

Rakas baletti, perkeleeni

Baletti on taiteen kentällä kummajainen, kapinallinenkin. Miten ikuista 1800-lukua elävää klassista balettia pitäisi katsoa vuonna 2021?

Teksti Henna Raatikainen
Kuvat Sakari Viita, Mirka Kleemola ja Roosa Oksaharju.



Tämäkö on nyt sitten länsimaisen taiteen huipentuma, puolisoni kysyy. Hän käy baleteissa harvoin, ehkä kerran parissa vuodessa, niinäkin kertoina minun raahaamanani.

Minä tietysti suutun.

Kansallisooopperan suuren salin parvelta näemme näyttämön tapahtumien lisäksi permannolla istuvan yleisön. Tänäkin iltana sadat ihmiset ovat valinneet altistaa silmänsä ja korvansa *Merirosvo*-baletin tarinalle ja tekniselle taituruudelle.

Näyttämön reunalla linnoituksen päällikkö Passa unelmoi haaremistaan. Hänen takanaan parikymmentä tanssijaa vaaleissa tutu-hameissaan heiluttaa hitaasti kullallisia kaaria puolelta toiselle. Venäläisen tähtitanssijan **Maria Kotšetkovan** esittämä Medora on Passan ykköshaave, mutta myös kapteeni Conrad haluaa hänet. Käsiohjelma toteaa näyttämön tapahtumat:

Passa on ilahtunut Medoran palauttamisesta ja aikoo nimittää hänet kallisarvoisimmaksi vaimokseen. Passa käskee Medoran haaremiin ja polttaa oopiumipiippua vaipuen syvään uneen.

Merirosvo-baletti perustuu löyhästi **Lordi Byronin** runoon vuodelta 1814. Alkuperäisen, Pariisissa vuonna 1856 ensi-iltansa saaneen koreografian loi **Joseph Mazilier**, mutta 1800-luvun lopulta lähtien esitetyt sovitukset perustuvat Ranskasta Venäjälle emigroituneen **Marius Petipan** päivittämiin versioihin. Suomen Kansallisooopperan lavalla nähdään kanadalaiskoreografi **Anne-Marie Holmesin** Petipa-sovitus **Bob Ringwoodin** lievästi sanottuna yliampuvi-ne lavasteineen ja pukuineen.

Minä tunsin **Adolphe Adamin** musiikin ja osasin *Merirosvon* soolo-osuuksien askel-sarjat ulkoa jo alle kymmenvuotiaana. Medoran toisen näytöksen kuuluisan variaati-on muistan nähneeni ainakin vanhassa oopperatalossa eli Aleksanterin teatterissa vuonna 1993 **Jessica Kellgrenin** esittämä-nä. *Merirosvo* tuntui silloin kapinalta, kovin erilaiselta kuin vaikeat, valkeat baletit *Giselle* ja *Joutsenlampi*.

Liki 30 vuotta myöhemmin huomaan tietäväni yhä, millä lyönnillä Kotšetkova aloittaa viiston etenemisensä näyttämön poikki, minkälaisen piruetin hän tekee seuraavaksi. Juonen taas voi lukea käsioh-jelmasta jo ennen kuin speaktaakkeli alkaa. Yllättykseni tai oppiakseni en siis aina-kaan tätä katso.

Miksi sitten? Yksinkertainen vastaus on se, että minä rakastan balettia.

Vähemmän yksinkertaista on, että minä myös vihaan sitä.

Opiskellessani balettia Kansallisooopperan balettikoulussa 1990-luvulla, tunsin it-seni jatkuvasti vääränlaiseksi. Näytin siltä kuin näytin, höyheneltä, baletin näkökul-masta paremmalta kuin nyt. Olin 15 kiloa kevyempi, omasta mielestäni lihava. Selkä-ni oli liian pitkä. Polvet taipuivat yli, nilkat ali. Olin väärin, vaikka yritin kaikkeni olla

oikein. Vaikka harjoittelin viitenä tai kuu-tena päivänä viikossa, en lopulta yksinker-taisesti ollut riittävän lahjakas enkä ahke-ra. Harvat ovat.

Nykyään seuraan tanssialaa ja kirjoitan siitä. Balettia katsoessani eläydyn kokonais-valtaisemmin kuin mihinkään muuhun tanssitaiteeseen. Kehoni muistaa, miltä var-paille nouseminen tuntuu, mitä kohtaa rei-destä ja vatsasta pitää jännittää, jotta jalan saa nostettua kauniisti *développé*-liikkeellä korkealle korvan viereen. Kuinka asento ei ole raskas enää sitten, kun jalka on päätepis-teessään suorana ylhäällä. Ranskasta on ke-veyden illuusion ylläpitäminen.

Minulle katsojana – tai kriitikkona – ei ole tarjolla ihmetystä siitä, kuinka painot-toman oloisesti tanssijat liikkuvat, sillä tie-dän, kuinka se tapahtuu. Illuusio syntyy liikkeen virheettömyydestä, ja liikkeen vir-heettömyys tuhansista toistoista.

Toistojen taidetta baletti on myös laa-jemmalla tasolla: teoksia toistetaan vuo-desta, vuosikymmenestä, vuosiadasta toi-seen. Olen itse muuttunut 30 vuoden aika-na, mutta baletin perusasetelmat eivät. Maailma on muuttunut 200 vuoden aika-na, mutta baletin perusasetelmat eivät. Ba-letti liikkuu kevyesti tilassa, muttei juuri-kaan ajassa.

Minä rakastan balettia. Ja minä vihaan sitä, että rakastan balettia, joka sai minut vihaamaan itseäni. Suutun, koska kump-panini sarkastinen kysymys on perusteltu – myös minua lajin katsomisen perusteet ovat varovasti askarruttaneet jo pitkään. Poikkeusajan balettiesitys kasvomaskei-neen, turvavälineen ja väliajan yksittäis-pakattuine juustokakkuineen jollain taval-la alleviivaa näyttämön tapahtumien irral-lisuutta ja sitä, kuinka itsepintaisesti baletti on balettia.

”

Ajatus on kaunis: baletin liikekieli ei itsessään tarkoita mitään, joten sitä ei voida käyttää ideologian välineenä.

On vaikea kuvitella mitään toista tai-teenlajia, jossa esimerkiksi *Merirosvon* tuot-tamista representaatioista ja asetelmista ei keskusteltaisi. Elokuvakriitikot puuttuisi-ivat tarinaan ja eksotisoituun ”itään”, haare-meihin, kultaisiin laahuksiin ja isoihin hattuihin. Muissa esitystaiteissa aika on ajanut ohi ajatuksesta, että kehoa pienestä asti rajusti koulimalla ja äärimmäisellä ta-valla kontrolloimalla syntyisi parasta mah-dollista taidetta.

Jos rumasti sanoisi, sanoisi, että mitäkö-hän helvettiä.

Mutta koska rakastan balettia, sanon kauniisti: Mikä baletissa oikein kiehtoo?



Annetaan kuolleiden miesten vastata ensin.

Baletin täytyy vain miellyttää silmää, tarjota miellyttäviä objekteja, joiden ulkonäkö ja muoto painavat vahvoja ja kauniita kuvia mieleen.
– Tanssiteoretikko **Michel de Pure** vuonna 1668

Tätä [balettia] voi arvioida vain antautumalla hetken vaikutelmalle. On oltava riittävän välinpitämätön pidättäytyäkseen mielihyvän tarkemmalta tutkimiselta, antamalla maalarin, muusikon tai tanssijan johdattaa sinne, minne he vievätkin.
Lyhyesti: anna itsellesi lupa olla onnellinen, se on baletin salaisuus.
– Kriitikko **Jules Janin** vuonna 1832

L'art pour l'art
– Filosofi, taidekriitikko ja Giselle-bale-tin libretisti **Théophile Gautier** vuonna 1835

Toden totta. Viimeisin näistä, ajatus tai-teesta taiteen vuoksi syntyi 1800-luvulla romantiikan vastalauseena valistuksen ra-tionalismille. Taiteen hyödyttömyys oli ta-voiteltavaa, sillä jos jokin oli hyödyllistä, se ei ollut taidetta. Baletista kirjoittava Théophile Gautier levitti ideaalia teksteis-sään. Hänestä romanttinen baletti oli tai-detta *par excellence*, vessanpönttö esimer-kiksi ei sitä voinut olla. (Vuonna 1917 **Mar-cel Duchamp** vei hyötyesineen eli urinaa-lin taidegalleriaan nimenomaan kuittailu-na Gautierille.)

Baletin kehityksen kannalta idea taitees-ta taiteen vuoksi ei ole mitään höttöistä sa-nahelinää. Se on ollut lajin pelastus ja koossa pitävä liima. Ajatus on kaunis: baletin liike-kieli ei itsessään tarkoita mitään, joten sitä ei voida käyttää ideologian välineenä.

Tällä aatteettomalla aaterakennelmalla umpilänsimaalainen baletti on voinut ku-koistaa kaikenlaisissa yhteiskunnissa kom-munistisista kapitalistisiin. Klassinen ba-letti selvisi kolhuitta ja suuremmitta muu-toksitta Neuvostoliostakin, jossa Keisaril-lisen baletin nimi vain muutettiin Kirovin baletiksi ja Neuvostoliiton hajottua Mariin-ski-teatteriksi. Kirovin baletissa kokeiltiin myös neuvostorealismia, mutta vanhat ba-letit *Prinsessa Ruususesta Pähkinänsärkijään* porskuttivat itsevarmoina läpi Neuvostoli-iton ja tulivat 1990-luvulla ulos puhtoisem-pina kuin koskaan. Tällaiset baletit eivät muka sisältäneet vaarallista ideologiaa – vaikka ne kuvasivat yleensä aristokraattisia yhteiskuntia.

Kuuballa on ollut oma kansallisbalettin-sa vuodesta 1948, Kiinalla vuodesta 1959. Myös ne ovat esittäneet eurooppalaisvenä-läistä klassista balettia, jonka perustana on ranskalaista terminologiaa hyödyntävä lii-kekieli.

Klassiset ja romanttiset baletit, siis lä-hinnä 1800-luvun Ranskassa ja sittemmin Venäjällä syntyneet teokset *Joutsenlammes-ta Pähkinänsärkijään*, lienevät kautta maa-ilman balettiohjelmistojen suosituimpia. Rinnalla esitetään toki myös muita kuin klassisia teoksia, mutta kestopuosikit itses-sään vähät välittävät **Isadora Duncanin**, **George Balanchinen**, **Sergei Djagilevin** tai **Mihail Fokinin** kaltaisten modernin tans-sin uranuurtajien 1900-luvun alun kapi-nasta tai uusista suunnista. Vaikka klassis-ten balettien versioissa on eroja, ne jäljitte-levät alkuperäisteoksia. Myös balettitunnit kulkevat vuosikymmenestä toiseen samal-la tavalla alun tankosarjoista lopun keski-lattia- ja diagonaaliharjoituksiin.

Ammattilaiset lavastajista opettajiin ovat uskollisia historialle. Balettiaiheisia juttuja kirjoittaessani olen kysynyt lukui-silta alan ammattilaisilta, liittyykö tämän-kaltaiseen säilyttämiseen ja muuttumatto-muuteen minkäänlaisia kipukohtia. Ute-luihini on toistuvasti suhtauduttu lämpi-mästi ihmetellen ja hymyillen. Todettu, että mitä sinä nyt, totta kai vanhojen teos-ten muoto pitää säilyttää. Jos jotakin näky-västi muutetaan, sille pitää olla painava syy. Tästä keskustelu harvemmin etenee. Yleen-sä kysymykseni ohitetaan kuin se olisi täy-sin käsittämätön tai ainakin käsittämättö-män turha.



Baletti ei suinkaan aina ole ollut laji vailla julkilausuttua tehtävää tai ideologiaa. Omana tanssin alalajinaan se alkoi kehit-tyä 1400-luvun Italiassa. Laji levisi ympäri Eurooppaa renessanssin tanssimestareiden kirjoittamien manuaalien kautta. Niissä he määrittelivät, mitä hyvä tanssi ja baletti oli-vat. Pian syntyivät baletin ikioma liikekieli

”

Olen itse muuttunut 30 vuoden aikana, mutta baletin perusasetelmat eivät. Maailma on muuttunut 200 vuoden aikana, mutta baletin perusasetelmat eivät. Baletti liikkuu kevyesti tilassa, muttei juurikaan ajassa.

ja tekniikka, ja muusta esitystaiteesta baletti eriytyi lopullisesti 1600-luvun aikana.

Balettia käytettiin Euroopan hoveissa pönkittämään – ja esittämään – hallitsijan asemaa. Hovibaletteihin osallistuvien täytyi osoittaa – esittää – eliittiasemaansa osaamalla viimeisimmät koreografiat, joiden oppaat kiersivät kaupungeissa silmätekevien keskuudessa. Alusta asti baletti vaati statusta, rahaa ja vapaa-aikaa, sillä viimeisimpien askelsarjojen ja koreografoiden harjoitteluun kului päivä- tai viikkokausia. Liikkeiden hallinta ja kehonkieli kertoivat kontrollista ja asemasta, joten sarjat piti osata täydellisesti. Jos ihminen osasi hallita liikkeensä, hän osasi hallita myös tunteensa.

Ranskassa aurinkokuningas **Ludvig XIV** tunnetusti rakasti balettia ja tanssi hovibalettien keskushenkilönä usein itse. Muut esiintyjät, joukossa sekä tanssijoita että hovin jäseniä, esittivät määrättyjä rooleja yhteiskunnassa. Näihin hovin sisäpiiriin muodikkaisiin kokoon tumisiin luodut koreografiat olivat hyveellistä käytöstä ilmentäviä tilallisia ja geometrisia esityksiä, joissa kaikki tiesivät paikkansa. Etäisyys hallitsijasta ker toi, kuinka tärkeä henkilö oli kyseessä.

Ranskan vallankumouksen aikaan balettia käytettiin niin ikään esityksenä yhteiskuntajärjestyksestä. Päinvastoin kuin hovissa, baletti valjastettiin näyttämään, kuinka massat kykenivät tasavertaiseen olemiseen. ”Koreografioissa” ihmisryhmät järjestettiin kehän muotoon niin, että kaikki olivat yhtä kaukana keskipisteestä. Hierarkiaton järjestys kuvasi sosiaalista järjestystä, ja toistolla ilmenettiin yksilön ja ryhmän (itse)kontrollia. Liike oli uhkaa-

vaa, paikallaan pysyminen eli muuttumaton tasapaino oli järjestyksen merkki.

Kun valistuksen ideat levisivät tanssitaiteeseen, tanssi ja teatteri ammattimaistui- vat. Baletti siirtyi hovista näyttämölle, ja tanssijat ja yleisö erotettiin lopullisesti toisistaan. Baletti kehittyi 1700-luvun aikana kaikkialla Euroopassa juonelliseen suuntaan, ja niille raiteille se Ranskassakin palasi pian vallankumouksen jälkeen. Tämänkaltaisen ballet d'actionin isänä pidetty koreografi **Jean-Georges Noverre** kuvasi vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Les Lettres sur le dans, et sur le ballet* (1760) baletin liikekieltä ja filosofiaa. Hänen ajatuksistaan voi johtaa myös tunnetuimpien romanttien ja klassisten balettien perustat: Noverren mielestä baletin moraalinen missio oli yksinkertaisesti yleisön koskettaminen.

Romantiikan yleistymisen myötä koreografit, tanssimestarit ja säveltäjät omak- suivat noverrelaisen mission laajasti. Balet- tien libretoissa alettiin käyttää aristoteelis- ta dramaturgiaa. Teoksiin haluttiin lämpöä ja affekteja, jotka väistämättä liikuttaisivat jokaista katsojaa. Koreografioissa ei saanut olla turhan monimutkaisia askelia, sillä sellaiset harhauttavat katsojat. Baletin tuli rousseaulaisesti pyrkiä jäljittelemään luon- toa. Harmonia ja yksinkertaisuus vetoaisi- vat ”kaikkiin”.

● ● ●

Baletti kulki siis pitkän matkan ennen tun- netuimpien ja yhä esitettävien klassisten teosten syntymistä 1800-luvulla. Niiden, joita baletin yleisöt haluavat vuodesta ja vuosikymmenestä toiseen katsoa, niiden, joissa on yleensä naispäähenkilö sekä mies,

Sari Ikonen ja Sara Saviola uutuusbaletissa Jekyll & Hyde.



Mirka Kleemola

joka joko hairahtuu hetkellisesti naisesta (lue: porvarillispuhutoisesta elämästään) tai tavoittelee (lue: pelastaa tai epätoivoisesti liehittelee) naista.

Ja tuossa hän nyt on, moneskohan tu- hannes Medora, superstara ja insta- gram-tähti Maria Kotšetkova, joka on koro- natilanteen vuoksi tilapäisesti palkattuna Suomen Kansallisbaletissa. Hän tekee työn- sä virheettömästi ja omalla napakalla tyy- lillään. Hän on erilainen Medora kuin Kell- gren vuonna 1993, **Margot Fonteyn** vuonna 1962 tai **Ekaterina Friedbürg** vuonna 1858, mutta Medora hän on: tätä – versioita tästä – on katsottu yli puolentoista vuosisadan ajan kaikkialla maailmassa.

Mutta miksi juuri 1800-luku? Miksi ba- letin kuuluisimmat ja suosituimmat teok-

set luotiin silloin, ja miksi juuri niitä yhä esitetään?

Yksi syy saattaa löytyä kritiikistä, joka yleistyi Euroopassa päivälehkien suosion kasvun myötä. Juuri Théophile Gautierista ja Jules Janinista tuli 1830-luvulta alkaen ranskalaisen balettimaailman suuria auk- toriteetteja. Kriitikkoina he pääsivät ohjai- lemaan sitä, kuinka balettia katsottiin. Ja kuinka ehkä edelleen katsotaan.

Kriitikot olivat lähinnä muiden esittä- vien taiteiden tuntijoita, joilla ei vielä ollut asiantuntemusta baletista tai koreogra- fioista. Niinpä he tyytyivät kritiikkeissään kommentoimaan pukuja, lavasteita ja nais- tähden ulkonäköä. Heidän kritiikkinsä oli pitkälti balettien naissolistien ihastelua ja tirkistelyä: miespuoliset kriitikot kuvaili-

vat, kuinka lähelle jotakin tähtitanssijaa olivat päässeet, kuinka ihanalta tämä näyt- ti ja miten tämä liikkui lavalla. ”Yleisön koskettaminen” tapahtui heidän mieles- tään juuri naissolistin avulla.

He kuitenkin nostivat baletin statusta toistamalla teksteissään, että baletti itses- sään ilmaisi riittävästi eikä laji vaatinut rinnalleen esimerkiksi puhetta. He edusti- vat jyrkästi taidetta taiteen vuoksi -ajatte- lua, joskin, hiukan kärjistäen, heidän mie- lestään ”taide” oli sitä, että eteerinen balle- rina vain oli lavalla. Tekniikka oli toissijai- sa, samoin juoni; sulokkuus ja kauneus te- kivät taiteen.

Kriitikot rakastivat Pariisin Oopperan prima ballerinoja, ja Oopperan johtaja **Louis Véron** hoksasi tilaisuuden saada yhä

enemmän julkisuutta, siis yhä enemmän katsojia, rahaa.

Ballerinoista tehtiin uusien teosten tähtiä, ja baletteja alettiin nimetä naispäähen- kilön mukaan.

Samaan aikaan kasvava massatuotan- to mahdollisti kokeilut esimerkiksi balet- titanssijoiden esiintymisasuissa. Enää puvustajien ei tarvinnut kierrättää balet- tien asuja teoksesta toiseen, vaan he saat- toivat luoda kullekin teokselle kokonaan oman puvustuksensa. Baletille syntyi oma muotinsa, johon kuuluivat esimer- kiksi korsetit, valkoiset hameet ja satiini- set tossut. Hiljalleen hameet lyhenivät, ballerinat paljastivat enemmän säärtä, mikä innosti (mies)kriitikoita yhä ylistä- vämpiin arvioihin.

”

Baletissa orjat ovat orjia, naiset naisia ja miehet miehiä, myös vuonna 2020.

Baletin ammattimaistuminen ja prima ballerinojen uudenlainen tähtistatus avasivat naisille uudenlaisia työskentelymahdollisuuksia kodin ulkopuolella. Balletin sukupuoliroolit eivät muutenkaan olleet eivätkä edelleenkaan ole mitenkään mustavalkoiset. Teosten naishahmot eivät koskaan ole olleet pelkästään alistettuja uhreja eivätkä miehet pelkästään aktiivisia toimijoita.

Baletin kehityksen kannalta olennaista on, että Janinin ja Gautierin kaltaiset kriitikot eivät juuri kiinnittäneet huomiota teosten miestanssijoihin tai -hahmoihin. He jopa hyökkäsivät niitä miestanssijoita vastaan, jotka heidän mielestään veivät nais-tähdiltä tilaa lavalla. Kun miesten kiinnostavat työmahdollisuudet hupenivat Pariisissa, monet heistä muuttivat Venäjälle, jossa taiteenlaji ei vielä ollut yhtä vakiintunut.

Tunnetuin näistä maastamuuttajista oli balletin historian kaikkein aikojen tunnetuin koreografi Marius Petipa. Hän asettui vuonna 1847 Venäjälle tanssijaksi, ja onnistui myöhemmin koreografina luomaan useita merkkiteoksia, muun muassa *Prinsessa Ruususen*, *Joutsenlammen* sekä uudet versiot *Merirosvosta*. Kun Mazilierin Merirosvossa miespäähenkilö Conradilla ei ollut käytännössä lainkaan tanssiosuuksia, Petipa lisäsi niitä tuntuvasti. Hän tanssi roolin itse Pietarin-ensi-illassa vuonna 1858.

Pähkällessään uudistuksiaan Pietarissa Petipa tuskin aavisti, että hänen ideoitaan uusinnetaan ja jäljitellään Helsingissä vielä koronavuonna 2020. Tässä mielessä baletti eroaa lajina vaikkapa satoja vuosia säilyneestä maalaustaiteesta tai vanhoista satukirjoista ja on lähempänä elokuvien uudelleenfilmatisointeja, jotka nekin ovat tietoinen valinta realisoida jokin vanha idea uudelleen. Erona on kuitenkin se, että esimerkiksi *A Star is Bornin*, *Pikku Naisten* tai

Suspريان kaltaisissa uudelleenfilmatisoinneissa ohjaajat ja tuottajat huomioivat ajan kulumisen, ilmapiirin muutokset, kulttuurikeskustelut ja niin edelleen. Balletissa orjat ovat orjia, naiset naisia ja miehet miehiä, myös vuonna 2020.

● ● ●

Merirosvon väliajalla en tilaa mitään. On akaa seurata lämpiön näytöstä, sitä, kuinka kokomustiini tai pastellisiin kukkiin pukeutuneet kansakatsojat puntaroivat kasvomaskiensa suojissa näkemäänsä 1800-luvun runsautta ja kommentoivat tulkinnan syvyyttä. Tämä kaikki on osa esitystä, kuohuviinit ja keskustelut, ja minä olen osa esitystä, tämä kirjoitus on.

Baletissa esitys onkin kenties koko lajin historia ja kaikki mitä lajista on kirjoitettu. Tai ehkä se on länsimainen yhteiskunta itse. Ehkä baletti, jonka nykymuoto on syntynyt ”ideologiattomaksi” taiteeksi, on nimenomaan esitys demokratiaan nojaavan länsimaisen yhteiskunnan toiveikkaasta hetkestä Ranskan vallankumouksen jälkeen – merkitseehän balletin selviäminen myös tietynlaisen yhteiskuntajärjestyksen (ideologian?) selviämistä, läpi aikojen, läpi Neuvostoliiton.

Sillä se, mikä ei tarkoita mitään, saattaa tarkoittaa paljonkin. Suomessa Kansallisoopperan ja -balletin toiminta on täysin riippuvaista julkisesta rahoituksesta. Vuonna 2019 valtion ja pääkaupunkiseudun kuntien avustukset olivat yhteensä reilut 44 miljoonaa euroa näytöntö- ja muun toiminnan tuottojen ollessa reilut 14 miljoonaa euroa. Minun siis todella *halutaan* katsovan tätä.

Ja tässä, lokakuuisena iltana Helsingissä, me osoitamme, että yhä valitsemme järjestää asiat ja kehot näin. Jokainen esitys on

kuin vakuuttelua yhteiskunnalle itselleen: me pystymme tähän, ja vieläkin paremmin, teknisemmin, sulavammin kuin aiemmin. Speaktaakkeli jatkuu, kaikki on yhä täydellisessä hallinnassa – niin kauan kuin on balettia.

Voisiko tämä päteä henkilökohtaisellakin tasolla? Ehkä minä balettia katsoessani katson omaa taustaani, omaa idealisoitua lapsuuttani, aivan kuten demokraattinen yhteiskunta katsoo omaansa. Katson sitä, millaista olisi voinut olla.

● ● ●

”Mutta balettihan uudistuu koko ajan!” sanoo **Madeleine Onne** minulle ystävällisesti mutta tiukasti. Vuodesta 2018 Kansallisballetin taiteellisena johtajana työskennelleellä ruotsalaisella Onnella on takanaan erikoinen vuosi. Tätä kirjoittaessa Kansallisballetin esitykset ovat koronarajoitusten vuoksi tauolla, mutta marraskuussa talossa tuotettiin maailmanensi-iltaan jopa uusi teos, kauhubaletti *Jekyll & Hyde*.

”Emme voi aina esittää *Joutsenlampea*, vaikka yleisö haluaisi. Meillä on velvollisuus esitellä ihmisille myös toisenlaisia tanssin tapoja”, Onne sanoo.

Kommentillaan balletin uudistumisesta hän ei kuitenkaan viittaa vain klassisten ballettien rinnalla esitettäviin moderneihin tai kokonaan uusiin teoksiin. Parikymmentä vuotta Tukholman Kuninkaallisen balletin ensitanssijana ja sittemmin saman balletin johtajana työskennellyt Onne vakuuttaa itse nähneensä, kuinka klassisetkin tuotannot ja erityisesti niissä työskentely ovat muuttuneet. Ja onhan sekin muutosta, että balletin tekniikka kehittyy, kauneuskäsitykset muuttuvat, balletin sisäiset valtarakenteet ja työyhteisöt muuttuvat, hän sanoo.

Siitä huolimatta myös Onnen mielestä

”

Jokainen esitys on kuin vakuuttelua yhteiskunnalle itselleen. Speaktaakkeli jatkuu, kaikki on yhä täydellisessä hallinnassa – niin kauan kuin on balettia.

teosten muodon on säilyttävä. Hän pohtii puhelimen päässä hetken, kuinka kiteyttäisi asian, jota lienen hänen mielestään problematisoinut turhaan.

”Kun ostan silliä, tiedän, miltä se maistuu. Haluan, että se maistuu samalta joka kerta. Samalla tavalla haluan, että *Joutsenlampi* on muodoltaan joka kerta samanlainen. Vivahde-eroja voi olla, mutta haluan tunnistaa sen *Joutsenlammeksi*. Minä yksinkertaisesti pidän siitä”, hän sanoo lopulta.

Taas tämä ”yksinkertaisesti pitäminen”. Voisiko se tosiaan olla näin simppeleä?

Uudistumisessa on tietysti aina kysymys mittakaavasta ja näkökulmasta. Voi perustellusti kysyä, miksi balletin *pitäisi* muuttua yhtään nopeammin ja enemmän? Minkä kaiken tulisi muuttua ja miksi? Mistä ajasta tarinoita sitten olisi hyvä kertoa, jos ei 1800-luvusta – tästäkö hetkestä vain?

Baletissa muutosta tapahtuu jatkuvasti harjaantumattomalle silmälle huomaamattomissa yksityiskohdissa, esimerkiksi tutu-hameen pituudessa tai Odetten joutsenpähineen koristelussa. Kärjistetysti: tarvitaan monisatavuotinen historia, jotta yhtenä vuonna voidaan vaihtaa pähineen timantin tilalle jokin muu kivi. Tällainen harkintahan kuulostaa suorastaan kapinalliselta!

Kapinalliselta kuulostaa myös pidättäytyminen näkyvästi uuden tuottamisesta. Klassikkobaletit eivät tuota tarinan tasolla uutta – päinvastoin: ne tuottavat vanhaa uusiksi – ja ne asettuvat siten omalla tavallaan uusliberalistista uutuusaddiktiota vastaan. Baletti on siten myös vastavoima ja muuttumattomuudessaan törkeää.

Madeleine Onne myöntää, että esimerkiksi toisten kulttuurien representaatioissa on baletissa haasteensa.

”Baleteissa, esimerkiksi *Merirosvossa*, on kyse 1800-luvulla eläneiden fantasiaioista ja

unista. Ihmiset eivät päässeet matkustelemaan kuten me nykyään pääsemme. Hahmot ja paikat ovat osittain karikatyyreja ja poliittisesti epäkorrekteja, koska ne ovat toisen ajan unelmia. Nyt tiedämme paremmin, ollaan iloisia siitä”, hän sanoo. ”Jos vedämme ohjelmistosta kaikki baletit, jotka eivät ole poliittisesti täysin korrekteja, no – ei niin voi tehdä.”

Korrektius, muutos ja kannanotot ovat klassiselle baletille ja oopperalle hankala kysymys. Aina ei kuitenkaan ollut niin. Vielä 1800-luvulla baletit – vaikka kuinka halusivatkin ”vain koskettaa yleisöä” – ottivat kantaa ja esittivät ajankohtaisia huolia.

Esimerkiksi **Jules Perrot’n** ja **Jean Corallin** ikoninen ensimmäinen valkoinen baletti *Giselle* – josta Petipa muuten myös teki myöhemmin omia sovituksiaan – sisälsi hyvinkin rohkeaa pohdintaa siitä, mitä nainen saa ja ei saa tehdä, ja voisiko nainen olla muutakin kuin halun kohde. Gisellen valkeisiin pukeutuneet eteeriset ”wilit” olivat vuonna 1841 – ja ovat yhä – sekä maallisia että ylimaallisia, sekä toimijoita että katseen kohteita. He sekä kuvasivat – kuvaavat yhä – naisen toivottua roolia että kyseenalaistivat sen. Ajan hermolla Giselle oli muutenkin: teoksen puvustus noudatti muodin suuntia ja sen tematiikka oli linjassa esimerkiksi aikansa maalaustaiteen kanssa. Marius Petipalla oli näppinsä pelissä myös Gisellen uudistamisessa.

Madeleine Onne muistuttaa, että pelkän liikkeen sijasta yleisö haluaa kokea nimenomaan balletin ja musiikin yhteiselon. Balletissa ei ole sanoja, jotka harhauttaisivat, ja siten laji tarjoaa alustan katsojan omille tunteille sekä ajatusten harhailulle.

”Jokaisessa ihmisessä on sisäänkirjoitettu tarve liikkua, ja balletin yleisö pitää juuri klassisen balletin liikekielen ja tämän-

kaltaisesta klassisen musiikin yhdistelmästä”, hän sanoo.

Onnen mielestä baletti on viihteen muoto, jonka ”tehtävänä” on tarjota nautintoa, kauneutta ja elämyksiä.

”Yleisö on meille kaikki kaikessa, ja minä haluan, että yleisö tuntee jotain. Yritän auttaa tanssijoita kukoistamaan ja olemaan vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Katsojan pitää vaikuttaa”, hän sanoo. ”Baletti on tauko aivoille ja korvike omalle liikumiselle.”

Tauko aivoille. Siis lupa olla analysoimatta – lupa yksinkertaisesti pitää? Janinia mukailleen: Lupa olla onnellinen.

● ● ●

Katsomossa joku naurahtaa hermostuneesti kesken basaarikohtauksen. Puolisoni katsoo minuun tietävästi. Näyttämöllä Medora, Birbanto ja Kapteeni Conrad lännestä sekä Ali, Passa ja orjakauppias Lankendem Ottomaanien valtakunnasta selvittelevät hankalaa tilannettaan. Tavoite on yksinkertainen – Medora on pelastettava – mutta kyllä tämä nyt silti varsin monimutkaiselta vaikuttaa.

Anteeksi nyt vain Gautier, Janin ja Onne, mutta yhä tivaan: Miksi minä olen täällä? Miten voin järjen tai edes tunteen tasolla sitoutua tähän, jos tämä ei tarkoita mitään? On suorastaan käsittämätöntä, että ylipäättään katson *Merirosvoa*, kun taidemakuni muilta osin poikkeaa niin vahvasti siitä, mitä näyttämöllä näen. Klassisen balletin ja tämän hetken välissä on kuilu täynnä tylliä ja röyhelöä, ja sinne minä heittäydyn, minä tiedostava nykykatsoja, joka edellisenä iltana olen kritisoinut jotakin laadukasta elokuvaa siitä, ettei naisoletetulla poliisilla ollut riittävästi vuorosanoja, jotka eivät liittyneet miesoletettuun siivoajaan.

Lähteet

Marion Kant (toim.):
The Cambridge
Companion to
Ballet. Cambridge
University Press,
2007
petipasociety.com

Sergei Popov ja Yimeng Sun
Kansallisbaletin Gisellissä
vuonna 2018.



Sakari Viita

Tavallaan haluaisin poistua, mutta baletti ei suostu poistumaan minusta vaan asettuu yleisen taidekäsitteeni ja makuni kanssa poikkitelein, levittää röyhkeästi joutsenensiipensä kaiken sellaisen taiteen päälle, mistä muuten pidän: surkeuteen päättyvistä pienistä kirjoista ja rakenteettomasta surinamusiikista. Hiljaisuudesta, kulmikuudesta. Mutta myös yllätyksistä, ja niitä ei baletti tarjoa.

Paitsi jos yllätys on juuri se, että jokin asia kokee olevansa arvokas itsenään eikä suostu taipumaan.

Ja jos katsojalukuja tarkastelee, niin miksi taipuisikaan? Kansallisbaletin esitysten täyttöaste on jo vuosia ollut noin 90 prosenttia. Madeleine Onnen mukaan yleisössä on kaikenikäisiä.

Siitä huolimatta Onne on huolissaan baletin tulevaisuudesta. Balettikoulujen hakijamäärät ovat romahtaneet kautta maailman. Balettia halutaan kyllä katsoa, mutta haluaako sitä kukaan enää tanssia?

”Uusilla sukupolvilla on erilainen maailmankuva, enkä suoraan sanottuna ole varma, onko heistä tähän”, Onne sanoo. ”He haluavat välittömän palkinnon ja tuloja. Kuten peleissä, joissa onnistuttuaan pääsee saman tien seuraavalle tasolle. Tai Facebookissa, jossa saa tykkäyksiä heti. Baletissa tuloja näkee ehkä viidentoista vuoden kuluttua.”

Balettitanssijan ammatissa on siedettävä se, että uskollisista toistoista huolimatta ei välttämättä koskaan tule valituksi solistiksi yhteenkään teokseen. Kaikista ei tule Kotšetkovan kaltaista tähteä. Jo lapsille tehdään selväksi, että toiset ovat parempia kuin toiset, eikä kyse ole tasavertaisista ominaisuuksista vaan siitä, että joillakin on baletin armottomasta näkökulmasta esimerkiksi sopivampi anatomia kuin toisilla. Vertailuun totutaan lapsena vuosittaisissa karsinnoissa ja siten, että opettaja valitsee oppilasnäytöksissä esitettäviin teoksiin luokalta vain muutama oppilaan.

Minullakin oli hetkeni balettikoulussa. Vuoden tai parin ajan kuuluin *niihin tyttöihin*, jotka valittiin näihin teoksiin, joskaan

päärooliin ei muistaakseni juuri koskaan. Olisin saattanut pärjätä tanssijana corps de ballet'ssa, ellen olisi viimeisen oopperavuoteni aikana alkanut keskittyä aivan muihin asioihin, poikiin ja Esplanadilla istuskeluun. Kiinnostukseni menetin kaikei juuri siksi, etten ollut paras. En kestänyt sitä. En halunnut olla ”paras mahdollinen joutsen numero viisi”, kuten Onne sanoo ylistäessään kuorotanssijoiden ammattilypeyttä ja motivaatiota, jota korona-aika vaikuttaa hänen mukaansa lisänneen.

Tanssimisen lopetettuani olen itse päätenyt muiden, nopeampia nautintoja tuot-

tavien harrastusten pariin. Myös tätä tekstiä kirjoittaessani saan itseni monesti kiinni siitä, mitä minua on balettikoulun jälkeisen elämäni aikana saatu tavoittelemaan: välitöntä onnistumista, muutosta ja nopeita vastauksia.

Niitä en baletista saa, ja juuri siksi jatkan sen pohtimista. En siksi, että yksinkertaisesti pidän siitä, en siksi, että se vain miellyttää silmää, enkä siksi, että se nyt vain on taidetta. Vaan siksi, että ehkä viidentoista vuoden päästä näen tuloksia.

Sama pätee esseekirjoittamiseen. Minusta on tähän. ●

Fanien ja enkeleiden valtakunta

Sofia Blanco Sequeiros

Suomalaiset eivät tiedä eivätkä ymmärrä, mitä filosofia on. Ero tietämisen ja ymmärtämisen välillä on tärkeä. Tiedän, miten integraalilaskenta toimii, mutta en ymmärrä sitä. Tietämättömyys filosofiasta ei ole hyvä tai huono asia, vaan kuvaa omia havaintojani. Perustan yleistykseni niin suurten päivälehtien ja medioiden tapaan käsitellä filosofiaa kuin keskusteluihin, joita olen ihmisten kanssa tutkimusalastani käynyt.

Joku voisi sanoa, että filosofia on Suomessa juuttunut limboon, mutta vertauskuva ei kannata erityisen pitkälle. Kotimaisessa julkisessa keskustelussa filosofiaa siedetään niin kauan kuin siitä kertovat 1) Ihmiset, jotka eivät ole filosofeja 2) Hassuhattuiset miehet tai 3) Akateemisen filosofian saavuttamattoman tuntuiset enkelolennot, jotka mieltävät totuutta ja hyvän olemusta *Helsingin Sanomien* henkilöhaastattelussa. Sen jälkeen heidät häivytetään kaukaisiin enkelkamareihinsa ja yliopistoilta leikataan lisää.

Fanien ja enkelien välissä ei riitä julkista tilaa filosofialle ja sen tutkimukselle.

Niinpä tavallisten filosofien tekemää tavallista filosofiaa pidetään silmittömän kuivana pohdintana näennäisen turhista asioista: voiko ihminen tietää, millaista on olla lepakko? *Philosophy fanboys for life* puolestaan ajattelevat, että filosofia on maailmaa syleilevää, relativistista pohdintaa, jossa kaikki ajattelu on hyväksyttyä eikä kukaan voi ajatella väärin. Silloin upotaan nopeasti diipeihin spekulatioihin todellisuuden luonteesta: kaaosteorian rooliin kapitalismissa, kehon energiavirtoihin, **Jean-Paul Sartren** ylimalkaiseen siteeraamiseen.

Tietämättömyys ja ymmärtämättömyys filosofiasta pätee kaikilla koulutusasteilla. Eräissä juhlissa esittelin

Nuoren Voiman uusi kolumnisti on Sofia Blanco Sequeiros. Sofia on kirjallisuuskriitikko ja väitöskirjatutkija, jonka työhuoneessa asuu enkelien lisäksi kuolleen kaktuksen haamu. Hän tekee Nuoren Voiman uutta filosofia-podcastia Syvään päätyyn yhdessä Edna Huotarin kanssa.



itseni korkeakoulutetulle ranskalaiselle ja kerroin samalla opiskelevani filosofiaa. Mies huudahti:

”Ooh! Sehän on aivan uskomattoman vaikea mutta siisti ala! Arvostan todella paljon.”

Miehen suomalainen, myöskin korkeakoulutettu seuralainen totesi:

”Niin, muistin tänään aamulla, että opiskelet filosofiaa! Pohdin... Pohdin että...”, hän takelteli. Sitten hän jatkoi, vahingoniltaan peittelemättä: ”Mietinkin, että voisitko... kertoa meille elämän tarkoituksen?”

No, mitä filosofia on? Yhteiskuntafilosofit yrittävät selvittää esimerkiksi sitä, millainen on mahdollisimman hyvin toimiva, hyvä ja oikeudenmukainen poliittinen järjestelmä. Tieteenfilosofit tutkivat, millainen inhimillinen ponnistus tiede on, ja miksi tiede tuottaa luotettavaa tietoa. Ilmastofilosofi tutkii ilmastomuutoksen vaikutusta yhteiskuntaan ja sitä, miltä kestävä yhteiskunta näyttää. Monet käyttävät empiiristä aineistoa ja tutkimusta omassa työssään. Yhdenkään tarkoitus ei ole pohdiskella diipisti. Heitä kiinnostaa ajatella *oikein*.

Tämä taito on olennainen mille tahansa inhimilliselle toiminnalle aina journalismista tiedepoliitikkaan, sosiaalityöhön ja lääketieteeseen. Julkinen keskustelu on kuitenkin tehnyt filosofiasta niin tunnistamatonta, että se näyttäytyy valtaosalle ihmisistä asiana, josta ei edes kannata ottaa selvää.

Filosofia on hyvien argumenttien erottamista huonoista. Se on periksiantamatonta kyseenalaistamista ja uuden ajattelun luomista. Se haluaa ymmärtää, millaista on olla, tietää ja toimia sekasortoisessa yhteiskunnassa, ja mitä kaikkea on mahdollista ajatella ja tehdä toisin. ●