavasti itämaista kulttuuria kohtaan?
8. Milloin stereotyyppisten elementtien käyttö on mielestäsi perusteltua?

Haastattelun toinen osa: pahan hahmon puvustaminen

9. Millä tavalla puvustuksella voi ilmaista hahmon luontoa ja roolia tarinassa?
10. Millaisia erityispiirteitä tyypillisesti käytetään "pahan" hahmon puvustuksessa?
11. Pitääkö "pahan" hahmon puvustuksessa ottaa jotain erityistä huomioon, jos esitys sijoittuu toiseen kulttuuriin?