

Anu Laukkanen
Kivenhakkaajankatu 1 C 50
20700 Turku
anu.laukkanen@utu.fi
p. 050 3205 905

Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa

Ingressi:

Etniseksi miellettyjen tanssien, kuten itämaisen tanssin opettamisessa ja esittämisessä korostetaan usein tiedon merkitystä tanssin ymmärtämiselle. Tiedolla voidaan tarkoittaa ensinnäkin käsitteellistä tietoa tanssin historiasta, kulttuuritaustasta ja nykysuuntauksista. Tanssia koskeva tieto on myös kokemuksellista, ruumiillista ja kinesteettistä: kykyä reflektoida oman kehon liikkeitä ja tuntemuksia ja muokata niitä tanssitekniikan tai esteettisten ideaalien suuntaan. Kolmas tärkeä tiedon ja ymmärtämisen alue on kyky pohtia erojen ja erilaisuuden sekä vallan suhteita sekä kulttuuriseen kohtaamiseen liittyviä eettisiä kysymyksiä suhteessa esitettävään tanssiin.

Tanssi-lehdessä julkaistiin vuonna 2002 artikkeli itämaisesta tanssista otsikkonaan ”Raqs sharqi ja etnopedagogia” (Harjula 2002). Juttua varten oli haastateltu suomalaista Eeva Liisa Kallionpäättä, joka on perehtynyt Lontoossa vaikuttavan Suraya Hilalin egyptiläisen tanssin pohjalta kehittämään raqs sharqi -tanssityyliin (1). Artikkelissa esitetään huoli aidon egyptiläisen tanssin katoamisesta – ja aidolla tarkoitetaan Egyptissä suljetuissa perhejuhliissa esitettävää tanssia – kun taas yökerhoissa esitettävä ja Suomessakin suosittu itämaisen tanssin muoto leimataan artikkelissa epäaidoksi, etnopedagogiksi tai ”energiavarkaaksi”. (Harjula 2002, 26). Kallionpää toistaa artikkelissa kertomuksen, jonka mukaan niin sanotun itämaisen tanssin tai ”napatanssin” juuret ovat eurooppalaisessa kolonialismissa ja orientalismissa, kun Egyptissä ryhdyttiin tuottamaan yökerhoviihdettä siirtomaayläluokalle. Vatsatanssissa yhdistyvät eri arabimaiden tanssiperinteet muun muassa länsimaiseen balettiin, ja se voi olla Kallionpään

mukaan hyvää tai huonoa, mutta raqs sharqia se ei ole. Vaikka Kallionpää kokee tarpeettomana ja turhauttavana tanssityylien erojen tiukan määrittelyn, tekstissä tuotetaan kuitenkin vahvaa erottelua raqs sharqin ja ”napatanssin” välille. (Harjula 2002, 26–27.) Tanssin alkujuurien etsiminen, aidon tanssin seuloutuminen keinotekoisesta ja oman sisäisen eheytyksen tarinat punoutuvat artikkelissa yhteen. Oikea tieto tanssin historiasta, aidon tunnistaminen ja omaa sisäistä maailmaa koskeva tieto käyvät artikkelissa vuoropuhelua.

Tutkin tässä artikkelissa tiedon ja tietämisen merkitystä itämaisen tanssin esittämiselle sekä vastaanotolle erilaisissa tilanteissa ja ympäristöissä. Olen kiinnostunut siitä, miten tanssijat itse hahmottavat tiedon ja tietämisen merkitystä esittäessään itämaista tanssia Suomessa. Itämainen tanssi (vatsatanssi) on kattotermi erilaisille soolo- ja ryhmätanssien muodoille, joita tanssitaan sosiaalisissa tilanteissa sekä ammattilaisten esittämänä muun muassa Lähi-idässä ja Pohjois-Afrikassa. Itämaista tanssia voidaan pitää ylirajaisena ja hybridisenä tanssimuotona, sillä se on muuttunut omissa ”kotimaissaan” erilaisten vaikutteiden ja ihmisten liikkumisen myötä sekä matkatessaan uusiin paikkoihin (Shay & Sellers-Young 2005), kuten Suomeen 1990-luvulta lähtien. Tässä artikkelissa kysynkin, mikä on itämaisen tanssin tietoa. Mitä tietämisellä tarkoitetaan? Mitä merkitystä tiedolla ja tietämisellä on itämaisen tanssin esityksissä tanssijoille ja katsojille? Millaisia eettisiä ulottuvuuksia itämaisen tanssin tiedolla on?

Tietäminen ja eettisyys

Etniseksi miellettyjen tanssien opettamisessa ja esittämisessä korostetaan usein tiedon merkitystä tanssin ymmärtämiselle. Tiedolla voidaan tarkoittaa ensinnäkin käsitteellistä tietoa tanssin historiasta, kulttuuritaustasta ja nykysuuntauksista (Lindgren 2011, 54). Esimerkiksi Hannele Lindgren (2011) tutki itämaisen tanssin opettamista käsittelevässä pro gradussaan, millaista tietopohjaa itämaisen tanssin opettajaksi kehittymisen prosessissa tarvitaan. Lindgrenin haastattelemat opettajat nimesivät olennaisiksi tietämisen alueiksi ensinnäkin lajille tyypillisen liikekielen ja estetiikan tuntemuksen, musiikin, soitinten ja rytmien tunnistamisen sekä yleisen tietouden arabikulttuurista ja sen tyypillisistä piirteistä (ibid., 90). Toiseksi tanssia

koskeva tieto on kokemuksellista, ruumiillista ja kinesteettistä: kykyä reflektoida oman kehon liikkeitä ja tunteita ja muokata niitä tanssitekniikan tai esteettisten ideaalien suuntaan (ibid., 95). Kolmanneksi tärkeäksi tiedon ja ymmärtämisen alueeksi lisäisin kyvyn pohtia erojen ja erilaisuuden sekä vallan suhteita sekä kulttuuriseen kohtaamiseen liittyviä eettisiä kysymyksiä.

Alun esimerkissä esiintyvää luonnehdintaa vatsatanssista etnopelleilynä voi lukea etnisten erojen esittämisen eettisyyteen liittyvänä kannanottona. Pelleily erojen kustannuksella, toisen esittäminen naurettavassa valossa asettuu epäeettiseksi positioksi. Itämaisen tanssin kohdalla orientalistiset ja eksotisoivat tanssin kehystykset olisivat täten epäeettisiä. Vakavasti otettava esitys taas on totta ja aitoa, ja pohjautuu oikeanlaiselle tiedolle. Etnisen dragin käsite haastaa tämän näkemyksen esityksestä sinänsä eettisenä tai epäeettisenä, totena tai valheena. Katrin Sieg (2002) on hahmottanut etnisen dragin sellaisina sukupuolen, etnisyyksien ja kansallisuuksien esityksinä, jotka horjuttavat oletusta esittäjän ”todellisen” identiteetin ja esitettävän roolin vastaavuudesta. Etnisessä dragissa keskeistä on esityksen ja siitä tehtyjen tulkintojen konteksti, ja moninaiset katsojapositionit, joita esityksessä tarjoutuu. Yhden mielestä vatsatanssiesitys on juuri sitä, mitä hän on kuvitellutkin sen olevan, toinen tietää, että tällaisinkin tämä on ja kolmas voi kiistää koko esityksen merkityksen ”alkuperäistä” tanssia halventavana ja tietämättömänä ”valetanssina”. Tässä artikkelissa etninen drag toimiikin tietämistä haastavana ja monipuolistavana näkökulmana, sillä se pakottaa tarkastelemaan kunkin tulkintatapahtuman kontekstia ja tulkitsijoita tarkemmin.

Eettinen näkökulma liittyy ennen kaikkea feministisessä epistemologiassa ja jälkikoloniaalissa tutkimuksessa keskeisiin ajatuksiin tiedon ja tietämisen suhteesta valtaan. Sekä feministisessä että jälkikoloniaalissa tietoa ja tietämistä koskevassa keskustelussa on kritisoitu kartesiolaiseen dualismiin perustuvia jaotteluja tiedon subjettiin ja objektiin, mielen ja ruumiin tietoon sekä järkeen ja tunteeseen. Dualismin ensimmäinen vastinpari on yleensä merkinnyt valkoista, länsimaista ja/tai maskuliinista tietäjäsubjektin positiota, josta käsin on tuotettu ei-länsimaisia ja/tai ei-valkoisia naisia koskevaa tietoa. Tanssin ja muun esittävän taiteen ja

populaarikulttuurin yhteydessä on käyty keskustelua representaatioiden eettisyydestä ja niiden suhteesta tietoon ja tietämiseen. Toisen tietämistä on käsitelty yhtenä kolonialistisen hallinnan ja toiseuttamisen muotona esimerkiksi Edward Saidin 1978 muotoilemassa ajatuksessa orientalismista (Said 1979), joka on ollut yksi keskeisistä populaareista ja tutkimuksellisista viitekehyksistä, josta itämaista tanssia länsimaissa on tarkasteltu. Itämaista tanssia ja Orienttia koskevilla mielikuvilla on ollut suuri merkitys niin tanssin vastaanotossa kuin sen esityksissä ja tanssia koskevissa populaareissa keskusteluissa (Sellers-Young & Shay 2005; Dox 2006).

Donna Lee Dox näkee länsimaisessa (lähinnä pohjoisamerikkalaisessa) itämaisessa tanssissa käännteistä orientalismia. Länsimaisen katseen tuottamat kuvat mystisistä ja hunnutetuista haaremin naisista kääntyvät Doxin mukaan itämaisessa tanssissa länsimaiselle rajoittavalle naiskuvalle vaihtoehtoisiksi visioiksi naisten omasta tilasta sekä oman ruumiin ja seksuaalisuuden aidosta ilmaisusta. Itämaisen tanssin orientalismissa keskiössä on kokeva ja tanssiva naissubjekti, ei miehisen katseen määrittämä objekti. (Dox 2006, 52–54.) Vieraasta kulttuurista omaksuttuja elementtejä voidaan käyttää myös korostamaan omaa taiteilijuutta (Sieg 2002, 135) tai tuomaan eksoottista maustetta tylsään valkoiseen etnisyyteen (Ahmed 2000, 116–118).

Doxin mukaan orientalismista eivät pääse eroon myöskään ne länsimaiset tanssijat, jotka painottavat toiminnassaan tanssin alkuperäisen kulttuurisen kontekstin tuntemusta, tutkimista ja tälle tiedolle uskollista tanssin esittämistä. (Dox 2006, 52–54.) ”Tietäminen” ei välttämättä tee lainaamista tai omimista yhtään sen eettisemmäksi, sillä tietoa toisesta saatetaan tuottaa esimerkiksi oman tietäjän aseman pönkittämiseksi. (Sieg 2002, 130–133.) Toisen tietäminen ja ”toisten” tanssien esittäminen uusissa konteksteissa voi liittyä myös hyvää tarkoittavaan pelastusoperaatioon, jossa vieraassa kulttuurissa ilmenevä kielteinen suhtautuminen omaan tanssiperinteeseen nähdään uhkana lajin säilymiselle, ja länsimaisten tanssijoiden toiminta nähdään avaimena perinteen säilymiseen. (Maira 2008, 336; vrt. myös Sieg 2002, 130–131.) Feministisessä keskustelussa tämä juonne on nähty yhtenä länsimaisen feminismin tapana uusintaa valtasuhdetta kolmannen maailman naisiin, jotka nähdään apua ja tukea tarvitsevina

uhreina (Maira 2008, 336; Mohanty 1999; 2003).

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että itämainen tanssi lännessä olisi sinänsä kulttuurista hyväksikäyttöä. (Dox 2006, 67.) Ruotsalaiset etnologit Magnus Berg ja itämaista tanssia Ruotsissa tutkinut Karin Högström puhuvat positiivisesta orientalismista, joka stereotyyppeihin ja mielikuviin perustuessaankin vie länsimaisia tanssinharrastajia lähemmäksi vierasta ja edesauttaa kulttuurista kohtaamista (Högström 2010, 14, 16, 183; Berg 2001). Jälkikoloniaalin kritiikin ja feministisen erokeskustelun perusteella positiivista tai käännteistä orientalismaa voidaan luonnehtia vieraan tai eron rakastamiseksi, jossa ero ja erilaisuus fetisoidaan ”toisen” ja vieraan ominaisuudeksi (Ahmed 2000; vrt. Löytty 2005, 180–182). Eron rakastaminen liittyy myös suvaitsevaisuus-keskusteluun, jossa luodaan enemmistösubjektin, suvaitseijan ja vähemmistösubjektin, suvaitsevan positiot (esim. Ang 2001; Suurpää 2005). Kysymykseen toisen esittämisestä ja tiedosta liittyykin eettinen ulottuvuus, kuten jälkikoloniaalit feministitutkijat ovat tuoneet esille: miten esittää toinen yksilöllisenä ja erillisenä pysäyttämättä tätä jonkin stereotyyppisen hahmon kuvaksi tai eron merkitsemäksi? (Ahmed 2000, Ang 2001.)

Itämaisen tanssin hahmottaminen etnisenä dragina suuntaa katseen ”pelkästä esityksestä” tai esittäjän intentioista laajempaan tilanteeseen, jossa ovat läsnä esittäjä ja erilaisia tulkintoja tekevät katsojat, ja tietysti tehdyille tulkinnoille pohjaa tarjoavat menneet tulkinnat. Tätä voidaan kutsua Amy Robinsonia (1994, 723–724) mukaillen identiteetin teatteriksi, jossa on kolme osapuolta: se, joka esittää ”toista” (ja menee esimerkiksi täydestä taitavana ja tanssinsa taustatuntevana egyptiläisen tanssin esittäjänä), se, joka ottaa esityksen tosissaan (tämä on tosiaan taitava tanssija) sekä sisäpiirin todistaja (tiedän, että hän ei ole taitava, hän vain esittää taitavasti).

Tässä artikkelissa tanssivat ja puhuvat enimmäkseen suomalaisessa Masrah-tanssiryhmässä mukana olleet tanssijat, jotka ovat saaneet tanssioppinsa Suomessa ja joilla on vaihtelevia kontakteja egyptiläiseen tanssimailmaan. Olen seurannut Masrahin toimintaa noin 1990-luvun

puolivälistä saakka etäältä tanssin harrastajana, esittäjänä ja opettajana, ja tutkimusmielessä vuosina 2003 ja 2004 seuraten ryhmän harjoituksia ja haastatellen *Tamsileya!*-esityksessä esiintyneitä tanssijoita ryhmissä ja erikseen keväällä 2004. Haastattelujen teemaksi valitsin tanssijoiden suhteen kulttuuriin: miten he hahmottavat egyptiläisen tanssin suhdetta sen kulttuuriseen kotiin sekä omaa rooliaan kulttuurien välisessä tilassa? Artikkelin ensimmäisessä osassa käsittelen Masrahin toimintaa ja sen suhdetta ”egyptiläiseen kulttuuriin”. Toisessa osassa käsittelen Masrahin tanssijoiden suhtautumista kulttuuriseen tietoon ja sen merkitykseen.

Masrah ja Mahmoud Reda egyptiläisen tanssikulttuurin edistäjinä

Vuonna 1992 Helsingissä perustetun Masrah-yhdistyksen toimintaa on leimannut pyrkimys kulttuurintuntemukseen ja uskollisuus egyptiläiselle tanssiperinteelle. Verkkosivuillaan Masrah määrittelee tavoitteekseen ”edistää arabialaisen tanssikulttuurin tietoutta ja nostaa itämaisen tanssin tasoa etnisenä taidetanssina” (Masrah 2011). Masrah on luonut Suomessa ammattimaista profiilia itämaiselle tanssille, joka tuli 1990-luvulla tunnetuksi nimenomaan jakanaisen tanssiharrastuksena. Tuolloin itämaisen tanssin – tai vatsatanssin – esityksiä ja tulkintoja luonnehti eksotismi ja orientalismi, ja esimerkiksi erilaiset haaremifantasiat olivat tyypillisiä tanssiesitysten kehystyksiä. Myös tanssin naisellisuuden ja terveellisyyden korostaminen liittyivät tanssilajin alkuvaiheisiin Suomessa (Laukkanen 2003). 1990-luvun lopulla tietoa tanssin kulttuurisista juurista alkoi olla saatavilla yhä enemmän muun muassa internetin ja vierailevien tanssinopettajien kautta. Myös matkat Lähi-itään ja erityisesti Egyptiin tulivat useamman tanssiharrastajan ulottuville, ja egyptiläisestä tyylistä alkoi tulla yhä selkeämmin ja yhä useamman suomalaisen tanssijan esikuva. (Vrt. Högström 2010.)

Masrah on arabiaa ja tarkoittaa teatteria, ja tanssin näyttämöllepano ja siinä kehittyminen ovatkin olleet yhdistyksen toiminnalle keskeistä. Masrah tuotti vuosina 1995–2006 useita teemallisia tai juonellisia tanssiesityksiä, jotka jollain tavalla liittyivät egyptiläiseen kulttuuriin.

Koreografiat ovat olleet vaihtelevasti Masrahin tanssijoiden omia sekä etupäässä egyptiläisten koreografien tuotoksia, ja tyyli on vaihdelleet maanläheisestä ”koko kansan” soolotanssi baladista suurelle yleisölle tunnetumpaan estraditanssiin sekä erilaisiin kansantansseihin. Masrahin tanssijat ovat opiskelleet ja esittäneet egyptiläisiä kansantansseja esikuvanaan Egyptissä toimivat kansantanssiryhmät (TKU/A/06/54:8). Mahmoud Redan vuodesta 1959 luotsaama Reda Troupe on tehnyt ilmeisen vaikutuksen moniin länsimaalaisiin tanssinharrastajiin (vrt. Lindgren 2011, 82). Reda on vierailut Masrahin vieraana Suomessa useita kertoja, ja hänen koreografioitaan ja tanssisarjojaan on opiskeltu suomalaisten opettajien johdolla osana itämaisen tanssin ja kansantanssien perustekniikkaa. Vuonna 2004 Masrahin naistanssijat esiintyivät yhdessä Reda Troupen egyptiläisten miestanssijoiden ja El Nugum -orkesterin kanssa Yalla!-festivaaleilla Helsingissä. Masrahin taiteellinen johtaja Tuija Rinne (2) ja Mahmoud Reda luotsasivat projektia yhdessä sekä Kairossa että Helsingissä, ja harjoituttivat tanssijoita ja orkesteria Redan vuosien varrella tekemiin tansseihin. Masrahin julkaisemassa tiedotteessa Redan saamasta tunnustuksesta Egyptissä kerrotaan, että ”hän pitää suomalaista Masrah-tanssiryhmää ja sen taiteellista johtajaa Tuija Rinnettä yhtenä merkittävimmistä Egyptin ulkopuolisen egyptiläisen tanssin tuottajista” (Lindfors 2004). Redan asema itämaisen tanssin kentällä sekä hänen tiivis yhteistyönsä Masrahin kanssa antaakin aihetta tutkia tarkemmin Redan tanssien taustaa. Millaista egyptiläisyyttä niissä esitetään?

Redaa on luonnehdittu egyptiläisen tanssin uudistajaksi, joka on omiin kenttätöihinsä perustuen luonut näyttämöllä esitettäviä versioita erilaisista kansantansseista. Kuten Tuija Rinne on kirjoittanut, Reda ei ole tuonut tansseja näyttämölle sellaisenaan, vaan on muokannut ne ”oman taiteellisen näkemyksensä mukaisesti: alun perin soolotanssista saattaa näyttämöllä tulla ryhmätanssi, tanssi luodaan arkielämän elekielestä tai tanssi on kokonaan fantasiaa. Tärkeintä on kuitenkin aina kunnioittaa kyseisen tanssin tai laulun alkuperäistä henkeä ja kansaa, jonka parista se on tallennettu” (Rinne 1997, 40–41; Fahmy 1987, 23–24). Vaikkei Redan tavoitteena ollutkaan tuottaa etnografista dokumenttia Egyptin tansseista, oli Redan kenttätöön periaatteena vain alkuperäisen ja autenttisen tanssin havainnointi (Fahmy 1987, 44–45). Redan

ryhmässä tanssinut Farida Fahmy siteeraa Redan omaa tekstiä vuodelta 1968:

”Tapasimme Assuanissa monia nuubialaisia nuorukaisia, jotka esittivät tanssin, josta saatoimme sovittaa useita liikekuvioita. Suljimme silmämme heidän yllepäin esittämältään ’twistiltä’ kuin sitä ei olisi koskaan tapahtunut. Kansantaiteen tutkijan tulisi erottaa, mikä on autenttista ja mikä ulkomaista siinä, mitä hän kohtaa usein kenttämatkoillaan.” (Reda 1968, 37; ref. Fahmy 1987, 45) (3)

Länsimaista alkuperää oleva twist ei siis sopinut tanssin inspiraatioksi, vaikka Reda hyödynsikin tansseissaan ja tanssijoita harjoittaessaan muun muassa baletin ja showtanssin elementtejä. Etnisen dragin kautta tarkasteltuna tässä Redan ja assuanilaisten nuorukaisten kohtaamisessa esitetty twist murensi kuvaa kansasta esittämässä omia tanssejaan, mikä ei sopinut Redan omaan kansallisväritteiseen agendaan. Hän kieltäytyi näkemästä ”vierasta” tanssia ja kiisti sen merkityksen osana egyptiläistä tanssiperinnettä, tai ainakin osana sellaista perinnettä jota hän halusi esittää lavalla. Tässä kontekstissa ”etnopedagogiksi” saattoikin määrittäviä ulkomailta lainattu twist.

Tämä ilmiö ei ole tietenkään ainutlaatuinen tanssin tai muidenkaan kulttuuristen esitysten maailmassa (Shay 2002; Desmond 1997). Esimerkiksi sukupuolta ja seksuaalisuutta säätelevät normit ovat vaikuttaneet siihen, millaiset tanssit ovat jatkaneet elämäänsä vaikkapa tanssifolklorismin myötä (esim. Hoppu 2006, 28). Tanssin autenttisuus ja aitous määrittäytykin aina aitouden puolestapuhujan omaan aikaan ja paikkaan liittyvistä tarkoituksista käsin. Siinä on kysymys kulttuurisesta määrittelyvallasta: kuka määrittää oikeanlaisen egyptiläisen tanssin esityksen? Autenttisuuden ajatusta voidaankin tarkastella performatiivisen toiston kautta. Miten idea alkuperäisestä ja autenttisesta tanssista tuotetaan? Tai miten alkuperäisyyden ideaa kritisoidaan? (Bendix 1997; Kaschl 2003; Hughes-Freeland 2008.)

Muun muassa Anthony Shay (2002; ks. myös Fahmy 1987; Franken 1996; 1998) on tutkinut Redan tanssiryhmän repertoaaria ja toimintaa, ja hän kytkee kansantanssien elvytyksen osaksi Egyptin kolonialismin jälkeistä modernisaatiota ja nationalismia, johon kuului intellektuellien kiinnostuksen herääminen omaa kansankulttuuria, kuten tanssia kohtaan (4). Shayn mukaan

Mahmoud Redan luomien egyptiläisten tanssien representaatioissa on nähtävissä kolonialismin myötä syventynyt jako yläluokkaiseen, modernia Egyptiä kannattaviin egyptiläisiin ja ”tavalliseen” kansaan, jonka perinteiset tavat olivat merkki takapajuisuudesta, laiskuudesta ja löyhästä moraalista. Shay näkee tämän foucaultaisen itsekurin ja sisäistetyn kolonialismin yhdistelmänä, jolloin egyptiläiset omaksuivat brittivallan edustajien ja orientalistien kielteiset ja torjuvat asenteet erityisesti naisten esittämää improvisoitua soolotanssia kohtaan, mutta myös miesten esittämää naiselliseksi ja epämiehekkääksi miellettyä tanssityyliä kohtaan. Shayn mukaan nämä asenteet näkyvät suoraan Mahmoud Redan kaltaisten koreografien tanssillisissa ratkaisuissa. (Shay 2002, 131–132.) Selkeä erottelu miesten ja naisten liikekieleen tapahtui korostamalla miesten tanssien hypermaskuliinisuutta korkein hypyyn ja tilaa ottavin asennoin ja myös luomalla erityistä miesten tanssia sellaisiin tansseihin, joissa sitä ei edes alunperin ollut (Shay 2009, 296–299; ks. myös Karayanni 2009; vrt. Kaschl 2003, 203 debketanssista). Reda muokkasi naisten liikekieltä perinteisessä improvisoidussa soolotanssityylissä esimerkiksi pilkkomalla osiin perinteisten naistanssijoiden epämääräiset ja osittain hallitsemattomat lantionvärinät niin, että ne saattoi suorittaa täsmällisesti (Fahmy 1987, 66). Tanssin esityskontekstiksi valittiin teatterilava yökerhon sijaan, ja ryhmään valittiin tanssijoita ylemmistä sosiaaliluokista. Kaikkia näitä toimia voidaan lukea pyrkimyksenä nostaa egyptiläisen tanssin mainetta ja arvostusta, ja pyyhkiä pois sen kytköksiä yökerhotanssijaan, joka on edelleen lähtökohtaisesti Egyptissä toisen luokan kansalainen, koska esiintyy vieraille miehille paikoissa, joissa tarjoillaan alkoholia ja joihin liitetään prostituutio (Fahmy 1987; Shay 2002).

Myös suomalaiselle Masrah-ryhmälle oli tärkeää nostaa tanssin arvostusta ja tuoda se ravintoloista teatterilavoille. Suomalaisessa mediassakin tuotetut mielikuvat itämaisestä tanssista liittyivät 1990-luvulla vahvasti eksoottisina ja eroottisinakin pidettyihin soolotanssiesityksiin. Näyttämö tilana mahdollisti myös ryhmäesitysten kehittämisen ja monipuolisemmat koreografiset sommittelut. (TKU/A/06/54: 5, 7–9.) Vaikka Reda Troupella ja Masrahilla on ollut samankaltaisia tavoitteita itämaisen tanssin arvostuksen kohottamisen

suhteen, ovat toiminnan kontekstit ja ideologiset puitteet olleet tietysti varsin erilaisia. Egyptiläinen nationalismi Masrahin esittämässä tansseissa jää Suomessa – kuten myös Egyptissä - useimmiten näkymättömiin ja tilalle tulevat muut merkitykset: egyptiläisen kulttuurin sekä egyptiläisen koreografin, Mahmoud Redan työn esittäminen ja arvostus. Redan tanssit ovat saaneet uudenvuodelaisia tulkintoja Masrahin esityksissä muun muassa naisten esittäessä Redan tanssien miesrooleja irtoviiksissään ja galabeijoissaan, koska miestanssijoita ei ole ollut saatavilla.

Masrahin toiminnassa ei kuitenkaan ole keskitytty pelkästään Redan luomien kansantanssien opiskeluun. Redan tanssiryhmässä aikanaan tanssineiden Rakia Hassanin ja Aida Nourin panos egyptiläisen tanssin kentällä on ollut merkittävä, ja vuonna 2003 esitetty Tamsileya!-esitys koostuikin pelkästään Nourin ja Hassanin vuosien aikana suomalaisille ja suurelle joukolle länsimaisia tanssinharrastajia opettamista tansseista. Käsittelen seuraavissa luvuissa Tamsileyassa tanssineiden naisten näkemyksiä kulttuurisen tiedon merkityksestä itämaisen tanssin esittämiseksi.

Kulttuurinen tieto ja paljastumisen pelko

Itsensä toisten katseille ja tulkinnoille alttiiksi asettumiseen liittyy aina toiveita ja odotuksia siitä, miten tulee otetuksi vastaan. Joillekin haastattelemilleni itämaisen tanssin esittäjille nämä toiveet ja odotukset voivat ilmetä myös pelkona paljastumisesta, jossa heidät osoitetaan tietämättömiksi tai taitamattomiksi tanssijoina tai itselleen 'vieraan' kulttuurin esittäjinä. Monet itämaisen tanssin esittäjät Suomessa antavatkin erityistä painoarvoa yleisössä oleville egyptiläisille tanssiesityksen arvioijana, vaikka he eivät olisi edes tanssijoita tai tanssinopettajia (vrt. Robertson 1998, 129). Yksi Masrahin tanssijoista oli katsonut Tamsileya!-esityksen videolta egyptiläisen ystävänsä kanssa, joka oli selittänyt nauhalla nähtyjä ja kuultuja asioita kulttuuritietämyksestään käsin. Tanssija oli kokenut, että vasta tuolloin hän ymmärsi, mitä he olivat lavalla tehneet. Toisaalta tälle tanssijalle egyptiläisten koreografien tekemien tanssien seuraaminen ja Tuija Rinteen ohjauksessa tanssiminen varmistaa, etteivät tanssijat voi mennä

esityksessä ”hirveen pieleen”. Silti esittäminen tuntui irralliselta ja tekemällä tehdyttä, ja hän kaipasi lisää tietoa ja ymmärrystä esimerkiksi siitä, mistä arabiankielisissä lauluissa lauletaan ja mitä tietyt kulttuurisesti koodatut eleet tarkoittavat. (TAM2:22.) Tanssijat nostivat haastatteluissa esille joitain kulttuurispesifisiä seikkoja, esimerkiksi tiettyjä eleitä, jotka egyptiläisessä kontekstissa tulkitaan kunnianttomiksi tai siveettömiksi, joita on hyvä välttää, jos vain tietoa niistä on tarjolla. (TAM1:6 ja 7; TAM2: 26, 31.)

Nämä ajatukset tukevatkin ajatusta itämaisen tanssin tiedosta yksittäisinä eleinä tai laulun teksteinä, helposti opeteltavissa olevana kielenkaltaisina ”kulttuurienvälisenä” viestintänä. Tietämättömyys koodeista voi potentiaalisesti johtaa häpeään asiantuntevan yleisön edessä. Tässä identiteetin teatterissa esittäjä onnistuessaan menee täydestä, ja myös katsojat, niin tietämättömät kuin asiantuntevat sisäpiiriläisetkin ottavat esiintyjän todesta. Hän ei ”yritä” esittää, vaan onnistuu esityksessään. Esittäjän sisäinen epävarmuus ja häpeän pelko tuovat kuitenkin etniseen dragiin liittyvän performatiivisuuden elementin esille: joku tietää – tässä tapauksessa esittäjä itse - että kyse on yrityksestä käydä aidosta. Katrin Sieg (2002, 129–148) haastatteli tutkimuksessaan saksalaisia intiaanikulttuurin harrastajia, jotka tapasivat Pohjois-Amerikan alkuperäiskansan jäseniä, ja tilanteissa käsiteltiin samantyyppistä hämmennystä kuin edellä esitetyissä itämaisen tanssin esittäjien haastatteluissa. Ensimmäisiin kohtaamisiin ”vieraan” kanssa liittyikin paljon toiveita ja pelkoja, ja harrastajat pohtivat, menevätkö heidän intiaaniesityksensä läpi aidoille intiaaneille vai tuleeko heistä vain imitaattoreita ”aitojen” intiaanien läsnä ollessa. Kohtaaminen voi uhata heidän asiantuntijuuttaan esittämänsä kulttuurin suhteen. Useat Siegin tutkittavista kertovatkin kohtaamisista yllättävinä, syvinä ymmärryksen hetkinä, joissa oma identiteetti ja rooli sekä suhde intiaaneihin tulevat uudelleen määrittelyn kohteeksi. Kohtaaminen saattaa vaatia muutoksia myös esityskäytänteisiin. (Sieg 2002, 129.)

Toisen kulttuurin tansseja muualla esitettäessä mukaan tulee useinkin idea kulttuurin kunnioittamisesta esimerkiksi ajatuksena siitä, että egyptiläisen tanssin esitykset eivät saa loukata egyptiläisiä. Tanssiesityksen merkityksiä ja seurauksia ei voi tietenkään ennalta

määritellä tai päättää, mutta tanssijat ovat myös sensitiivisiä esitystensä mahdollisten seurausten suhteen. Tuija Rinne kertoi ennen Masrahin perustamista esitetystä tanssista, jossa suomalaiset naistanssijat esittivät hampaattomia ”eukkoja” ja ”pyykkimuijia” mahdollisimman rumissa ja likaisissa galabeihoissa. Yksi egyptiläinen katsoja oli loukkaantunut kyseisestä esityksestä, koska hän koki että siinä pilkataan hänen äitiään. Esittäjien oma tulkinta perustui ajatukseen akoista ”semmoisina kuin omassa kulttuuriperinnössä ovat”, eli suomalaiseen kuvastoon. (TKU/A/06/54:11.) Tämä konflikti tulkittiin kuitenkin ilmeisesti vain yksittäisen katsojan reaktioksi.

Kokemus kulttuurisen tietämyksen puutteesta voi siis aiheuttaa ahdistusta siitä, ettei tiedä tarpeeksi, mutta se voi myös kannustaa ottamaan lisää selvää. Tanssija voi olla kuitenkin myös itselleen ja muille armollinen ja hyväksyvä: kaikkea ei voi eikä tarvitse heti tietääkään, mutta silti voi tanssia (TAM2: 25).

Kulttuurisesti koodattujen eleiden ja liikkeiden tuntemisen lisäksi itämaisen tanssin tieto sisältää näissäkin esimerkeissä kinesteettisen puolen, eli taidon tanssia oikealla tavalla. Sen lisäksi tieto kytkeytyy vahvasti tunteisiin: pelko tai syyllisyys voivat ohjata tanssijan toimia lavalla. Eettinen ulottuvuus tulee esille etenkin kohdattaessa tanssin tai ”egyptiläisen” kulttuurin asiantuntijoita ja auktoriteetteja, joiden läsnäolo saattaa jo kyseenalaistaa tanssijan luottamuksen itsestään taitavana ja tietävänä tanssijana.

Itsen tietäminen ja universaalit yhteydet

Matkat Egyptiin ja erityisesti Kairoon voivat olla tanssijoille monella tavalla käänteentekeviä (ks. myös Lindgren 2011, 75). Yksi haastateltavista koki matkat tilaisuutena imeä kulttuurista vaikutteita ihmisten arkisesta liikkumisesta ja elehdinnästä ilman sen kummempaa tarkkailua. (TAM2:25.) Yhdelle haastateltavista matka merkitsi sen huomaamista, ettei hänen tarvitse yrittää muuttua tanssissa egyptiläiseksi naiseksi tai mitä ikinä tanssissa esitetäänkään, vaan että ilmaisun voi hakea siitä mikä on yhtäältä yleisinhimillistä ja toisaalta itselle tärkeää ja tuttua omien kokemusten kautta (TAM2:23, 26).

Haastattelussa kuvattiinkin parhaiksi hetkiksi tanssissa niitä kohtia, kun tanssia esittäessään voi löytää itsestään jonkun aidon, omiin kokemuksiin liittyvän tunteen, jota esittää. (TAM2:30, 31.) Kulttuurisesti erityisen tiedon tai ilmaisun sijaan useampikin tanssija liittyy tanssissa esitetyt tunteet universaalin ja yleisinhimillisen, jaettavan kokemuksen piiriin. Yhteistä tanssijoille tuntuu olevan se, että he ammentavat ilmaisunsa ainekset siitä, minkä he tunnistavat tai luulevat tunnistavansa. Varmuutta oikeasta, toista koskevasta tiedosta ei oleteta, ja yksi haastateltavista tuokin mukaan naisten väliset erot niin Suomessa kuin Egyptissä. Tanssissa ei voi esittää ”egyptiläistä naista”, koska sellaista ei ole olemassa. (TAM1:6 ja 7; TAM2: 26, 31.)

Yksi Tamsileya!-esityksessä mukana olleista tanssijoista kuvaa suhdettaan kulttuurikysymykseen seuraavasti: ”Kyllä mä ainakin yritän ottaa siitä kulttuurista selvää, mutta mä pyrin olemaan mahdollisimman tosi itselleni tanssillisen tarinan kertomisessa” (TAM2:23). Näin autenttisuus määrittyy toiseen vertaamisen sijaan ”itseän”. Kuten lukuisat omaelämäkerrallisuuden tutkijat muun muassa Michel Foucaultta seurailleen ovat todenneet, itsestä puhuminen ja todellisen itsen etsiminen nivoutuvat diskursiivisiin subjektiksi tulemisen paikkoihin. Itselleen tosi ei ole mitä tahansa, vaan se on aina suhteessa siihen, mitä yhteiskunnassa ja kulttuurissa pidetään sopivana tapana (Tregonying 2006). Edellisen sitaatin mutta-sana tuottaa kulttuurista selvää ottamisen ja itselleen toden olemisen välille eron, tai jopa mahdollisen konfliktin. Kulttuuristen koodien noudattaminen ei ole niin tärkeää kuin se, että tanssi on totta ja aitoa itselle.

Etnisen dragin kautta hahmotettuna itsen tietämisen ja yleisinhimillisten tunteiden ja kokemusten taso tekee tanssijasta esityksen keskipisteen, jolla on oletettavasti hyvän tahtoisten tulkitsijoiden ympärillään. Esityksellisyyden aspekti häipyä taustalle, kun tanssissa esitetään ”itseä” ja itseä muihin yhdistäviksi ajateltuja universaaleja tuntemuksia. Tietämisen tasoista pinnalla ovat itseä refleктоivat, tunteita korostavat henkilökohtaiset näkökulmat, jossa tanssin eettisyys tiivistyy ”minun” kokemuksiini ja niiden oletettuun yhteyteen ”yleisinhimillisellä” tasolla.

Arvostusta ja kulttuurityötä

Egyptiläisen tanssin ytimen verbaalinen määrittely on vaikeaa, ei voida sanoa tarkkaa hetkeä, milloin se menettää ominaisuutensa ja lakkaa olemasta egyptiläistä tanssia, ja milloin siitä tulee esimerkiksi fuusiotanssia. Tuija Rinteen mukaan egyptiläinen tanssi on kokonaisuus johon kuuluu musiikki, tietty tapa tulkita sitä ja tietynlainen tunne. Se ei tiivisty tiettyihin liikkeisiin kuten lantionvärinöihin tai lantion kahdeksikkoliikkeeseen, vaan on jotain vaikeammin eriteltävää. Rinne esittää myös, että joskus fuusiotanssi, jossa itämaisen tanssin liikkeitä yhdistetään vaikkapa länsimaiseen musiikkiin, voi olla hauskaa vaihtelua, mutta joskus se voi olla myös länsimaisten tanssijoiden tapa kompensoida puutteita kulttuuritietämyksessä. Rinne kommentoikin tällaista fuusiota seuraavasti:

”ensinnäkin menee siitä tulkinnasta kaikki pois mitä liittyy siihen musiikkiin, ja sitä myötä aika iso kulttuuritaakka, mitä se musiikki tuo mukanaan, tai semmoiseen kulttuuriseen kokonaisuuteen” (TKU/A/06/54:10).

Rinne kokeekin itämaisen tanssin esittämisen ja opettamisen kulttuurityönä, jossa ei ole kyse itsestä tai itsen korostamisesta, vaan jossa itse tanssi tärkeintä (TKU/A/06/54:3.) Rinne näkee oman asemansa eräänlaisena välittäjänä luomassa:

”sellaista siltaa, jota pitkin voi kulkea molempiin suuntiin, tuon arabialaista kulttuuria suomalaisille ja länsimaalaisille, - - myös sitten, toisin päin, eli siis myös meidän tekemistä ja meidän tapaa tehdä ja sellaista kiinnostuksen osoittamista, niin sen tuomista esille sitten sille arabialaisen kulttuurin yhteisölle. (TKU/A/06/54:23.)

Rinteen mukaan itämaisen tanssin arvostuksen kohoamisella Suomessa on merkitystä myös negatiivisten terrorismiin, arabeihin ja islamiin liittyvien mielikuvien vastapainona. (TKU/A/06/54:23.) Tämä onkin tärkeä kannanotto tanssillisten representaatioiden poliittisuuteen ja eettisyyteen, sillä länsimaiden ja Lähi-idän tai islamin suhteista, tai muistakaan poliittisista seikoista ei ole käyty juurikaan julkista keskustelua esimerkiksi suomalaisissa itämaisen

tanssin lehdissä 1980–1990-lukujen vaihteen jälkeen. Tanssi hahmotetaan mieluummin ”vain tanssina”.

Myös amerikkalaiset itämaisen tanssin opettajat ja esittäjät artikuloivat vastaavanlaisia toiveita itämaisen tanssin merkityksestä positiivisena representaationa etenkin syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkeen (Dox 2006). Sunaina Mairan mukaan itämainen tanssi on Yhdysvalloissa tällä hetkellä erityisen houkuttelevaa, sillä siinä on mahdollista käsitellä ambivalentteja ”imperialistisia tunteita”, joita Yhdysvaltojen taloudellinen, poliittinen ja sotilaallinen läsnäolo Lähi-idässä ja Afganistanissa aiheuttaa. Sekä valkoiset että ei-valkoiset keskiluokkaiset naiset voivat itämaisessa tanssissa esittää ja tuottaa amerikkalaista naiseuttaan liberaalin ja monikulttuurisen kansakunnan vision mukaisesti – vaikka valtio käy saman aikaan toisaalla sotaa. (Maira 2008, 319.) Näen kuitenkin esimerkiksi Masrahin ja Tuija Rinteen yhteistyön egyptiläisten tanssijoiden ja koreografien kanssa merkityksellisenä työnä, jossa käsitykset suomalaisuudesta ja egyptiläisyydestä ovat jatkuvassa liikkeessä, ja josta olisi hankalaa vetää näin yksioikoisia tulkintoja.

Tietämisen ja hämmennyksen strategioita

Hämmennys ja ihmettely egyptiläiseen tanssiin liittyvien ”outojen” tai ”vieraiden” elementtien edessä on totta suomalaisille tanssijoille. Tanssiesityksen osapuolet tulkitsevat ja kokevat tanssin viittaukset maailmaan ja ”todellisuuteen” eri tavoin. Tanssia ja sen kytköstä Egyptiin, egyptiläisyyteen tai ”egyptiläiseen kulttuuriin” hahmotetaan aina siitä paikasta käsin, missä tanssi tapahtuu, mutta sen saamat merkitykset eivät rajoitu tiettyyn paikkaan. Ensinnäkin tanssin ”oikeanlaisuutta” ja onnistumista voidaan perustella sen auktorisoitujen katsojien kautta, kuten esimerkiksi kulttuuria ja kieltä tuntevan tanssin ohjaajan, tanssijoille soittavien muusikoiden tai yleisössä istuvien egyptiläisten hyväksynnän kautta. Käsitteellinen tieto, kulttuuriset ja historialliset faktatiedot kietoutuvat mahdolliseen pelkoon tai syyllisyyteen epäeettisestä, tietämättömästä esityksestä tai ”etnopedagogisesta”.

Toiseksi tanssista tulee ”oikeanlaista” ja eettistä, kun sen tekemisessä ollaan ”tosia itselle” ja kiinnitytään universaaleiksi ajateltuihin tunteisiin. Tähän yhdistyy individuaalinen oman taiteilijuuden ja luovuuden korostaminen, eli tanssimisen kompetenssin korostaminen. Samalla tanssijat selvästi hakevat ymmärrystä tanssin merkityksestä ”siellä” matkustaen Egyptiin ja ottaen aktiivisesti selvää asioista. Hämmennys ei siis toimi lamaannuttavana tunteena, vaan merkitsee etsimistä ja oman toiminnan tapojen tutkiskelun jatkamista sekä pyrkimystä jatkaa kommunikaatiota ”oudon” kanssa. Vieraan kohtaaminen ei ole ylitsepääsemätöntä, muttei myöskään oleteta, että se sujuisi ilman konflikteja, hämmennystä ja häpeän mahdollisuutta.

Kolmanneksi voidaan korostaa tanssin tulkintaa ja kokonaisuutta, jossa näkyy arvostus egyptiläistä kulttuuria ja ihmisiä kohtaan, mutta jossa on kyseessä myös vastavuoroisuudesta ja sillanrakentamisesta eri kulttuurien välille. Itämaisen tanssin esityksen tarkasteleminen etnisenä dragina mahdollistaa tietämisen eri ulottuvuuksien tarkastelun aina tilannesidonnaisena, sekä esittäjän että katsojan huomioivana prosessina, jossa merkitys ei paikannu pelkästään siihen mitä esitetään. Tanssitilanteessa kohtaavat aina myös erilaiset tiedon tasot, joihin perustuen tulkinnat tehdään. Itämaisen tanssin tieto onkin moninaista, ja se vaatii rinnalleen myös pohdintoja tanssiesitysten mahdollisista seurauksista ja merkityksistä erilaisille yleisöille, joissa tanssin eettisyys tai epäeettisyys tulee aina uudelleen pohdittavaksi.

Viitteet

1. Ruotsalainen etnologi Karin Högström (2010) on kirjoittanut myös raqs sharqi-tyylistä ja sen harrastajista väitöskirjassaan itämaisesta tanssista Tukholmassa.
2. Ryhmän taiteellista johtajaa Tuija Rinnettä pidetään haastattelemieni tanssijoiden keskuudessa akateemisen koulutuksen, omaehtoisen opiskelun ja perhetaustansa kautta arabikulttuurin ja arabian kielen, ja erityisesti egyptiläisen kulttuurin tuntijana.
3. Käännös kirjoittajan. ‘In Aswan, we met with a number of Nubian youths who presented a dance from which we were able to adapt many movement figurations. As for the ‘Twist’ that they proudly performed for us, we just closed our eyes to it, as if it had never happened. A researcher of folk arts should differentiate what is authentic and what is foreign, as he is bound to come across it often in his field trips.’ (Reda 1968, 37; ref. Fahmy 1987, 45.)

4. Shay (2002) hyödyntää analyysissään Timothy Mitchellin (1991) ja Walter Armbrustin (1996) havaintoja kolonialismin jäljistä Egyptissä.

Tutkimusaineisto

Kulttuurien tutkimuksen laitoksen arkistot, TKU-kokoelma, Turun yliopisto

Äänitteet:

TAM1, 20.4.2004, Helsinki. Kesto 82:21. Haastateltavina kaksi Masrah-ryhmän jäsentä.

TAM2, 26.4.2004, Helsinki. Kesto 75:28. Haastateltavina viisi Masrah-ryhmän jäsentä.

TKU/A/06/54, 24.5.2004, Helsinki. Kesto 84:37. Haastateltavana Tuija Rinne.

Kirjallisuus

Ahmed, Sara (2000) *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London & New York: Routledge.

Ang, Ien (2001) *On not speaking Chinese. Living between Asia and the West*. London & New York: Routledge.

Armbrust, Walter (1996) *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Bendix, Regina (1997) *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Berg, Magnus (2001) Orienten på en höft. Teoksessa Åsa Andersson, Magnus Berg, Sidsel Natland (toim.) *Där hemma här borta. Möten med Orienten i Sverige och Norge*. Stockholm: Carlsson. 145–222.

Desmond, Jane C. (1997) *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.) *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 29–54.

Dox, Donnalee (2006) Dancing around Orientalism. *TDR: The Drama Review* 50:4, 52–71.

Fahmy, Farida (Melda) (1987) *The Creative Development of Mahmoud Reda. A Contemporary Egyptian Choreographer*. MA thesis. Los Angeles: University of California.

Franken, Marjorie (1998) Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film. Teoksessa Sherifa Zuhur (toim.) *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press, 265–281.

Franken, Marjorie A. (1996) Folkloric Dance and National Identity. Farida Fahmy and the Reda Troupe of Egypt. Teoksessa Marianne Nürnberg & Stephanie Schmiderer (toim.) *Tanzkunst, Ritual und Bühne: Begegnungen zwischen Kulturen*. Frankfurt am Maine: IDK-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 20–40.

Harjula, Kristiina (2002) Raqs sharqi ja etnopelleily. *Tanssi* 1/2002, 26–27.

Hoppu, Petri (2006) Erotiikka ja kansantanssi – Pukkitantsusta Freakingiin. *Musiikin suunta* 28:4, 28–31.

Hughes-Freeland, Felicia (2008) *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java*. New York: Berghahn Books.

Högström, Karin (2010) *Orientalisk dans i Stockholm. Femininiteter, möjligheter och begränsningar*. Stockholm: Stockholms Universitet.

Karayanni, Stavros Stavros (2009) Native Motion and Imperial Emotion: Male Performers of the “Orient” and the Politics of the Imperial Gaze. Teoksessa Jennifer Fisher & Anthony Shay (toim.) *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press, 314–348.

Kaschl, Elke (2003) *Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation*. Leiden: Brill.

Laukkanen, Anu (2003) Luonnollista liikettä, epäsovivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.) *Tanssi tanssi – kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 191–223.

Laukkanen, Anu (2004) Tamsileya! Arvio. *Afsana* 19.

Lindfors, Peppina (2004) Egyptin valtion tunnustuspalkinto Mahmoud Redalle. URL http://masrah.fi/mahmoud_palkinto.htm (tarkastettu: lokakuu 2011).

Lindgren, Hannele (2011) *Itämaisen tanssin opettajaksi kasvu ja kehittyminen*. Pro gradu-tutkielma. Aikuiskasvatustiede, Turun yliopisto.

Löytty, Olli (2005) Toiseus. Kuinka tutkia kohtaamisia ja valtaa? Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja*. Tampere: Vastapaino, 161–189.

Masrah (2011) Mikä on Masrah ry? URL <http://www.masrah.fi/> (tarkastettu: elokuu 2011).

Mitchell, Timothy (1991) *Colonising Egypt*. New York: Cambridge University Press.

Maira, Sunaina (2008) Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire. *American Quarterly* 60:2, 317–345.

Mohanty, Chandra Talpade (1999) Lännen silmien alla. Feministinen tutkimus ja kolonialistiset diskurssit. Teoksessa Jaana Airaksinen & Tuula Ripatti (toim.) *Rotunaisia ja feminismejä: Nais- ja kehitystutkimuksen risteyskohtia*. Tampere: Vastapaino, 229–273.

Mohanty, Chandra Talpade (2003) “Under Western Eyes” revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28:2, 499–535.

Rinne, Tuija (1997) Egyptiläinen tanssi. *Marhaba: vuosikirja*. Helsinki: Suomalais-arabialainen yhdistys, 40–44.

Reda, Mahmoud (1968) *Fi Ma'bad al-Raqs* [In the Temple of Dance]. Cairo: Dar al-Ma'arif.

Robertson, Jennifer (1998) *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Robinson, Amy (1994) It Takes One to Know One: Passing and Communities of Common Interest. *Critical Inquiry* 20:4, 715–736.

Said, Edward (1979) *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Shay, Anthony (2009) Choreographing Masculinity: Hypermasculine Dance Styles as Invented Tradition in Egypt, Iran, and Uzbekistan. Teoksessa Jennifer Fisher & Anthony Shay (toim.) *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press, 287–308.

Shay, Anthony & Sellers-Young, Barbara (2005) (toim.) *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers.

Shay, Anthony (2002) *Choreographic Politics: State Folk Dance Ensembles, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.

Sieg, Katrin (2002) *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University Press of Michigan.

Suurpää, Leena (2005) Suvaitsevaisuus. Sietämistä vai solidaarisuutta? Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja*. Tampere: Vastapaino, 41–68.

Tregoning, Will (2006) Authentic Self, Paranoid Critique and Getting a Good Night's Rest. - *Continuum: Journal of Media & Culture Studies* 20:2, 175–188.

Anu Laukkanen viimeistelee väitöskirjaansa kulttuurisesta kohtaamisesta ja itämaisestä tanssista Suomessa Turun yliopiston sukupuolentutkimuksen oppiaineessa.

Abstract in English

Knowledge and knowing in Oriental dancing

This article examines what kind of knowledge of Oriental dance or Egyptian dance do Finnish practitioners appreciate and seek when they perform in Finland. Propositional knowledge concerning the history, style and technique of dancing, and kinesthetic and embodied knowledge, or skills are key factors, when performing a dance form learned outside of the dance genre's 'original' context. In addition, I suggest that one should take ethical issues into account concerning questions of representing and knowing 'the other' when performing belly dance in the West. Being grounded in feminist and postcolonial fields of study, the article shows how Finnish belly dancers discuss and negotiate their relationship with foreignness and familiarity, self and other, the knower and object of knowing when exploring the world of belly dancing.