

**Petra Hartikainen**

# **IHMINEN LIIKKEEN**

## **VIRRASSA**

**-Tutkimus tanssin erilaisista merkityksistä  
tanssijalle**

**Petra Hartikainen**

**Pro Gradu –tutkielma**

**Musiikintutkimuksen laitos**

**Lokakuu 2005**

Tiivistelmä

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

Hartikainen, Petra: Ihminen liikkeen virrassa –Tutkimus tanssin erilaista merkityksistä tanssijalle

Pro gradu –tutkielma, 112 sivua, liites 4.

Etnomusikologia

Lokakuu 2005

Pro gradu -tutkielmani on tutkimus tanssin erilaisista merkityksistä nuorille suomalaisille ammattitanssijoille. Tutkimus peilaa tanssiantropologi Judith Lynne Hannan tanssiteoriaa. Hannan teorian mukaan tanssi on fyysistä, psyykkistä, kulttuurista, sosiaalista, taloudellista, poliittista ja kommunikatiivista toimintaa. Tutkimukseni kartoittaa, kuinka nämä tanssin erilaiset aspektit merkityksellistyvät tanssijoille.

Tanssiantropologian piirissä tanssille on määritelty erilaisia funktioita. Tutkimuksessani tarkastellaan, miten Judith Lynne Hannan tanssille määrittelemät aspektit merkityksellistyvät tanssijoiden puheissa. Aineistoni koostuu viiden nuoren ammattilaistanssijan haastatteluista. Tanssijat edustavat erilaisia tanssilajeja: nykytanssia, kansantanssia ja etnisiä tansseja. Lähtöajatuksena on tutkia, muodostaako tanssi tanssijoille samankaltaisia vai toisistaan poikkeavia merkityksiä, ja vastaavatko nämä merkitykset tanssille määriteltyjä funktioita.

Teoreettinen viitekehys tässä tutkimuksessa pohjaa kahteen tutkimustraditioon: funktionalistiseen tanssiantropologiaan ja kehon fenomenologiaan. Fenomenologisen tulkintamallin ja funktionalististen tanssiteorioiden vertaamisella analyysivaiheessa pyrin kartoittamaan, kuinka tanssi ilmenee tanssijoille merkityksinä yksilöllisenä tai kollektiivisena tapahtumana. Fenomenologisen teorian mukaan tanssi on tanssijalle merkityksellistä yksilöllisenä psyko-fyysisenä tilana. Funktionalistiset teoriat näkevät tanssin taas enemmän kulttuurillisfunktionalistisena, sosiaalisena ja kollektiivisena tapahtumana. Tutkimuksessani kysytään, kuinka tanssijat itse mieltävät tanssimisen, korostavatko he itse puheissaan henkilökohtaista kokemusta ja tanssituntemuksia vai korostavatko he puheissaan tanssin kulttuurisia, sosiaalisia tai poliittisia puolia?

Haastatteluista tuli ilmi, että tanssijat mieltävät tanssin itselleen merkitykselliseksi hyvin eri tavoin. Tanssijat muodostivat selkeästi omat profiilinsa. Silti he kaikki myös tunnistivat Judith Lynne Hannan tanssille määrittelemät aspektit tanssin merkityksiksi. Kahdella etnisten tanssien tanssijoilla oli samankaltaisin näkemys keskenään tanssin merkityksistä. Etnisten tanssilajien edustajat ajattelivat tanssin olevan heille ensisijaisesti psykologinen kokemus. Tanssi on merkityksellistä heille ennen kaikkea psykologisen helpotuksentunteen tuojana ja hyvän olon tunteen kanavana. Kansantanssin edustaja näki

tanssimisen hänelle merkityksellisenä ennen kaikkea ilmaisuvoimaisena kielenä. Tanssiminen on hänelle tärkeä itsensä ilmaisumuoto; tanssi on kieli, jolla on erityinen luonteensa. Nykytanssin edustajista toinen koki tanssin itselleen merkityksellisenä poliittisen vaikuttamisen kanavana ja toinen näki tanssin itselleen merkityksellisenä ensisijaisesti ammattina, jolla on taloudellinen merkitys.

Tanssijat muodostivat siis selkeästi omat profiilinsa tanssin merkityksien muovautumisessa. Haastatteluita analysoidessa löytyi haastatteluista kuitenkin kolme yhdistävää teemaa. Nämä teemat olivat 1) kulttuurisen aspektin merkityksen vähäisyys tanssijoille 2) tanssin merkitys tanssijan itsetunnon rakentumiselle ja 3) vapauden kokemuksen tavoittelu tanssin kautta.

# SISÄLTÖ:

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>6</b>
1.1 Tutkimusongelma ja tutkimuksen aineisto.....	8
<b>2. TUTKIMUKSESSA KÄYTETTÄVIEN KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY.....</b>	<b>10</b>
2.1 Tanssi.....	10
2.2 Funktio.....	16
2.3 Merkitys.....	18
<b>3. TANSSINTUTKIMUKSEN TEEMOJA SUOMESSA .....</b>	<b>20</b>
<b>4. TANSSI MONIMUOTOISENA ILMIÖNÄ.....</b>	<b>23</b>
4.1 Tanssin fyysinen aspekti.....	24
4.2 Tanssin psyykkinen aspekti.....	28
4.3 Tanssin kulttuurinen aspekti.....	31
4.4 Tanssin sosiaalinen aspekti.....	33
4.5 Tanssin poliittinen aspekti.....	37
4.6 Tanssin taloudellinen aspekti.....	41
4.7 Tanssin kommunikatiivinen aspekti.....	43
<b>5. HAASTATTELUT.....</b>	<b>46</b>
5.1 Haastateltavien valinta.....	46
5.2 Haastattelujen tekeminen.....	47
5.3 Funktioiden merkityksellistyminen haastateltavien puheissa.....	49
5.4 Tanssijoiden profiilit.....	52
5.4.1 Heini.....	52
5.4.2 Aino.....	52
5.4.3 Karoliina.....	53
5.4.1 Elina.....	53

5.4.5 Satu.....	53
<b>6. HANNAN TEEMOJEN ESIIN TULEMINEN</b>	
<b>HAASTATELTAVIEN PUHEISSA.....</b>	<b>55</b>
6.1 Fyysisyys.....	55
6.1.1 Tanssin ja musiikin suhde.....	56
6.1.2 Tanssijoiden suhde omaan kehoonsa.....	60
6.1.3 Seksuaalisuus tanssissa.....	62
6.2 Psykkisyys.....	64
6.3 Tanssi kulttuurina.....	68
6.4 Tanssi sosiaalisena toimintana.....	74
5.4.1 Tanssiminen erilaisissa tilanteissa.....	76
6.5 Tanssi poliittinen ja taloudellinen aspekti.....	78
6.5.1 Tanssija suomalaisessa yhteiskunnassa.....	80
6.5.2 Tanssija vallan alla.....	81
6.6 Tanssi kommunikaationa.....	83
<b>7. YHTEENVETO.....</b>	<b>87</b>
7.1 Kulttuurisen aspektin merkityksen vähäisyys tanssijoille.....	89
7.2 Tanssimisen vaikutus tanssijan itsetunnon rakentumiseen.....	93
7.3 Vapaus.....	97
<b>8. LOPPUSANAT.....</b>	<b>101</b>
<b>LÄHDELUETTELO.....</b>	<b>103</b>
<b>LIITTEET.....</b>	<b>109</b>

# 1 JOHDANTO

Kaikkina aikoina ihmisen kulttuuriin on liittynyt kiinteänä osana liike. Ihminen on ruumiillinen olento, joka liikkeen kautta sopeutuu elämismaailmaansa. Ihminen tarvitsee selvittääkseen ympäristössään liikettä, mutta kaikissa kulttuureissa on myös liikettä, jota tehdään liikkeen itsensä vuoksi. Kautta aikojen eri puolilla maailmaa on pelattu, leikitty, urheiltu ja tanssittu.

Tanssi on sana, joka voi arkiajattelussa kuulostaa yksinkertaiselta ja sen merkitys itsestään selvältä. Jokainen tanssintutkija kuitenkin tietää, että tanssi on moniulotteinen kulttuurinen ilmiö. Tanssin määritelmästä ei ole päästy yhteisymmärrykseen. Tanssilla on ollut ja on edelleenkin ihmisille hyvin erilaisia merkityksiä. Jos laitetaan rinnakkain vaikka balilainen tempelitanssi ja suomalainen kansantanssi tai verrataan vaikka balettia jonkun afrikkalaisen heimon initiaatitanssiin, huomataan helposti, kuinka monimuotoinen ilmiö tanssi on. Eikä tanssin monimuotoisuutta havainnoidessa tarvitse välttämättä mennä edes Suomen ulkopuolelle. Voidaan verrata vaikka balettia diskoissa tanssittavaan vapaamuotoiseen tanssimiseen ja havaita, kuinka erilainen merkitys tanssilla voi olla tanssijalle. Nykyään tanssintutkijat ovat usein sitä mieltä, ettei tanssista voi tehdä globaalisti sovellettavaa määritelmää. Ihmisen kulttuurihistoria on pitkä ja eri aikoina ja eri kulttuureissa tanssi on esiintynyt erilaisissa kulttuurisissa yhteyksissä ja merkityksissä. Tanssilla on ollut ja on edelleen hyvin erilaisia funktioita ja merkityksiä.

Tutkimukseni lähtökohtana on tarkastella tanssin eri ulottuvuuksia. Samalla luon katsauksen siihen mitä tanssin ja ruumiillisuuden teoreetikot ovat sanoneet tanssin eri merkityksistä. Tämän teoreettisen osuuden lisäksi aion haastatella tämän hetken tanssijoita Suomessa ja peilata teoriaa heidän mielipiteisiinsä tanssista. Minua kiinnostavat nykysuomalaisten tanssijoiden ajatukset siitä, miksi he tanssivat ja mitä tanssi merkitsee heille. Mielenkiintoista on, löytyykö haastateltavien mielipiteistä paljon yhtäläisyyksiä vai eroavatko heidän mielipiteet paljon toisistaan. Eli voiko nuorten tanssijoiden mielipiteistä muodostaa jotain yhteistä linjaa sille, miksi he tanssivat ja mitä tanssi merkitsee heille? Toinen mahdollinen hypoteesi on, että tanssin merkityksistä tanssijoille tämän päivän Suomessa on vaikea löytää mitään yhtäläisyyksiä.

Suomalainen tai eurooppalainen tanssikulttuuri sisältää hyvin erilaisia tansseja. Monet tansseista ovat eurooppalaisperäisiä, mutta monet Suomessa tanssittavista tansseista tulevat Euroopan ulkopuolelta. Toiset tansseista ovat uusia, toisten tanssien juuret löytyvät hyvinkin kaukaa menneisyydestä. Monet Suomessa tanssittavista tansseista ovat tulleet niin kaukaa, että niitä tanssitaan ilman näiden tanssien alkuperäistä kulttuurista kontekstia. Tanssiteoreetikkojen mukaan eri tanssilajit ovat eri luonteisia, esimerkiksi baletin ja afrikkalaisen tanssin luonne on hyvin erilainen, ja näillä tanssilla on ihmiselle hyvin erilaisia merkityksiä. Suomessa tanssitaan kuitenkin molempia. Minua kiinnostaa, poikkeavatko eri tanssien tanssijoiden näkemykset tanssista suuresti toisistaan vai löytyykö niistä paljon yhtäläisyyksiä. Nykyään suomalaiset tanssijat ovat yleensä vaikutuksenalaisia enemmän kuin yhdelle tanssityylille. En usko, että Suomesta enää löytyy tanssijoita, jotka olisivat esimerkiksi tanssineet vain balettia koko ikänsä. Minua kiinnostaa pohtia, miten tämä näkyy tanssijoiden ajatuksissa tanssista vai vaikuttako tämän päivän Suomen moninainen tanssikulttuuri tanssijoiden mielipiteiden muokkautumiseen.

Olen henkilökohtaisesti kiinnostunut tästä aiheesta oman tanssijuuteni kautta. Olen itse tanssinut lapsuudesta lähtien. Olen kokeillut tähän ikään mennessä luultavasti kaikkia tanssilajeja, mitä Suomessa on mahdollisuus harrastaa. Oman kokemuksen kautta olen henkilökohtaisella tasolla tullut siihen tulokseen, että tanssiminen on hyvin erilainen kokemus riippuen siitä, mitä tanssilajia tanssii ja missä ja kenen kanssa tanssii. Jos menen

vaikka nykytanssitunnille, odotan aivan erilaisia asioita verrattuna vaikka siihen, että menen esittämään sambaa johonkin ravintolaan. Minulle itselleni tanssimisella voi siis olla hyvinkin erilaisia merkityksiä tilanteesta riippuen.

## **1.1 Tutkimusongelma ja tutkimuksessa käytettävä aineisto**

Tutkimukseni lähtöajatuksena on tutkia nuorten suomalaisten tanssijoiden näkemyksiä tanssista. Tarkoituksena on pohtia sitä, miten he mieltävät tanssimisen ja minkälainen kokemus tanssiminen heille on. Tutkimukseni pohjaa paljolti Judith Lynne Hannan teoriaan tanssista. Hannahin mukaan tanssiminen on moniulotteinen ilmiö. Hän ajattelee tanssimisen olevan toimintaa, jolla on seitsemän eri aspektia. Tanssi on fyysinen, psyykkinen, sosiaalinen, kommunikatiivinen, kulttuurinen, poliittinen ja ekonominen ilmiö. (Hanna 1987, 4-5.) Minua kiinnostaa, miten tanssijoiden mielipiteet tanssimisesta heijastaa Judith Lynne Hannan teoriaa. Tulevatko nämä Hannan määrittelemät aspektit tanssijoiden puheissa esille ja mitä näistä he kenties korostavat.

Tutkimuksessani kohtaavat funktionalistiset tanssiteoriat ja fenomenologinen näkemys tanssista. Funktionalistiset tanssiteoriat pyrkivät universaalilla tasolla vastaamaan kysymykseen, miksi ihminen tanssii. Funktionalismi on monihaarainen tieteen suuntaus, jossa funktio sanaa käytetään erilaisissa merkityksissä. Itse olen käyttänyt Robert K. Mertonin tapaa määritellä funktio. Hän näkee funktion olevan objektiivisesti havaittava seuraus jostain sosiaalisesta toiminnasta. Funktio ei hänen mukaansa selitä sitä, mikä on teon tekijän motiivi tai päämäärä. Funktio ei käsittele toimintaa niinkään yksilötasolla, vaan se pohtii, mikä on jokin toiminnan tarkoitus tai seuraus siinä ihmisjoukossa, jossa toimintaa harjoitetaan. Merton edustaa uudempaa funktionalistista suuntausta. Vaikka hän funktionalistien tapaan selittää ihmisen toimintaa yhteiskunnan kautta, hän on ottanut teoriaansa mukaan myös yksilön. Hänen mukaan toiminnalla voi olla funktio myös yksilölle. (Giddens 1977, 99-100) Minua kiinnostaa tutkia, kokevatko nuoret suomalaiset tanssijat nämä tanssille määritellyt funktiot itselleen merkityksellisiksi. Tämän työn tutkimuskysymyksenä on, että merkityksellistyvätkö Judith Lynne Hannan tanssille määrittelemät funktiot tanssijoiden puheissa vai ei. Fenomenologinen tanssintutkimus keskittyy tanssimisen kokemiseen. Fenomenologinen tanssintutkimus kysyy, minkälainen



kokemus tanssi on tanssijalle. Tutkimuksessani haluan tarkastella sitä vastaavatko tanssijoiden kokemukset tanssista tanssille määritellyjä funktioita.

Aineistoni ja tutkimukseni jakautuvat kahteen osaan. Tutkimukseni alussa perehdytään Judith Lynne Hannan teoriaan. Tutkimukseni alun aineisto on siis kirjallisuudessa. Tärkeänä lähdeaineistonani minulla on tässä tutkimuksessa ollut Judith Lynne Hannan *To Dance Is Human* (1987), Jaana Parviaisen *Bodies, Moving And Moved* (1998) ja Paul Spencerin *Society and Dance* (1985). Tutkimuksen loppupuolen analyysiosa perustuu haastatteluille. Haastattelin viittä suomalaista nuorta naistanssijaa, joiden näkemyksiä tutkimuksen loppuosassa peilataan Hannan teoriaan.

## 2 TUTKIMUKSESSA KÄYTETTÄVIEN KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY

### 2.1 Tanssi

Puhuttaessa tanssin käsitteestä voidaan aihetta lähestyä kahdella eri tavalla. Voidaan tutkia erilaisia kieliä ja kulttuureita ja tätä kautta hahmottaa, miten erilaisia merkityksiä sanalle tanssi on annettu. Toinen vaihtoehto on pureutua siihen, miten tanssi on terminä yritetty määrittellä tieteen piirissä. Tässä luvussa käyn ensin läpi hieman eri kielten määrittelyjä tanssista ja sitä miten tieteen piirissä on yritetty määrittellä sana tanssi.

Suomen kielen perussanakirja määrittelee tanssin liikehtimiseksi rytmisesti musiikin tai säestyksen mukaan. (Suomen kielen perussanakirja 1994) Tämän määritelmän mukaan keskeistä tanssissa on siis liike ja musiikki. Lukiessani tätä määritelmää, mietin miten Suomen kielessä tehdään ero tanssin ja voimistelun välillä, koska voimistellessakin liikutaan rytmisesti yleensä musiikin tahtiin. Voimistelu määritellään Suomen kielen perussanakirjan mukaan ruumiinharjoitusten tekemiseksi. Musiikista ei voimistelun yhteydessä ole mainintaa. Näistä määritelmistä voidaan päätellä, että Suomen kielessä tanssi liittyy olennaisesti musiikkiin ja tämä on yksi ero tanssin ja voimistelun välillä. Toinen ero määritelmässä on, että tanssissa ei olennaista ole ruumiin harjoitusten tekeminen. Tanssin käsite on tullut Suomeen Ruotsista ja Venäjältä. Alun perin tanssia on nimityksenä käytetty tarkoittamaan nimenomaan paritanssia. Vanhakantaisemmat kalevalamittaista tanssimista tarkoittavat sanat ovat olleet hyppy ja karkelo.

(Hoppu 2003, 37.)

Monissa muissakin kielissä tanssi liitetään läheisesti musiikkiin. Varsinkin Afrikassa kielissä ei ole yleensä tehty eroa tanssin ja musiikin välillä. Esimerkiksi suahilinkielinen sana *cheza* tarkoittaa tanssia, soittaa, pelata tai leikkiä. Musiikki ja tanssi mielletään yhdeksi kokonaisuudeksi, ja soittamista ja tanssimista ei ole tarpeellista erottaa toisistaan. Tansaniassa ei perinteisesti ole ihmisiä, jotka pelkästään soittavat tai pelkästään tanssivat. Perinteisen *ngoma*-musiikin osaaminen edellyttää, että ihminen osaa sekä soittaa, tanssia

että laulaa. Cheza ngoma tarkoittaa perinteisen rumpumusiikin ja tanssin esittämistä kokonaisuudessaan. (esim. Niiranen 1997.) Afrikkalaisessa musiikkikulttuurissa liikkeen ja musiikin yhteys on vielä vahvempi kuin Euroopassa. Afrikkalainen tanssi perustuu ajatukselle, että tanssija ilmentää musiikkia kehollaan. Liike lähtee nimenomaan musiikista: tanssijan on tarkoitus ilmentää soittajan soittamia rytmejä kehollaan mahdollisimman tarkasti. Ferne Caulker toteaa artikkelissaan *African Dance: Divine Motion*, että afrikkalaisesta tanssista ei koskaan voi puhua ottamatta huomioon tanssin suhdetta musiikkiin ja musiikin vaikutusta tanssissa. Musiikki ja tanssi muodostavat symbioottisen kokonaisuuden ja siksi niitä ei voi erottaa toisistaan. (Caulker 2003, 19.)

Tyynen meren Kiribati-saarella elävä heimo lähtee tanssin määrittelemisessä ajatuksesta, että tanssi kuuluu ihmisen luonnolliseen ruumiillisuuteen: tapaan olla ja tapaan seistä. Sana *katei* tarkoittaa asettaa, seistä, liikkua ja tanssia. Tanssin opettaja on *tia katei*: suoraan käännettynä hän joka asettaa seisomaan. Kiribatin kielessä henkilö, joka elää ja toimii kiribatilaisten tapojen mukaan, seisoo oikein: hänellä on hyvä asento ja ryhti. Tanssimiselle on myös Kiribatilla muita määreitä: *mwaei* tarkoittaa myös tanssimista, ja tämä sana viittaa siihen, että tanssi on aina sosiaalista toimintaa. Sana *mwaei* viittaa samalla ryhmään, jossa tanssitaan. Kiribatilla tanssi on merkittävä identiteetin määrittäjä. Jokaisella sosiaalisella ryhmällä on oma tanssinsa. Ihmiset määrittyvät johonkin ryhmään sen kautta, mitä tanssia he tanssivat. Esimerkiksi suvuilla on oma tanssinsa, ja jokainen suvun jäsen harjoittelee tämän tanssin. Kun nuori tyttö naidaan uuteen sukuun, hänen täytyy harjoitella uuden suvun tanssi päästäkseen täysvaltaiseksi perheen jäseneksi. Vaikka myös Kiribatilla tietty koreografia liittyy aina tiettyyn lauluun, laululle on oma sana erotukseksi tanssista. Kiribatilla kielessä siis tehdään ero musiikin ja tanssin välillä. (Autio 2003, 159)

Nykyään eurooppalaisissa kielissä on tyypillistä, että tanssi sana viittaa vain tanssiin eikä muuhun toimintaan. Mutta kuten edellisistä esimerkeistä huomasimme, monet kielet liittävät tanssiin muutakin toimintaa kuin tanssin. Aasiassa tanssi liitetään usein elämän syntyyn, iloon ja juhlimiseen. Turkkilainen tanssia tarkoittava sana *rakkase* tarkoittaa juhlimista. Sanskritissa tanssia tarkoittava sana *tanha* on johdettu elämän iloa

tarkoittavasta termistä. (Buenawentura 1989, 25.) Monissa kulttuureissa tanssi liitetään uskontoon ja jumalien palvomiseen. Esimerkiksi Australian aboriginaalit ja Nigerian *yorubat* liittävät tanssin rukoilemiseen tai jumalan tuntemiseen. Hyvin erilainen tanssin määrittelytapa löytyy Pohjois-Amerikan *hopi*-intiaaneilta ja Uuden Guinean *kuma*-heimolta, he liittävät tanssin velvollisuuteen ja työntekoon. Tyypillistä tanssin määrittelemässä on myös se, että tanssille ei ole olemassa mitään yhtenäistä kattotermiä, vaan erilaisille tansseille on aina oma sanansa. Esimerkiksi Japanissa ei ole yksittäistä tanssia tarkoittavaa sanaa. (Hanna 1987,19.)

Ensimmäisen tieteellisyyteen pyrkivän määrittelyn on Euroopassa tanssista tehnyt nykytiedon mukaan Aristoteles *Runousopissaan*. Aristotelesta pidetään ensimmäisenä taiteen teorian luoja Euroopassa. Aristoteles on määritellyt tanssin seuraavasti:

*”Kuten jotkut, joko ammattitaitonsa tai lahjakkuutensa ansiosta, käyttävät värejä ja muotoja jäljitelläkseen erilaisia kohteita niitä kuvatessaan, jotkut taas ääntä, siten edellä mainitut taiteenlajit jäljittelevät rytmin, kielen ja harmonian avulla, käyttäen niitä erikseen tai yhdessä... tanssi jäljittelee vaan rytmin avulla, ilman harmoniaa, erilaisilla rytmimuodoilla se jäljittelee luonteita, tunnetiloja ja tekoja.”* (Aristoteles 1982,11.)

Antiikin aikana kuva, veistos, rakennustaide sekä musiikki, teatteri ja tanssi alettiin mieltää samankaltaiseksi taiteelliseksi toiminnaksi. Taiteen määrittelyssä oli oleellista, että taide oli jotain, mikä jäljitteli todellisuutta. Taide oli myös sivistynyttä ja hienostunutta. Aristoteles sulki taidetanssin määrittelyn ulkopuolelle rahvaanomaiset tanssit. Aristoteleen *Runousopissa* siis vain taidetanssi nähdään arvokkaaksi ja rahvaiden tanssiperinteet nähdään arvottomiksi ja paheksuttaviksi. Rahvaiden tansseja ei edes varsinaisesti laskettu tanssimiseksi. Myös Aristoteleen opettaja Platon laski vain kuorotanssin hyväksytyksi tanssiksi ja sosiaalisiksi luokitellut tanssit hän jätti tanssin määrittelyn ulkopuolelle. (esim. Hoppu 2003, 25) Ensimmäinen tanssin tieteellinen määrittely Euroopassa siis keskittyy vain taidetanssiin ja on sellaisena vahvan arvolatauksen omaava.

Tanssi unohdettiin tieteen piiristä lähes kokonaan Antiikin Kreikan jälkeen. (esim. Sparshot 1988) Eurooppalainen älymystö ja eliitti olivat Rooman valtakautena sekä

keskiajalla hyvin tanssikieltestä. Valtio ja uskonto olivat sidoksissa toisiinsa, ja kristinuskolla oli erittäin tanssikielinen asenne. Tanssi liittyi vanhastaan pakanallisiin riitteihin, ja tästä syystä kirkko yritti kitkeä tanssin harrastamisen kansan keskuudesta. (esim. Sachs 1965, 250-253.) Eurooppalainen älymystö korosti henkisyttä, järkeä ja tietoa. Eurooppalainen filosofia jakoi ihmisen ruumiiseen ja mieleen. Mielen alueella ajateltiin sijaitsevan korkeammat toiminnot kuten ajattelu ja tieto, kun taas ruumiin ajateltiin olevan viettien ja halujen asuinsija. Mielen tuli kontrolloida ruumista paheellisine vietteineen. Judith Hanna toteaa, että tanssi on liitetty ruumiillisuuteen, elämellisyyteen ja paholaisen töihin ja siksi sitä on Euroopassa karsastettu sivistyneistön ja tieteen piirissä. (Hanna 1987, 9) 1500-luvulla alettiin Euroopan kuninkaallisissa hoveissa kehittää hienostuneita hovitansseja, ja tätä kautta tanssi palautui pikkuhiljaa hyväksytyksi kulttuurin muodoksi. Tanssikielisyys ei ole silti näihin päiviin mennessä kokonaan hävinnyt Euroopasta. 1900-luvulle asti rahvaan tansseja on karsastettu ja tanssi on tuomittu seksuaalisuutensa ja ruumiillisuutensa vuoksi. Tanssikielisyys todennäköisesti vaikutti siihen, että tanssi jäi tieteessä hyvin marginaaliseksi. Vasta 1800-luvun lopulla tutkijat alkoivat kiinnittää taas huomiota tanssiin. 1800-luvun lopulla alkoi muodostua erillinen tieteenhaara, jota voidaan kutsua tanssintutkimukseksi.

Curt Sachs kirjoitti Euroopassa 1930-luvulla ensimmäisen laajan tanssin yleisteoksen nimeltä *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, joka käännettiin 1960-luvulla englanniksi nimellä *The History of Dance*. Hän ei kirjassaan varsinaisesti keskity tanssin tieteelliseen määrittelyyn vaan toteaa seuraavasti:

*”Pitäkäämme tanssina kaikkea rytmistä liikettä joka perustuu työmotiiveihin”.*

(Sachs 1965, 6)

Curt Sachsin mukaan tanssin historian aikana tanssilla on ollut uskonnollinen, sosiaalinen tai taiteellinen funktio. Nämä kolme hänen tanssille määrittelemäänsä funktiota liittyvät olennaisesti hänen tapansa määritellä tanssi. Sachsin ajatuksista tulee esiin se, että tanssi ei ole vain rytmistä liikettä, vaan liikkeellä on myös jokin tarkoitus. Sachsin määritelmä tanssista on mielestäni ensimmäinen askel voimakkaan arvotuksen taidetanssin ja muun tanssin välillä lieventymisestä tanssintutkimuksessa. Hänen mukaansa tanssi on jotakin,

mikä kuuluu ihmisyyteen, se on arvokas ja merkittävä inhimillisen käyttäytymisen muoto. (Sachs 1965.)

1960-luvulla tanssiantropologi Joan Kealiinohomoku määritteli tanssin seuraavasti:

*”Tanssi on hetkellinen ilmaisumuoto, jonka tilassa liikkuva ihminen esittää tietyssä muodossa ja tietyllä tyylillä. Tanssi esitetään tarkoituksellisesti valitulla ja kontrolloidulla rytmisillä liikkeillä; tuloksena olevan ilmiön tunnistavat tanssiksi sekä esiintyjä että tietyn ryhmän havaintoja tekevät jäsenet.”* (Kealimoku 1965, 6.)

Kealiinomokun määritelmässä oleellista oli, että se oli ensimmäinen tanssin määritelmä, jossa korostettiin tanssin olevan kulttuurisidonnaista ja ilmaisullista. Tässä määritelmässä tanssi nähtiin yhtenä inhimillisistä itsensä ilmaisumuodoista.

Tällä hetkellä useimmiten käytetty tanssin määritelmä on peräisin amerikkalaiselta tanssintutkija Judith Lynne Hannalta. Hän määrittelee tanssin kirjassaan *To Dance Is Human* seuraavalla tavalla:

*”Tanssi on inhimillistä käyttäytymistä, joka koostuu tanssijan kannalta tarkoituksellisista, tahallisen rytmikkäistä ja kulttuurisesti muotoutuneista jaksoista nonverbaaleja ruumiinliikkeitä, jotka eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja vaan liikkeillä on luontaista ja esteettistä arvoa.”* (Hanna 1987, 16.)

Vaikka Hannan määrittely onkin käytetyin tanssin määritelmä, siinä on puutteensa. Määrittelyn suurin ongelma on esteettisyssanan käyttö. Tanssi on tanssia, vaikka sillä ei olisikaan esteettistä arvoa. Shamanistiseen tanssiperinteeseen tai afrikkalaisperäisiin tanssiperinteisiin kuuluu usein se, että tanssija tavoittelee tanssillaan transsitilaa. Transsi saavutetaan kun tanssija saa yhteyden henkiin tai jumaliin, ja tämä on tanssin pääasiallinen tarkoitus. Tanssilla pyritään keskustelemaan henkien kanssa. (esim. Caulker 2003, 25, Sachs 1965, 50-53.) Transsissa oleva tanssija ei itse enää hallitse liikkeitään ja liikehdintä ei välttämättä ole varsinaisesti esteettistä. Silti transsissa oleva tanssija tanssii. Monissa vanhoissa kulttuureissa on transsitilaan tähtääviä tansseja. Näissä tanssiperinteissä liikkeillä ei tavoitella esteettisyyttä, ainakaan ensisijaisesti. Nämä tanssiperinteet eivät ole

olleet varsinaisesti esitettäviä, tanssi ei ollut ainakaan ensisijaisesti tarkoitettu katsottavaksi, vaan tanssin funktio on ollut muualla kuin sen esteettisessä sisällössä. Eikä tanssin esteettisyyttä pohdittaessa tarvitse mennä välttämättä nykypäivää kauemmaksi. Jos ajatellaan ihan ketä tahansa suomalaista ihmistä, joka lievästi tai vahvasti päihtyneenä tanssii diskossa tunteakseen hyvää oloa, voi tämän henkilön tuottaman liikkeen esteettinen arvo olla kyseenalaista. Sekä shamaani että päihtynyt suomalainen voivat tanssin kautta vaipua transsiin tai transsin omaiseen tilaan, jolloin ihminen ei ole kiinnostunut liikkeen esteettisyydestä ja tällaisissa tilanteissa liikekieli saattaa muuttua hyvinkin holtittomaksi. Esteettisyyssanan käyttäminen tanssinmäärittelyssä johtaa myös siihen, että jos tanssija ei täytä yhteisön esteettisiä kriteerejä tanssin suhteen, hän ei Hannan määritelmän mukaan tanssi.

Tanssin määrittelyä on vaikea tehdä niin laajaksi, että kaikkien kulttuurien tanssit pystyttäisiin mahduttamaan tämän määritelmän alle. Jos määritelmä pyrkii tällaiseen universaaliuteen, tulee siitä helposti niin laaja, että määritelmän alle voi laittaa paljon muitakin toimintoja kuin tanssin. Hannan määrittelyssä on pyritty universaaliuteen, mutta silti sen piiriin eivät kaikki tanssimuodot mahdu. Hannan tanssimääritelmän alle voisi kuitenkin laittaa toimintoja, joita ei lasketa tanssiksi kuten esimerkiksi kilpavoimistelun, akrobatian tai kuviokellunnan. Tanssintutkimuksen piirissä onkin kritisoitu universaalin tanssinmääritelmän luomisyritystä. Esimerkiksi filosofi Francis Sparshot on kritisoinut sitä, että tanssista yritetään tehdä määritelmää, joka kertoisi jokaiselle kaikkina aikoina ja kaikissa kulttuureissa, mitä tanssi todella on. (Sparshot 1988, 191) Tanssilla on ihmisen kulttuurihistorian aikana ollut niin paljon erilaisia ilmenemismuotoja, että tuskin kukaan tutkija pystyy tekemään määrittelyä, joka absoluuttisesti kattaisi kaikki nämä toiminnot. Vaikka itse en usko, että on mahdollista tehdä tanssin määritelmää, joka olisi universaalisesti hyväksyttävä ja kestäisi ajan kulumisen tanssikulttuurien muuttumisen, tein itselleni kuitenkin määritelmän, joka käyttökelpoinen määritelmä tanssista tässä tutkimuksessa. Tanssi on ilmaisuvoimaista liikettä, jota tanssija tuottaa tietyn musiikillisen rytmin ja teeman mukaan tai liike itsessään muodostaa oman muotonsa tai rytmikkänsä.

## 2.2 Funktio

Funktio on käsite, joka on syntynyt sosiaali antropologian piirissä. Funktionalismi oli vallalla oleva yhteiskuntaa teoretisoiva ajatussuunta 1900-luvun alussa. Suuret sosiaali antropologit Auguste Comte, Emil Durkheim, Bronislaw Malinowski ja A.R. Radcliffe-Brown käyttivät funktionalistista metodia yhteiskunnan toimintaa selittävässä teorioissaan. Funktionalismissa yhteiskunnat ymmärretään eläviksi organismeiksi, joissa jokaisella toiminnalla on funktio organismin toiminnan kannalta. Ajatellaan esimerkiksi, ettei hautajaisten funktio ole vain ruumiin hautaaminen. Radcliffe-Brown on sanonut:

*”Kaikella toistuvalla toiminnalla, esimerkiksi rikoksesta rankaisemisella tai hautajaisilla on funktio sosiaalisessa elämässä. Hautajaisilla on myös funktio, jossa yhteisön jäsenet tuodaan yhteen ja näin solidaarisuus lisääntyy.”*

(Radcliffe-Brown 1952,180)

Funktionalismissa korostetaan kaikkea inhimillistä toimintaa yhteisöllisenä ja sosiaalisena. Yksilön toimintaa selittyy yhteiskunnan kautta. Yksilö toimii jollain tietyllä tavalla, koska tällä toiminnalla on funktio sosiaalisen organismin säilymisessä. (Anderson 1976, 80, Giddens 1989, 696.)

Lauri Honko ja Juha Pentikäinen tiivistävät funktionalismin perusajatukset kirjassaan *Kulttuuriantropologia* kolmeen teesiin: 1) Jokainen kulttuuri on funktionaalisesti yhtenäinen kokonaisuus; 2) jokaisella kulttuurin piirteellä, tavalla, riitillä uskomuksella, esineellä jne. on oma tehtävänsä ja käyttötarkoituksensa, funktionsa; 3) jokainen kulttuurin piirre on välttämätön ja korvaamaton sen kokonaisuuden kannalta, johon se kuuluu. Funktionalismissa korostetaan siis ajatusta, että kulttuuri on holistista, kulttuurin ilmiöiden ajatellaan olevan toisistaan riippuvaisia ja näin ne muodostavat yhdessä toimivan kokonaisuuden. Funktionalistit ajattelevat, että kulttuurisella ilmiöllä täytyy olla olemassa funktio, tai muuten tämä ilmiö kuolee. Kulttuurin mukana laahautuu paljon alkuperäisen käyttöyhteyden menettänyttä kulttuuriperintöä. Tämä perintö on kuitenkin funktionalistien mukaan auttamattomasti tuomittu kuolemaan. Jotkut ilmiöt voivat kuitenkin kadottaa alkuperäisen funktionsa ja säilyä silti. Tämä kuitenkin edellyttää, että näille ilmiöille löytyy joku uusi käyttöyhteys. Ilmiöillä voi olla samanaikaisesti erilaisia funktioita.



Ilmiölle voidaan nimetä primaarifunktio ja myös sekundäärisiä funktioita. (Honko ja Pentikäinen, 1970, 26.)

Käytän tutkimuksessani funktion käsitettä ja funktionalismia nimenomaan tanssia universaalina ilmiönä selittävänä teoriana. Vaikka elämme pirstaleisessa postmodernissa maailmassa, voi ilmiöille edelleen löytyä myös universaaleja selityksiä. Toiminnan funktioiden pohtimisen kautta voi edelleen sanoa ainakin jotain universaalisti yleispätevää erilaisista ilmiöistä. Robert K. Merton on määritellyt funktion objektiivisesti havaittavaksi seuraukseksi jostain sosiaalisesta toiminnasta. Merton edustaa uudempaa funktionalistista ajattelutapaa. Hänen mukaansa ihmisen tekoja ei määrittele vain yhteiskunta. Ihmiset eivät toimi tietyllä tavalla, vain koska heidän toiminnallaan on joku yhteiskuntaa koossapitävä funktio. Mertonin mukaan toiminnalla on funktioita, jotka tekijät tiedostavat sekä funktioita, joita tekijät eivät tiedosta. Merton toi yksilön mukaan funktionalistiseen selitystapaan. Hänen mukaansa teolla voi olla funktio myös tekijälle itselleen, eikä pelkästään yhteiskunnalle. Funktionalismi pyrkii rationalisoimaan ihmisen toimintaa, ymmärtämään sitä, mikä logiikka on eri toimintojen takana, ja minkälaisia vaikutuksia erilaisilla toiminnoilla on. (Giddens 1977 99-100, 121, Giddens 1989, 696-697.) Haen funktion käsitteellä selitystä asioiden olemassaololle. Selitystä, jonka pohja on muussakin kuin tekijässä itsessään ja tekijän omassa kokemusmaailmassa. Esimerkiksi suomalaisella kansantanssilla voidaan sanoa olevan suomalaista kansallisidentiteettiä tuottava ja ylläpitävä funktio. Tämä tanssin funktio ei kuitenkaan välttämättä tule esiin, jos tutkitaan vaan tanssijan omaa kokemusmaailmaa. Käytän funktiota tässä tutkimuksessa, kun puhun yleisestä tanssin tarkoituksesta ihmiselle ja yhteiskunnalle. Funktio vastaa tutkimuksessani kysymykseen, mikä tarkoitus on jollain toiminnalla. Eli tässä tutkimuksessa funktio vastaa kysymykseen, mikä tarkoitus on tanssilla. Tässä tutkimuksessa vastaus on, että tanssilla on sosiaalinen, fyysinen, psykologinen, kommunikatiivinen, kulttuurinen, poliittinen ja taloudellinen funktio eli tarkoitus.

## 2.3 Merkitys

Juha Varto toteaa, että merkityksien pohtiminen tieteessä on ongelmallista. Hänen mielestään tieteessä olisi oleellisinta pohtia sitä, mitä tarkoitetaan merkityksellä ja miten merkitykset syntyvät. Hänen mukaansa tämä on kuitenkin tietokykymme ulottumattomissa. Merkitykset ovat aina läsnä, kun ihminen on läsnä ja me emme pääse ajattelussamme merkityksien ulkopuolelle. Varto toteaa, että tutkimuksen kannalta se, minä tutkimuskohteesta saatava laatu tutkimuksessa esiintyy, on merkitys, jolla on yhteytensä ja rakenteensa. Nämä merkitykset ovat hänen mukaansa niitä, joilla tutkija operoi, joita hän pyrkii määrittelemään niin, että ne tulevat ymmärrettäviksi. Varron mukaan ihmisten maailma on merkityksien maailma. Samalla tavalla kuin otamme käsiimme esineitä, otamme ymmärryksellämme merkitykset ympäristöstämme. Ihmisten merkitysten maailmat muistuttavat toisiaan, mutta ne eivät ole silti samoja. (Varto 1992, 55-56.)

Mikko Lehtonen mukaan ihminen ymmärtää maailmaa merkityksien kautta, ja ihminen elää ensisijaisesti merkitysten maailmassa. Ihmiset ovat selittäviä olentoja, ja näin he luovat merkityksiä joka puolelle ympäristöönsä. Merkitykset ovat hänen mukaansa kulttuurin ilmentymismuoto, ja merkitykset, arvot ja katsomukset saavat konkreettisen hahmonsä instituutioissa, sosiaalisissa suhteissa, uskomusjärjestelmissä, tavoissa, tottumuksissa, materiaalisen maailman ja sen esineiden käytössä. Kulttuurit sisältävät Lehtosen mukaan merkityskarttoja, jotka tekevät maailman heille ymmärrettäviksi. Tärkeää on huomata, että nämä merkityskartat eivät sijaitse vain ihmisten päässä, vaan ne saavat konkreettisia materiaalisia ilmentymiä ihmisten toimintamalleissa. Ihmiset luovat identiteettiään merkitysten kautta. Lehtonen ottaa esimerkiksi mainostamisen: nykyään erilaisia kulutushyödykkeitä ei myydä ihmisille niiden hyödyllisyyden perusteella, vaan vedotaan kuluttajien haluaan luoda erilaisilla tavaroilla itselleen identiteettejä., ihminen elää merkitysten maailmassa. (Lehtonen 1998, 14-17.)

Merkityksen käsitettä käytän tutkimuksessa siinä, miten tanssijat itse kokevat tanssin. Merkitys syntyy yksilön kokemuksesta. Kun funktion käsite liittyy tutkimuksessani tanssiin universaalina ja yhteiskunnallisena ilmiönä, merkityksen käsite liittyy

tutkimuksessani tanssijoiden omiin kokemuksiin. Taustalla on oletus, että tanssilla voi hyvin olla joku funktio ihmisen elämässä tai yhteiskunnassa, mutta se funktio ei välttämättä ilmene tanssijalle merkityksenä. Voi esimerkiksi ajatella, että ammattitanssijalla yksi tanssin kiistattomista funktioista tanssijalle on ekonominen funktio. Ammattitanssijan tanssilla on myös yhteiskunnalle ainakin jonkinlainen ekonominen funktio. Tanssija elättää itsensä tanssilla, joten tanssimalla on tärkeä taloudellinen funktio hänen elämässään. Silti tanssija ei välttämättä koe tanssin ekonomisuutta merkityksenä hänelle itselleen, tanssin merkitys tanssijalle voi olla jossain aivan muualla. Tanssilla voi olla joku tietty funktio, vaikkei tanssija mielläkään tätä funktiota itselleen tanssin merkityksenä. Tanssille on määritelty funktioita, mutta kokevatko tanssijat itselleen nämä funktiot merkityksinä? Merkitys syntyy tanssijan omasta kokemuksesta ja ajatuksista tanssista. Mitä tanssijat itse ajattelevat, mitä tanssi merkitsee heille? Mitä tanssijat itse ymmärtävät sanalla tanssi, minkälaista toimintaa tanssi on heille? Merkitys on jotain, joka muovautuu tanssijalle hänen oman elämän kokemuksiensa pohjalta. Tanssin merkitykset syntyvät haastateltavien ajatuksista ja kokemuksista. Maailma missä merkitykset elävät, on tanssijan ajatusmaailma. Tanssin merkityksiä pohtiessa kysyn haastateltavilta itseltään, minkä takia he tanssivat, ja mikä merkitys tanssilla on heidän elämässään?

### 3 TANSSINTUTKIMUKSEN TEEMOJA SUOMESSA

Suomessa tanssintutkimuksen juuret ovat perinteen keruun piirissä. 1800-luvulla alettiin kerätä tietoa tanssi- ja leikkiperinteestä Suomessa. Petri Hopun mukaan ensimmäinen varsinainen tanssintutkija on tanssiantropologi Pirkko-Liisa Rausmaa, joka analysoi suomalaista tanssi- ja leikkiperinnettä, vaikka olikin koulutukseltaan folkloristi. Tanssintutkimusta tehtiin Suomessa pitkään lähinnä antropologian tai folkloristiikan piirissä, mutta 1900-luvun loppupuolella myös muut näkökulmat ovat päässeet esille. (Hoppu 2003, 42.) Tanssintutkimuksen suuntaan Suomessa on vaikuttanut se, että nykyisin ainoa varsinainen instituutio tanssintutkimuksessa on Helsingin Teatterikorkeakoulu. Teatterikorkeakoulussa tanssintutkimus on keskittynyt ammattitanssiin, koreografiseen prosessiin ja estetiikkaan. (esim. Ylönen 2004,17.)

Tanssintutkimus Suomessa on pientä, hajautunutta ja monimuotoista. Aiheet tutkijoilla ovat hyvin erilaisia, 2000-luvun puolella on kirjoitettu ammattitanssista, harrastajatanssista, kansantanssista, taidetanssista sekä etnisistä tanssiperinteistä Suomessa ja ulkomailla. Uutta tanssintutkimusta lukiessa tulee kuva, että se mikä suomalaista tanssintutkimusta yhdistää tällä hetkellä, on näkökulmien ja metodien valinta. Ruumiillisuus on teema, joka näkyy voimakkaasti 2000-luvun tutkimuksissa. Jaana Parviainen (2002) on tehnyt puhtaasti fenomenologisella metodilla tanssia tutkivan työn väitöskirjanaan ja hän osaltaan vaikutti siihen, että fenomenologinen tutkimusote levisi voimakkaana Suomen tanssintutkimuksen kenttään. Hän tutkii väitöskirjassaan tanssijan kokevaa, havainnoivaa maailmassa toimivaa kehoa ja kehollisuutta. Parviainen näkee, että ihmisen oleminen maailmassa on ennen kaikkea kehollista olemassaoloa. 2000-luvun puolella väitelleet Inka Välipakka (2003), Maarit Ylönen (2004) ja Hanna Väätäinen (2003) käyttävät myös ruumiillisuuden teemaa tutkimuksissaan. Inka Välipakka tutkii väitöskirjassaan *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi* tanssia kehollisen toimijuuden kautta. Väitöskirja on artikkeliväitöskirja, ja eri artikkeleissa hän pohtii, millaista on naisen kehollinen toimijuus, hantien ja mansien tanssissa, intialaisessa taidetanssissa, Lumienkeli-koreografiassa ja Ellen muotikuvissa. Kehollisuuden käsitteen kautta Välipakan tutkimuksessa näkyy myös feministinen ote. Välipakka analysoi naisen kehollisuutta aktiivinen mies -passiivinen nainen

vastakkainasettelun kautta. Hän toteaa, että esimerkiksi hantien ja mansien tansseja analysoidessa naisen kehollisesta toimijuudesta muodostuu naisesta hyvin aktiivinen kuva. Antropologit ovat yleensä tulleet hanti- ja mansikulttuurista siihen lopputulokseen, että naisen rooli on hyvin passiivinen ja alisteinen mieheen nähden. Välipakan mukaan analysoitaessa naisten kehollista toimijuutta karhunpeijaistanssissa voidaan kuitenkin tulla erilaiseen lopputulokseen. Nainen näyttäytyy kehollisen toimijuuden kautta aktiivisena rituaaliin osallistujana. (Välipakka 2003, 185.) Hanna Väätäinen puolestaan tutkii väitöskirjassaan *Rumbasta Rambaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolitanssissa.* vammaisen tanssijan kehollista toimijuutta. Maarit Ylösen väitöskirjassa *Sanaton dialogi. Tanssi ruumiillisena tietona* Ylönen käyttää kehollisuutta analyysissään tärkeänä käsitteenä ja hän myös käyttää omaa kehoaan tutkimustiedon keräysvälineenä. Hän analysoi nicaragualaista *May Pole* -tanssia sekä adoptoidun tyttärensä kanssa luomaa tanssia. Molempien tanssien analysoinnissa hän käyttää sitä tietoa, minkä hän on omalla kehollaan aistinut ja tallentanut kehomuistiinsa tanssitilanteissa. Ylönen käyttää tutkimuksessaan käsitettä kehon topografiaa ja kehon empatiaa, jolla tarkoitetaan sitä, että kehon tekniikoita opetellessa kehittyy kyky oman liikekokemuksen ja toisen ihmisen liikekokemuksen ymmärtämiseen. Omalla kehon topografialla voi ymmärtää toisen kehon topografiaa ja tätä kautta kehittyä kehon empatia, joka tarkoittaa sitä, että omalla keholla voi aistia toisen kehon liikkeitä. Toisen kehon liikkeiden aistiminen ei tapahdu koskettamalla vaan kehon liikkeitä peilaamalla. (Ylönen 2003, 27.) Ylösen tutkimuksen yksi suurista alueista on tutkia, mitä ja minkälaista on ruumiillinen tieto ja miten sitä voi soveltaa tutkimustyössä.

Viimeaikaisissa tanssintutkimuksissa näkyy myös semioottinen ja hermeneuttinen tutkimusote. Maarit Ylönen tutkii tanssissa syntynyttä dialogia. Hän analysoi niitä viestejä ja sanomia, joita tanssista on luettavissa ja joita tanssin kautta kehollisesti välitetään tanssijoiden sekä tanssijan ja yleisön välillä. Ylönen tulkitsee *May Pole* -tanssin olevan kisailutanssirituaali, jossa käydään valtapeliä, joka symboloi laajemminkin yhteiskuntaa. Hänen mukaansa *May Pole* kuvaa alkuperäisen väestön ja valkoisten valloittajien välistä konfliktia. *May Pole* -tanssin voi myös nähdä naisten vastarintana yläluokkaa kohtaan. (Ylönen 2003, 64.) Välipakan tutkimuksen teoreettinen viitekehys on samankaltainen

yhdistelmä fenomenologiaa ja semiotiikkaa. Hän pyrkii tulkitsemaan niitä naistanssijoiden kehollisia viestejä, jotka ovat luettavissa tanssista ja liikkeestä. Tulkitessaan Elle-lehdessä olevia muotikuvia, hän pohtii, minkälaista uudenlaista feminiinisyyttä näissä kuvissa tallennettu liike representoi. Näistä kuvissa ilmenee Välipakan mukaan feminiinisiä kehontekniikoita, joista on luettavissa meneminen johonkin suuntaan, oman tilan ottaminen ja tietty epätarkkuus tai vaikeasti katsottavuus. Tämä kertoo naiskuvauksen menneen feministisempään suuntaan perinteisestä muotikuvissa käytetystä pehmoporno tyylillä kuvatusta passiivisesta naisesta. (Välipakka 2003, 14.)

## 4 TANSSI MONIMUOTOISENA ILMIÖNÄ

Tanssi on olemassa ja se on merkittävää ihmisille samanaikaisesti monella eri tasolla. Vaikka tanssi tuotetaan ruumiilla, ei voida ajatella että tanssiminen olisi pelkästään ruumiillinen toiminto. Ylösen mukaan ihmisyyteen kietoutuu fysiologinen, henkinen ja sosiaalinen ulottuvuus. Ihmisruumissa on sekä biologinen että kulttuurinen puoli. Koska tanssi on inhimillistä toimintaa, se sisältää kaikki nämä puolet. (Ylönen 2003, 229.) Judith Lynne Hanna toteaa kirjassaan *To Dance Is Human*, että ihmisten tanssin erottaa eläinten tanssinkaltaisista ilmiöistä kuten soidinmenoista se, että ihmisten tanssi on psykologista ja sosiaalista toimintaa. (Hanna 1987, 57.) Tanssiminen on siis sekä psykologinen että fyysinen ilmiö. Tämän lisäksi tanssi on olemassa tanssijaa ympäröivässä todellisuudessa. Tanssi on siis myös kulttuurinen ja sosiaalinen ilmiö. Judith Lynne Hanna määrittelee kirjassaan seitsemän eri aspektia, jotka voidaan erotella tanssista. Tanssi on hänen mukaansa fyysistä, kulttuurista, sosiaalista, psykologista, taloudellista, poliittista ja kommunikatiivista toimintaa. Tässä luvussa käyn Hannan teoreettisen luokittelun mukaan läpi näitä tanssin eri ominaisuuksia.

Tanssia on tutkittu monien eri tieteenalojen piirissä. Tanssia tutkittaessa on tutkittu tanssia historiallisena ilmiönä, tanssijoita, tanssikasvatusta sekä tanssin konteksteja ja funktioita. (Hoppu 2003, 23) Tanssiantropologia on lähtenyt funktionalisesta tavasta tutkia tanssin funktioita sen yhteiskunnallisessa kontekstissa. Judith Lynne Hannan teoria kuuluu tanssiantropologian funktionalistiseen teorianmuodostuksen perinteeseen. Merkittäviä funktionalistisia tanssiteoreetikkoja ovat muun muassa Antohony Shavn, Anya Peterson Royce tai Jolanta Kowalska. Anthony Shawn on luokitellut tansseja eri funktioiden mukaan. Hänen teorianensa muodostaa kuusi erilaista kategoriaa: 1) Tanssit, jotka heijastavat ja vahvistavat sosiaalista organisaatiota. 2) Tanssit, joita käytetään maallisten ja uskonnollisten rituaalien ilmaisukeinoina. 3) Tanssit, joita käytetään sosiaalisena virkistyskeinona ja ajankuluna. 4) Tanssit, jotka heijastavat esteettisiä arvoja. 5) Tanssit, jotka toimivat psykologisena purkautumisväylänä. 6) Tanssit, jotka heijastavat taloudellisia malleja tai ovat itsessään taloudellista toimintaa. Kowalska puolestaan nimeää tanssille viisi erilaista funktiota: 1) tanssin kommunikatiivinen funktio, 2) tanssin seremoniallinen funktio, jossa tanssi vahvistaa yhteiskunnan arvo- ja normijärjestelmää, 3) tanssi esiintyy

myös juhlissa jotka eivät ole seremoniaalisia, 4) tanssi tunteiden ilmaisijana 5) tanssitoiminta funktiona sinänsä. Anthony Shawn näki, että tanssin eri funktioiden kautta voidaan kategorisoida tansseja. Judith Lynne Hannan teoria ei väitä, että tansseja kannattaisi välttämättä kategorisoida tanssin eri funktioiden pohjalta. Hanna näkee nimeämänsä tanssin funktiot tanssin universaaleiksi funktioiksi, jotka voivat toteutua samanaikaisesti. Tanssilla on nämä kaikki funktiot, toisissa tansseissa toiset funktiot ilmenevät selkeämmin kuin toiset. (Saari 1990, 25, Kowalska 1991, 33–34, Hanna 1987, 4–5.)

Vaikka Judith Lynne Hanna kuuluu tanssiantropologeihin, jotka nojaavat funktionalistiseen tutkimusperinteeseen, hän ei itse käytä kirjoituksissaan termiä funktio. Hän puhuu mieluummin tanssin ominaisuuksista. Hän ei väitä että tanssilla on poliittinen funktio, vaan hän sanoo, että tanssi on poliittista toimintaa. Hanna päätyi semiotiikan ja strukturalismin vaikutuksen johdosta luomaan teorian, jossa painotettiin tanssin erilaisista ominaisuuksista kommunikatiivista puolta. Hanna piti tanssia ennen kaikkea nonverbaalina kommunikaation muotona. Itse olen päätenyt työssäni puhumaan aspekteista tai funktioista. Tanssi on monimuotoinen ilmiö, joka toteutuu samanaikaisesti monella eri tasolla, ja tanssista toimintana voidaan erotella monia erilaisia aspekteja tai funktioita.

## **4.1 Tanssi fyysinen aspekti**

Tanssi on kiistatta fyysistä toimintaa. Tanssija tarvitsee kehoansa tanssiakseen, ja tanssia tuotetaan nimenomaan keholla. Jos verrataan tanssimista esimerkiksi soittamiseen tai vaikka maalaamiseen, tanssi on kiistatta kehollisempaa. Soittajalla on apuväline, jolla hän tuottaa ääntä. Samoin kuvataiteilijalla on aina jonkinlainen apuväline, jolla hän tuottaa esimerkiksi veistoksen tai maalauksen. Tanssijalla ei ole muuta apuvälinettä kuin oma kehonsa, ja teos, jonka tanssija tuottaa, on kehossa tapahtuva liike. Tanssin syvin olemus on liikkeessä ja ihmisen kehollisuudessa. Tanssiessa ihminen kanavoi kehonsa läpi energiaa, joka ilmenee liikkeenä. Tanssi elää tanssijassa, tilassa ja hetkessä. Kun tanssiakti on ohi, tanssiteos katoaa. Maalustaiteessa tai musiikissa teokset ovat yleensä eri tavalla pysyviä, levy tai maalaus on fyysisiä objekteja, jotka jatkavat elämäänsä tekijästään



irrallaan. Tanssitaiteessa teoksesta jää harvemmin jäljelle mitään konkreettista objektia. Tanssi on siis olemassa tanssijassa, tanssijan kehossa, ja siksi tanssia on mahdoton irrottaa irralleen tanssijan kehosta.

Länsimainen kulttuuri on ollut hyvin pitkälle ruumiskielteistä. René Descartes jakoi ihmisen 1600-luvulla mieleen ja ruumiiseen. Kartesiolaisen ajattelumallin mukaan ihminen on mieli ja ruumis on vain mielen väline. Ruumis ja maailma ovat jotain, mikä on mielen ulkopuolella, ja ruumiilla on ihmiselle lähinnä välineellinen arvo. Ihmisen ruumis nähtiin mekanistisena, ja mieli nähtiin sinä osana, jossa tapahtuu ajattelu. Mielen ajateltiin olevan ihmisen tunne-elämän keskus. 1900-luvulla tiedemaailmassa syntyi tätä mekanistista ruumiskäsitystä vastustava liike. Esimerkiksi Edmund Husserl ja Maurice Merleau-Ponty, olivat luomassa fenomenologista suuntausta, jossa painotettiin käsitystä ihmisestä ruumiillisena olentona. Syntyi ajatus, että ruumis on myös kokeva ja elävä subjekti, joka tuottaa itsessään ruumiillista tietoa. Fenomenologit halusivat purkaa jyrkän erottelun mielen ja ruumiin välillä. Merleau-Ponty totesi, että ruumis ei ole vain objekti, vaan me elämme maailmassa ruumiillisina olentoina. (Parviainen 1998, 31–35.)

Fenomenologisessa tanssintutkimuksessa lähtökohdaksi otetaan tanssin kokeminen: se minkälainen kokemus tanssiminen on tanssijalle. Tanssija havainnoi tanssiessaan kehoaan ja siinä tapahtuvaa liikettä. Liike todellistuu vain kehossa, koska liikettä ei voida erottaa irralliseksi tanssijan kehosta ja kehollisuudesta. Merleau-Pontyn näkemyksen mukaan liike tarvitsee toteutuakseen jonkin olion, joka vaihtaa asentoa ja paikkaa. Fenomenologisen ajattelun mukaan tanssimisen voidaan ajatella olevan paikan ja asennon vaihtamista liikkeen kautta, jolla ollaan myös yhteydessä ympäröivään maailmaan. Fenomenologit ovat pohtineet sitä, voiko tanssia ollenkaan erottaa tanssijan ruumista, koska tanssi tarvitsee tanssijan ruumiin toteutuakseen, se on ainoa mahdollinen substanssi missä tanssi voi toteutua. (Rouhiainen 1999, 102.)

Kaikki tieto ja aistit eivät sijaitse aivoissa. Kinestesiolla tarkoitetaan ihmisen lihasaistia. Lihakset tuottavat tuntemuksia. Kun liikumme, lihakset liikuttavat meitä, ja lihakset samalla aistivat ympäröivää maailmaa. Istuutuessaan penkille ihminen tuntee penkin myös

takapuolellaan, ei pelkästään aivoillaan. Lihakset eli meidän ruumiimme tuottaa koko ajan aistimuksia ja tietoa ympäröivästä maailmastaan ja itsestään. Voidaan ajatella, että kinestesiassa on perusta tilan ja ajan havaitsemiselle. Fenomenologit korostavat kineettistä havainnointia. Heidän mielestään se on kaiken havainnoinnin perusta. Länsimainen filosofia on ennen fenomenologiaa korostanut vain näkö- ja kuulohavaintoa. On ajateltu että näkö- ja kuuloaistit ovat tärkeimmät ihmisen aistit: näillä aisteilla saamme tietoa ympäröivästä maailmasta. Fenomenologit painottavat ajatusta, että elämme maailmassa ruumiillisina olentoina. Heidän mielestään kineettiset havainnot ovat meidän tärkein väline havainnoida ympäröivää maailmaa. Fenomenologien mukaan tanssijaa ei voi erottaa tanssista: tanssija on tanssin keskus, yhtä tanssin kanssa. Tanssi elää tanssijan kehossa, ja tanssija elää tanssissa. Tanssija luo dynaamisesti vaihtelevaa liikettä, joka muodostaa tilassa ja ajassa ainutlaatuisen kokonaisuuden. Kaikki liike ei synny tietoisesta ajattelun tuloksena, vaan se tuotetaan kinestesien tasolla. Jaana Parviainen on huomionut, että tanssijan mieli ei liikuta ruumista. Esimerkiksi improvisoidessa tanssija ei välttämättä tuota tietoisella ajattelulla liikkeitä, vaan liikkeet muotoutuvat kehollisesti impulssinomaisesti musiikin mukaan. Tanssija ei käske kehoaan nostamaan kättä ylös tai taivuttamaan selkää: liike vain purkautuu ruumiista ilman tiedostavaa harkintaprosessia. Jos tanssija jäisi harkitsemaan miten reagoisi musiikkiin, musiikillinen impulssi olisi jo ohi, kun tanssija olisi päättänyt, miten hän reagoisi siihen kehollaan. Yksi tulkintamahdollisuus on, että tanssija ajattelee omalla kehollaan. Jos ajatellaan, että ajatus ei ole erotettavissa ajatuksen ilmaisusta, voidaan ajatella, että tanssija ajattelee liikkeellään. (Hoppu 2003,27, Parviainen 1998, 136–137, Rouhiainen 1999, 106, Sheet-Johnstone 1999, 133.)

Sheet-Johnsonin mukaan ihmisen liikkuminen ympäröivässä maailmassa on samalla maailman kineettistä hahmottamista ja sen ymmärtämistä. Kehomme muodostaa kineettistä tietoa, joka ei välttämättä ole puettavissa sanoiksi. Olemme myös tietoisia omasta liikkeestämme. Ihmiset esimerkiksi kävelevät eri tavoin. Kävelyn tempo, voimakkuus ja rytmitys voivat olla hyvin erilaisia. Kun kävelemme, voimme tietoisesti muuttaa kävelyn tuottamia kineettisiä tunteuksia erilaiseksi muuttamalla kävelyä. Kävelytyyliä muuttaessa on helppo huomata kuinka kineettinen tuntemus muuttuu, mutta tätä tuntemuksen muutosta voi olla vaikeaa pukea sanoiksi. (Sheet-Johnstone 1999.) Tanssia opettaessani törmään

usein tähän ongelmaan. Haluan opettaa jonkun liikkeen, ja siihen liittyy joku tietty kineettinen tuntemus. Tiedän kehossani, kuinka tämä liike pitää tehdä ja miltä sen tulisi tuntua. Osaan myös sanoa katsoessani oppilaita, tekevätkö he tämän liikkeen kuten haluaisin. Minun on kuitenkin hyvin vaikea pukea sanoiksi tavoittelemani kineettistä tunnetta. Voin pelkästään näyttää liikkeen ja toivoa että oppilaani saavat matkimalla saman tuntemuksen liikkeeseen kuin itse saan. Maarit Ylönen käyttää väitöskirjassaan paljon Jaana Parviaisen Steinin teorian pohjalta luomaa käsitettä kehon empatia. Kehon empatia tarkoittaa sitä, että oman kehon hallinnan ja kehon tekniikoiden oppimisen kautta ihminen oppii myös aistimaan ja ymmärtämään toisen ihmisen kehon liikettä. Peilaamalla toisen ihmisen kehossa tapahtuvaa liikettä voi ymmärtää toisen ihmisen kehossa tapahtuvaa liikettä ja voi myös omaksua tämän liikkeen omaan kehoonsa. Parviainen ja Ylönen korostavat ajatusta, että kehon empatian pitäisi olla tanssin opettamisen, tanssiterapian ja tanssintutkimuksen keskeinen metodi. (Ylönen 2003, 27)

Länsimaissa tanssia harjoitellaan nykyisin paljon visuaalisen havainnon pohjalta. Kaikissa tanssikouluissa on suuret peilit, ja harjoituksia tehtäessä tanssijat tuijottavat kiinteästi peileihin. Liikkeen ajatellaan menevän oikein silloin, kun se näyttää siltä miltä sen on määrätty näyttävän. Itse olen oppinut afrikkalaisilta tanssin opettajilta erilaisen kinestesialle perustuvan harjoittelumetodin. Minua eniten opettanut afrikkalaisen tanssin opettaja ei halua pitää harjoituksia peilin kanssa. Aluksi hän haluaa aina harjoitella liikkeitä ilman peiliä. Hänen mielestään pitää ensin oppia tuntemaan liike. Liike pitää saada tuntumaan hyvältä kehossa. Peilistä katsominen voi hidastaa tätä prosessia, koska olemme silloin liian kiinni liikkeen visualisessa olomuodossa. Ilman peiliä on helpompi kuunnella oman kehon tunnetta ja hakea liikkeeseen oikeaa tuntemusta. Afrikkalaisilta tanssin opettajilta olen oppinutkin kuuntelemaan enemmän kehoni tuntemuksia ja olen oppinut sen, että kun liikkeen saa tuntumaan hyvältä, silloin se myös yleensä näyttää hyvältä. Inka Välipakka kritisoi länsimaisten tanssien harjoitustekniikoiden visuaalisuus keskeisyyttä. Balettiliikkeiden oppiminen tapahtuu peilin kautta. Tanssija etsii peilistä liikkeilleen oikeaa muotoa. Välipakan mukaan tanssijan pitäisi ensisijaisesti opetella tunnistamaan liike kehossaan. Peilin kautta harjoiteltaessa voidaan päätyä tilanteeseen, jossa tanssija muodostaa oikean liikkeen vain peilin avulla, eikä omalla kehollisella

tuntemuksellaan. Välipakan mukaan tanssijan peiliin katsominen luo helposti hänelle muotin, jota hän koneenomaisesti toistaa myös näyttämöllä. (Välipakka 2003, 28-29.)

Jaana Parviainen käyttää väitöskirjassaan käsitteitä eletty keho, objektiivinen keho sekä havaitseva ja tunteva keho. Eletty keho tarkoittaa sitä, että kehossamme on muisti. Me kannamme kehossamme persoonaamme ja tuntemuksiamme. Ihmisen kehosta voi lukea jotain hänen olemuksestaan. Esimerkiksi masentuneet ihmiset näyttävät usein menevän kokoon ja heidän kehollinen olemuksensakin tulee surullisemman ja väsyneemmän oloiseksi. Eletyssä kehossamme elää myös kulttuurimme. Eri kulttuureista tulevat ihmiset liikkuvat eri tavoin. Eletty kehomme siis muovautuu persoonallisen historiamme ja kulttuurimme myötä. Objektiivinen keho tarkoittaa biologista kehoamme. Objektiivisesta kehosta puhuessaan Parviainen tarkoittaa verenkiertoa, hengitystä ja yleensäkin sisäelimiemme toimintaa. Objektiivinen keho on tapa ajatella kehoa mekanistisena koneistona, joka takaa meidän fyysiset elintoimintomme. Havaitseva ja tunteva keho on käsitys kehosta, jossa korostetaan kineettistä kokemusta ja sen merkitystä ihmiselle. Havaitsevasta kehosta puhuttaessa korostetaan aistien tärkeyttä elämässämme. Olemme ulkomaailmassa kiinni aistiemme kautta. Kineettinen kokemus maailmasta on meille ensisijaista. (Parviainen 1998, 34–37.)

Fenomenologinen näkemys ihmisen ruumiillisuudesta on erittäin oleellinen pohdittaessa tanssin fyysisyyttä. Sitä kautta tanssin merkitys psyko-fyysisenä toimintana avautuu paremmin. Tanssiessaan ihminen kokee asioita ruumiinsa kautta. Tanssi on ihmisille henkilökohtainen psyko-fyysinen kokemus. Tanssi ei ole pelkästään kulttuuristen arvojen tai normien representaatiota tai yhteisöllinen riitti. Ihminen on kokemuksellisena ruumiillisena olentona läsnä tanssitapahtumassa omana persoonanaan ja yksilönä, ei pelkästään yhteisönsä edustajana tai kulttuurinsa tuotteena.

## **4.2 Tanssin psyykinen aspekti**

Judith Lynne Hanna toteaa, että yleisin teoria tanssin synnystä nojaa tanssin funktioon psyykkisen helpotuksen tuojana. Tanssin syntyä on selitetty seuraavasti: Kivikaudella

ihmisen elämä oli paljon epävarmempaa kuin modernin kaupunkilaisen. Ihminen oli tuolloin täysin luonnon armoilla. Elämän säilyminen oli satunnaista, koska ihminen ei voinut vaikuttaa tuolloin niin paljon omaan kohtaloonsa. Ruoan löytyminen oli epävarmaa, eikä tauteja osattu parantaa niin tehokkaasti kuin nykyisin. Kivikautinen ihminen oli paljon enemmän sääolojen armoilla, koska rakennukset olivat alkeellisia. Ihmisten oli kaiken kaikkiaan huomattavasti hankalampaa säädellä itse omaa elämäänsä ja omaa elämän kulkuaan. Kivikautinen ihminen eli aivan eri tavalla luonnon armoilla kuin me elämme teollistuneessa yhteiskunnassa. Näinä aikoina tanssilla haettiin voimaa. Tanssin kautta vapauduttiin psykologisista paineista, ja tanssilla uskottiin olevan elämän voimaa antava vaikutus. Ihminen tarvitsi jonkun tavan, jolla hän yritti vaikuttaa siihen, että sääolot olisivat suosiollisia, metsästä löytyisi saalista tai vastasyntynyt lapsi säilyisi hengissä. Tanssin kautta myös rukoiltiin jumalilta tai hengiltä apua jokapäiväisessä elämässä selviämiseen, pyydettiin hyvää metsästyssaalista tai parannusta sairaalle lapselle. Tätä kautta tanssi antoi ihmisille psyykkistä varmuutta. Tanssi oli kivikaudella ihmisille tapa vaikuttaa oman elämänsä kulkuun. (Hanna 1987, 51–53.)

Tanssin psykologista funktiota pohdittaessa on usein otettu esimerkiksi myöhäiskeskiaika. Myöhäiskeskiajalta on Euroopasta kertomuksia tanssimaniasta. Papeilta on jäänyt kirkon kirjoihin raportteja siitä, kuinka ihmiset varsinkin hautajaisissa usein puhkesivat tanssimaan ja laulamaan ja he eivät lopettaneet ennen kuin tanssijat vaipuvat ekstaasissa lopen uupuneina maahan. Tuohon aikaan tanssia yritettiin eristää kirkollisista menoista, ja tanssimaniailmiö hankaloitti pappejen yrityksiä sulkea tanssi kirkkojen ulkopuolelle. Tanssimaniat sijoituivat eripuolilla Eurooppaa sodan, nälän ja ruton aikoihin. Ihmiset purkivat ekstaattisen tanssin kautta ahdistusta jatkuvasta kuolemanpelosta ja läheisten menetyksestä. Tanssimaniaa voidaan verrata kivikautiseen tanssiin. Keskiajalla ruton ja sodan runtelema ihminen tunsi itsensä avuttomaksi luonnon voimien edessä ja tarvitsi jonkin keinon, jolla hän pystyi vaikuttamaan omaan kohtaloonsa. Samalla tanssin kautta pystyttiin purkamaan hirvittävää kuoleman pelon ja läheisten menettämisestä johtuneen surun tuottamaa psykologista painetta. (Sachs 1963, 251–253.)

Tanssin psykologinen funktio liittyy kommunikaatioon ja tunteiden ilmaisuun. Judith Lynne Hanna toteaa, että ihmiset ratkaisevat ongelmia omassa ja yhteisön elämässä kommunikaation kautta. Puhe ei ole ainoa kommunikaation väline. Varsinkin tunteiden ilmaisussa nonverbaali kommunikaatio on hyvin tärkeää ihmisten elämässä. Surua ilmaistaan itkemällä, iloa nauramalla. Hannan mukaan tanssi on yksi nonverbaaleista tunteiden ilmaisutavoista. Pelkästään sanat ovat usein voimattomia tunteiden ilmaisuun. Siksi tunteita ilmaistaessa ihminen yleensä ilmaisee itseään muullakin tavalla kuin puheen kautta. (Hanna 1987, 64-69.)

Paul Spenser on kirjassaan *Society and Dance* koonnut yhteen tanssia selittäviä teorioita. Yksi seitsemästä tanssia selittävästä teoriasta on katarktinen teoria. Spencer väittää tanssin olevan ihmiselle tärkeä toiminto tukahdutettujen tunteiden vapauttajana. Tanssi toimii ihmiselle psykologisena varaventtiilinä, jonka avulla puretaan vaikeasti ilmennettäviä tunteita. Spencer käyttää kirjassaan esimerkkinä keskiajan tanssianiaa Euroopassa. Hänen mukaansa ihmiset purkivat pakonomaisella tanssilla pelkoaan tauteja, kuolemaa ja paholaista kohtaan. Tutkijat ovat myös korostaneet, että tanssin kautta on pystytty kanavoimaan seksuaalisten tunteiden purkaminen muotoon, jossa se on yhteiskunnallisesti hyväksyttävää. (Saari 1990, 28, Spencer 1985, 3-5.) Kokemukseni mukaan nykypäivän Tansaniassa tanssia käytetään siellä seksuaalisten tunteiden ilmentämiseen ja purkamiseen. Tansanialainen kulttuuri on täynnä seksuaalisia tabuja. Seksuaalisuudesta ei puhuta, ei ystävien eikä vanhempien kanssa, ja alastomuus on tiukasti kiellettyä. Tanssi on kuitenkin voimakkaasti seksuaalisvirittynyt. Tansanialaisessa tanssissa liikekieli on usein hyvin seksuaalista: liikkeet voivat imitoida yhdyntää. Tanssin kautta ihmisille annetaan lupa käyttäytyä seksuaalisesti julkisilla paikoilla vastakkaisenkin sukupuolen ollessa läsnä. Tansaniassa tanssi on ainoa kanava, jonka kautta ihminen voi ilmentää ja kanavoida hyväksytysti seksuaalisuuttaan muulloin kuin aviovuoteessa

Tulkintaa tanssista tunteiden ilmentämismuotona on myös vastustettu. Länsimaisen taidetanssin tutkijat ovat keskustelleet siitä, ovatko länsimaisen taidetanssissa tanssijan ilmentävät tunteet symbolistisia vai omakohtaisesti sillä hetkellä koettuja. Susanne Langer nimisen tutkijan jalanjäljissä taide on tulkittu tunteiden symbolistiseksi kuvittamiseksi.

Tämän linjan tutkijat väittävät, että ballerina ei tunne esittämäänsä tunteita, vaan hän vain esittää symbolistisesti näitä tunteita lavalla. Langer ottaa esimerkiksi ”Kuolevan joutsenen” ja toteaa, että esitys tuskin olisi kovin hyvä, jos ballerina kuvittelisi olevansa kuoleva joutsen ja riutuisi oikeasti tuskasta lavalla. Langerin mielestä tanssissa esitetään aina kuvitteellisia tunteita: tanssija ei oikeasti pura omia tunteitaan eikä kokemuksiaan tanssiessaan. Myös Spencer totesi, että rituaalinenkin tanssi voi olla tietyissä tilanteissa vain symbolistista. Joskus rituaali voi olla symbolisilla merkityksillä niin ylikuormitettu, etteivät tanssijat rituaalin aikana vapautua tunteitaan vaan vain symbolistisesti esittävät rituaalissa olevia merkityksiä. (Saari 1990, 29.)

Sondra Farleight nousi vastustamaan tätä tulkintaa tanssista. Tutkiessaan modernia tanssia Euroopassa hän tuli siihen tulokseen, että tanssijaa ei voi koskaan irrottaa omasta kokemuksellisesta ruumiistaan ja mielestään. Hänen mielestään tanssijalla on aina kaksi puolta läsnä tanssiessa. Tanssissa elää rinnakkain universaali tunteiden symbolinen tulkki ja tanssijan oma persoona tunteineen ja näkemyksineen maailmasta. Sondra Farleight edustaa tanssin tutkimuksen fenomenologista suuntausta. Fenomenologien mukaan ihminen on aina kiinni ruumiissaan ja ruumis on sellaisenaan kokemuksellinen. Ihminen ei fenomenologien mukaan koskaan voi olla mekanistinen olio, joka voisi irrottautua omasta lihastaan ja samalla omista kokemuksistaan. Fenomenologien mukaan tanssija on aina läsnä tanssissa omalla ruumiillaan ja siis samalla omalla persoonallaan. (Saari 1990, 29, Rouhiainen 2003, 143–145. )

### **4.3 Tanssin kulttuurinen aspekti**

Tanssi on kulttuuriympäristönsä tuote. Miten tanssista puhutaan ja miten konkreettisesti tanssitaan, on kulttuurin tuottamaa. Varsinkin antropologit korostavat sitä, kuinka tanssijan liike ja liikkeen merkitys tanssijalle on aina kulttuurin muovaamaa. Tanssin tutkija Jane C. Desmondin mukaan se, miten kannatteleminen kehoamme, liikekielen muovautuminen, liikkuminen suhteessa aikaan, se kuinka tanssija käyttää tilaa, ja se millaisella voimalla tanssitaan, on kulttuurisidonnaista. Hänen mukaansa tanssityyli ja tanssitapahtuma heijastavat yhteisön sosiaalisia suhteita ja arvoja ja normeja. Desmond käyttää sosiaalisten

suhteiden heijastumisesta tanssiin esimerkkinä paritansseja. Esimerkiksi Pohjois-Amerikassa valssin liikekieli on tarkoittanut sivistyneisyyttä, siveellisyyttä ja aikoinaan myös tiettyä yläluokkaisuutta. Latinalaisesta Amerikasta peräisin olevat paritanssit taas ovat mielletty paheellisiksi, seksuaalisviritteisiksi ja alaluokkaisiksi. Desmond toteaa, että tanssityylit toimivat selkeästi myös identiteetin määrittäjänä. Sukupuolta, rotua, etnistä ryhmää, yhteiskuntaluokkaa ja kansallista identiteettiä tai seksuaali-identiteettiä voidaan määrittää ja korostaa tanssin kautta. (Desmond 1997, 30-33.) Latinalaisamerikkalaiset tanssit ovat hyvä esimerkki kulttuurisen identiteetin määrittymisestä tanssin kautta. Latinalaisen Amerikan tanssit ovat tulsia, vahvasti seksuaalisviritteisiä ja niihin liittyy tietynlainen huoliteltu ja koristeellinen pukeutuminen. Nämä asiat toimivat latinalaisen Amerikan kulttuuri-identiteetin määreinä. Esimerkiksi karikatyyrinen latinomies mielletään tummaksi, tuliseseksi voimakkaan maskuliinisesti käyttäytyväksi mieheksi, joka on pukeutunut huolitellusti puoliksi auki jätettyyn paitapuseroon ja kultakoruihin.

Tanssilla voi myös olla selkeä tietyn kulttuurin mukaan muovautunut funktio. Spencer on korostanut kirjassaan *Society and Dance* tanssia tietyn yhteisön luomaksi toiminnaksi. Spencer toteaa, että ymmärtääksemme tanssia meidän pitää ymmärtää yhteisöä, jossa tanssi on syntynyt. Tanssi on Spencerin mukaan aina täynnä merkityksiä, jotka tulevat ymmärrettäviksi vain siinä kulttuurisessa kontekstissa, missä tanssi on syntynyt. Tietty sosiaalinen yhteisö luo tanssin, ja jokaisella tanssilla on yhteisön määrittelemä funktio ja merkitys. (Royce 1977, 64, Spencer 1985.) Ajatellaan esimerkiksi sambaa. Se on Brasiliassa Rion slummeissa syntynyt tanssilaji. Musta köyhälistö loi afrikkalaisesta musiikki- ja tanssiperinteestä eurooppalaisia vaikutteita hieman lainaten paraatissa esitettävän karnevalistisen tanssin. Sambassa tarkoitus on pukeutua mahdollisimman näyttäviin pukuihin ja sambakulkueet Riossa ovatkin todella massiivisia. Samba on hyvä esimerkki, siitä kuinka kulttuuriin ja yhteiskuntaan sidottu ilmiö tanssi voi olla. Samballa on selkeä kulttuurin määrittämä sosiaalinen ja psykologinen funktio. Karnevaaliparaati luo köyhälle väestölle mahdollisuuden kerran vuodessa unohtaa köyhyytensä ja pukeutua ja käyttäytyä kuin rikkaat. Karnevaalipäivät ovat juhlaa, jossa jokainen saa unohtaa oman arkielämänsä kurjuuden ja saa näin voimaa jaksaa taas elää vaikeata ja raskasta arkea. Karnevaaleista on myös tehty tulkinta, että ne auttavat pitämään yllä yhteiskuntajärjestystä.



Kun ihmiset saavat kerran vuodessa rikkoa yhteiskunnan arvoja ja normeja sekä järjestyttää käyttäytymisellään olemassa olevaa yhteiskuntajärjestystä, he pysyvät tyytyväisinä eivätkä tee oikeaa vallankumousta. Kerran vuodessa tehdään valvottu kuvitteellinen vallankumous, jossa jokaisesta köyhästäkin tulee kuninkaallinen. Samballa on siis selkeästi myös kulttuurin muokkaama poliittinen funktio. Tämän lisäksi sambasta on helppo nähdä, kuinka se on brasilialaisen kulttuurin muovaama ilmiö myös siinäkin mielessä, että musiikin muoto ja tanssin liikekieli on muovautunut yhdistellen Brasiliassa jo samban synnyn aikaan käytössä olevia musiikki ja tanssikulttuureja. (esim. Nascimento de Lima 2001, 62-63.)

Michel Foucaultin mukaan ihmiskeho on aina alisteinen yhteiskunnalle. Foucaultin mukaan keho on muovautunut, muotoutunut ja sitä on harjoitettu alisteisena erilaisille yhteiskunnan instituutiolle. Foucaultin mukaan keho on alisteinen sosiaaliselle kontrollille sen ensihetkestä lähtien. Synnytyslaitoksella meille puetaan tietyt yhteisön hyväksymät vaatteet, ja tämä on ensiaskel kehon sosiaalisessa kontrollissa. Foucaultin näkemyksen mukaan ruumis on aina ensisijaisesti kulttuurin muokkaama. Miten me liikumme ja millainen on meidän kehollinen olemuksemme, on sosiaalisen kontrolloivan kasvatuksen tulos. Ihminen elää varsinkin länsimaissa koko elämänsä tietynlaisessa institutionaalisessa laitospöytäkirjassa. Koulut, sairaalat, vankilat ovat paikkoja, joissa ihmiselle opetetaan yhteiskunnan hyväksymät ruumiilliset käyttäytymistavat. Näiden instituutioiden välityksellä tapahtuu kehon ja kehon kielen sosialisointi. (Parviainen 1998, 25.)

## **4.4 Tanssin sosiaalinen aspekti**

Tanssi on sosiaalista toimintaa. Ihmiset harvoin tanssivat yksin. Tanssija saattaa harjoitella esitystä tai tanssitilannetta varten yksin, mutta yleensä lopulta kuitenkin tanssitaan tilanteessa, jossa on läsnä muitakin ihmisiä ja näin tanssista tulee sosiaalista toimintaa. Useimmiten tanssi liittyy nimenomaan sosiaalisiin tapahtumiin. Kun ihmiset kokoontuvat yhteen viettämään jotain sosiaalista tapahtumaa, silloin yleensä myös tanssitaan. Olkoot kyseessä häät, syntymäpäivät tai hautajaiset niin näihin tilanteisiin on liittynyt tanssi

kulttuurista riippumatta. Spencer toteaa, että tanssi on yleensä sosiaalisten tapahtumien kohokohta. On vaikea kuvitella häitä ilman häävalssia ja muuta sosiaalista tanssimista. Ilman tanssia häistä jää jotain todella oleellista puuttumaan. Tanssi on siis sosiaalista siinä mielessä, että se on tapa olla yhdessä, tapa juhlistaa yhdessä jotain yhteisölle merkittävää tapahtumaa. Tanssittaessa jaetaan yhteisesti sillä hetkellä yhteisössä koettuja tunteita. (Spencer 1985, 1.)

Tanssilla on voidaan ajatella olevan tärkeä funktio sosiaalisten kontaktien luojana ihmisten välillä. Suomessa nuoret ovat tavanneet toisiaan ja saaneet mahdollisuuden tutustua eri sukupuolten edustajiin aikaisemmin lavatansseissa ja nykyisin diskoissa. Ihmisten on vaikea mennä puhumaan tuntemattomalle ihmiselle ilman syytä. Lavatansseissa ja diskoissa voi luvan kanssa mennä hakemaan kiinnostuksen kohdetta tanssimaan. Tanssiminen on siis sosiaalisesti hyväksytty tapa tutustua mahdollisiin seurustelukumppaneihin. Petri Hopun mukaan paritanssit ovat ilmeisesti saapuneet Suomeen 1600-luvulla, kun maahamme rantautui polska Ruotsista. Paritanssien saapuessa Suomeen unohdettiin vähitellen vanhakantaiset ketju- ja piiritanssit. Paritanssien kultakausi kesti Suomessa 1700-luvulta 1900-luvun puoleenväliin. Tällä aikakaudella lähes kaikki sosiaaliset tanssit olivat paritansseja. 1900-luvun lopulla tämä paritanssien dominanssi murtui, kun diskokulttuuri syntyi ja siellä pikkuhiljaa alettiin luopua pareittain tanssimisesta. (Hoppu 2003, 37) Diskoissa ei enää haeta tanssimaan niin usein kuin vielä kymmenen vuotta sitten. Ehkä tämä tapa on poistumassa suomalaisesta tanssikulttuurista. Tanssikulttuuri on nykyisin muotoutunut sellaiseksi, ettei diskoissa tanssita juurikaan pareittain vaan enemmänkin ryhmissä tai yksin. Silti diskoissa tanssiminen on sosiaalinen tapahtuma. Tanssi tapahtuu ryhmässä: yleensä diskoissa tanssitaan erittäin tiiviisti tupaten täynnä olevalla tanssilattialla. Ihmisten on edelleen helpompi lähestyä toisiaan tanssipaikoissa kuin esimerkiksi kadulla.

Tanssin tutkimuksen piirissä toiset tutkijat ovat tehneet tanssiin luokituksen tanssin sosiaalisuuden perusteella. Myron Nadel on jakanut eurooppalaisen tanssiperinteen sosiaaliseen tanssiin ja esittävään taiteeseen. Näillä kahdella tanssimuodolla on erilainen konteksti ja funktio. Mutta niillä on myös paljon yhtymäkohtia toisiinsa. Liikekieli voi olla

näissä molemmissa tansseissa samankaltaista. Nadel tarkoittaa sosiaalisilla tansseilla ballroom-tansseja. Nadelin mukaan sosiaalisissa tansseissa voi tutkia ja vertailla muun muassa seuraavia asioita: Kuinka tanssiparit muodostetaan? Hakeeko mies naisen tanssimaan, vai muodostetaanko parit muulla tavoin? Voidaan myös tutkia sitä, kuinka kiinteitä parit ovat kyseisessä tanssissa. Tanssitaanko saman parin kanssa koko ilta vai vaihdellaanko paria. Yksi muuttuja sosiaalisissa tansseissa on kosketus. Minkälainen on tanssiote ja paljonko tanssijoiden on luvallista koskettaa toisiaan. Sosiaalisissa tansseissa vaihtelee myös se, kuinka ennalta määrättyjä tanssiaskeleet ovat ja miten niitä koordinoidaan. Monissa sosiaalisissa tansseissa Euroopassa mies määrää tanssiaskeleiden liittämisestä toisiinsa ja liikkumisen suunnasta. Nadelin mukaan tansseilla on erilaisia sosiaalisia statuksia. Tanssia tutkittaessa voidaan kysyä, minkä sosiaalisen ryhmän tanssi kyseinen tanssi on ja onko olemassa joku toinen sosiaalinen ryhmä, joka pitää tanssia moraalisesti arveluttavana. (Nadel 2003, 55-59.)

Identiteetin määrittäminen tanssin kautta liittyy myös tanssin sosiaalisuuteen. Omaa sosiaalista identiteettiä tuetaan ja sosiaalisen ryhmän yhteishenkeä vahvistetaan tanssin avulla. Sen lisäksi, että tanssin kieleen on ladattu kulttuurisia symboleita, jotka määrittelevät identiteettiä, tanssi on myös sosiaalisena tapahtumana identiteetin tukija. Tanssilla voidaan vahvistaa kansallista, etnistä tai pienemmän yhteisön identiteettiä. Saharan eteläpuoleisessa Afrikassa on tyypillistä, että sosiaalisilla ryhmillä on omat tanssinsa. Tanssitilanne tuo kyseisen sosiaalisen ryhmän yhteen ja tanssin kautta heidän yhteisöllisyudentunteensa kasvaa. Initiaatiotanssit ovat tyypillisiä ryhmätansseja Afrikassa. Kun nuori lähestyy aikuistumisikää, alkaa hän yleensä harjoitella initiaatiotanssia muiden nuorien kanssa. Keniassa asuvilla *samburuilla* on tapa, että pojat viettävät pitkän siirtymävaiheen nuoruudesta aikuisuuteen. Teini-iässä pojista tulee *moraneita* eli sotilaita. Moranit harjoittelevat yhdessä sotataitoja, muita miesten taitoja sekä moraneiden omia lauluja ja tansseja. Poikien aika moranina kestää vuosia. Tänä aikana heistä muodostuu kiinteä sosiaalinen ryhmä. Moraneilla on tansseja ja lauluja, joita heidän vanhempansa alkavat opettaa heille jo lapsina. Kun moranit tulevat siihen ikään, että heidän on aika asettua aloilleen ja perustaa perhe, järjestetään ympärileikkausrituaali. Tässä riituaalissa tanssitaan ja lauletaan moraneiden lauluja ja tansseja ja lopulta pojat ympärileikataan.

Tämän jälkeen moraneilla on oikeus mennä naimisiin ja heidän morani-aikansa on ohi. Kun heidän aikansa moraneina on ohi, heidän täytyy myös lopettaa morani-laulujen laulaminen. (Spenser 1985, 140-143.)

Sen lisäksi että moraneilla tanssi määrittää heidän identiteettiään ja tanssin kautta moranien ryhmä voimistaa henkeään, tanssilla on myös muunlainen sosiaalinen funktio. Samburut ovat paimentolaiskansaa, jonka miehillä on monta vaimoa. Naisista käydään taistelua, koska vaimoja ei moniavioisuuden takia riitä kaikille. Samburu-heimo jakaantuu klaaneihin. Klaanien edustajat eivät saa naida vaimoa omasta klaanistaan, vaan heidän täytyy löytää ulkopuolinen vaimo. Klaanit kilpailevat naisista, ja tämä luo jännitteen klaanien välille. Moraneilla on myös tiettyjä tansseja, joita tanssitaan naimattomien tyttöjen kanssa. Nämä tanssitilanteet luovat eri klaanien tytöille ja pojille tilaisuuden kohdata rauhanomaisissa merkeissä. Tanssitilanne luo jonkinlaisen neutraalin tilan, jossa ei yhteisestä sopimuksesta saa haastaa riita eikä taistella naisista. (Spenser 1985, 143-150.)

Samburu-heimossa miehet lopettavat tanssimisen nuoruuden jälkeen. Kun miehet menevät naimisiin ja moraani-aika loppuu, he eivät enää esitä moranien lauluja ja tansseja. Vanhemmat miehet viettävät aikaansa yhdessä puhuen ja väitellen, mutta tanssiminen loppuu moraaniuden mukana. Naiset tanssivat vielä naimisiin menon jälkeenkin. Kun kylässä on häät, häiden aamuna naiset kokoontuvat tanssimaan ja rukoilemaan jumalalta lapsia ja hedelmällisyyttä. Sadekausina naiset esittävät tätä samaa hedelmällisyystanssia päivittäin. He kiertävät asutukselta toiselle tanssien tätä tanssia ja rukoillen parempaa hedelmällisyyttä itselleen ja yhteisölle. Spencer toteaa, että moranien tanssit ovat miehille tärkein sosiaalinen riitti, jossa pojat vapautuvat vanhemmistaan, itsenäistyvät ja aikuistuvat sekä luovat oman sukupolvensa miesten sosiaalisen ryhmän. Naisille tärkein tanssi taas on hedelmällisyystanssit. *Ntorosi*-hedelmällisyystanssit ovat naisten aikaa ilman vanhempia tai aviomiehiä. Ntorosissa naiset ovat vapaita viettämään aikaansa oman sosiaalisen vertaisryhmänsä kanssa. (Spenser 1985, 156-159.)

## 4.5 Tanssin poliittinen aspekti

Hanna määrittelee politiikan kontrollin ja määräämisen kieleksi. Poliitikassa on kyse vallan käytöstä ja myös vallan legitimoimisesta. Johtavan vallanpitäjän täytyy legitimoida valtansa yhteisön arvojen ja normien kautta. Myös arvojen ja normien ylläpitäminen on poliittista toimintaa. Yhteiskunta pysyy koossa vain, jos yhteiskunnan jäsenet jakavat samankaltaisen arvo- ja normijärjestelmän. Jos valtaapitävien ja kansalaisten arvot poikkeavat suuresti toisistaan, syntyy yleensä jonkin asteinen vallankumous. Yhteiskunnalle on siis tärkeää kasvattaa jäsenensä niin, että he jakavat samanlaisen arvo- ja normijärjestelmän. Lapsen kasvattamista yhteiskunnan jäseneksi voidaan kutsua sosialisatioksi. Sosialisatio on prosessi, jossa lapsi oppii käyttäytymään ja ajattelemaan ja käyttäytymään yhteiskunnassa vallitsevan ajattelumallin mukaisesti. Hanna toteaa, että jos politiikka ymmärretään vallan ja kontrollin harjoittamiseksi, voidaan tanssi nähdä yhtenä politiikan ilmenemismuotona. Sosialisation yhtenä välineenä voi olla tanssi, jolloin tanssi toimii kasvatuksellisenä välineenä. Hanna nostaa esimerkiksi nigerialaisen *ubakala*-heimon, jossa 11-16-vuotiaat tytöt tanssivat *nkwa edere* -tanssia, jossa he opettelevat käsittelemään avioitumiseen liittyviä tunteita ja heille opetetaan tiettyjä käyttäytymismalleja. (Hanna 1987 129, 163.)

Tanssija voi harjoittaa valtaa ja kontrollia myös suhteessa itseensä tai itse tanssilajeilla voi olla valtaa suhteessa tanssiin. Monet tanssitraditiot vaativat erittäin paljon harjoitusta ja jatkuvaa itsensä voittamista tekniikan kehittämisessä. Baletti on hyvä esimerkki tästä. Balettitanssijan täytyy pitää itsensä lähes sairaalloisen laihana ja silti samalla selviytyä raskaista monituntisista treeneistä päivittäin ollakseen tarpeeksi hyvä. Baletti on todella vahvan kontrollin tanssilaji. Vartaloa säätelee tiukka normisto ja tanssiliikkeet ovat erittäin kontrolloituja. Baletissa ei ole juurikaan varaa improvisaatiolle ja omaperäiselle liikkeelle. Baletin liikkeet on tehty monta sataa vuotta lähes samalla tavalla. Liikekieli on tradition muokkaamaa, ja tanssijan täytyy muokata itsensä ja ruumiinsa tämän tradition vallan alaisena. Teknisesti liikkeiden hallitseminen vaatii tanssijalta suurta kontrollia. Kärkitossuilla seisominen, jalan korkea nostaminen, piruetit ja hyppyt vaativat täydellistä vartalon kontrollia ja hallintaa onnistuakseen. (Hanna 1987, 132.)

Hanna toteaa, että tanssi luo valtasuhteita ja tanssi myös heijastaa yhteiskunnan erilaisia valtasuhteita. Tanssin kautta valtio tai valtaapitävät tahot voivat harjoittaa valtaa. Toiset tutkijat ovat nähneet tämän tanssin ainoaksi funktioksi. Frank Hatch on sanonut, että tanssin funktio on kontrolloida ja organisoida sosiaalisia suhteita. Tanssi on usein liittynyt yhteisöllisiin seremonioihin ja nämä seremoniat tukevat yhteiskunnallista järjestystä ja valtaa. Seremonioiden tarkoitus on tukea vallitsevia arvo- ja normijärjestelmiä. Tanssin kautta voidaan muodostaa ja pitää yllä poliittisia ja uskonnollisia arvoja. Hanna huomauttaa, että tanssi voi olla joko sosiaalisen kontrollin väline tai sosiaalisen kontrollin kohde. (Hanna 1987, 134.)

Pisimmälle taiteen kautta harjoitettu kontrolli on viety totalitaarisissa valtioissa, joissa kaikkea taidetta valvotaan. Taide ei saa välittää kansalaisille vääränlaisia ideologioita tai ajatuksia. Totalitaristisissa valtioissa taide valjastetaan valtion käyttöön. Siitä tulee tärkeä vallan muoto, jolla kontrolloidaan ihmisten ajatuksia ja mielipiteitä. Taidetta on käytetty totalitaristisissa valtioissa tärkeänä valtion ideologian levittämisen välineenä. Taiteen kautta on syötetty ihmisille arvo- ja normijärjestelmä, joka on valtion luoma. Kiinassa, Neuvostoliitossa ja natsi-Saksassa tanssia käytettiin räikeästi poliittisiin tarkoituksiin. Kuubassa Fidel Castro perusti Ballet National de Cuban. Tuohon aikaan lukutaidottomuus ja aliravitsemus olivat hyvin yleistä Kuubassa. Castro käytti suuren määrän rahaa, ei lukemisen opetukseen tai talouden kohentamiseen, vaan suuren kansallisen balettikoulun perustamiseen. Hän halusi tehdä baletin opiskelun mahdolliseksi köyhillekin kansalaisille. Ennen Fidel Castron valtakautta baletti oli yläluokkaisten ihmisten harrastus. Castron johtama valtio maksoi laajan balettikoulutuksen tuhansille nuorille. Castro halusi tällä tuoda tasa-arvon ideologiaa yhteiskuntaan: köyhillä oli yhtäkkiä mahdollisuus tehdä jotain, joka oli vanhastaan perin yläluokkaista. Hän halusi samalla luoda kuvan Kuubasta sivistyneenä, järjestelmällisenä ja ahkerasti työtätekevänä kansana. (Hanna 1987, 138-139.)

Tanssilla voidaan kilpailla vallasta tai tanssin kautta voidaan representoida valtaa. Afrikassa kuninkaat ovat käyttäneet sotilaiden tanssia oman valtansa symbolina.

Esimerkiksi Zuluilla kuninkaiden yhtenä vallan mittarina olivat tanssivat sotilaat. Sotilaiden tanssin kautta näytettiin rauhan aikana, kuinka paljon kuninkaalla oli asekuntoisia sotilaita. Tanssin kautta sotilaat myös demonstroivat voimaa ja asekuntoaan. Kuningas saattoi kutsua kilpailijansa seuraamaan tanssiesityksiä: näin kilpailtiin rauhan aikana siitä, kenellä on eniten valtaa. Tanssiesityksissä mitattiin, kenellä hallitsijoista on vahvin ja suurin sotajoukko. Myös Nigeriassa, Keniassa ja Tansaniassa kuninkaasivat ovat järjestäneet juhlia, joissa juhlitaan ja ylistetään heitä itseään. Tanssijat ja muusikot tanssivat ja laulavat näissä juhlissa kuninkaalle ylistääkseen häntä. Tämä on ollut tärkeä vallan vahvistamisen keino. Tämä käytäntö on ollut käytössä myös Euroopan hoveissa. Esimerkiksi hovibaletti oli Ranskassa 1500-luvulla erittäin merkittävä. Ludwig XIV osallistui itsekkin balettiesityksiin ja tanssi niiden pääosat kaksitoistavuotiaasta lähtien. Euroopan hoveissa kuninkaasivat halusivat järjestää suureellisia tanssiseremonioita. Näillä symbolisoitiin mahtavuutta ja valtaa. (Hanna 1987, 135-138.)

Myös nykypäivänä taiteita käytetään valtiiovallan symbolina. Valtiolle on tärkeää rakentaa uusia hienoja kulttuuritaloja. Konsertti- ja teatteritalot toimivat edelleen varsinkin kaupunkien hyvinvoinnin, menestyksen ja vallan symbolina. Säveltäjät, muusikot ja tanssijat toimivat kansakunnan symboleina ja edustajina maailmalla. Olen usein ollut todistamassa tilannetta, jossa ihmiset reagoivat yksittäisen urheilijan tai taiteilijan menestymiseen ulkomailla tuntemalla suurta ylpeyttä koko Suomesta maana ja kansakuntana. Jos suomalainen tanssija menestyy kansainvälisissä kilpailuissa tai hän pääsee tanssimaan nimekkääseen tanssiteatteriin ulkomailla, se tuo, tai sen ainakin uskotaan tuovan mainetta ja menestystä koko Suomelle. Kun ihmiset katsovat yhdeksän uutisista tilaisuutta, jossa tälle tanssijalle ojennetaan palkinto, he toteavat rintaansa röyhistäen ”hyvä Suomi”. Tietyn tanssijan tai taiteilijan menestys ulkomailla luetaan koko Suomen menestykseksi maailmalla. Ajatellaan, että kuva Suomesta voimakkaana ja menestyksekkäänä valtiona voimistuu jokaisen ulkomailla menestyneen taiteilijan myötä.

Myös tanssija voi havitella valtaa tanssin kautta. Tanssija voi myös käyttää tanssia henkilökohtaisena poliittisen vaikuttamisen välineenä. Maarit Ylönen on haastatellut väitöskirjassaan nicaragualaista Evelyn nimistä naistanssijaa. Evelynin mukaan May Pole

-tanssi oli hänelle henkilökohtainen ja kollektiivinen vaikuttamisen ja protestoinnin muoto. Kun sandinistit ottivat Nicaraguassa vallan, oli tanssiminen yksi niistä harvoista protestikeinoista mitä köyhälistölle jäi. Evelyn ja muut tanssijat pystyivät tanssin kautta ottamaan kehollisen vallan sotilaista ja poliiseista. Tanssin kautta naiset pystyivät hetkeksi kääntämään hallitsevat valtarakenteet ylösalaisin. May Pole -tanssissa köyhät kreolinaiset olivat hetken sotilaita voimakkaampia. (Ylönen 2003, 46.)

Malesialaisten *temiarien* kulttuuri osoittaa, että tanssi voi olla poliittista myös yhteiskuntarauhaa ylläpitävänä voimana. Temiarien tärkeimpiä arvoja ovat rauha ja järjestys. Väkivalta ja aggressiivinen käytös on ankarasti kielletty. He näkevät itsensä rauhan kansaksi ja ulkopuolisen maailman väkivaltaiseksi ja kaoottiseksi. Temiarien kesken ei ole sopivaa näyttää vihaa tai aggressioita toisia ihmisiä kohtaan. Temiarit harjoittavat shamanistista transsitansseja. Tanssitilanteissa koko yhteisö kokoontuu tiettyyn taloon, jossa kyseinen riitti järjestetään. Nuorten ja lasten ei ole luvallista osallistua tanssiin, pääasiassa vain aikuiset miehet ja naiset tanssivat. Vanhukset osallistuvat tanssiin silloin tällöin. Tanssijat kokontuvat shamaanin ympärille ja aloittavat tanssimisen. Tanssiliikkeet ovat voimakkaita ja tanssin voimakkuutta lisätään pikkuhiljaa. Kun tanssin intensiteetti nousee, yksi toisensa vaipua transsiin. Shamaani on koko ajan keskellä ja kontrolloi ympäröiviä tanssijoita. Kun tanssijat vaipuvat transsiin, tilanne on aika kaoottinen: he liikkuvat holtittomasti ja saattavat menettää tasapainonsa. Shamaani ja ympärillä olevat ihmiset valvovat tilannetta ja sen tilannetta karkaamasta käsistä. (Jennings 1985, 50-55.)

Sue Jennings on tutkinut temiareiden kulttuuria asumalla heidän parissaan. Hän toteaa, että tanssilla on heidän keskuudessaan tärkeä tehtävä yhteiskuntajärjestyksen ylläpitäjänä. Transsi on ainoa tapa, jolla aggressiivisia tunteita ja paineita puretaan temiar-yhteisössä. Negatiiviset tunteet puretaan tanssin kautta tarkan valvonnan alaisena ja näin negatiivisista tunteista ei kehity ei-toivottuja ilmiöitä. Hän toteaa, että aina tanssiriittiä seuraavana aamuna rentouden ja jännityksen purkautumisen huomaa temiar-kylässä. Paineet on purettu tanssin kautta, ja rauha on jälleen maassa. (Jennings 1985, 63.)



## 4.5 Tanssin taloudellinen aspekti

Tanssi on taloudellista toimintaa. Ammattitanssija ansaitsee palkkansa tanssimalla, joten tanssi on ammattitanssijalle erittäin suuri taloudellinen tekijä. Tanssitoiminta on nykyisin osa markkinataloutta. Ekonomisesti tanssin merkittävin alue nyky-Suomessa koostuu tanssin harrastajille tarkoitetuista tanssikouluista. Suomessa olevien tanssikoulujen tilannetta ei ole tarkasti kartoitettu, mutta Repo löysi tutkimuksessaan vuonna 1989 Suomesta 83 taidetanssiin erikoistunutta yksityistä koulua (Repo 1989, 122). Kun lasketaan mukaan muutkin kuin taidetansseihin erikoistuneet koulut, tanssikoulujen määrä Suomessa nykyään on moninkertainen. Pelkästään Tampereella on tänä päivänä ainakin kaksikymmentäkahdeksan toiminnassa olevaa tanssikoulua. Näistä 21 koulusta kuusi on erikoistunut taidetanssiin. Eniten eli kahdeksan on erilaisiin paritansseihin erikoistuneita kouluja. Harrastajille tarkoitettut tanssikoulut ovat siis yksi yrittäjyyden muoto nyky-Suomessa. ([www.huviopas.net/tampere/ak\\_tanssikoulut\\_1.php](http://www.huviopas.net/tampere/ak_tanssikoulut_1.php))

Tanssiteatterit ovat myös taloudellisesti tuottavia yksiköitä. Tanssin tiedotuskeskuksen internet-sivujen mukaan Suomessa on 12 valtion rahoituksen piirissä toimivaa tanssiteatteria ja 27 valtion tuen ulkopuolista tanssiteatteria. Vuonna 2003 kaikissa näissä tanssiteattereissa myytiin yhteensä 452 121 lippua. Tanssiteatterit ovat siis tuottaneet taloudellista tulosta. Tanssiteattereiden tuotot ovat kuitenkin marginaalisia taiteen kentässä. Pelkästään ammattipuheteattereissa myytiin vuonna 2003 yli kaksi miljoonaa lippua. Tähän lukuun ei ole laskettu Suomessa toimivia harrastaja- tai puoliammattilaisteattereita, joten todellinen luku on paljon suurempi. ([www.danceinfo.fi/tanssitilastot/2003\\_esityskerrat](http://www.danceinfo.fi/tanssitilastot/2003_esityskerrat))

Laura Jännes on tutkinut tanssia ammattina ja leipätyönä Suomessa. Hän on kartoittanut ammattitanssijoiden määrää ammattiliittojen kautta. Hänen mukaansa eri taiteenalan ammattiliittoihin on kuulunut vuonna 1997 yhteensä 719 ammattitanssijaa. Laura Jännes toteaa, että luku vastaa aika hyvin ammattitanssijoiden todellista määrää, koska ammattiliittoihin kuulumisen aste on tanssijoilla hyvin korkea. Vuoteen 1992 mennessä kaikki teatterikorkeakoulusta valmistuneet tanssijat olivat liittyneet johonkin taiteenalan

ammattiliittoon. Ammattilaistanssijoiden määrä Suomessa on siis hyvin pieni, joten tanssitaiteella ei ole merkittävää työllistävää vaikutusta. Vertailun vuoksi voin todeta, että Suomen muusikkojen liittoon esimerkiksi kuuluu noin 3 300 jäsentä, joten musiikilla on jo tämän tilaston valossa huomattavasti suurempi työllistävä vaikutus kuin tanssilla. (Jännes 1998, 17-18.)

Tanssi ammattina ei ole Suomessa taloudellisesti ongelmaton. Jänneksen mukaan vain 40 % tanssitaiteilijoiden liittoon kuuluneista tanssijoista onnistuu elättämään itsensä yksinomaan tanssijan, koreografin tai tanssinopettajan tuloilla. 32 % tanssijoista toimii kahdessa eri työssä, ja 23 % tanssijoista toimii kolmessa erilaisessa työssä. 3 % tanssijoista oli täysin vailla työtä. Pääsääntöisesti tanssijan ammatti Suomessa on freelancer-työtä. Pätkätyöt ja useat päällekkäiset työsuhteet kuuluvat ammattiin. Tuloja saadaan siis samanaikaisesti monelta eri taholta. Tanssijan tulot koostuvat Suomessa palkoista, apurahoista, Kelan avustuksista ja toimeentulotuesta. Vuonna 1997 tanssijan keskimääräiset tulot olivat vuodessa 92 000 markkaa. Tämä tulotaso on yhteiskuntamme heikointa kategorialla. Jännes toteaa, että nuoret tanssijat näkevät elämänsä projektiluonteiseksi ja he ajattelevat työttömyysjaksojen olevan tanssijan ammatin lähes itsestään selvä osa. (Jännes 1998, 19-23.)

Tanssijan taloudelliset ongelmat tulevat esiin myös eläkkeessä. Kansallisbaletin eläkeikä on 44 vuotta, mutta muualla toimivien tanssijoiden eläkeikä on 65 vuotta. Tanssijan ammattia on kuitenkin erittäin hankala harjoittaa näin pitkään. Suuri osa tanssijoista joutuu lopettamaan suhteellisen aikaisin uransa vammautumisen takia. Naisille myös lasten saaminen on ongelma. Raskauden ja hoitovapaiden aikana moni tanssija saattaa tippahtaa työelämästä. Nykytanssin piirissä on alettu viimeaikoina korostaa näkemystä, että tanssijan uran ei välttämättä tarvitse olla ohi nelikymppisenä. Nykytanssijat ovat yrittäneet poistaa tanssikäntällä olevaa ikärasismia, johon kuuluu ajattelutapa, että tanssia voidaan vain nuorena, kun keho on parhaimmillaan. On ruvettu puolustamaan tanssimisen filosofiaa, joka ei perustu siihen, että keho täytyy olla koko ajan äärimmillään. Puhutaan enemmän liikkeen ilmaisuvoiman puolesta. Tanssijan ikääntyessä hänen kehollinen suorituskykynsä laskee, mutta samalla ilmaisukyky lisääntyy. Esimerkiksi on otettu japanilainen budo-

tanssi. Siinä tanssijan arvostus ei iän mukana vähene, vaan tanssijan arvostus lisääntyy iän karttuessa. (Jännes 1997, 28-29.)

## **4.6 Tanssin kommunikatiivinen aspekti**

Hanna toteaa, että ihmisen erottaa eläimestä ihmisten suuret kielelliset ja symboliset valmiudet. Ihmisellä aivojen assosiaatio-alueeksi, on huomattavasti suurempi kuin eläimillä. Juuri aivojen rakenteen takia ihmisellä on rajattoman laaja symbolisaation kyky. Aivojen rakenne mahdollistaa sen, että ihminen pystyy yhdistämään näkemänsä objektin tai kuulemansa äänen tai äänteen kuvaan, nimeen tai muuhun elementtiin, joka merkitsee sitä. (Hanna 1987, 59, Saari 1990, 77.) Ihminen ei toki ole ainoa laji, joka kommunikoi liikkeen kautta. Myös eläinlajit kommunikoivat motorisilla malleilla. Ihmisen ja eläimen motorisen kommunikaation erottaa Hannan mukaan se, että eläin reagoi välittömästi liikkeellä johonkin ärsykkeeseen, esimerkiksi pelkoon. Ihmisen motorinen kommunikaatio on taas harkitumpaa ja symbolistisempaa. Ihminen voi liikkeen kautta kommunikoida abstrakteja käsitteitä, jotka ovat erotettu välittömistä ärsykkeistä. Ihmisten liikkeen kautta tapahtuvaan kommunikaatioon liittyy siis enemmän harkintaa ja abstraktiota kuin eläimillä. (Hanna 1987, 60-61, Saari 1990, 77.)

Hannan mukaan lajien säilyminen riippuu siitä, miten hyvin ne sopeutuvat ympäristöönsä. Kommunikaatio on oleellista ihmiselle ympäristöön sopeutumisen kannalta. Kommunikaation kautta ratkaistaan sosiaalisia ongelmia, käsitellään tunteita ja siirretään tietoa siitä, kuinka ympäristössä pärjätään sukupolvelta toiselle. Tanssi on Hannan mukaan inhimillisen kommunikaation tärkeä muoto. Hanna perustelee nonverbaalin kommunikaation merkityksen tärkeyttä ihmiselle monin tavoin. Hän toteaa, että tunteita ilmaistaan ensisijaisesti nonverbaalisesti. Itku ja nauru eivät ole kielellisiä toimintoja vaan nonverbaalia tunteiden ilmaisua. Tanssia voidaan siis käyttää tunteita ilmaistaessa. Hanna kuitenkin huomauttaa, että tanssin viesti on kulttuurisidonnaista. Sillä voidaan ilmaista tunteita, arvoja tai normeja, mutta tanssin symboliset viestit ovat aina kulttuurisidonnaisia. Hannan mukaan tanssin kommunikatiivinen voima on siinä, että tanssi vaikuttaa ihmiseen hyvin kokonaisvaltaisesti. Verbaalinen kieli vaikuttaa ihmiseen vain kuulontasolla. Tanssin

viesti kulkee ihmiselle parhaimmassa tapauksessa, silmän, korvan ja kosketuksen kautta samanaikaisesti. Visuaalista viestiä luodaan tanssiliikkeillä, puvuilla ja muulla rekvisiitilla. Äänellinen viesti tulee soitosta ja laulusta. Jos on kyse sosiaalisesta tanssista tai vaikkapa kontakti-improvisaatiosta, viesti kulkee myös kosketuksen kautta. Hanna korostaa ajatusta ihmisestä ruumiillisena oliona. Tanssin voima on siinä, että sen kautta tapahtuvassa kommunikaatiossa ihminen on läsnä kokonaisuutena. Tanssin viesti palautuu nimenomaan ruumiillisuuteen. Viesti ja kommunikaatio tapahtuvat tanssissa voimakkaammin kehollisena kuin puhutussa tai kirjoitetussa kielessä. (Hanna 1987, 64–66, Saari 1990, 81)

Hanna luettelee eroja tanssin kautta tapahtuvan kommunikaation ja verbaalisen kielen kautta tapahtuvan kommunikaation välillä. Ensinnäkin kielellinen kommunikaatio perustuu kuuloaistiin, kun taas tanssi perustuu enemmän näköaistiin ja motorisiin aisteihin. Kieli ilmenee ajassa, tanssi ilmenee sekä ajassa että tilassa. Puhuesssa voi tehdä samanaikaisesti jotain muita toimintoja, mutta tanssi ei: tanssi siis vaatii täydellisen keskittymisen. Tanssin symboliset viestit eivät ole niin selkeitä kuin kielen. Kielessä sanoille voidaan etsiä sanakirjasta tarkka merkitys. Liikkeen kautta ilmaistu viesti on epämääräisempi. Liikkeiden sanakirjaa ei ole olemassa. Viimeiseksi eroksi verbaalisen kielen ja tanssin kielen välillä Hanna listaa kysymyksen kielten pienimmästä yksiköstä. Verbaalikielen pienin yksikkö on kiistatta äänne. Äänne muodostaa tavuja, tavut sanoja ja sanat lauseita. Mutta mikä on tanssin pienin yksikkö? Hanna toteaa, että tanssissa kielen pienintä yksikköä ei ole olemassa. (Hanna 1987, 88)

Tanssia on käytetty myös kommunikaatiossa ihmisten ja jumalien välillä. Brasiliassa harjoitettu *candoblé*-uskonto, jonka juuret ovat nigerialaisessa *yoruba*-kulttuurissa, on tästä hyvä esimerkki. Candoblé-filosofia perustuu ajatukselle, että maailmaa pitää yllä kolme voimaa: *Iwá*, *Axé* ja *Abá*. *Axé* on maailman dynaamisuutta ylläpitävä voima. *Axé* on voima, joka liikuttaa maailmaa: se aukaisee kukat keväisin, saa sadon kasvamaan ja se myös saa naiset tulemaan raskaiksi. *Axé* takaa sen ettei maailma pysähdy vaan että oleminen on dynaamista. Candoblé-uskonnossa ajatellaan, että maailma jakautuu kahteen tasoon. Jumalat elävät *orumissa* ja ihmiset *aiyessa*. Nämä kaksi maailmaa ovat erilliset, mutta niiden välillä on vahva yhteys. Jumalat hallitsevat maailmaa ylläpitävää voimia.

Ihmiset tarvitsevat kuitenkin varsinkin axéta elääkseen, ja näin heidän täytyy pyytää Axéta jumalilta eli *orixoilta*. (Berkenback 1999, 187.) Uskonnolliset riitit ovat tilanteita, joissa jumalten ja ihmisten maailmojen välille syntyy yhteys. Käytännössä tämä yhteys on muodostettu musiikin ja tanssin kautta. Jokaisella orixalla on oma tanssiliikkeensä. Uskonnollisessa riitissä tanssija tanssii sen orixan tanssiliikettä, johon hän haluaa saada yhteyden. Kun tanssija saa yhteyden omaan orixaansa, orixalta vapautuu hänelle elintärkeää axéta. Uskonnollisten riittien tarkoitus on siis axén siirtäminen. Axén läsnäolo uskonnollisissa elämässä ja axén kunnioittaminen ovat tärkeimpiä puolia candoblé-uskonnossa. Ihminen ei voi elää ilman axéta, axé siirtyy ihmisille pelkästään kommunikaatiossa jumalten ja ihmisten välillä. Tämä kommunikaatio ihmisten ja jumalien välillä tapahtuu tanssimalla. (Berkenback 1999, 265-266.)

Ferne Yangyeitie Caulkerkin mukaan Saharan eteläpuoleisen Afrikan tanssit ovat usein hyvin kommunikatiivisia. Tanssilla tavoitellaan henkistä yhteyttä koko heimon kanssa. Kun hän puhuu henkisen yhteyden luomisesta, hän tarkoittaa myös heimon kuolleita jäseniä. Tanssin kautta koko heimo on yhteydessä keskenään, niin kuolleet kuin elävätkin. Hän toteaa, että jos länsimaissa puhutaan mielestä ja ruumiista, niin Afrikassa puhutaan tanssittaessa sielusta ja hengestä. Sielu ja henki ovat häneen mukaansa ne tasot joilla tanssi tapahtuu. (Caulker, 2003 18-19.)

# 5 HAASTATTELUT

## 5.1 Haastateltavien valinta

Haastattelin tutkimuksessani viittä suomalaista nuorta naistanssijaa. Halusin nimenomaan haastatella nuoria tanssijoita, joilla ei ole vielä takanaan pitkää ammattilaistaustaa. Ajattelin, että tutkimukselleni saattaisi olla haitaksi, jos haastateltavilla olisi pitkä ammattilaisura. Silloin kun tanssiminen on selkeästi ammatti, josta jokapäiväinen elanto on kiinni, vaikuttaa tämä tosiasia väkisin paljon ihmisen ajatuksiin tanssimisesta. Halusin, että haastateltavat ovat tanssia ainakin jollain tasolla ammatikseen tekeviä ihmisiä, mutta että heillä silti olisi kosketus siihen miltä tuntui vain harrastaa tanssimista. Halusin, että haastateltavat ovat nuoria siitäkkin syystä, että nuorten keskuudessa tanssijoilla on enemmän takanaan kokemuksia erilaisista tanssikulttuureista. Erilaisten tanssilajien määrä Suomessa on viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana lisääntynyt voimakkaasti. Nykyään balettikouluissa voi tanssia baletin, nykytanssin ja jazzin lisäksi esimerkiksi hip hoppia, afroa, steppiä ja monia muita tanssilajeja. Nykyään nuorilla tanssijoilla on paljon monipuolisemmat kokemukset erilaisista tanssilajeista kuin esimerkiksi kaksikymmentä vuotta aikaisemmin.

Tutkimukseni kannalta on kiinnostavaa ja tärkeää, että haastattelemanani tanssijat ovat erilaisten tanssien tanssijoita ja että kaikilla heillä on paljon kokemuksia erilaisista tansseista. Tanssin tutkimuksessa eri kulttuureista tuleville tansseille on annettu erilaisia funktioita, ja tansseilla on ajateltu olevan erilaisia merkityksiä. Esimerkiksi eurooppalaisen kansantanssin on ajateltu olevan sosiaalista toimintaa, kun taas baletti on nähty estradilla esitettäväksi korkeakulttuuriksi, joka tarjoaa esteettisiä elämyksiä katsojille. Olen haastattelujen kautta halunnut kartoittaa, näkevätkö tanssijat paljon eroja tanssimiensa tanssien välillä. Olen pyrkinyt ottamaan selvälle, minkälaisena he näkevät harrastamansa tanssit, ja miksi he ovat päätyneet valitsemaansa tanssilajiin. Lähtökohtaisesti minua kiinnosti valita mahdollisimman erilaisten tanssien tanssijoita, jotta voisin nähdä poikkeavatko heidän ajatuksensa toisistaan, vai ovatko ne samanlaisia. Tanssiteorioissa

tanssilla on usein ajateltu olevan kulttuurisesta kontekstista määräytyvä funktio. Suomessa erilaisia etnisiä tansseja harjoitetaan kuitenkin ilman tätä alkuperäistä kulttuurista kontekstia. Minua kiinnosti myös ottaa selvälle, miten etnisten tanssijoiden tanssille antama merkitys muodostuu. Vaikuttavatko heidän tanssimansa tanssin alkuperäinen funktio siihen, miten he itse mieltävät tanssin, tai onko tanssin kulttuurisella taustalla heille ylipäätään merkitystä.

Nuorten keskuudesta löytyy myös ihmisiä, jotka harjoittavat maassamme etnisiä tansseja ammatinomaisesti. Näillä tanssijoilla ei välttämättä ole ammattitanssijan virallista pätevyyttä, koska heidän lajissaan sitä ei voi Suomessa hankkia. Kuitenkin nämä ihmiset esiintyvät ja opettavat säännöllisesti ja näin he hankkivat myös elantonsa tanssijana. Tanssikentällä on mielestäni hankala vetää selvää rajaa ammattilaisten ja amatöörien välille. Suomessa on ihmisiä, jotka opettavat ja esiintyvät tanssin alalla, mutta heillä ei ole virallista pätevyyttä, koska he eivät ole kouluttautuneet niissä kouluissa, joista virallisen pätevyyden saa. Silti he voivat toimia aivan vastaavissa tehtävissä tanssijana kuin virallisen ammattikoulutuksen saaneet tanssijatkin.

Olen valinnut haastateltavaksi sellaisia ihmisiä, jotka itse luen tanssijoiksi: ihmisiä, jotka ovat harjoittaneet tanssia useampia vuosia ja tekevät sitä päivittäistasolla. Kaikille haastateltavilleni tanssi on erittäin merkittävä tekijä heidän elämässään. Tanssimisella on heille jokin merkitys sekä henkilökohtaisella tasolla sekä ammatillisessa mielessä. Tutkimuksessani haastatelluilla on kokemuksia tanssimisesta vapaamuotoisesti, tanssin opettamisesta ja tanssiesiintymisistä.

## **5.2 Haastattelujen tekeminen**

Tein haastattelukysymykset Judith Lynne Hannan teorian teemoista. Laadin kysymykset jokaisen seitsemän teeman alle. Fyysisyyteen liittyvissä kysymyksissä yritin selvittää tanssijan suhdetta omaan kehoonsa ja kehollisuuteen, seksuaalisuuteen ja musiikkiin. Yritin myös selvittää haastateltavien näkemyksiä siitä, miksi he ovat valinneet juuri

tanssimisen, joka on fyysistä toimintaa, eikä esimerkiksi instrumentin soittamista. Fyysisyyteen liittyvissä kysymyksissä kysyin myös tanssijoiden suhteesta fenomenologiseen ajattelutapaan ruumiista yhtenä maailman aistimisen välineenä. Psykologiaosuudessa kysyin haastateltavilta, minkä takia he tanssivat. Tässä osuudessa kysyin myös, minkälainen kokemus tanssiminen on heille henkilökohtaisena psykologisena tilana. Yritin hahmottaa, onko tanssiminen yleensä miellyttävää, vai voiko tanssiminen olla joskus myös negatiivinen kokemus. Psykologisuuteen liittyvissä kysymyksissä yritin myös kartoittaa, ajattelevatko haastateltavat tanssimista psykologisena helpotuksentunteen saavuttamisen välineenä, tai voivatko he tanssin kautta käsitellä omia tunteitaan. Sosiaalisuusosuuden kysymyksissä kartoitin, mikä merkitys yleisöllä tai muilla tanssijoilla on tanssitilanteeseen: onko heille tanssiminen kollektiivinen kokemus, vai onko se enemmän henkilökohtaisesti eletty tilanne. Kulttuuriin liittyvissä kysymyksissä pohdin haastateltavien kanssa sitä, onko heidän tanssimiensä tanssien alkuperäismaalla tai kulttuurilla heille merkitystä, ja tuntuvatko joidenkin maiden tanssit kehossa vierailta tai vaikeilta. Kysyin, onko tanssijoiden mielestä Suomessa jotain sellaista tanssia mikä olisi heille tärkeä suomalaisuuden ilmentäjänä. Kysyin myös, onko tanssi heille tärkeä osa heidän omaa identiteettiään tai heidän identiteettiään suomalaisina. Poliittika- ja ekonomia-osuudessa kysyin tanssijoiden mielipidettä siitä onko tanssija tanssiessaan vapaa vai alistainen jollekin ennalta määrätylle liikekielelle. Kysyin heiltä myös heidän suhdettaan ammattitanssijuuteen ja tanssimiseen elinkeinona. Tässä osuudessa kartoitin heidän näkemyksiään tanssijoiden yhteiskunnallisesta statuksesta Suomessa.

En lähettänyt kysymyksiä haastateltaville etukäteen, vaan halusin, että ajatukset ja reaktiot näihin tanssin eri aspekteihin olisivat spontaaneja. Spontaanit reaktiot kuvastavat mielestäni hyvin sitä, mitä haasteltava on itse ajatellut tanssista. Jos kysymyksiä saa pohtia kauan, voivat vastaukset muodostua liian harkituiksi ja silloin vastaukset eivät välttämättä kuvaa enää haastateltavan päällimmäisiä ajatuksia. Annoin haastattelutilanteessa kuitenkin haastateltavalle paljon aikaa vastata kysymyksiin. Haastattelutilanteet olivat muutenkin hyvin vapaita ja vastaajilla oli vapaus poiketa kaikille haluamilleen sivupoluille. Näistä sivujuonteista tulikin yllättäen esille monesti paljon oleellisia ja kiinnostavia mielipiteitä. En haastattelun aikana seurannut mitenkään orjallisesti kysymyspaperia. Kysymykset



olivat minulle lähinnä tukena, mutta haastattelu sai soljua teemoittain haastateltavien puheen mukaan. Äänitin haastattelut minidisk-soittimella ja purin ne analyysiä varten tekstiksi. En tehnyt täysin sanatarkkaa litteraatiota haastatteluista, koska en katsonut sitä tässä yhteydessä tarpeelliseksi. Tutkielmani analyysiosassa olen käyttänyt paljon sitaatteja haastateltavien puheista. Sitaatit ovat pääosin suoria lainauksia, mutta olen hieman siistinyt kieliasua. Otin tämän vapauden itselleni tekstin muokkaamiseen, jotta tekstiä olisi helpompi lukea. Lähinnä olen muuttanut persoonapronominit niiden kirjakieliseen kirjoitusasuun. Joihinkin lauseisiin olen myös lisännyt sidossanoja helpottaakseni niiden ymmärrettävyyttä kirjoitettuna lauseina.

### **5.3 Funktioiden merkityksellistyminen tanssijoiden puheissa**

Funktionalistiset tanssiteoriat pyrkivät vastaamaan kysymykseen, miksi ihminen tanssii. Ne pyrkivät tieteellisesti selittämään ilmiötä nimeltä tanssi. Mikä on tanssin funktio tässä maailmassa, yhteiskunnassa ja ihmisen elämässä? Haastatteluissa olen kartoittanut sitä, miten nämä tanssin funktiot tai eri ominaisuudet merkityksellistyvät tanssissa. Mitä merkityksiä tanssijat antavat tanssille, ja minkälaisia yhtymäkohtia näillä merkityksillä on tanssin universalistisille funktionalisille teorioille. Universaaleissa tanssin luonnetta ja funktioita pohtivissa teorioissa lähdetään usein tavallaan tarkastelemaan tanssijaa ulkoapäin. Näissä teorioissa tutkija on havainnoinut tanssijaa jossain kulttuurisessa kontekstissa ja antanut tanssijan toiminnalle jonkin funktion. Minua kiinnostaa siis pohtia tanssijan omaa kokemusta ja tämän kautta syntyneitä tanssijalla itsellään olevia merkityksiä tanssista ja verrata näitä kokemuksia tanssille määriteltyihin funktioihin. En halua asettaa näitä kahta teoriaa vastakkain, vaan mielestäni nämä kaksi lähestymistapaa tarjoavat yhdessä syvemmän tulkinnan samasta ilmiöstä kun kumpikaan yksinään pystyisi tarjoamaan. Teoreettisena oletuksena tutkimukseni taustalla on, että tanssilla on erilaisia funktioita ja merkityksiä. Haluan tutkia miten nämä kaksi asiaa kohtaavat. Mieltävätkö tanssijat tanssin funktiot itselleen merkityksiksi vai ei?

Fenomenologit ajatelevat, että tutkimuskohde on tutkijalle ilmiö: tutkimus ja tapa kysyä eivät kerro suoraan sitä mitä luonnossa on olemassa, vaan koskettavat merkityksiä, jotka ovat olemassa ihmisille. Ihmistutkimus on ilmiötutkimusta, siinä tutkitaan, kuinka maailma on olemassa ihmisille merkityksinä. Ihmistutkimuksessa ei fenomenologien mukaan tutkita luonnonilmiöitä tai esineitä vaan maailman esiintymistä merkityksinä ihmisille. (Varto 1992, 85.) Tutkimuksessani kokeillaan, voiko kahta hyvin erilaista tutkimuksen traditioita yhdistää ja sitä, kuinka nämä kaksi traditiota kohtaavat. Haastatteluissa pyrin selvittämään fenomenologisella otteella sitä, minkälainen ilmiö tanssi on. Millä tavalla tanssi muodostuu merkityksiksi tanssijoille? Mitä merkityksiä tanssijat sille itse antavat? Analyysivaiheessa aion tarkastella, kohtaavatko nämä merkitykset ja tanssi ilmiönä antropologian piirissä luotuja funktionalistisia teorioita tanssista ja sen olemuksesta.

Fenomenologinen tanssintutkimus mieltää tanssimisen yksilölliseksi keholliseksi toiminnaksi. Keho nähdään osana maailmaa ja ihminen elää kehollisena tässä maailmassa. Fenomenologiset tanssintutkijat ajattelevat, että tanssin syvin olemus on sen kehollisuudessa. Fenomenologisessa tanssintutkimuksessa tanssin kokeminen on lähtökohta: tanssija tanssii saavuttaakseen tietyn kehollisen tilan. Merleau-Pointy korostaa näkemystä, että ihminen on ennen kaikkea ruumiillinen subjekti. Synnymme maailmaan kehollisina olentoina ja luomme maailmaan kehollisen suhteen aikaisemmin kun tiedostavan suhteen. Ruumiin suhteessa maailmaan ja kehollisuudessa on hänen mukaansa jotain alkuperäisempää, kuin tiedostavassa ajattelussa. Ihmisen lähtökohta on kehollisuudessa. Tanssiessaan tanssija käyttää kehoaan aistimisen ja ajattelun välineenä. Keho on luova subjekti, joka tuottaa liikettä ja reagoi ympäröivään todellisuuteen ilman mielessä tapahtuvaa ajatusprosessia. Leena Rouhiainen toteaa, että tanssijalla on tanssiessaan aivan erityinen suhde omaan olemukseensa. Tanssiessaan ihminen on huomattavasti tietoisempi omasta kehostaan, kuin esimerkiksi ajaessaan autoa. Mielen ja ruumiin välille syntyy tanssiessa aivan erityinen suhde, jota Rouhiaisien tekemissä haastatteluissa tanssijat korostavat. Leena Rouhiaisien tutkimuksen mukaan tanssijoille on tärkeintä oma psykofyysinen tanssikokemus, jossa tanssija saavuttaa jonkinlaisen ylitalan. Rouhiainen nimittää tätä tilaa yhdentymisen tilaksi, tanssimisen kautta saavutetussa

olotilan muutoksessa tavoitetaan kokemus yhdentymisestä itsensä ja maailman kanssa. (Rouhiainen 1999,110–119.)

Fenomenologisen tulkintamallin ja funktionalististen tanssiteorioiden vertaamisella analyysivaiheessa pyrin kartoittamaan, kuinka tanssi ilmenee tanssijoille merkityksinä yksilöllisenä tai kollektiivisena tapahtumana. Fenomenologisen teorian mukaan tanssi on tanssijalle merkityksellistä yksilöllisenä psyko-fyysisenä tilana. Funktionalistiset teoriat näkevät tanssin taas enemmän funktionaalisena, sosiaalisena ja kollektiivisena tapahtumana. Miten tanssijat itse mieltävät tanssin, korostavatko he itse puheissaan henkilökohtaista kokemusta ja tanssituntemuksia vai korostavatko he puheissaan tanssin kulttuurisia ja sosiaalisia tai poliittisia puolia? Ihminen ei elä yksin tässä maailmassa, me emme tuota omaa elämismaailmamme irrallamme yhteisöstä ja kulttuuristamme. Tarkastelen haastatteluaineistoa sekä funktionalistisen että fenomenologisen tanssiteorian pohjalta, jotta pystyisin lähestymään tanssia sekä tanssijan itsensä että tanssijaa ympäröivän maailman kautta. Tarkoitus ei ole kilpailuttaa näitä teorioita tai laittaa niitä vastakkain, vaan tutkia ilmiötä nimeltä tanssi samaan aikaan kahdesta eri suunnasta tai lähtökohdasta käsin. Fenomenologia lähtee tarkastelemaan tanssijan elämismaailmaa ja elettyä kehoa, siksi fenomenologinen lähestymistapa rajaa tanssijan ulkopuolisen maailman helposti tutkimuksen ulottumattomiin. Funktionalistinen tanssiantropologinen lähestymistapa taas kartoittaa tanssin olemusta tai tarkoitusta yhteiskunnassa, siksi se taas helposti rajaa tanssijan tanssintutkimuksesta ulos. Inka Välipakka pohtii väitöskirjassaan, mikä on kulttuurin ja tanssin suhde. Hän ottaa esimerkiksi Fosterin tulkinnan baletista, jossa ballerinan jalkatekniikka representoi valkoisen miehen kolonialisatioprojektien hallinta- ja fallos-diskursseja. Tämä on hänen mielestään hyvä esimerkki siitä, kuinka naistanssija rajataan kokonaan kehoineen ja kokemuksineen tutkimuksen ulkopuolelle. Välipakan mukaan tanssiesitys ei kuitenkaan ole irrallinen saareke, vaan se on myös kulttuurin representaatiota. Tanssiesitykset voivat kuitenkin tuottaa hyvin erilaisia representaatioita kulttuurista ja esiintyjien subjektiviteetti on oleellinen tanssiesitystä tulkittaessa. (Välipakka 2003, 17, 261.)

## 5.4 Tanssijoiden profiilit

Haastattelemani tanssijat edustavat eri tanssilajeja ja eri tapaa kokea tanssiminen. Jokaisella tanssijalla on oma tarinansa siitä, miksi hän tanssii, mitä hän tanssii ja miten hän kokee tanssimisen. Haastateltavien taustojen valottaminen auttaa ymmärtämään heidän näkemyksiään. Työssäni haastateltavien määrä on pieni, joten sen pohjalta on mahdotonta tehdä yleisen tason johtopäätöksiä. Mutta tämänkin materiaalin pohjalta voi kysyä ja pohtia sitä, kuinka paljon tanssijoiden mielipiteisiin tanssista vaikuttaa se mitä he tanssivat ja missä kontekstissa he tanssivat.

### 5.4.1 Heini

Heini on 24-vuotias tanssija, joka opiskelee tanssimisen lisäksi mediakulttuuria yliopistolla. Heini aloitti tanssimisen 6-vuotiaana. Kimmoke tanssimiseen tuli balettiesityksestä: hän kävi äitinsä kanssa balettiesityksessä teatterissa ja vaati tämän jälkeen päästä balettitunneille. Heini harrasti kahdeksantoistavuotiaaksi asti balettia ja kokeili siinä sivussa kaikkea muutakin. Hän kertoo tanssineensa elämänsä aikana baletin lisäksi nykytanssia, steppiä, *lambadaa*, *salsaa*, afrikkalaista, lähes kaikkea muuta paisti suomalaisia kansantansseja. Nykyään Heinin päätanssilajit ovat jamaikalainen *ragga*, länsiafrikkalainen nykytanssi *dombola* ja muut afrikkalaiset tanssit. Hän opettaa raggaa ja dombolaa tällä hetkellä Tampereella tanssikoulussa vakituisesti. Heini on opiskellut afrikkalaisia tansseja ja raggaa Suomessa, Pariisissa ja Senegalissa.

### 5.4.2 Aino

Ainon ensimmäiset muistot tanssista liittyvät lambadaan. Hän näki televisiosta lambadaa ja alkoi tanssia sitä kotonaan. Hän kävi pienenä balettikoulua ja 14-vuotiaana hän meni kilpatanssiseuraan. Aino on elämänsä aikana tanssinut balettia, kilpatanssia, hip hoppia, karibialaisia tansseja ja afrikkalaista tanssia. Eniten Ainoa kiinnostavat afrokuubalaiset tanssit ja hän opettaakin eteläamerikkalaisia populaaritansseja kuten *salsaa*, *merengueta* ja *bachataa* tanssikoulussa Tampereella. Tanssikoulun puitteissa Aino käy myös esiintymässä erilaisissa tilaisuuksissa. Tanssikoulu vie tällä hetkellä paljon hänen aikaansa,

koska hänellä on kymmenen tuntia opetusta viikossa ja tämän lisäksi esiintymisiä on aika paljon. Nyt Aino on 21-vuotias ja opiskelee myös etnomusikologiaa yliopistossa.

### **5.4.3 Karoliina**

Karoliina aloitti tanssimisen viisivuotiaana tanhuamalla. Naapurin tyttö aloitti tanhuharrastuksen ja siitä Karoliina sai kimmokkeen aloittaa. 19-vuotiaaksi saakka tanhu oli Karoliinan ainoa tanssilaji. Lukioaikoina hän törmäsi hyviin kansantanssiryhmiin ja uuteen kansanmusiikkiin ja sitä kautta hänelle omien sanojensa mukaan avautui aivan uusi maailma. Hän ihastui näihin hyviin kansantanssiryhmiin niin paljon, että päätti hakea kansantanssilinjalle Ouluun tanssipedagogin koulutukseen. Ammattikoulutuksen kautta hän tutustui myös muihin tanssilajeihin, balettiin, nykytanssiin, jazziin, *flamenco*on, seuratansseihin ja eri maiden kansantansseihin. Karoliina valmistui Oulun kansantanssilinjalta ja muutti sieltä Tampereelle. Nykyisin Karoliina opettaa Tampereen alueella kansantanssia. Tällä hetkellä hän ei esiinny kovin usein. Opettamisen lisäksi hänkin opiskelee yliopistolla.

### **5.4.4 Elina**

Elina on 23-vuotias ja opiskelee Teatterikorkeakoulussa tanssia neljättä vuotta. Elina aloitti tanssimisen neljävuotiaana siskon ohjaamissa satubaleteissa. Yhdeksänvuotiaana Elina kyllästyi balettiin ja alkoi tanhuta. Vähän myöhemmin Elina tutustui muihinkin tanssilajeihin Nurmeksessa järjestettävillä tanssileireillä. Siellä hän pääsi kokeilemaan jazzia, hip-hoppia ja nykytanssia. Elina harrasti tanssia tiivisti koko lapsuutensa ajan. Lukion jälkeen hän aloitti ammattitanssiopinnot Helsingissä Teatterikorkeakoulussa. Teatterikorkeakoulussa Elinalla tanssiaineina ovat perinteisempi ja uudempi nykytanssi, jazz, improvisaatio ja baletti. Elina on elämänsä aikana kokeillut lähes kaikkia tanssilajeja, joita Suomessa voi harrastaa. Valmistumisen jälkeen Elina tulee toimimaan tanssin ammattilaisena. Elina haluaisi toimia sekä koreografina, tanssijana että opettajana.

### **5.1.5 Satu**

Satu on 31-vuotias tanssija. Hän on valmistunut Jyväskylän konservatoriolta nykytanssilinjalta tanssipedagogiksi. Satu aloitti tanssimisen lukiossa. Hän oli

taidepainotteisessa lukiossa, koska hän harrasti soittamista tosissaan vielä siihen aikaan. Lukiossa oli soittajille tarkoitettua musiikkiliikuntaa ja sitä kautta Satu innostui tanssimisesta ja haki lukion jälkeen Kuopion konservatorion tanssipedagogilinjalle ja pääsi nykytanssilinjalle. Tällä hetkellä Satu suorittaa Teatterikorkeakoulussa maisterintutkintoa. Satu on pääasiassa tanssinut nykytanssia ja balettia ja nykyään hän on myös keskittynyt kansantansseihin. Hän on saanut siirrettyä Teatterikorkeakoulussa tehtävät maisterinopinnot Tampereen konservatoriolle, jossa hän opiskelee kansantanssilinjalla. Kouluaikoina hän on kokeillut myös karaktääriä, steppiä, afrikkalaista tanssia ja jazzia.

## 6.0 HANNAN TEEMOJEN ESIIN TULEMINEN HAASTATELTAVIEN PUHEISSA

### 6.1 Fyysisyys

Pohtiessani tanssijoiden suhdetta fyysisyyteen kysyin heiltä, minkä takia he ovat valinneet juuri tanssimisen. Tanssiminen on fyysistä toimintaa ja minua kiinnosti tarkastella sitä, kuinka ihminen päätyy tanssimiaan sen sijasta, että hänestä tulisi esimerkiksi soittaja tai laulaja. Kaikki viisi haastateltavaa ovat tehneet elämässään molempia: he ovat sekä soittaneet että tanssineet, silti tanssi on heille jotenkin ensisijaisessa asemassa. Mielestäni kaikilla haasteltavilla oli yhteistä se, että verrattaessa tanssimista soittamiseen, tanssiminen tuntui kaikista jotenkin helpommalta, luonnollisemmalta tai miellyttävämmältä. Liikkuminen on jo tanssimisharrastuksen aloitusvaiheessa tuottanut kaikille spontaania nautintoa, ja tätä kautta kaikki ovat päätyneet tanssimiaan. Tanssiminen tuntui olevan heille luontaisempi ratkaisu kuin soittaminen. Satu, Elina ja Karoliina ovat soittaneet musiikkiopistossa jossain vaiheessa elämäänsä ja kaikki heistä sanoivat, että harjoittelu oli heille soittaessa paljon epämiellyttävämpää kuin tanssissa. Tämän takia he valitsivat tanssimisen soittamisen sijaan. Satu esimerkiksi vertaa soittamista ja tanssimista näin:

*Jos ajattelen soittamista, minä en olisi ikinä saanut sitä toimimaan niin, että olisin siinä kokonaan mukana, niin että se rullaisi koko systeemi. Soittaminen oli koko ajan sellaista ihmeellistä tahkoamista. Soittaminen oli vaan täällä sormissa ja aivoissa, ja ne ei jotenkin yhdistynyt sellaisella tavalla joka tyydyttäisi minua. Tanssissa saa sellaisen tuntuman, että on kokonaan mukana ja tiedostaa koko kehon. Tanssi on jotenkin vaivatonta, vaikka joutuu tekemään töitä, niin vaivattomuus on siinä tärkeänä elementtinä. Tanssi on periaatteessa painonsiirtoja eri suuntiin. Se on sitä vaivattomuuden saamista omaan kehoon. Totta kai se kuitenkin vaatii työtä.*

Aino opiskeli musiikkia musiikkiopistossa kuusi vuotta. Hän totesi, että vaikka musiikki on hänelle tanssissa tavallaan ensisijaisessa asemassa, hän silti haluaa mieluummin tanssia. Hän vertasi näitä kahta asiaa hieman erilaisilla argumenteilla kuin Satu:

*Miksi en ruvennut soittamaan jotain kongoja, niin minulle ei ole niin tärkeää itse tehdä musiikkia, vaan ilmaista itseään sen musiikin tahtiin tanssimalla. Varmasti joku rumpali saa hyvät kixit siitä soittamisesta, mutta minulle se oma vartalo ja tanssimalla, sillä voi, minusta tuntuu että sillä saan tuotua enemmän asioita esiin itsestäni.*

Sekä Satun että Ainon kommentteista tulee selkeästi esiin, että heille molemmille on tärkeitä tanssissa sen kehollisuus. Kehollisessa ilmaisussa he kokevat miellyttäväksi ilmaisutavan kokonaisvaltaisuuden. Tanssissa koko keho on läsnä ja käytössä, näin myös oma persoona on kokonaisvaltaisesti läsnä tanssitilanteessa.

### **6.1.1 Tanssin ja musiikin suhde**

Tanssijoilla on erilaisia käsityksiä musiikin ja tanssin suhteesta. Haastateltavien puheista voidaan erottaa kaksi erilaista tapaa hahmottaa musiikin ja tanssin suhde. Tanssi voidaan ajatella syntyvän musiikista tai musiikin avulla. Toinen tapa ymmärtää musiikin ja tanssin suhde on ajatella tanssin ja musiikin olevan kaksi erillistä taiteen muotoa, jotka muodostavat keskenään liiton. Aino, Heini ja Karoliina totesivat, että heille liike lähtee aina musiikista. Kun he tanssivat, he tanssivat nimenomaan musiikkia. Kun he suunnittelevat koreografioita, tekevät he koreografiat nimenomaan johonkin tiettyyn musiikkikappaleeseen. Aino totesi musiikin ja tanssin suhteesta näin:

*Tavallaan vaikka minä tanssin, se musiikki on silti jotenkin tärkeämpää, koska en voi nauttia tanssista ilman sitä musiikkia. Musiikki on se liikuttava voima. En minä itse liikuta itseäni, vaan musiikki liikuttaa minua.*

Impulssi liikkeeseen ajatellaan tulevan musiikin kautta. Ei hiljaisuus luo halua liikkua, vaan joku tietty musiikki luo tarpeen päästä tanssimaan. Inger Damsholt on tutkinut väitöskirjassaan ”Choreomusical Discourse” musiikin ja tanssin suhdetta länsimaisessa taidetanssissa. Hänen tutkimustuloksissaan musiikki on havaittu tanssissa liikuttavaksi voimaksi. Musiikki aiheuttaa meissä halun liikkua ja tämä liike muodostuu tanssiksi. Damsholt esittää väitöskirjassaan hypoteesin, jossa oletetaan, että sekä musiikki että tanssi ovat pohjimmiltaan fyysisten eleiden kautta tuotettua ja siksi musiikki tuottaa kuulijassaan mielikuvan erilaisista eleistä. Näiden eleiden tuottaminen omalla keholla muodostaa



tanssin. (Damsholt 1999, 108.) Ihmiset reagoivat hyvin eri tavalla eri musiikkeihin. Haastatteluista huomaa, että se mitä tanssia päätyy tanssimaan, on voimakkaasti sidoksissa musiikkiin. Aino totesi, että hän päätyi tanssimaan karibialaisia tansseja, kuullessaan karibialaista musiikkia. Se oli sellaista musiikkia, joka loi pakottavan tarpeen liikkua. Päätös tanssimisen aloittamisesta syntyi siis musiikin inspiroimana.

Tanssi on usein nähty musiikin jatkeeksi ja alisteiseksi musiikille. Monet muutkin tanssijat Ainon tavoin ovat todenneet, että he eivät itse tunne liikuttavansa itseään, vaan musiikki liikuttaa heitä. Musiikki voi viedä menneessään, ja ihminen saavuttaa tanssiessaan tilan, jossa hän ei itse enää tunne liikuttavansa itseään. Heini totesi haastattelussa, että hänen mielestään liike lähtee aina musiikista, mutta silti tanssi ei ole välttämättä alisteista musiikille. Heinin mukaan afrikkalaisessa tanssissa musiikki ja tanssi on aina yhtä tärkeää, ja tanssijan pitäisi sekä soittaa että tanssia. Afrikkalaiseen musiikkiin ja tanssiin kuuluu se, että soittajan ja tanssijan välillä on vuorovaikutus. Silloin musiikki ja tanssi muodostuu soittajan ja tanssijan väliseksi kommunikaatioksi. Musiikki synnyttää tanssijassa liikettä, mutta myös tanssijan liikkeet vaikuttavat siihen, mitä soittaja soittaa. Musiikin ja tanssin vaikutussuhde afrikkalaisessa tanssissa toimii siis molempiin suuntiin: soittaja vaikuttaa tanssiin ja tanssija vaikuttaa soittoon.

Hanna Väätäinen kirjoittaa artikkelissaan ”Pyöreiden muotojen puolesta” valssista, jossa naistanssija usein huumaantuu musiikin ja miehen vietäväksi ja kadottaa hallintansa omaan kehoonsa ja ympäröivään tilaan. Valssia on usein kuvattu sanaparilla huumaavasti pyörittävä valssi, mikä representoi musiikin, tanssijan ruumiin ja tietoisuuden välistä suhdetta. Väätänen toteaa, että musiikin ja tanssin suhteen valssissa voi helposti tulkita aktiivinen mies- passiivinen nainen-kaavalla. Musiikki edustaa aktiivista miestä ja tanssi edustaa passiivista naista. Orkesterit edelleen koostuvat enemmän miehistä ja säveltäjät ovat useammin miehiä kuin naisista ja tanssijat ovat puolestaan edelleen useammin naisia kuin miehiä. Tämä tulkinta ei Väätäsen mukaan välttämättä kuitenkaan pidä paikkaansa. Valssissa molemmat mies- ja naistanssija seuraavat musiikkia. Naisen vietävänä olemisen tanssissa on Väätäisen mukaan aktiivista vietävänä olemista. Vietävänä olemisen valssissa vaatii tietoa ja taitoa ja passiivisuus valssissa on tietynlainen aktiivinen ratkaisu.

(Väättäinen 2003, 235-237.) Inger Damsholt toteaa, että mies-naistematiikka on läsnä nykyään musiikin ja tanssin suhdetta pohdittaessa. Musiikin säveltäminen ja soittaminen assosioituu edelleen voimakkaasti mieheen ja tanssiminen taas naiseen, että musiikin ja tanssin suhdetta pohdittaessa on otettava tämä tematiikka huomioon. Damsholt toteaa, että kun taidetanssissa ennen musiikin on ajateltu viettelevän tanssin tanssijassa esiin, nykyään tasa-arvon aikana halutaan musiikin ja tanssin suhde nähdä enemmänkin kahden itsenäisen asian välisenä demokraattisena liittona. Musiikkia ei haluta nähdä alistavana tai hallitsevana, siksi tanssijan ei tulisi liian tarkasti seurata musiikkia, vaan hänellä tulisi olla vapaus valita itsenäisesti liikkeensä. (Damsholt 1999, 79.)

Haastateltavista Satu ja Elina ymmärsivät musiikin ja tanssin suhteen kahden taiteen muodon demokraattisena liittona. He ajattelivat musiikin ja tanssin enemmän kahtena erillisinä itsenäisenä taiteenlajeina, joiden välille muodostuu tai muodostetaan liitto. Kumpikaan ei synnytä toista, vaan musiikki ja tanssi ovat erillisiä toisistaan, mutta ne voivat elää yhdessä ja siten täydentää toisiaan. Satu totesi musiikin ja tanssin suhteesta näin:

*Kyllä musiikki on minulle tärkeää. Se olisi ihanteellista, että musiikki ja tanssi olisivat omat juttunsa ja sitten ne jotenkin lähtisivät elämään yhdessä. Monesti näkee sellaisia juttuja, että jompikumpi on alisteinen toiselle, kyllä se olisi parempi, että ne soljuisivat omina itsenään yhdessä. Mutta kyllä musiikki tanssissa on tärkeää, vaikka tanssittaisi hiljaisuudessa, tulee siihen aina musiikki mukaan, se on se liikkeen rytmi tai liikkeen ääni.*

Elina ja Satu totesivat, että liike tai koreografia voi syntyä jonkun tietyn musiikin synnyttämänä tai liike voi syntyä hiljaisuudesta. Kun liike syntyy hiljaisuudesta, tulee liikkeen rytmi ja ääni liikkeestä itsestään eikä valmiiksi olemassa olevasta musiikista. Mikä yhdistää kaikkia haastateltavia, on ajatus, että tanssia ei voi olla olemassa ilman musiikkia. Vaikka kaikki eivät ajatelleetkaan, että liike lähtee musiikista, niin silti liikkeeseen heidänkin mielestään liittyy aina musiikki tai ääni. Vaikka liikkeen tekisi hiljaisuudessa, tuottaa liike oman rytmensä ja oman musiikkinsa.

Cynthia Jean Cohen Bull on pohtinut artikkelissaan Sense, Meaning and Perception erilaisia lähtökohtia tanssille. Hänen mukaansa eri tanssilajit ovat eriluonteisia ja ne

rakennetaan eri aistien varaan. Tanssija luo hänen mukaansa liikettä aina jonkun tietyn aistin varassa. Tanssija voi kuunnella musiikkia ja perustaa liikkeen tähän. Tanssija voi myös katsoa itsenään peilistä tai opettajan liike-esimerkkiä ja rakentaa liikkeen näin näköhavainnon perusteella. Cynthia Jean Cohen Bull vertaa artikkelissaan balettia, kontakti-improvisaatiota ja traditionaalista ghanalaista tanssia. Hän toteaa, että nämä kolme tanssilajia perustuvat eri aisteille. Baletti perustuu näköaistiin, kontakti-improvisaatio perustuu kosketusaistiin, ja ghanalainen tanssi perustuu kuuloaistiin. Baletissa liikkeet ovat esteettisesti erittäin tarkasti muovautuneita, siksi balettia harjoitellaan aina peilien kanssa. Baletissa liikkeellä on aina esteettinen valmis muoto, ja tanssijan pitää löytää tämä valmiiksi määritelty liikerata. Baletissa liikkeet ovat muovattu sen perusteella miltä ne näyttävät. Jokaisella liikkeellä on tarkat esteettiset normit. Afrikkalainen tanssi on tässä suhteessa baletin vastakohta. Tanssijan pääasiallisena tehtävänä on kuunnella musiikkia ja ilmentää tätä musiikkia kehollaan. Monet afrikkalaiset tanssinopettajat pyrkivät harjoituttamaan oppilaita Euroopassakin ilman peilejä, koska se auttaa oppilaita keskittymään kuuntelemaan musiikkia ja etsimään hyvää tapaa ilmaista liike omassa kehossa. Kontakti-improvisaatiossa liike lähtee toisen tanssijan kosketuksesta. Kontakti-improvisaatiossa etsitään liikkeitä, jotka syntyvät impulssina toisen ihmisen kosketuksesta. Myös haastattelemieni tanssijoiden puheista voi huomata kuinka myös heille liike rakentuu hieman erilaisten aistien varaan. Ainolle, Heinille ja Karoliinalle liikkeen perusta tuntuu olevan kuuntelemisessa ja musiikin aistimisessa omassa kehossa. Satulle ja Elinalle liikkeen perusta on mielestäni enemmän omassa kehossa ja oman kehon aistimisessa, liike löydetään omasta kehosta ilman musiikkia ja siksi kuunteleminen ei ole niin merkittävää. Cynthia Jean Cohen Bullin tapa luokitella tansseja ei kuitenkaan tarkoita, että tanssija käyttäisi vain tätä yhtä aistia tanssiessaan tai luodessaan liikettä. Ei voida ajatella, että balettitanssija ei kuuntelisi ollenkaan musiikkia, tai että hän ei käyttäisi kosketusaistia hyödykseen tanssiessaan. Eri tanssilajeissa jonkun aistin käyttö voi olla dominoivaa, mutta tanssija tarvitsee kuitenkin kaikkia aistejaan tanssiessaan. (Bull 1997, 270-271.) Se mille aistille tanssi perustuu, voi myös riippua paljon tanssijasta itsestään eikä pelkästään tanssilajista. Esimerkiksi nykytanssin tanssijoilla on kokemukseni mukaan aika erilaisia näkemyksiä siitä minkä aistin varassa he ensisijaisesti rakentavat liikettä.

Fenomenologiseen filosofiaan kehosta kuuluu ajattelutapa, että keho on yksi tärkeimmistä aistimisen välineistä. Keholla tuotetaan aistikokemuksia myös ympäröivästä maailmasta, tilasta ja ajasta. (Parviainen 1998, 34-37.) Kysyin tanssijoilta, mieltävätkö he kehonsa ulkomaailman aistimisen välineeksi tai tuottaako heidän mielestä keho tietoa tanssiessa ulkomaailmasta. Suurimalle osalle haastateltavista tämä ajatus tuntui vieraalta. Keho ajateltiin enemmän sisäiseksi aistimisen välineeksi. Keho tuottaa tanssiessa tuntemuksia, mutta nämä tuntemukset kumpuavat lähinnä sisältä, ei ympäröivästä maailmasta käsin. Heini esimerkiksi totesi, että hän ei ajattele tanssiessaan aistivansa keholla ympäröivää maailmaa tilana, vaan hän aistii kehollaan pelkästään musiikkia. Elina puolestaan totesi, että keho tuottaa tanssiessa aistimuksia lähinnä muista ihmisistä ja heidän kehoistaan, mutta ei niinkään tilasta tai ajasta. Satu oli ainoa haastateltavista, joka enemmän tarttui käsitykseen, että keho voi olla myös tilan aistimisen väline:

*Kyllä keho voi olla aistimisen väline. Kun ajattelee jotain liikettä, niin siinä hahmottaa ympäröivän tilan. Kyllä keho on nimenomaan aistimisen väline. Mutta siinä kuitenkin yhdistyy oma sisäinen aistimus ja myös kaikki ulkoapäin tulevat vaikuttaa siihen. Jotenkin monesti liikkeessä sitä aistit herkistyy. Mutta voi ne joskus sulkeutuakin, jos harjoittelee jotain tosi vaikeaa. Se aistiminen vaatii jotain sellaista rentouden tilaa.*

### **6.1.2 Tanssijoiden suhde omaan kehoonsa**

Kaikki haastateltavista olivat sitä mieltä, että tanssin kautta voi tulla sekä negatiivisia että positiivisia tuntemuksia omasta kehosta. Elina, Aino ja Heini nostivat baletin negatiivisena esimerkkinä esille siitä, kuinka tanssin kautta voi muodostua erittäin vaikea suhde omaan kehoon. Baletti miellettiin lajiksi, jossa kehoon kohdistuvat standardit ovat liian tiukat ja liikekieli on niin pitkälle säänneltyä, että siitä puuttuu mahdollisuus vapauteen ja oman persoonan esille tuomiseen. Tästä syystä baletin kautta saadut keholliset kokemukset miellettiin enemmän negatiivisiksi kuin positiivisiksi. Tanssijat ja tanssintutkijat alkoivat kritisoida baletin homogenisoitua ballerinakuvaa 1900-luvulla. Marienna Goldberg toteaa artikkelissaan ”Homogenized Ballerinas”, että baletin feminiininen ja maskuliininen liikekieli on luotu sosiaalisten ja taiteellisten tekijöiden kautta, joilla ei ole mitään tekemistä fysiologisten ja psykologisten tekijöiden kanssa. Hän kritisoi balettia, koska siinä keho alistetaan politiikan, historian ja talouden muovaamalle liikekielelle. Naisesta on

baletissa luotu tietty kuva, jonka kautta on muovautunut liikekieli, josta ballerina ei ole vapaa poikkeamaan. (Golberg 1997, 305.) Haastateltavilla on kuitenkin myös positiivisia kokemuksia baletista. Satu esimerkiksi puhui siitä, kuinka hänelle baletti on hänelle positiivinen kokemus puhtaasti kehonhuollollisena lajina. Satu totesi, että baletin kautta oppii jokaiselle tanssijalle tarpeellista perustekniikkaa ja oman kehon kuuntelemista.

Haastateltavat totesivat, että negatiivisia tunteita omasta kehosta tuottaa usein kokemus omasta riittämättömyydestä tanssijana. Tanssi on taitolaji ja siihen liittyy usein jonkinlainen tarve voittaa oma kehonsa. Tunne siitä, ettei opi liikkeitä tarpeeksi hyvin tai tarpeeksi nopeasti aiheuttaa usein turhautumista. Karoliina kuvaili suhdetta omaan kehoonsa näin:

*Suhtautuminen omaan kehoon on sellainen viharakkaussuhde. Välillä omaa kehoaan vihaa, kun se ei tee niin kuin haluaisi ja se ei näytä siltä miltä haluaisi. Mutta kuitenkin ilman omaa kehoaan ei voi tehdä mitään. Kyllä se on ehdottomasti sellainen viharakkaussuhde. Että miksi minun kroppa ei tee niin kuin minä haluaisin, kun osaan sen päässäniikin tehdä. Kyllä minä silti olen tanssin kautta oppinut enemmän hyväksymään omaa kroppaani. Kouluvuosina sitä oli kuitenkin enemmän onnistumisen tunteita, kun sai kroppansa toimimaan niin kun halusi. Kyllä sitä enemmän on oppinut tanssin kautta hyväksymään omaa kroppaansa kuin vihaamaan sitä.*

Elina arvioi, että hänelle on tanssimisen kautta tullut luultavasti ongelmallisempi suhde omaan kehoonsa kuin mitä hänellä olisi, jos hän ei olisi tanssija. Elina totesi, että hänellä on ollut huonoja kokemuksia lapsesta lähtien tanssin opettajista. Tästä johtuen tanssimisen kautta on Elinalle aiheutunut myös paljon negatiivisia kokemuksia hänen omasta kehostaan. Elina kritisoi tanssikouluympäristöä, koska se edelleen on usein liian kriittinen suhteessa ihmisten kehoon, kykyihin ja persoonaan. Elina kertoi, että hänen persoonaansa ja hänen tanssijan kykyjään on arvosteltu tanssikouluissa erittäin paljon lapsesta lähtien. Elina kritisoi vahvasti balettiopettajien tyyliä antaa pelkästään negatiivista palautetta oppilailleen silloin kun oppilaat ovat vielä alle kouluikäisiä. Satu esitti tanssikoulukulttuuria kohtaan hyvin samantyyppistä kritiikkiä kuin Elina. Hän kertoi kuitenkin itse onnekkaitten sattumien ja hyvien opettajien kautta säästyneensä pahimmalta. Hän totesi itselleen olevan erittäin tärkeitä tanssin opettajana se, että hänen pitää auttaa oppilaita oppimaan eikä toisin päin. Opettajana ja varsinkin lasten opettajana, Satulle on

erittäin tärkeää, että hän yrittää tuottaa tanssin kautta oppilailleen enemmän positiivisia kehollisia kokemuksia kuin negatiivisia.

Ainolla ja Heinillä on haastateltavista vähiten negatiivisia kokemuksia omasta kehostaan. Molemmat heistä totesivat, että heidän tanssikokemuksena lähinnä luovat positiivista suhtautumista omaan kehoon. Aino totesi tanssimisesta seuraavasti:

*Tanssiminen on muokannut minun suhdetta kehooni, oma vartalo on mahdollisuus, tehdä sillä mitä haluaa, aina kun löytää jotain uusia asioita, se tuntuu todella hyvältä. Tanssiminen opettaa, mitkä ovat oman vartalon rajat. Ja henkinen puoli siinä on, että tanssi tuo sellaista itsevarmuutta ja mukavuutta olemiseen. En ikinä tunne, että minun vartalossa olisi jotain vikaa kun tanssin. Se riippuu tietysti siitä mitä tanssii, karibialaiseen kulttuuriin kuuluu ajatus, että mitä isommat reidet ja takapuoli niin sen parempi. Se on vastakohta sille, mitä täällä ajatellaan. Täällä joka paikasta tulee, että pitää olla sixback-maha ja tikkuvartalo. Karibialainen tanssikulttuuri opettaa koko ajan hyväksymään itsensä, varmaan jos olisin ballerina ajattelisin näitä asioita just toisinpäin.*

Haastateltavien puheista tulee selkeästi esille se, kuinka kaikki kokevat ulkonäölliset vaatimukset erittäin negatiivisiksi. Oma keho muuttuu viholliseksi, jos sille asetetaan tiukat standardit. Esimerkiksi baletin ulkonäöllinen naisihanne koetaan ahdistavaksi, ja haastateltavat kokevat baletin naisihanteen olevan uhka heidän henkilökohtaiselle naiseudelleen. Satu mainitsi, että yksi syistä miksi hän on säästynyt tanssijana pahimmalta itseinholta on se, että hän aloitti tanssimisen vasta lukioiässä. Koska hän oli aloittaessaan lähes aikuinen, hänelle oli kehittynyt jo terve suhde omaan naiseuteensa ja omaan keholliseen vajavaisuuteensa. Satu totesi, että balettikulttuuri voi olla ahdistavaa, koska kenelläkään ei kuitenkaan voi olla täydellistä tanssijan kehoa, ja siksi baletin asettamat standardit ovat epärealistisia.

### **6.1.3 Seksuaalisuus tanssissa**

Kenellekään haastateltavista tanssin seksuaalinen aspekti ei ole kovin merkittävä. Heini ja Aino tanssivat tansseja, joiden liikekieli perustuu paljon lantion pyörittämiselle ja yleensäkin lantion ja rintakehän naiselliselle liikekielelle. Silti he eivät miellä tanssimista heille henkilökohtaisesti kovinkaan seksuaalisena kokemuksena. Heini puhui tanssin seksuaalisuudesta seuraavasti:

*Onhan ragga ja dombolo sellaista pepun pyöritystä, mutta ei se minulle niinkään seksuaalista ole, enemmänkin niitä liikkeitä tekee jotenkin huumorimielellä. Tuntuuhan se tietysti hyvältä kun tuntee liikkuvansa naisellisesti, mutta ei se tanssi minulle sillä tavalla niin eroottista ole.*

Aino kertoi, että salsan tanssimisessa on erilainen seksuaalinen merkitys Suomessa ja Kuubassa. Kuubassa salsaa käytetään enemmän eroottissävyisenä lähestymiskeinona miesten ja naisten välillä kuin Suomessa. Aino arveli tämän johtuvan siitä, että Kuubassa salsa on koko kansan tanssi toisin kuin Suomessa, missä salsa on suhteellisen pienen piirin harrastus. Aino totesi, että salsan seksuaalinen luonne vaikuttaa kuitenkin paljon tanssiin:

*Onhan salsassa eroottinen lataus. Täällä Suomessa se lataus nähdään eri tavalla, yleisö voi ajatella, että toihan on ihan seksiä vaatteet päällä. Mutta seksuaalisuus on Karibialla avoimempi asia, tai toisaalta on toisaalta ei, se miten ihmiset on omassa ruumiissaan, siellä esimerkiksi kävellään paljon seksuaalisemmin luonnostaan. Mutta jos minä tanssin kenen tahansa miehen kanssa, niin ei siinä ole mitään seksuaalista latausta. Salsassa on vaan sellainen liikekieli, joka on niin vapaata ettei tarvi peitellä mitään. Mutta silloin kun tanssii jonkun kivan miehen kanssa se voi tietysti olla eroottista. Oman poikaystävänsä kanssa se voi olla vähän niin kuin esileikkiä. Eroottisuus voi kuitenkin olla kiusallistakin, jos huomaa että pari on käsittänyt jotenkin väärin. miehelle voi tulla se käsitys, että kun tää on tällästä seksikästä tanssia niin kaikki varmasti haluaa minua. Mutta ei se tarkoita, että jos minä haluan liikkua sillä tavalla kun salsaan kuuluu, että minä haluaisin kaikkien miehien kanssa seksiä harrastaa.*

Haastateltavien mielipiteistä tulee esiin, että he eivät koe tanssia itsessään eroottiseksi, vaan eroottisuus tanssiin tulee vasta toisen sukupuolen kohtaamisesta tanssin kautta. Tanssiin voi tulla eroottinen lataus esimerkiksi parin kanssa tanssiessa. Jos tanssijoiden välillä on luonnostaan eroottinen lataus olemassa, välittyy se myös tanssissa. Karoliina sanoi, että kansantanssissa on usein eroottinen lataus, koska sitä tanssitaan nimenomaan parille. Silloin tanssin luonteeseen jo kuuluu, että tanssissa on jonkinlaista latausta. Karoliina totesi, että jos suhde pariin ei ole kunnossa, silloin eroottisen latauksen väkisin luominen tanssiin voi olla vaikeata ja samalla myös kiusallista.

Tanssijat harvoin kokevat esiintymistä yleisölle mitenkään seksuaalisviritteisenä tilanteena. Tanssitilanteeseen eroottista latausta ajateltiin tulevan lähinnä tanssiparien välille. Seksuaalisuus tanssissa nousi haastateltavien puheissa esille voimakkaimmin suhteessa omaan naisellisuuteen. Liike kehossa tuottaa itselle nautintoa ja voimistaa omaa naiseuden kokemusta. Karoliina kertoi, että tanssin opiskeluaikoina hän joutui käsittelemään omaa seksuaalisuuttaan ja sen esille tuomista tanssissa. He tekivät kouluaikana tanssiteoksen, jossa tanssijoiden välille täytyi luoda voimakas eroottinen lataus. Tämän kautta Karoliina joutui käsittelemään omaa seksuaalisuuttaan ja sen esille tuomista julkisesti. Tämä prosessi oli hänen mukaansa haastavaa ja vaikeaa, mutta jälkeensä se tuntuu positiiviselta ja siltä että hänen itsetuntonsa naisena kasvoi tanssin kautta. Varsinkin Ainon ja Karoliinan haastatteluista tuli esille, kuinka tanssilla voi olla tanssijalle seksuaalinen merkitys siinä mielessä, että siinä tutkitaan omaa kehoa, naiseutta ja omaa seksuaalisuutta. Tanssissa etsitään omaa liikekieltä naisena, ja tämä voi olla tanssijan naiseuden kehittyessä hyvin merkittävää. Samoin seksuaalisuuden tuominen esille julkisesti muiden edessä voi kasvattaa omaa itsetuntoa ja vahvistaa käsityksiä itsestä naisena.

## 6.2 Psykkisyys

Haastateltaville tanssilla on erilaisia merkittäviä psykologisia аспекteja. Kaikkien haastateltavien mielipiteistä on tunnistettavissa se, että tanssin kautta voi vapautua henkisistä taakoista ja saavuttaa psykologisen helpotuksen tunteen. Haastateltavat eivät ajattele, että tanssimalla varsinaisesti käsiteltäisiin omia tunteita. Tanssiminen miellettiin hetkelliseksi pakopaikaksi, johon voi uppoutua niin syväälle, että mieltä painavista ongelmista voi vapautua hetkeksi. Heini kuvaili tanssin psykologisia vaikutuksia näin:

*Lähinnä tanssi on, en käsittele ongelmia tanssiessa, vaan silloin pystyy unohtamaan ne ongelmat. Tanssi on vähän sama kuin alkoholi tai huume joillekin, sillä voi unohtaa ongelmat vähäksi aikaa, mutta eivät ne mihinkään tanssilla ratkea. Tanssiessa heittäytyy siihen tilanteeseen ja irtautuu kaikesta muusta, se antaa minulle hirveästi energiaa ja voimavaroja. Hyvänolontunne se on se mikä ajaa tanssitunneille. Onhan sitä kautta saanut myös muutakin kun tanssin ilon, ystäviä, kokemuksia keikkamatkoilta ja muuta. Se vaikuttaa hirveän laaja-alaisesti elämään.*



Heini ja Aino olivat selkeästi ne haastateltavista, jotka korostivat psykologista henkilökohtaista tanssikokemusta ja se on heille molemmille tärkein syy, miksi he tanssivat. He eivät ole tietoisesti tähänneet, eivätkä tähtää edelleenkaan ammattilaisuuteen, vaan syy tanssimiseen on tanssimisen kokemuksessa. Heille opettaminen ja esiintyminen ovat ikään kuin tulleet mukaan tanssiharrastukseen, mutta kumpikaan heistä ei ole tehnyt päätöstä opiskelusta tai ryhtymisestä tanssin ammattilaiseksi. Aino kuvaili tanssimista psykologisena tilana näin:

*Tanssi tekee elämästä kokonaisuuden, siinä saa jonkinlaisen henkisen yhteyden itseensä. Muuten sitä tekee samoja rutiineja joka päivä, tanssimalla sitä jotenkin menee sisälle itseensä. Kaikilla ihmisillä on joku tapa, millä he mietiskelee ja tutkii itseään. Minulle se on tanssi. Tanssiminen tuo psykologista helpotusta, ei tarvitse tuoda niitä asioita esille muille ihmisille vaan keskustella itsensä kanssa. En minä tanssiessa mieti niitä ongelmia, mutta jos on joku ongelma, niin tanssimalla voi pään tyhjentää hetkeksi, ja ehkä sen jälkeen pystyy taas ajattelemaan selkeämmin. Ennen kun vasta oli menossa sisälle tähän salsaan tuli paljon sellaisia hurmostiloja, tanssi sitten yksin tai jonkun kanssa, kun tuli joku hyvä kappale tuli sellainen olo että se menee läpi, vähän sellainen transsinomainen tila. Nykyään sitä tilaa saavuttaa harvemmin, esimerkiksi esiintymiset menee nykyään niin rutiinilla, ettei siinä sillä tavalla kerkeä mennä transsiin. Kun sellaisia hetkiä tulee nykyään, niin ne tulee jostain uudesta asiasta mitä ei aikaisemmin ole kokenut, musiikki on siinä hirveän tärkeä, esimerkiksi jos löytää jonkun uuden rytmin, jota ei ole tanssinut ennen.*

Satu on mielenkiintoinen ja poikkeuksellinen tapaus tanssijana, koska hän aloitti periaatteessa tanssimisen suoraan ammattilaisostasolta. Hän oli päättänyt, että opettamisesta tulee hänen ammattinsa ja lukiossa hän ajautui sattumalta musiikin parista tanssimaan. Lukiossa hän suunnitteli vielä musiikinopettajan uraa itselleen. Satu on poikkeuksellinen tanssija, koska hän ei ole koskaan harrastanut tanssimista. Hän totesikin, että hän ei tiedä omalta kohdaltaan tanssisiko hän ylipäättään, jos se ei olisi hänen ammattinsa. Hän kertoi, kuinka hänellä meni jonkin aikaa ennen kuin hän löysi tanssista sen psykologisen puolen ja liikkumisen tuoman nautinnon:

*Silloin kun minä aloitin, tein kaiken hirvittävän tarkasti ja puhtaasti, sitten yksi opettaja konsalla pisti minut oikeasti liikkumaan. Se juoksi tunnilla minun perässä ja huusi ja raivos että liiku! Silloin minä tajusin oman kehon, ja mitä sillä voi tehdä. Sen jälkeen aloin oikeasti liikkumaan. Kun tajusi oman kehon laajuuden, se oli aika mykistävä kokemus. Sitten on ollut sellaisia kokemuksia, että minulle tulee sellainen ihme hurmio, sellainen että se vain menee eikä siitä saa tarpeekseen. Tavallaan se liike vie. Sen tuntee*

*kehossa, kun liike lähtee viemään sinua. Se on sellainen avaava ja helpottava kokemus. Kyllä se on ollut paljon kansantanssin kanssa ne kokemukset, kun tuntuu että se tanssi lähtee rullamaan.*

Satu ja Karoliina korostavat tanssia kokemuksena, johon pääsee sisälle, ja sitä kautta tulee tunne energiasta, virtauksesta tai sujuvuudesta. Tanssikokemus on miellyttävin silloin, kun tanssiin saa tunteen helppoudesta. Silloin tanssiakseen ei tarvitse ponnistella ja liike tuntuu vievän enemmän ihmistä kun ihminen liikettä. Kun tanssi virtaa, ei tarvitse enää miettiä koreografiaa, tiedostamisvaihe on jäänyt taakse, ja tanssi tuntuu sujuvan kuin itseksensä. Haastatteluista tulee vahvasti esiin, että tanssilla on tärkeä asema kaikkien haastateltavien elämässä. Varsinkin Satu, Karoliina, Aino ja Heini korostivat tanssikokemuksen psykologista merkitystä heidän jokapäiväisessä elämässään. Tanssin kautta saa voimavaroja ja energiaa. Tanssikokemus on usein helpottava, se koetaan meditatiiviseksi tilaksi, jolloin arki unohtuu hetkeksi ja voi keskittyä vain itseensä ja liikkeen tuomaan nautintoon omassa kehossa.

Elina ja Karoliina puhuivat siitä, että tanssimiseen liittyy myös jonkinlainen narsismi ja kokemus siitä, että tanssii enemmän muita varten kuin itseään varten. Tanssija voi tanssia myös yleisön kehuja varten, ja tämä voi muodostua tanssijalle erittäin merkittäväksi psykologiseksi syyksi tanssimiselle. Elina totesi, että hän löysi omat sisäiset tunteensa tanssiessa vasta muutama vuosi sitten:

*Pari vuotta sitten proffa oli laittanut harjoituksissa soimaan järkyttävän kauniin kappaleen. Meidän piti kulkea salin päästä päähän ja aistia kättä. Kesken harjoituksien purskahdin itkuun siitä tilanteesta, ei ollut kiire, ei mihinkään, voin kiireettömästi olla tässä, aistia kättäni ja tykätä itsestäni. Silloin pysähdyin pitkäksi aikaa. Ehkä siihen päivään asti olin tanssinut paljon muita varten, muitten juttuja varten ja ehkä kehuja varten, ehkä pienestä asti on tanssinut paljon kehuja takia ja jäänyt vaan siihen että kehut tuntuu hyvältä. Mutta se oli minulle sellainen käänköpiste. Siitä lähtien olen kysynyt enemmän, miltä minusta tuntuu kun teen tätä.*

Tanssi on taitolaji, tanssijalle tanssilla voi olla tärkeä psykologinen merkitys itsetunnon kohottajana. Tanssimalla oppii jotain uutta, ja sitä kautta voi olla itse tyytyväinen itseensä ja myös saada positiivista palautetta muilta. Karoliina puhuu positiivisen palautteen ja taitojen karttumisen merkityksestä näin:

*Kyllä tanssimiseen liittyy narsismi ja se että muut katsovat. Jos saa kiitoksen tai kehua, niin se kasvattaa hyvinvointitunnetta. Tanssitilanne on aina jotenkin narsistinen. Treenaustilanteessakin sitä tanssii myös muille kuin itselleen. Aina siinä on jonkun silmät, opettajan silmät tai jonkun muun silmät, jolle sitä tekee. Joku minun opettaja sanoi, että tanssijat ovat hirveitä narsisteja, koska ne haluaa koko ajan näyttää, että katso minä tempun minä tein! Kun minä hain tanssin ammattilaiskoulutukseen en ajatellut, että tanssimisesta tulisi minulle ammatti. Se oli silloin vaan halu tulla yhtä hyväksi kuin ne oli, joita minä silloin hirveästi ihannoin.*

Elina kritisoi tanssikulttuuria siitä, että sen on niin vahvasti taitokeskeistä. Psykologiset paineet onnistumisesta ovat suuret, ja tämä tekee tanssimisesta toisinaan erittäin ahdistavan kokemuksen. Elina kuvailee ahdistavia psykologisia tiloja tanssiessa näin:

*Esiintyminen jännittää minua aina ihan tolkkottomasti, pelkään että minut nauretaan ulos tai että sekoan lavalla. Esiintymiseen en totu ikinä. Esiintyminen on niin vastuullista, usein minulla hirveä vastuu siitä, että taimaukset ja tunnelmat menee yksiin muiden tanssijoiden kanssa. Esiintymisiin minulla liittyy aina valtava epätodellisuuden tunne. Tanssiminen on niin sidottua siihen onnistumisen maailmaan, esimerkiksi soittaminen ei jännitä minua yhtään niin paljon. Se on helvetin kyseenalaista, että joutuu aina voittamaan itsensä, että saisi ne kiitospuheet esityksen jälkeen. Entäs jos joku vaikka kaatuu? Tästä minulle tulee se marionettipinaolo. Esiintymistilanne on niin kontrolloitu, että siitä se kontrollin menettämisen pelko tulee. Monta kertaa huvittaa vaan juosta yleisön sekaan ja alkaa huutaa kiro sanoja. Kontrollin menettämisen pelko tulee minulle siitä, että minut on käsketty tekemään jonkun muun ihmisen juttuja. Silloin kun saan tehdä omia koreografioita sitä ei tule. Marionettipinaolo tulee siitä, kun täytyy täyttää jonkun muun ihmisen odotukset, mutta silloin kun saa tehdä omia juttuja, tietää että omista odotuksista selviää. Kyllä minä ihmettelen sellaisia ihmisiä, jotka sanovat että tanssi on ihana juttu, eihän tanssi todellakaan ole niin yksitasoinen juttu!*

Satu totesi, että tanssijana on helppo ajautua tilanteeseen, jossa arvottaa itseään vain tanssin kautta. Tämä negatiivinen ilmiö johtaa siihen, että tanssija kokee aina olevansa huono ja epäonnistunut, jos tanssiminen ei onnistu odotuksien mukaan. Tanssimisesta muodostuu oman arvonn mittari, siitä tulee tärkein tekijä, jonka kautta tanssija määrittelee itseään. Satu totesi, että nuorempana hän usein ajautui tilanteeseen, jossa hän huomasi oman itsetuntonsa olevan täysin riippuvainen siitä, miten tanssimisessä onnistuu ja kehittyy. Satun mukaan hän on iän myötä päässyt yli tästä ilmiöstä. Hän kokee erittäin positiiviseksi sen, että nykyään hän pystyy suhtautumaan rauhallisesti myös epäonnistumisen kokemuksiin tanssitilanteissa.

Haastatteluista tulee esille, että vaikka tanssi tanssikokemus itsessään vaikuttaa yleensä psykologisesti positiivisesti ihmiseen, niin todellisuus ei ole niin yksinkertainen. Kaikkien tanssijoiden haastatteluista tuli esille, että ainakin jossain määrin tai jossain elämäntilanteessa he ovat käyttäneet tai käyttävät tanssia oman itsetuntonsa rakennuspylväänä. Tanssija helposti arvottaa itseään tanssin kautta, jonka vuoksi hän voi joutua negatiiviseenkin kierteeseen oman itsetuntonsa kanssa, jos opettajalta saama palaute tai omat tanssikokemukset ovat huonoja. Tanssilla voi siis olla sekä positiivisia että negatiivisia psykologisia vaikutuksia tanssijaan. Tanssi voi toimia psykologisena helpotuksen tuojana, mutta tanssiminen voi olla myös tekijä, jolla tanssija kerää itselleen psykologista taakkaa.

### **6.3 Tanssi kulttuurina**

Etnomusikologia lähtee paljolti siitä ajatuksesta, että musiikki ja tanssi ovat kulttuurisesti muovautuneita. Helena Saarikoski siteeraa ”Tanssi tanssi” kirjan esipuheessa Marcel Maussia, jonka mukaan ruumiin tekniikat ovat yhteisöllisesti opittuja ja kulttuurisesti malliintuneita. Marcel Maussin mukaan kansoilla ja kulttuureilla on erityisiä ruumiintekniikoita, jotka ilmentävät sosiaalista habitusta ja yksilöllistä viiteryhmiä. Marcel Mauss luettelee ruumiintekniikoiksi muun muassa synnytyksen, kävelemisen, istumisen, syömisen, uimisen, hengityksen, tanssimisen ja työtekniikat. Tämän ajatuksen kautta tullaan tulokseen, että myös tanssin kieli on kulttuurisesti muovautunut, ja jokaisella kulttuurilla on ominainen tapa liikkua ja tanssia. Tällaisessa ajattelumallissa otaksutaan, että suomalaisuuteen niin kuin muihinkin kansallisuuksiin tai kulttuureihin liittyy tietynlainen ruumiinkieli, ominainen tapa olla ja liikkua. Tämä ruumiinkieli siirtyy meille kasvuympäristömme kautta, ja me elämme tämän ruumiinkielen ympäröimänä. Kulttuurimme ruumiinkielestä muodostuu meille luonnollisin tapa olla ja liikkua. Tanssiantropologit ovat usein painottaneet ajatusta, että tanssin voi ymmärtää vain siinä kulttuurisessa kontekstissa, jossa tanssi on syntynyt. Antropologit ovat ajatelleet, että tanssit heijastavat kulttuurin arvoja, normeja, rakennetta, historiaa ja uskomuksia. Tansseilla on myös ajateltu olevan kulttuurin määrittelemä funktio. (Saarikoski 2003, 9-11.) Petri Hoppu toteaa kuitenkin ”Tanssi tanssi” kirjassa, että funktionalistisessa

tanssianalyysissä on ongelmansa. Nykyään on olemassa tansseja, joita tanssitaan vaikka tanssin funktio on hävinnyt tai tanssi on vaikka siirretty eri yhteiskuntaan, ja näin tanssin alkuperäinen funktio on uudessa kontekstissa menettänyt merkityksensä. (Hoppu 2003, 44.)

Haastattelemani ihmiset ovat kokeilleen paljon erilaisia tansseja eri kulttuureista. Aino ja Heini ovat päätyneet erilaisten tanssikokeilujen kautta tanssimaan afrikkalaisperäisiä tansseja. Halusin haastatteluissa kartoittaa sitä, miten tanssijat suhtautuivat eri kulttuurien tansseihin. Tuntevatko he eurooppalaisperäiset tai suomalaiset tanssit ja näiden liikekielen heille jotenkin helpommaksi, tai onko heille tanssilla kulttuurinen tai identiteettiin sidottu merkitys? 2000-luvun Suomessa kulttuuri on hyvin pirstaloitunut. Oma sukupolveni on saattanut olla tanssin osalta paljon enemmän tekemisissä muiden kuin suomalaisten tanssikulttuurien kanssa. Minulle itselleni ainakin suomalainen kansantanssi oli yksi viimeisistä Suomessa olemassa olevista tanssikulttuureista, johon minulle muodostui jonkinlainen kosketuspinta. Nykyään ei ole niin yksinkertaista sanoa, mitkä tanssit edustavat Suomea tai Eurooppaa kulttuurialueina. Ei ole myöskään itsestään selvää, että olisi edes olemassa suomalainen tapa liikkua ja tanssia. Suomesta löytyy paljon tanssijoita, joille jonkun muun maan liikekieli saattaa tuntua henkilökohtaisesti läheisemmältä kuin Suomen. Heini kuvaili näin sitä, miksi hän on päätenyt tanssimaan afrikkalaisperäisiä tansseja:

*Minulle ragga ja afrikkalainen tanssi tuntui heti jotenkin luonnolliselta ja varmaan siksi ne on ne tanssit, joita on jäänyt tekemään. En minä usko, ettei kuka tahansa voisi oppia mitä tahansa tanssia. Jokaiselle tanssi tarkoittaa tietysti eri asioita, esimerkiksi afrikkalaisille tanssi voi olla enemmän kollektiivinen kokemus, ja meille joku sama tanssi on enemmän henkilökohtainen asia. Tietysti ihan ensin afrikkalaisen tanssin liikekieli oli vaikeata, koska se oli erilaista kun baletti, mutta kyllä se kuitenkin tuli helposti. Tanssin niitä tansseja, joissa liike tulee luonnollisesti ja musiikki aiheuttaa sen että haluaa liikkua. Esimerkiksi itämaisentanssin liikekieli on kiinnostavaa, mutta musiikki on niin vastenmielistä, että en voisi tanssia sitä.*

Yhdistävä tekijä löytyy Heinillä ja Ainolla siitä, että he ovat alkaneet harrastaa vieraan kulttuurin tanssia, koska juuri tämä tanssi tuntui helpolta ja luonnolliselta. Molemmat

heistä sanoivat, että näiden kulttuurien kautta he ovat löytäneet musiikin joka herättää heissä halun liikkua. Aino kuvaili karibialaisten tanssien aloittamista näin:

*Ei salsa tuntunut minulle ikinä vieraalta, se siihen ajoikin, että se tuntui niin omalta, sitä ei tarvinnut jotenkin vääntämällä vääntää, että se tuntui hyvältä se liike, se vaan tuli. Se on se koko ajattelu vartalon käytöstä, että kaikki ruumiinosat on jotenkin yhteydessä toisiinsa, en minä voi tanssia pelkällä käsillä tai jaloilla, se liike menee jotenkin siellä koko vartalossa. Minä pystyn kyllä samaistumaan suomalaiseen musiikkiin, mutta se tanssi tuntuu jotenkin vieraalta, en tiedä miksi, vaikka kävin pienenä tanhuissakin. Minulla ei ole koskaan ollut sellaista oloa, että onpas tässä identiteetti nyt kokonainen kun tanssin jotain jenkkaa, minun suomalaisuus koostuu kyllä aivan jostain muista asioista.*

Vaikka Heini ja Aino tanssivatkin vieraiden kulttuurien tansseja, se ei heidän mielestään vaikuta heidän identiteettiinsä suomalaisina. Kummallekin on tärkeä suomalainen identiteetti ja suomalaisuus, mutta he molemmat ajattelevat, että heidän identiteettinsä ei rakennu suomalaisen tanssin kautta. Kumpikin heistä korostaa, että he eivät halua vieraan maan tanssikulttuuria harrastamalla identifioitua tämän maan kulttuuriseen identiteettiin. Heini puhui identiteetistään suomalaisena näin:

*Kyllä minulle suomalainen identiteetti on tärkeää, se on iso osa itseä, ehkä jopa isompi kuin itse koskaan tajuakaan. Mutta ei se estä sitä, että voisin nauttia jonkun toisen maan musiikista. Äiti esimerkiksi kysyy aina, että mitenkä minua joku afrikkalainen tanssi kiinnostaa. Mutta sitä on hirvittävän vaikea selittää miksi juuri se musiikki ja tanssi kiinnostaa. Afrikkalainen tanssi ja suomalaisuus eivät sulje toisiaan pois, näitä asioita voi yhdistellä omaan identiteettiin. Voi ottaa identiteettiin palasia eri puolilta maailmaa, koska nykyään on niin paljon tarjontaa ja mediasta tulee kaikkia virtauksia. Kyllä tanssiminen on iso osa omaa identiteettiä, mutta ei niinkään se mitä tanssii, koska se on muuttunut niin monta kertaa, vaan se että tanssii. Ehkä kansantanssijoille kansantanssi merkkää suomalaisuutta. Mutta minun mielestä tanssin alueella ei ole mitään vahvaa suomalaisuutta merkaavaa asiaa, muilla kulttuurin alueilla voi olla, mutta ei tanssin. Suomalainen tango, jota tanssitaan jäyhästi ja humppa, jossa vain hypitään, ovat suomalaisia tansseja. Mutta minusta se on kauhean yksitoikkoista puuhaa. Tule mieleen, että vaan vanhemmat tanssivat niitä tansseja. Ei minulle tule Suomesta mieleen mitään tansseja, mitä suomalaiset nuoret tanssivat. Esimerkiksi ragga ja dombolo ovat tansseja, joita niissä maissa tanssitaan ihan oikeasti, koska eihän mitään humppaa kukaan oikeasti tanssi.*

Muille haastateltaville suomalaiset tanssit tuntuivat luonnollisemmalta ja ajatus siitä, että suomalainen tanssi voisi olla osa omaa identiteettiä suomalaisena, ei ollut täysin vieras. Kukaan haastateltavista ei kuitenkaan ajatellut, että vieraiden maiden tanssit olisivat vaikeampia opeteltavia kuin suomalaiset tanssit, tai että niiden liikekieli tuntuisi vieraalta

omassa kehossa. Kaikki haastateltavat suhtautuvat kaikkiin tansseihin niin, että mikä tahansa tanssi on opittavissa ja harjoittelun kautta tanssit yleensä tulee tutummaksi keholle. Silti kaikilla haastateltavilla on joitain tansseja, jotka tuntuivat vielä paremmalta kuin toiset ja näiden oppiminen oli ollut heille helpompaa. Tanssit joiden oppiminen on alusta asti helpon ja luontaisen tuntuista, ovat yleensä ne tanssit, joiden tanssimista jatkaa. Se miksi haastateltaville joku tanssi tuntuu helpommalta kuin joku toinen, on vaikeasti selitettävissä. Näiden asioiden taustalta on vaikea löytää mitään logiikkaa. Haastateltavilla itselläänkään ei ollut tarjota mitään selitystä omille mieltymyksillensä. Itse sanoisin, että kysymys mistä musiikista tai tanssista joku pitää, menee tieteen rajojen ulkopuolelle. Tai jos tieteen keinoin haluaisi tähän aiheeseen pureutua, olisi psykologia ehkä se tieteenala, joka pystyisi sanomaan jotain tästä aiheesta. Elämme yhteiskunnassa, jossa olemme vaikutuksen alaisia monille eri virtauksille. Se minkä musiikin tai tanssin valitsemme, liittyy nykyään enemmän omaan persoonaamme ja mieltymyksiin kuin siihen kulttuuriin, mistä tämä tanssi on peräisin ja mistä maasta itse olemme kotoisin. Tämä on kuitenkin aihe, johon on tieteen keinoin todella vaikea pureutua, joten en halua siihen ainakaan tässä vaiheessa tämän enempää syventyä. Kaikista haastateltavista Karoliinalle tanssin suomalaisuudella oli selkeästi eniten merkitystä. Hän pohti suhdettaan kansantanssiin seuraavasti:

*Kyllä suomalaisia tansseja on minun mielestä helpompi ymmärtää kuin muiden maiden kansantansseja. Mitä me ollaan koulussa tehty paljon esimerkiksi unkarilaisia, mitkä on älyttömän kivoja ja erilaisia, mutta en saa niihin samalla tavalla kontaktia kuin suomalaisiin. Kyllä minä ajattelen niin, että minun juuret vaikuttaa siihen, että suomalaiseen kansantanssiin on erilainen yhteys. Ehkä minä koen itseni niin suomalaiseksi, että kaikki mitä tulee suomalaisesta perinteestä on minulle jotenkin tutumpaa ja helpompaa. Unkarilaiset, niin kyllä ne on teknisesti helppoja ja niitä voi tehdä, mutta ei se ole sama asia kun jos unkarilaiset tanssii niitä, joku yhteys siitä puuttuu siihen unkarilaisuuteen.*

Karoliinalla on siis aika vastakkainen näkemys tanssin alkuperän merkityksestä kuin Ainolla tai Heinillä. Karoliina ajattelee, että hänelle suomalaiset tanssit ovat hänelle automaattisesti helpompia ymmärtää ja hän tuntee suomalaiset tanssit enemmän omakseen.

Satulla ja Elinalla on haastateltavista hieman erilainen tilanne kuin muilla. Molempien heidän päätanssilajinsa on nykytanssi, johon ei liity niin selkeästi mitään kansalaisuutta tai kulttuurista identiteettiä. Molempien mielipiteistä tuli myös esiin, että tanssilaji ei ole ollut

heille välttämättä niin suuri tietoinen valinta kuin Heinille ja Ainolle. Molemmat ovat halunneet ammattitanssijoiksi ja tanssivat siis niitä tanssilajeja, jotka kuuluvat tanssijan ammattiin valmistavien koulujen opetusohjelmaan. Satu ja Elina kokivat kuitenkin nykytanssin itselleen mieleiseksi tanssilajiksi, koska se antaa vapauden omalle ilmaisulle ja siinä on tavallaan rajattomat kehitysmahdollisuudet, koska mitään liikkeitä ei siinä suljeta pois. Nykytanssi on selkeästi erilainen tanssilaji kuin kansantanssit tai etniset tanssit, koska siinä liikekieltä ei ole sidottu kovin tiukasti mihinkään kulttuuriseen historiaan, vaan liikkeet ovat enemmän lähtöisin tanssijan persoonasta. Vaikka nykytanssin perustekniikka onkin osa länsimaista taidetanssitraditiota, on siinä tanssijalla ja koreografilla suuri vapaus käyttää haluamaansa liikekieltä. Tanssija on nykytanssissa vapaa liikkumaan miten hän haluaa, liikekielen rajat ovat tanssijan fysiikan ja mielikuvituksen rajoissa, ei kulttuurin muokkaamassa liikekielen rajoissa. Elina totesikin, etteivät häntä kiinnosta niin paljoa tanssilajit, vaan hän on kiinnostunut enemmän ihmisten liikkeistä. Silti sekä Elinalla että Satulla on kiinnostusta myös kansantansseihin ja etnisiin tansseihin ja kulttuureihin näiden takana. Elina puhui suhteestaan eri tanssilajeihin näin:

*Koulussa tanssitaan nykytanssia, improvisaatiota, balettia ja jazzia. Koen olevani kotonani omassa tanssimisessäni, haluaisin suuntautua koreografiksi, nykyään minulle on alkanut muodostua oma liikekieli ja oma liikemateriaali. Oma liikekieleni polveutuu nykytanssista ja on hauskaa käyttää jotain viittauksia baletista. Välillä sitä on kriisi nykytanssinkin kanssa, mutta hyvän opettajan kanssa se on hienoa. Nykytanssi antaa keholle tilaa olla sellainen kuin se on tai antaa mahdollisuuden muutokseen, jota ei tarvitse tehdä repimällä. Nykytanssi jättää vapaaksi tulkita asioita. Haluaisin silti tietää enemmän tanssien kulttuureista, koska alkaa joskus kyllästyttää vaan tämä länsimainen tanssi, paitsi kansantanssi, siihen liittyy jotain tarustoa. Olisi kiva tietää enemmän tarinoita tanssista. Sitten kun pääsen täältä koulusta, alan varmasti kiinnostua kaikesta muustakin, mutta täällä ei vaan riitä energia. Mutta kyllä minun suomalaisuuteen liittyy suomalainen tanssi, koska tanssi on minun ammatti. En kyllä tiedä, onko olemassa mitään yleistä suomalaisuutta, on vaan olemassa yksilön suomalaisuus.*

Satun mukaan hän ajautui tanssimaan nykytanssia, koska se oli tavallaan ainoa vaihtoehto. Kun hän päätti pyrkiä Kuopion konservatorion tanssilinjalle, oli siellä valittavissa balettinlinja tai nykytanssinlinja. Nykytanssin linja oli Satulle ainoa vaihtoehto, koska hän oli aloittanut tanssimisen niin myöhään. Nykytanssi on Satulle mieleinen tanssilaji, mutta



viime vuosina sen rinnalle on tullut vahvana kansantanssi. Satu puhui suhteestaan suomalaisuuteen ja tanssiin näin:

*Kyllä minun mielestäni on olemassa suomalaista tanssia. Kansantanssit ovat suomalaisia ja kyllä suomalaisessa nykytänsissäkin on joku suomalainen vire. Kyllä minulla on sellainen tunne että Suomessa tehdään tietynlaista juttua. En ole kuitenkaan ajatellut, että tanssi voisi olla osa suomalaista identiteettiä. Mutta kyllähän kun oma identiteetti rakentuu niin voimakkaasti tanssin kautta niin se vaikuttaa jotenkin voimistavasti siihen suomalaisuuteenkin. Kyllä jotenkin enemmän vielä nyt kun on tutustunut suomalaisen tanssin juuriin. Niin, kyllä minä huomaan että se vaikuttaa. Silti tanssi on nykyisin enemmän työidentiteetti kun henkilökohtainen identiteetti.*

Mielestäni tanssijoiden asenteesta kulttuuriin on selkeästi luettavissa postmodernistinen asenne. Postmodernin kulttuurin ajatellaan perustuvan suurien tarinoiden romahtamiselle ja tämän kautta tapahtuneelle kulttuurin pluralisoitumiselle. Maailman suuret tarinat kuten kristinusko ja kommunismi ovat romahtaneet, joten ihmisillä ei ole enää valmista selitystä maailmasta tai yhtenäistä kulttuuria, johon he voisivat kasvaa ja uskoa. Yksi postmodernin piirteistä on myös se, että ero korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä pienenee. Massamedia tuottaa suuren osan kulttuurista, ja tämä massamediakulttuuri ainakin alun perin ajateltiin olevan monipuolisempaa kuin vanhempi pitkälle valtion alaisuudessa tuotettu kulttuuritarjonta. (Storey 1993, 159.) Haastattelemillani tanssijoilla Karoliinaa lukuun ottamatta on mielestäni hyvin postmoderni käsitys suomalaisuudesta. He ajattelevat, että ei ole välttämättä mitään yhtä suomalaisuutta. Jokainen ihminen kokooa oman suomalaisuutensa tai identiteettinsä palasista, jotka hänelle tuntuu hyviltä ja luontevilta. Kaikki kokivat olevansa suomalaisia, mutta suomalaisuutta ei koettu tekijäksi, joka sulkisi pois vahvoja vaikutteita muista kulttuureista. Tanssijoiden asenteista tanssia kohtaan huomaa myös, että kenellekään ei tuntunut raja taidetanssien ja muiden tanssien välillä olevan mitenkään merkityksellinen. Kaikki haastateltavat tiedostivat tämän jaon, mutta sillä ei tuntunut olevan henkilökohtaisiin mieltymyksiin tai valintoihin juurikaan vaikutusta. Kukaan haastateltavista ei ainakaan korostanut näkemystä, että länsimaiset taidetanssit olisivat jotenkin kulttuurisesti merkittävämpiä tai arvokkaampia kuin kansantanssi tai etniset tanssit. Päinvastoin haastateltavat esittivät enemmänkin kritiikkiä taidetanssia ja sen ympärille kehittyneitä traditioita kohtaan. Yleisesti haastateltavien mielipiteistä tuli vaikutelma, että heille tanssi psykofyysisenä kokemuksena tai tanssi

henkilökohtaisena ilmaisun muotona on huomattavasti merkittävämpää kuin tanssin kulttuurinen status tai tausta.

## 6.4 Tanssi sosiaalisena toimintana

Tanssiminen on ihmisen historian saatossa ollut enimmäkseen sosiaalista toimintaa. Tanssiminen on perinteisesti liittynyt yhteisöllisiin tapahtumiin. Yleensä niihin hetkiin joissa sosiaalinen yhteisö on kokoontunut juhlimaan tai suremaan jotain, on liittynyt tanssi. Lapsia on myös kasvatettu tanssin kautta, yhteisön arvot ja normit heijastuvat tanssissa ja näin tanssin kautta on siirretty yhteisön normistoa sukupolvelta toiselle. Tanssin kautta ihmiset ilmentäneet myös tuntemuksiaan, voidaan ajatella, että tanssi on kollektiivista jakamista, yhteisesti koettujen tunteiden ilmentämistä. Tanssitilanteessa on kuitenkin mukana aina myös yksilö, ja sitä kautta tanssiminen on aina myös henkilökohtainen kokemus. Haastatteluissa halusin kysyä tanssijoilta, onko tanssi heille enemmän kollektiivinen vai yksilöllinen kokemus. Halusin myös kartoittaa, kuinka paljon muut ihmiset vaikuttavat siihen miten he kokevat tanssitilanteen. Haastateltavilla oli selkeästi erilaisia näkemyksiä siitä, kuinka tärkeää sosiaalisuus heille on tanssissa, ja kuinka paljon muut ihmiset vaikuttavat heidän tanssikokemuksensa.

Satu ja Karoliina korostivat eniten tanssimisen sosiaalisen aspektin merkitystä heille. Satu kuvaili muiden ihmisten merkitystä tanssikokemuksessa näin:

*Kyllä se sellainen flow-meininki syntyy nimenomaan toisten kanssa tekemisestä. Oli se missä tahansa, diskossa tai muualla, kun se lähtee toisten kanssa, sen porukan kanssa menemään. Kyllä se tanssi silloin tuottaa eniten mielihyvää. Harvoin minä treenaan yksin, kyllä siinä täytyy olla se porukka, minä koen sen hyvin sosiaalisena tapahtumana. Kyllä se yksin treenaminen on aina tuntien suunnittelua. Haluaisin nähdä sellaisen tanssijan, joka treenaa itsekseen. Onhan se helvetin tylsää itsekseen siellä jotain jauhaa.*

Molemmat Karoliina ja Satu olivat sitä mieltä, että kansantanssi on luonteeltaan sosiaalisempaa kuin taidetanssit. Siinä kontakti tanssijoiden välillä on erittäin vahvaa, ja kommunikaatio tanssijoiden välillä on erittäin tärkeää. Kansantanssin kollektiivinen luonne

oli molemmille myös yksi tärkeistä syistä, minkä takia he pitävät kansantanssista. Karoliina kommentoi asiaa näin:

*Kyllä kansantanssissa kiehtoo se sosiaalisuus. Siinä ei treenata yksinään. Vaikka voihan se joskus olla miinuspuolikin. Mutta se on niin vahvasti sosiaalinen laji ja siinä ollaan niin voimakkaasti kontaktissa muihin. Se että sitä ei tehdä yksinään, kuuluu sen lajin luonteeseen. Parin kanssa tehdessä fiilis riippuu siitä toisesta ihmisestä. Esimerkiksi Mateissa ja Maijoissa oli muutamia poikia, joiden kanssa oli älyttömän hyvä tehdä. Niitten kanssa kun tanssii pystyy antamaan itsestään enemmän kun ikinä muuten pystyis antamaan, kun on sellainen kommunikaatio noin niin kun muutenkin. Kansantanssin luonteeseen kuulu se, että parin kanssa tanssiessa sitä tanssii sille parille, että siinä on ihan konkreettinen kohde jolle tanssii, eikä vaan tanssi sille pimeelle yleisölle. Se ihminen siinä lähellä on ihan oikea. Sitten joskus saattaa olla sellanen pari, joka on niin vaikee, että tanssis mieluummin yksinään.*

Kansantanssin kollektiiviseen luonteeseen vaikuttaa kuuluvan, että kansantanssiryhmät ovat tiiviitä sosiaalisia ryhmiä. Ihmiset muodostavat kansantanssiryhmien kautta sosiaalisen ryhmän, jonka jäsenet ovat tiivistä kanssakäymisessä toistensa kanssa myös tanssiharrastuksen ulkopuolella. Karoliina totesi, että kansantanssiryhmien kanssa harjoitukseen liittyy yleensä myös muunlaista yhdessäoloa. Harjoitukseen liittyy yleensä se, että harjoitusten jälkeen lähdetään viettämään iltaa yhdessä. Haastateltavien puheista on helppo havaita kuinka yleensäkin tanssikulttuuriin kuuluu se, että tanssiryhmien ympärille muodostuu sosiaalisia ryhmiä. Kaikille haastateltaville tanssin kautta oli muodostunut heille tärkeitä sosiaalisia ryhmiä tai kontakteja. Varsinkin Karoliina, Aino ja Heini korostivat sitä, että tanssin merkitys heille on myös tanssin sosiaalisuudessa. Tanssiryhmät muokkautuvat usein kiinteäksi sosiaaliseksi yhteisöksi, ja tanssin kautta solmitaan tärkeitä ihmissuhteita. Aino kertoi, kuinka hänelle tanssimista on edelleen vaikea mieltää työksi, koska hänen mennessä tanssikoululle opettamaan hän menee samalla viettämään aikaa ystäviensä kanssa. Tanssikoulu on hänelle paikka, jossa hän tekee työtään, mutta samalla se on tärkeä paikka, jossa hän voi kohdata ystäviään. Tanssiryhmät tai tanssiyhteisöt välttämättä kuitenkin aina ole ongelmattomia tai ei ole itsestään selvää, että tanssiryhmät muodostuvat tiiviiksi sosiaalisiksi ryhmiksi. Elina totesi, että hänellä on ajoittain ollut suuria vaikeuksia sopeutua siihen, että koulussa on välttämätöntä viettää päivät saman ihmisryhmän kanssa:

*Onhan meidän luokka ryhmä, mutta se on ryhmä, jotka eivät ole valinneet toisiaan samaan ryhmään, joten ei se aina ole niin helppoa. On minulle tanssin kautta tullut kuitenkin pari erittäin läheistä ystävää ja minun paras ystävä on samalla luokalla teatterikorkeakoulussa. Monet ystäväistä ovat kuitenkin ihan muilla aloilla ja ympäri Suomea. Nyt me ollaan minun miehen ja minun parhaan kaverin ja sen miehen kanssa perustettu oma tanssiryhmä, se lähti siitä, että meillä on niin hyvä meininki yhdessä.*

#### **6.4.1 Tanssiminen erilaissa tilanteissa**

Se minkälaisissa tilanteissa tanssi koettiin hedelmällisimmäksi, vaihteli haastateltavien kesken. Yhteistä oli se, että tanssin opetustilanne koettiin usein vähiten nautinnolliseksi. Opetus oli se osa tanssimisen kentässä, joka helpoimmin koettiin puhtaasti työksi. Opettamista tehdään lähinnä rahan takia, ei niinkään oman kehittymisen tai nautinnon takia. Erilaisilla tanssitilanteilla vaikuttaa tanssijoille olevan erilaisia merkityksiä. Aino kuvaili eroja erilaisten tanssitilanteiden välillä näin:

*Erilaisista tanssitilanteista nauttii eritavalla. Opettaminen tuntuu usein siltä, että en aina jaksaa opettaa näitä samoja juttuja, opetustilanteesta nauttii lähinnä siitä kun näkee, että uudet ihmiset saavat siitä jotain iloa elämäänsä. Mutta se nauttimon tunne menee äkkiä ohi. Vapaamuotoisemmasta tanssitilanteesta nauttii jotenkin syvemmin, ei tarvitse ajatella sitä, mitä minä teen, ei ole kenenkään silmien alla, se on tavallaan luonnollisempaa. Esiintymiset taas on sitä, että haluaa tulla toisten silmien alle katsottavaksi ja olla esillä. Kyllä siitäkin nauttii mutta ei aina, joskus kun on ollut joka ilta viikossa esiintymisiä, niin se on kyllä liikaa, ei sitä jaksaa olla joka ilta niin hehkeä. Jokaisesta tilanteesta nauttii eri tavalla. Jos tanssahtelee yksin kotona sillä voi selvittää itselleen jotain ajatuksia, mitä muiden ei tarvitse edes tietää, yksin tanssiminen on kivaa, mutta sitten kun sitä menee vaikka salsailtaan tanssimaan sillä tanssilla kommunikoi ihan eritavalla, koska siellä on muitakin ihmisiä. Silloin tanssilla puhutaan ihmisten kesken. En tiedä kumpi on kivempaa yksin tanssiminen vai yhdessä tanssiminen.*

Haastateltavien oli vaikea sanoa, mikä tanssitilanteista heille olisi tärkein tai nautinnollisin. Esiintymisen ajateltiin olevan kiehtovaa, koska silloin yleisöltä saa tukea ja se saattaa tuoda tilanteeseen lisää energiaa. Samalla esiintyminen voi kuitenkin olla stressaavaa, koska paineet ovat suuremmat. Harjoitustilanteessa tai vapaassa tanssitilanteessa voi keskittyä enemmän omaan itseensä ja omaan liikkeeseen, siinä jää aikaa enemmän kuunnella omia tuntemuksia. Kaikki haastateltavat käyvät tanssimassa myös vapaa-ajallaan. Kaikki kokivat nämä tilanteet erittäin nautinnollisiksi, koska vapaisiin tanssitilanteisiin ei liity paineita. Monet haastateltavista totesivat kuitenkin, että koska tanssimista on ammattiin tai opiskeluun liittyen niin paljon, he eivät usein enää vapaa-

ajalla yksinkertaisesti jaksaa tanssia. Elina oli ainoa haastateltavista, joka otti esille näkökulman, että joskus toisten tanssiesityksen katsominen voi tuntua paremmalta kuin se, että itse tanssisi. Hän sanoi, että viime aikoina kaikista parhaat tanssikokemukset ovat olleet toisten tekemien esityksien katsomiskokemukset.

Tanssipari on luonnollisesti se ihminen, joka eniten vaikuttaa siihen, miten tanssitilanteen kokee. Heiniä lukuun ottamatta muut haastateltavat sanoivat nauttivansa parin kanssa tanssimisesta. Heini ei juuri ole harjoitellut parin kanssa tanssimista ja hän totesi, että parin kanssa tanssiminen tuntuu hänestä vieraalta ja usein epämiellyttävältä. Kaikki haastateltavat totesivat, että parin kanssa tanssiminen on aina erittäin epämiellyttävää, jos parin kanssa kommunikaatio ei suju. Satu kuvasi näin sitä, kuinka hän totutteli parin kanssa tanssimiseen aloittaessaan kansantanssikoulutuksen:

*Oli se vietävänä oleminen aluksi vaikeata. Siinä pitää kuunnella niin tarkasti sitä poikaa. Siinä syntyy heti sellainen toisenlainen kontakti sen kanssa jonka tanssii, siinä on heti paljon herkempänä. Mutta se on ihana tunne kun oppii luottaan. Koska luottamuksestahan siinä on kysymys, että oppii oleen vietävänä. Parin kanssa tanssiessa on koko ajan sen toisen ihmisen kanssa tekemisissä. Se on mahtavaa, että pystyy aistimaan toisen kehossa ne merkit mihin ja milloin mennään. Joutuu oleen kaikki aistit avoinna. Ja joutuuhan parin kanssa tanssiessa olemaan fyysisestikin toiseen kontaktissa, se oli aluksi uutta. Että joutui tottumaan siihen. Mutta se tuntui kuitenkin positiiviselta enemmän kuin siltä, että minun alueeseeni tunkeudutaan. Kansantanssissa sillä on enemmän kuin nykärissä merkitystä kenen kanssa tanssii, jos siellä on joku jonka pärsä ei miellytä, niin en tiedä voiko siitä päästä yli.*

Vaikka haastateltavat painottivatkin eritavalla sosiaalisuuden ja yksilöllisen kokemuksen merkitystä, silti heille kaikille tanssi oli sekä yksilöllinen että kollektiivinen kokemus. Elina selitti kollektiivisuuden ja yksilöllisyyden kohtaamista tanssitilanteessa näin:

*Olen alkanut suuntautua enemmän sille puolelle, että tanssi on kollektiivista. Kollektiivisesti voi silti kokea yksilöllisestikin. Tanssi on niin fyysisesti kollektiivista, ettei siinä voi sulkea muita ulkopuolelle. Nykytanssiinkin olisi hyvä saada enemmän sellaista ihan arkipäiväistä kansantanssinomaista kohtaamista, että kontakti ei muodostuisi vaan liikkeen kautta, vaan se olisi ihan sellaista silmiin katsomista ja muuta.*

Aino, Karoliina ja Heini totesivat, että vaikka tanssin kollektiivisuus on heille tärkeää, niin tanssi se kuitenkin lopulta on enemmän yksilöllinen kokemus. Tanssissa on heidän mielestään omat tunteen ja tuntemukset niin vahvasti esillä, että se tekee tanssista loppujen lopuksi henkilökohtaisella tasolla merkittävemmän kokemuksen kuin kollektiivisella tasolla. Vaikka kaikki haastateltavat näkivät, että tanssikokemus syntyy samanaikaisesti sekä kollektiivisella että yksilöllisellä tasolla, oli näiden kahden painotuksen välillä suuria eroja. Satulle ajatus yksin tanssimisesta on täysin vieras. Hän painotti ajatusta, että hyvä tunnelma tanssissa ”flow meininki” tulee nimenomaan siitä, että tanssikokemus jaetaan ryhmän kanssa. Paras tunnelma tanssiin syntyy hänen mukaansa siitä, että ryhmä saa kokonaisuutena tanssin kulkemaan. Ainolle taas yhtä tärkeää kuin kollektiivinen tanssikokemus oli ne hetket, kun hän tanssii yksin kotonaan.

## 6.5 Tanssin poliittinen ja taloudellinen aspekti

Kaikki haastatteleman tanssijat ovat siinä mielessä samassa tilanteessa, että he ansaitsevat tai tulevat ansaitsemaan tanssimalla rahaa. Kaikilla heistä on kokemuksia siitä, minkälaista on toimia ammattitanssijana, ja heillä oli jonkinlainen näkemys tanssista ammattina. Kaikki muut haastateltavat problematisoivat tanssimista ammattina paitsi Satu. Haastateltavat ajattelivat, että kun tanssista tekee ammatin ja siitä tulee sen jälkeen jotain mitä on pakko tehdä, voi tanssimisesta lähteä se ilo, mikä siinä spontaanisti on. Heini ei esimerkiksi haluaisi tehdä tanssimisesta pääasiallista ammattiaan:

*En oikeastaan ole ajatellut, että haluaisin tanssia ammatikseni. Tuntuu, että se voisi viedä tanssista sen ilon, olisihan se toisaalta hienoa, mutta pelottaa, että sitten se ei olisi enää niin hienoa, kun sitä joutuisi tekemään pakosta. Jos olisi pakko, suhde tanssiin voisi muuttua. Tällä hetkellä voi kuitenkin pääasiassa mennä tanssimaan silloin kun haluaa. Enemmän minä tykkään olla tunnilla oppilaana kuin opettajana. Silloin saa tehdä omasta ilosta ja itsensä takia, kun ei tarvitse olla vastuussa. Opettaminen vie tanssimisesta pois iloa ja vapautta.*

Myös Aino sanoi, että hän ei halua toimia kokopäiväisenä tanssin ammattilaisena. Hän totesi, että häntä kiinnostaa moni muukin asia. Hän ei haluaisi tehdä työkseen pelkästään tanssia, koska silloin hänellä ei olisi aikaa keskittyä mihinkään muuhun. Myös Karoliina

sanoi, että hän ei ole varma haluaako hän toimia kokopäiväisenä tanssin ammattilaisena. Hän aloitti Tampereen yliopistossa teatterialan opinnot. Karoliina sanoi elävänsä tällä hetkellä vaihetta, jossa hän vielä etsii, mikä on hänen alansa ja taidemuoto, jolla hänen ominaisinta ilmaista itseään. Karoliina puhui omasta ammattilaisuudestaan näin:

*Ammattilaisuus oli minulle puoliksi vahinko. Hain ammattikoulutukseen siksi, että halusin olla yhtä hyvä tanssimaan kuin ne joita olin nähnyt, halusin vain oppia tanssimaan, en minä siinä kohtaan ajatellut paljoakaan sitä, että siitä tulee minulle ammatti. Se oli vaan halu tanssia ja oppia yhtä hyväksi kuin ne, joita minä silloin hirveästi ihailin. Kyllä se ammattilaisuus oli puolivahinko. Nyt kun siinä ammatissa toimii, niin sitä miettii oliko tämä sitä mitä halusin. Se on aina kun tekee harrastuksesta itselleen työn, niin menettää hyvän harrastuksen. Se muuttuu se tanssimisen luonne niin paljon.*

Elina puolestaan totesi, ettei hänellä ollut muita vaihtoehtoja kuin tanssia. Hän kuvaili päätöstään lähteä opiskelemaan teatterikorkeakouluun näin:

*Ei minulla ollut mitään vaihtoehtoja. Olin niin huono koulussakin ja en halunnut jäädä Nurmekseen koko iäksi, minulla oli vahva idea siitä, että on pakko tehdä jotain erilaista. Se oli myös jo silloin helvetin luonnollista se jatkuva väsymys, treenaamisen tarve ja itsensä kunnossa pitäminen. Sitten sitä alkoi kiinnostua tanssista taiteena ja esiintymisestä kun sai siitä kiitosta. Nyt tanssijan ammatti on alkanut menemään minulle lähemmäksi keksimistä kuin tanssimista.*

Satu on poikkeus muista siinä mielessä, että hänen aloittaessaan tanssimisen, oli hänellä alusta asti mielessä ammattilaisura. Tanssipedagogina toimiminen oli nimenomaan se, mitä hän tanssimisesta halusi. Satu toteaa, että hän on hyvin tyytyväinen ammattivalintaansa. Hänen mielestään on jotenkin kiehtovaa opettaa tanssimista, jossa tietämys on kehollista. Hän nauttii siitä ajatuksesta, että hänen opettamisessa käyttämänsä tieto ja taito sijaitsevat hänen omassa kehossaan. Kukaan haastateltavista ei mitenkään glorifioi tanssijan ammattilaisuutta. Haastatteluja lukiessa saa sellaisen tuntuman, että useimmat tavallaan ajautuivat tanssimaan ammattilaisena, sen sijaan että he olisivat selkeästi valinneet tanssijan uran. Kukaan haastateltavista ei ollut haaveillut tanssijan ammatista. Tilanteeseen jossa tanssi on ammatti tai osa-aikatyö, on pikemminkin päädytty. Kysyin myös haastateltavilta, että milloin he suostuvat tanssimaan ilman, että he saavat siitä rahaa, ja että suostuvatko he tekemään tätä ollenkaan. Karoliina ajattelee, että opettaminen on hänen ammattinsa ja siitä hän haluaa selkeän palkan. Esiintymisestä hänelle ei tarvitse välttämättä

maksaa palkkaa: hän voi esiintyä omaksi huvikseenkin, jos esiintymisten määrä ei kasva kovin suureksi. Karoliina kokee saavansa esiintymisestä niin paljon henkilökohtaista iloa, että se riittää hänelle motivaatioksi. Aino taas totesi, että hänelle on ainakin tällä hetkellä tärkeää, että hän saa palkan sekä opettamisesta ja esiintymisestä:

*Kyllä varsinkin nyt kun opiskelee niin se tanssimalla saatu raha on tärkeää. Olen opettanut ja esiintynyt 16-vuotiaasta, silloin sitä teki ilmaiseksikin. Mutta kyllä sillä nykyään on merkitys, koska olen tehnyt sitä niin pitkään ja käytän siihen niin paljon aikaa. Eihän sitä kukaan artisti mene ihan huvikseen esiintymään. Kyllä minä sen sillä tavalla koen työnä, että siitä pitää palkkaa saada. Mutta ei se tietysti ole se pelkkä raha.*

Haastatteluista tulee esille, että vaikka tanssilla on kaikille tanssijoille myös taloudellinen merkitys, niin taloudellinen merkitys tanssissa on aina toissijaista. Tanssiminen on aloitettu ja sitä tehdään ensisijaisesti muista kuin taloudellisista syistä. Tanssilla niin kuin muillakin taiteilla on erikoislaatuinen asema ammattina. Harva tanssija valitsee ammatinsa ensisijaisesti ajatellen rahan ansaitsemista. Laura Jänneksen (1998) tutkimuksesta tulee esille, että ammattitanssijan ekonomisen aseman Suomessa on tyypillisesti hyvin heikko ja epävaka. Tanssijat ovat Suomessa sen verran huonosti palkattuja, että tanssijoilla täytyy olla muita merkittävämpiä motiiveja kuin taloudellinen motiivi ryhtyäkseen tanssijaksi.

### **6.5.1 Tanssija suomalaisessa yhteiskunnassa**

Haastateltavien puheista tuli esiin, ettei heidän mielestään tanssilla Suomessa ole kovinkaan vahvaa yhteiskunnallista statusta. Muita ammatteja harjoittavat ihmiset saattavat haastateltavien kokemusten mukaan suhtautua tanssijaan väheksyen, ajatellen ettei tanssi ole oikeaa työtä. Negatiivisin kokemus haastateltavilla oli, että ihmiset saattavat yhdistävää tanssijan stripparin ammattiin. Haastateltavilla oli sekä positiivisia että negatiivisia kokemuksia ihmisten suhtautumista heihin tanssijoina. Positiiviset kokemukset liittyivät usein esiintymishetkiin. Esiintyessä ja esiintymispaikalla tanssijat usein kokevat saavansa voimakasta arvostusta yleisöltä. Kukaan haastateltavista ei koe henkilökohtaisesti kärsivänsä ympäristön negatiivisesta suhtautumisesta tanssiin tai tanssijaan. Negatiiviset kokemukset ajateltiin enemmän yksittäisiksi tapauksiksi kuin koko yhteiskunnan hallitsevaksi suhtautumistavaksi tanssia kohtaan. Monet haastateltavista kuitenkin



ajattelivat, että yhteiskunta tukee enemmän muita taiteenlajeja muotoja kuin tanssia. Satu kertoi kokemuksistaan näin:

*Kyllä sitä suhtautumista minuun tanssijana on ollut laidasta laitaan, jotkut kysyy että mikä sinun oikea ammatti on, mutta nykyään sitä on vähemmän. Ei minulla hirveästi niitä todella huonoja tai aliarvioivia kokemuksia ole. Paitsi nyt kun ajattelee, kyllä täällä Tampereen konsalla on toimistolla sellainen negatiivinen suhtautuminen tanssijoihin ja koko tanssiosastoon. Se kulminoituu tähän musiikki-tanssi dilemmaan. Oikeastaan Jyväskylän konsalla oli sama. Mutta ehkä se on siitä rahanjaosta kiinni. Mutta kyllä teattereissakin sitä on joutunut musikaaleja tehdessä puolustelemaan sitä tanssia ja tanssijoiden mukana oloa.*

Karoliina suhtautui haastateltavista kaikista kriittisimmin tanssin asemaan suomalaisessa yhteiskunnassa. Hänen mielestään tanssi ei saa Suomessa sitä arvostusta, jonka se ansaitsisi:

*Ei tanssiminen Suomessa saa riittävästi arvostusta, esimerkiksi kansantanssi ei saa sitä arvostusta mitä se ansaitsisi. Kansantanssi ei ole tällä hetkellä mediaseksikästä. Kaikki ne ryhmät, jotka tekevät lasten ja nuorten kanssa töitä ja ne hyvät ryhmät, joissa alkaa olla ammattitanssijoita, ei ne saa sitä arvostusta minkä ne ansaitsisi. En tiedä miten taidetanssien tanssijat, kokeeko ne saavansa tarpeeksi arvostusta, ei välttämättä. Kyllä tanssi on Suomessa jotenkin aliarvostettua, sen näkee jo siinäkin kuinka rahaa jaetaan. Kyllä sitä pitäisi enemmän arvostaa.*

Kokonaisuudessaan haastateltavien kokemuksista voi päätellä, ettei esittävä tanssitaide kuulu kovin kiinteästi nykyään suomalaiseen yhteiskuntaan. Haastateltavat eivät koe, että suomalainen yhteiskunta suhtautuisi positiivisesti tanssijoihin tai tanssimiseen. Kenelläkään haastateltavista ei ollut pelkästään negatiivisia kokemuksia suhtautumisesta häneen itseensä tanssijana, mutta ei toisaalta kovin positiivisiakaan. Tanssia ei varsinaisesti paheksuta, mutta ei sitä juuri arvostetakaan. Tanssi tuntuu jäävän paitsioon kulttuurielämästä suomalaisessa yhteiskunnassa.

### **6.5.2 Tanssija vallan alla**

Michel Foucault ja Judith Lynne Hanna ovat todenneet, että tanssiminen voi olla myös politiikan ja vallan väline. Tanssin liikekieli voi olla jotain, johon tanssijan on pakko alistua. Tanssija ei saa liikkua vapaasti, vaan hänen täytyy sopeutua johonkin tiettyyn

liikekieleen ja liikkua näin kontrollin ja vallan alaisena. (Hanna 1987, Parviainen 1998.) Kysyin haastateltavilta, tuntevatko he koskaan tanssimisen olevan heille alistumista kahlitsevalle liikekielelle. Kaikki haastateltavista tunnistivat tällaisen ilmiön. Haastateltavien puheista pystyy yleistämään, että kaikki mieluummin tanssivat niin, että improvisaatiolle ja persoonalle annetaan tilaa. Tanssiminen koetaan helpommaksi, jos koreografia antaa sijaa tanssijan omalle liikekielelle. Esimerkiksi Aino ja Heini totesivat, että yksi syy minkä takia he tanssivat afrikkalaisperäisiä tansseja on se, että niissä liikekieli ei ole tiukasti normitettua ja niissä on enemmän tilaa improvisaatiolle kuin esimerkiksi baletissa tai kilpatanssissa. Karoliina vastasi kysymykseen, voiko tanssin liikekieli olla joskus kahle näin:

*Se riippuu tanssista. Kansantansseja tehdessä on vapaa olo. Ne on niin tuttuja, että pystyy hirveen vapaasti olemaan sen materiaalin puitteissa. Joskus kun on sellainen koreografi, joka haluaa että sitä tehdään jollain tietyllä tavalla, jotenkin hirvittävän tarkkaan niin silloin se tietysti vähän kahlehtii, kun ei saa tehdä niin kuin itsestä tuntuis parhaalta, ja joutuu vaan alistuun. Mut jos koreografi ei määritä niin hirvittävän tarkasti, niin silloin pystyy oleen vapaammin ja ilmaseen itseään. Sellaiset produktiot missä tanssija pystyy vaikuttaan tai missä on varaa improvisaatiolle, niin minä tykkään sellaisesta, se on paljon vapaampaa. Ei tarvi muistaa joka askelta, ulkoa vaan sinä tekemisessä on joku pelivara. Sellaisesta tekemisestä minä tykkään enemmän.*

Satu, Heini ja Karoliina olivat sitä mieltä, että tanssin liikekieli voi tuntua kahleelta tai ahdistavalta silloin kun liikekieli on vierasta, mutta harjoittelun kautta liikekieli alkaa tuntua luonnollisemmalta ja sitä kautta myös vapaammalta. Satun mielestä itsensä pakottaminen alistumaan vaikeantuntukselle liikekielelle voi myös olla palkitsevaa:

*Kyllä tanssiminen on joskus mielestäni alistumista. Jos tekee sellaisia juttuja, mitkä ei ole luontaisia omalle kehon reiteille ja rytmille, niin silloin joutuu tekemään tosi paljon töitä, että pystyy tekemään niin kuin on sanottu. Se voi kuitenkin olla myös hienoa pystyä oppimaan jotain mikä ei tunnu luontealta, se monipuolistaa. Koska jos ajattelee vaikka improvisaatiota, niin sitä tekee helposti aina niitä itselle helppoja ja luontaisia juttuja. Kyllä sitä mielellään laajentaa osaamista. Sen tietyn vaiheen kun pääsee yli voi saada uuden liikereitin kehoon ja se vaan monipuolistaa niitä liikereittejä mitä siellä on.*

Elinan haastattelusta tulee ilmi, että sama ilmiö voi toimia toisinkin päin. Joku tietty tanssilaji voi muodostua ahdistavaksi ja liikekieli alkaa muodostua pakoksi, jos samaa

tanssilajia harjoittelee liikaa. Tällöin tutusta liikekielestä alkaa muodostua vankila. Elina totesi, että uusien tanssien kokeileminen voi olla myös erittäin vapauttava kokemus:

*Ei minusta uudet liikekielet tunnu vierailta tai vaikeilta. Muissa tanssilajeissa on helpompi olla lempeä itseään kohtaan, kun ei tarvitse olla niin tarkka. Jos nykytanssissa en osaa jotain, olen todella ankara itselle. Siinä on aina se vaara, että kun tekee jotain tosissaan se alkaa muuttua viholliseksi itselle, se muuttuu siksi jonka kautta reflektoi jatkuvasti itseään. Jollain flamencotunnilla taas sitten voi kokea järkyttäviä vapautumisen tunteita.*

Tanssijaan voi tanssin kautta kohdistua vallan käyttöä, mutta tanssija voi myös käyttää tanssia vallan välineenä. Elina on ainoa haastateltavista, joka nosti haastattelussa esille tanssin kautta saavuttamansa vallan. Elina haluaisi ainakin tällä hetkellä suuntautua enemmän omien koreografioiden tekemiseen, kuin muiden produktioissa tanssijana olemiseen. Hänelle tanssiminen on viestiväline. Hän haluaa tanssimalla tuoda esille itselleen tärkeitä asioita ja sanomia. Tanssiminen voi olla poliittista vallan käyttöä, koska omia yhteiskunnallisia ja poliittisia näkemyksiään voi tuoda esille tanssiteoksen muodossa. Elina korosti, että hänelle taiteen tekeminen on politiikan tekemistä, taiteilijana voi tuoda esille omia näkökulmia sitoutumatta kuitenkaan poliittisesti mihinkään puolueeseen. Hän haluaa tanssijana tehdä teoksia, joilla hän pystyy vaikuttamaan yhteiskuntaan ja ihmisten mielipiteisiin.

## **6.6 Tanssi kommunikaationa**

Kaikki haastateltavat olivat yhtä mieltä siitä, että tanssilla on ilmaisuvoimaa. Tanssi ajateltiin enemmän olevan tunteiden ja tunnelmien kieli, kuin kieli jolla ilmaistaan eksakteja sanomia tai kerrotaan varsinaisia tarinoita. Tanssi miellettiin ennen kaikkea kieleksi, jolla pystyy ilmaisemaan tunnelmia. Karoliina totesi, että tanssi on hänelle yksi tärkeä itsensä ilmaisumuoto ja että tanssilla on kielenä ilmaisuvoimaa, jota millään muulla kielellä ei ole. Karoliinan puhuu tanssista kielenä seuraavasti:

*Kyllä minä ajattelen tanssin olevan kieli. Nyt kun opiskelee teatteria, niin sitä miettii paljon tanssin ja teatterin suhdetta ja sitä mikä niissä on samaa ja mikä erilaista. Kyllä tanssi on ihan älyttömän ilmaisuvoimainen kieli, jos ajattelee kuinka suuri osa sillä verbaalilla ja nonverbaalilla osalla on jo*

*puheessakin. Se nonverbaali on älyttömän tärkeätä, tanssiessa sinulla puuttuu sanat, mutta sillä kehon kielellä pystyy ilmaisemaan ihan älyttömästi. Semmoisia asioita mitä sanoilla ei pystyisi niin voimakkaasti ilmaiseen. Minun on helppo tanssilla ilmaista sellaisia asioita kun rakkaus tai läheisyys. Kun ne on muutenkin fyysisiä tunteita. Niitä on helpompi käsitellä niin, ettei tarvi puhua. Samoin kun seksuaaliset tunteet, niitä on helpompi ilmaista tanssilla kun puhumalla.*

Se mitä tanssilla pystyy ilmaisemaan tai mitä sillä pyritään ilmaisemaan, riippuu paljon tanssista. Tanssin viesti voi olla ennalta määrätty tai tanssin liikekieli voi olla tarkasti normitettua, jolloin ilmaisun vapaus rajoittuu. Aino ja Heino olivat sitä mieltä, että tanssilla ilmennetään enimmäkseen positiivisia asioita. Salsa ja ragga ovat iloisia musiikkityylejä, joten niitä tanssitaankin ilmentäen positiivisia tuntemuksia. Aino totesi, että vaikka afrokuubalaisessa rumbassa onkin selkeä symbolinen liikekieli, sitä harvemmin täällä Suomessa kukaan ymmärtää. Salsaajat saattavat keskenään pystyä viestimään liikkeillä enemmän asioita toisilleen, mutta yleisölle Suomessa Salsalla voi lähinnä ilmaista hyvänolon tunnetta ja sitä, että tanssija itse nauttii tanssista suunnattomasti. Aino sanoi, että salsa on Suomessa myös hyvä keino avata ihmisten silmiä ja tarjota heille esimerkin erilaisesta kulttuurista. Tätä kautta tanssija voi tarjota yleisölle uusia näkökulmia.

Nykytanssissa on taas tapana ainakin Suomessa ilmaista useammin negatiivisia tai vaikeita tunteita tai ajatuksia. Nykytanssiteokset ovat yleensä hengeltään vakavia ja teoksissa käsiteltävät teemat ovat usein melko raskaita. Harvoin näkee nykytanssiteoksia, joissa olisi positiivinen yleisvire. Sekä Satu ja Elina korostivat sitä, että tanssi on ilmaisuvoimaista, ja että heidän mielestään ainakin nykytanssiteoksilla pitää olla joku sanoma ollakseen kiinnostavia. Satu totesi, että hänen mielestään sellaisia teoksia, joilla ei haluta ilmaista yleisölle mitään ei kannata viedä lavalle. Hän otti esimerkiksi vastikään näkemänsä kansantanssiprojektin, jossa tanssijat olivat keskittyneitä tanssimaan vain toisilleen. Satu totesi, että jos ei haluta ilmaista tai ilmentää yleisölle mitään, kannattaisi miettiä kannattaako teosta edes tuoda lavalle. Elina totesi, että hänelle tanssi on ensisijaisesti kieli jonka avulla hän saa keinon vaikuttaa yhteiskuntaan:

*Minulle tanssi on poliittisesti merkittävien asioiden välityskeino. Minulle tanssi on viestiväline. Minun on pakko tuoda esille se, mitä olen oivaltanut jotenkin esille teoksen muodossa. Haluan tuoda tämän asian*

*esille ihmishahmojen kautta. Minusta olisi kiinnostavaa tehdä jotain hauskeempaa nykytanssia, tragikoomista nykytanssia. Jos tanssissa olisi enemmän huumoria, se voisi kohdata ihmiset paremmin, ei kaikki olisi aina niin abstraktia. Huumori ja ilo on aivan liian aliarvostettuja. Mikään ei ole kuitenkaan niin vaikeaa kuin komiikan tekeminen.*

Satu korosti ajatusta, että tanssi on ilmaisuvoimainen kieli, mutta sen ymmärtäminen katsojalle ei ole aina kovinkaan helppoa. Monilla nykytanssikoreografeilla voi olla isoja ajatuksia koreografioiden takana, mutta se ymmärtäkö katsoja niitä, on aina eri asia. Satu kyseenalaisti ajatuksen, että tanssilla voisi kertoa varsinaisia tarinoita. Hänen mielestään tanssi on enemmänkin tunnelmien ja tunteiden ilmaisua kuin varsinaista tarinan kerrontaa. Itse hän haluaa käyttää tanssia inhimillisyyden kuvaamiseen.

Haastateltavat ajattelivat, että tanssissa voi syntyä kommunikaatiosuhde tanssijoiden kesken sekä tanssijoiden ja yleisön kesken. Tanssilla tapahtuva kommunikaatio yleisön kanssa ei ole yksisuuntaista siinä mielessä, että tanssilla vaan viestitään jotain yleisölle. Yleisön reaktiot myös välittyvät tanssijalle. Yleisön kanssa kehittyvällä kommunikaatiosuhteella on suuri merkitys siihen miltä tanssiminen tuntuu. Jos yleisön kanssa ei synny kommunikaatiota tai jos yleisöltä saatavat viestit ovat negatiivisia, voi tanssikokemus tuntua epämiellyttäviltä. Hyvä yleisö taas positiivisten viestien kautta voi antaa tanssijalle lisää energiaa ja halua tanssia. Karoliina totesi, että kommunikaatiota yleisön kanssa ei aina tiedosta, mutta kommunikaation puuttumisen aistii erittäin voimakkaasti. Hän kertoi esimerkkinä vuoden takaisesta esiintymismatkasta Kiinaan, jossa esiintyminen tuntui todella omituiselta, koska yleisön kanssa ei syntynyt minkäänlaista kommunikaatiota. Siellä Karoliinan mukaan tuntui selkeästi siltä, että yleisö ei vaan yksinkertaisesti ymmärrä heidän esittämäänsä tanssia, ja se teki esiintymisestä erittäin vaikeaa ja epämiellyttävää.

Kysyin tanssijoilta, että voiko tanssi heidän mielestään olla kommunikaatiota korkeampien voimien kanssa. Heinille ja Karoliinalle tämä ajatus tuntui ainakin noin nopeasti ilmanheitettynä vieraalta. Muut haastateltavat taas sanoivat, että tanssi voi ainakin jollain tavalla olla pyhä ja erityinen kokemus, vaikkei se välttämättä olisikaan suoraa kommunikaatiota jumalien kanssa. Aino selitti suhdettaan tanssin pyhyteen näin:

*En puhu varsinaisesti mistään jumalista, mutta on tanssi sillä tavalla hengellistä, että siinä joskus harvoin pääsee sellaiseen transsiin, että on jossain muualla ja tanssii vaan eikä ole ihan niissä järjissään mitä normaalisti on, tämä tapahtuu ihan ilman alkoholia. Tanssi on tavallaan jotain huumetta jolta saa jotain, siinä on henkisesti sellaisia hyviä ja parantavia asioita. En kuitenkaan ajattele, että saisin varsinaisesti yhteyttä jumaliin tanssin kautta. Tanssilla voi päästä johonkin suurempaan sopusointuun maailman kanssa, tulee sellainen olo, että on tarkoituksellisesti osa jotain, eikä vaan joku joka haahuilee täällä maailmassa.*

Ainon ajatukset tulevat lähelle Isadora Duncanin ajattelutapaa tanssista. Isadora Duncan tavoitteli urallaan tanssin vapauttamista, hän halusi luoda tanssin, jossa ihminen on vapaa löytämään perimmäisen luontonsa ja tätä kautta ihminen pääsee myös sopusointuun luonnon kanssa. (Saari 1990, 28.) Satu totesi, että pyhyiden kokemuksia tanssissa tulee joskus, mutta sitä sattuu kuitenkin harvoin. Satulle nämä pyhyidenkokemukset liittyvät jonkun uuden koreografian tai liikemateriaalin syntymiseen tai tunteeseen siitä, että tanssi lähtee rullamaan tavallaan omalla painollaan tanssitilanteessa, ja että keho tuottaa tanssia itseksensä ilman sen suurempaa yrittämistä. Elina sanoi, että vaikka hän kokeekin tanssin joskus pyhänä ja rauhallisena tilanteena, ei hän silti varsinaisesti usko jumalaan eikä voi kuvitella, että hän tulisi uskoon tanssin kautta. Tanssin kautta voi kuitenkin saavuttaa Elinan mukaan tilan, joka tuntuu pyhältä ja rauhallisesta. Elinalla nämä kokemukset liittyvät improvisaatioon.

## 7.0 YHTEENVETO

Tässä luvussa luon vielä yleissilmäyksen siihen, minkälainen kokonaiskuva haastatteluista muodostui. Sen lisäksi että teen yhteenvedon siitä miten Judtih Lynne Hannan määrittelemät tanssin aspektit tulivat esiin haastateltavien puheissa ja miten eri tavoin haastateltavat painottivat näitä Aspekteja, aion nostaa esille kolme teemaa, jotka mielestäni nousivat vahvasti esiin tekemistäni haastatteluista. Nämä kolme teemaa ovat 1)tanssin kulttuurisen taustan merkityksen vähäisyys tanssijoille, 2)tanssin merkitys tanssijan itsetunnon rakentumisessa, sekä 3)vapauden kokemus tanssissa. Halusin nostaa nämä kolme teemaa erikseen esille, koska nämä olivat teemoja, jotka nousivat voimakkaana esille haastatteluista. Nämä teemat olivat mielestäni kiinnostavia ja näiden teemojen tutkimista voisin harkita kehittäväni myöhemmissä tutkimuksissani.

Kokonaisuudessaan haastatteluja analysoidessa muodostui kuva, että tanssilla on sekä samankaltaisia että toisistaan poikkeavia merkityksiä haastateltaville. Mitään yksittäistä totuutta tai päätöslauselmaa ei tutkimuksen pohjalta voi kirjoittaa. Ihmiset ymmärtävät ja hahmottavat maailmaa eri silmin ja tämä pätee myös tanssiin. Tanssi merkitsee tanssijoille erilaisia asioita. Merkittävä tulos mielestäni tutkimuksessani oli, että Judith Lynne Hannan tanssille määrittelemät ominaisuudet tai funktiot merkityksellistyivät tanssijoiden puheissa. Tanssijat painottivat eri tanssin Aspekteja eri tavoin, mutta kaikki haastateltavista silti selkeästi myös kokivat, että Hannan määrittelemät tanssin aspektit toteutuvat tanssissa. Merkittävä kokemus tätä tutkimusta tehdessä oli minulle se, että erilaisia teoreettisia suuntauksia pystyy yhdistämään samassa tutkimuksessa, ja ne myös tukevat toisiaan. En kokenut haastatteluja analysoidessa ristiriitaa tai vaikeuksia siinä, että teoreettisessa viitekehyksessä tässä tutkimuksessa on käytetty sekä funktionalistista että fenomenologista lähtökohtaa. Vaikka nämä teoriat lähtevät vastakkaisista lähtökodista, voi niitä käyttää rinnakkain. Rinnakkain käytettynä ne tarjoavat laajemman näkemyksen, mitä kumpikaan yksinään tarjoaisi tutkittavasta ilmiöstä.

Kaikki haastateltavista tanssijoista muodostivat selkeästi oman profiilinsa. Vaikka kaikki tunnistivat Hannan määrittelemät tanssin aspektit, merkityksellistyivät nämä aspektit tanssijoille kuitenkin eri tavoin. Jokaisella haastateltavalla oli oma näkemyksensä siitä,

mitä tanssi on, ja minkälaisia merkityksiä tanssilla on. Samankaltaisin näkemys tanssista on haastateltavista keskenään Ainolla ja Heinillä. Heille selkeästi tärkeintä tanssimisessa on hyvänolon tunne. Heille tanssi on psykofyysinen henkilökohtainen kokemus, jonka merkitys on kokemuksessa itsessään ja sen tuottamassa olotilassa. Heille tanssilla ei ole kovinkaan suurta kommunikatiivista merkitystä. Molemmat heistä näkivät tanssilla olevan kommunikatiivinen puoli, mutta tämä ei ole heille henkilökohtaisella tasolla merkittävin tanssin aspekti. Kumpikaan heistä ei myöskään korostanut tanssin taloudellista, poliittista tai kulttuurista aspektia. Aino ja Heini korostivat haastateltavista eniten itse tanssin kokemusta. Heidän mielipiteensä ja näkemyksensä eroavat toisistaan siinä, että Heini korosti enemmän tanssin sosiaalista aspektia, kun Aino taas näki, että tanssin kokeminen on enemmän henkilökohtainen kokemus. Silti molemmille heistä tanssin kautta luotu sosiaalinen verkosto on erittäin tärkeä ja he kokevat tanssin merkityksellisenä myös sosiaalisena tapahtumana. Aino erotteli toisistaan sosiaaliset tanssitilanteen ja henkilökohtaisesti koetut tanssitilanteet. Hän sanoi tanssivansa paljon myös yksinään kotona. Aino oli tanssijoista ainoa, joka sanoi, että tanssiminen voi olla joskus jopa miellyttävämpää yksinään kuin muiden ihmisten seurassa.

Haastateltavista Karoliina ja Elina korostivat eniten tanssin kommunikatiivisia puolia. Heille tanssiminen on ensisijaisesti merkityksellistä itseilmaisun muotona. Karoliina ajatteli tanssimisen olevan hänelle kieli, jolla hän pystyy paremmin kuin puheen kautta ilmaisemaan omia tunteitaan. Karoliina korosti, että tanssin kommunikatiivisuus liittyy nimenomaan tunteiden ilmaisemiseen. Varsinkin sellaiset asiat kuin rakkaus, läheisyys ja seksuaalisuus ovat Karoliinalle teemoja, joiden käsitteleminen on helpompaa tanssin kuin puheen kautta. Kommunikaation lisäksi Karoliina korosti tanssin psykologista merkitystä. Karoliinalle tärkeää on tanssimalla saatu psykofyysinen hyvänolon tunne, ja tanssi on hänelle myös merkittävä keino rakentaa itsetuntoa. Tanssin kautta Karoliinalle rakentuu positiivinen kuva itsestään taitojen karttumisen ja positiivisen palautteen kautta. Vaikka myös Elinalle tanssiminen on ensisijaisesti kommunikaation väline, ymmärtää hän tanssimisen eritavalla merkittäväksi kommunikaation muodoksi kuin Karoliina. Elinalle tanssiminen on ensisijaisesti tapa vaikuttaa yhteiskuntaan. Hänen mielestään tanssiminen on viestiväline. Hän näkee tanssijana olevansa kulttuurintekijä, jolla on yhteiskunnallista ja



poliittista vastuuta. Elina haluaa tanssiteosten kautta vaikuttaa yhteiskuntaan, jossa hän elää. Kaikista haastateltavista Elina korosti vähiten omaa henkilökohtaista tunnetaan. Hänelle tanssimisella kokemuksena oli kaikista vähiten merkitystä kaikista haastateltavista.

Satu on ainoa haastateltavista, joka ensisijaisesti näkee tanssimisen merkitykselliseksi itselleen ammattina. Tanssiminen on hänelle työtä ja hän totesikin, että hän ei oikeastaan ymmärrä ihmisiä, jotka harrastavat tanssimista. Satulle kehollinen kokemus on kuitenkin hyvin tärkeää. Kehollinen työskentely on hänelle luontevaa ja hän sanoo nauttivansa siitä, että saa tehdä ruumiillista työtä. Sadun mielestä tanssijan ammatin tekee kiinnostavaksi juuri se, että ammatin taidot ovat kehollisia ja koulutuksessa hankittu tietämys on kehollista. Satu korosti myös tanssimisen sosiaalista puolta. Tanssimisessa häntä kiinnostaa juuri kehollisuus ja tanssimisen sosiaalinen luonne, sosiaalisuus ja kehollisuus olivat tekijät, jotka saivat hänet vaihtamaan soittamisen tanssimiseen hänen valitessaan ammattikoulutuslinjaa.

Seuraavana vielä selvennykseksi taulukko, johon olen tanssijakohtaisesti vielä selventänyt sitä miten haastateltavat ymmärtävät tanssimisen. Olen laittanut jokaisen tanssijan kohdalle ne tanssin aspektit, joita hän eniten korostaa itselleen merkityksellisenä.

	Heini	Aino	Karoliina	Elina	Satu
	Psyykkisyys	Psyykkisyys	Kommunikaatio	Politiikka	Talous
	Sosiaalisuus	Kehollisuus	Psyykkisyys	Kommunikaatio	Kehollisuus
					Sosiaalisuus

## 7.1 Kulttuurisen aspektin merkityksen vähäisyys tanssijoille

Yksi keskeinen esiin tuleva teema tutkimuksessani on tanssin kulttuurisen taustan merkityksen vähäisyys tanssijoille. Karoliina oli ainoa tanssija, joka korosti tanssin merkitystä suomalaisen identiteetin vahvistajana itselleen. Pekka Suutari on tutkinut väitöskirjassaan identiteetin muodostumista musiikin ja tanssin kautta ruotsinsuomalaisessa tanssimusiikkiympäristössä. Hänen mielestään musiikin tehtävänä on tuottaa esteettisiä elämyksiä, jotka toteuttavat tai realisoivat yksilön kulttuuri-identiteettiä eli yksilön näkemystä itsestään ja niistä ryhmistä, joihin hän kuuluu. Suutari toteaa *Musiikkiin* kirjoittamassaan artikkelissa, että monikulttuurisessa maailmassa ei kuitenkaan ole mitään yhtä tiettyä etniseen ryhmään tai kansallisuutteen sidottua identiteettiä. Jokainen ihminen määrittelee itse kansallisen tai etnisen identiteettinsä ja ne piirteet, joita identiteettiin kuuluu. Suutari toteaa, että jokainen ryhmä voidaan kategorisoida lukemattomien kriteerien perusteella ja kriteerien vaihtuessa kategorisointi ei välttämättä tuota tulokseksi samaa ryhmää. Identiteetin rakentaminen on oman olemisen rakentamista. Ihmiset koostavat identiteettinsä erilaisista palasista ja voivat näiden palasten perusteella kuulua hyvinkin erilaisiin ryhmiin. Eri tutkijat ovat todenneet, että ihmiset haluavat nykyisin oman identiteettinsä kautta sekä identifioitua johonkin yhteisöön ja myös erottua erilaisista yhteisöistä. Ihmiset eivät halua olla kasvotonta massaa. Suutari toteaa, että omaan identiteettiin voidaan liittää osia kaukaisistakin kulttuureista, ja tällä tavoin ihminen saa omaan identiteettiinsä jonkinlaista yksilöllisyyttä. Pekka Suutarin mukaan identiteetti on muuntuva prosessi, joka rakentuu jatkuvasti uusista osista. Identiteetin tarkoituksena on sijoittaa minuus ympäröivään kulttuuriin. (Suutari 1997, Arnordo 1990.)

Simon Friht on myös pohtinut työssään identiteetin ja musiikin yhteyttä. Hän on nimenomaan korostanut kulttuurisen identiteetin rakentumista musiikin kautta. Friht kritisoi ajatusta, että musiikki pelkästään heijastaisi kulttuuria, hänen mielestään musiikilla nimenomaan rakennetaan kulttuuria. Friht toteaa, että siinä ympäristössä missä jokin tietty musiikki syntyy, tällä musiikilla rakennetaan tiettyä kulttuurista identiteettiä. Myös hän näkee identiteetin elävänä prosessina. Musiikki on elävää, muuntuvaa, niin on myös kulttuurinen identiteetti, jota musiikilla rakennetaan. Frith toteaa, että postmodernissa

maailmassa musiikilla on oma elämänsä sen alkuperäisestä yhteydestä irrotettuna. Koska musiikilliset ilmiöt leviävät ympäri maailmaa, niillä on oma itsenäinen elämä irrallisina musiikkityylien alkuperäisestä yhteydestä. (Frith 1996, 108–110.)

Zygmunt Bauman on pohtinut kirjassaan *Post Modernin lumo* kansakuntiin ja identiteettiin liittyvää tematiikkaa. Baumanin mukaan postmodernismiin vahvasti liittyvä ilmiö on kansallisvaltioihin perustuvien yhteiskuntien heikkeneminen ja tätä kautta myös ihmisten kulttuurisen identiteetin muovautumisen muuttuminen. Bauman ei usko, että globalisoituvaa kulttuuria johtaisi yhden suuren massakulttuurin muovautumiseen. Kulttuurinen diversiteetti ei vähene, mutta kulttuuriset erot tulevat enenevässä määrin rakentumaan muiden tekijöiden kuin kansallisvaltioiden kulttuurien varaan. Baumanin mukaan elämme nykyään vaeltamisen maailmankaikkeudessa. Postmoderni ihminen vaeltaa koko elämänsä yhtyeenkuulumattomien ja irrallisten paikkojen välillä. Bauman nimittää postmodernia ihmistä nomadiksi, joka vaeltaa ilman varsinaista päämäärää erilaisissa kulttuurisissa todellisuuksissa. Nomadien identiteetin koordinaatiossa ajalla ja paikalla ei ole yhteyttä ja nomadit konstruoivat identiteettiään hetken tarpeen mukaan. Baumanin mukaan postmodernissa maailmassa mikään ei ole elinikäistä eikä pysyvää, siispä myös identiteetti on muuttuva. Identiteettiä rakentaessa merkittäviksi tulevat keksityt, kuvitteelliset yhteisöt eli uusheimot. Nämä heimot perustuvat siihen, että ihmiset päättävät samaistua samoihin asioihin ja näitä heimoja pitää yhdessä vain uusheimon jäsenten henkilökohtainen sitoutuminen. (Bauman 1996, 176-187.)

Postmoderni maailma on mielletty yksilöiden maailmana. Ihmiset elävät elämänsä yksilöinä eikä niinkään minkään tiiviin ryhmän jäsenenä. Nykyään länsimaissa ihmisillä ei ole tietyn ryhmän määrittelemää identiteettiä, johon he automaattisesti kasvavat. Jokainen rakentaa oman elämänsä itsenäisesti, ja identiteetti saattaa elämän aikana nykyään muuttua rajustikin. Tähän ilmiöön liittyy tanssin kulttuurisen aspektin vähäinen merkitys tanssijoille. Ihmiset kuuluvat erilaisiin ryhmiin ja kansalliset ryhmät ovat erittäin jakautuneita. Nykyään ihmiset rakentavat elämänsä enemmän henkilökohtaisen identiteetin kuin kulttuuri-identiteetin tai jonkun ryhmäidentiteetin varaan. Ihminen on nykyään ennen kaikkea yksilö, eikä minkään ryhmän edustaja. Tosin kulttuuri-identiteetti tai

ryhmäidentiteetin tarve tai merkitys vaihtelee ihmisestä riippuen. Voidaan ajatella, että postmodernissa yhteiskunnassa elävät vahvat alakulttuurit palvelevat ihmisten tarvetta kuulua ja identifioitua ryhmään. Kulttuuri-identiteetti on käsite, joka on nyky-yhteiskunnassa kaiken kaikkiaan hyvin ongelmallinen. Jokainen rakentaa oman suomalaisuutensa, ja kaikilla tämän suomalaisuus koostuu hieman erilaisista asioista. Myös se kuinka merkityksellinen suomalainen kulttuuri-identiteetti on ihmisille, on todella vaihtelevaa. Ihmiset voivat nykyisin identifioitua vahvemmin esimerkiksi johonkin alakulttuuri-identiteettiin kuin suomalaisuuteen.

Identiteetti on kiinnostava käsite, joka on etnomusikologisessa tutkimuksessa usein nostettu merkittävään asemaan. Identiteetin käsitteen liittäminen musiikin- ja tanssintutkimukseen on edelleen mielenkiintoista ja tärkeää, mutta samalla se on erittäin problemaattista. Ei ole niin itsestään selvää kuin Pekka Suutari väittää, että musiikin tai tanssin tehtävänä on tarjota esteettisiä elämyksiä, jotka toteuttavat ihmisen kulttuuri-identiteettiä. (Suutari 1997, 79.) Ihmiset voivat harrastaa erilaisia tanssi- tai musiikkimuotoja olematta kiinnostuneita näiden tanssi tai musiikkimuotojen kulttuurisesta taustasta. He voivat perehtyä musiikin tai tanssin kulttuuriin taustoihin, mutta silti kulttuurisilla tekijöillä ei ole heille henkilökohtaista merkitystä identiteetin muodostumisen kannalta. Tässä tutkimuksessa haastateltavista varsinkin Aino ja Heini korostivat ajatusta, että tanssilla tai musiikilla ei ole heille juurikaan merkitystä oman kulttuuri-identiteetin tuottajana. Kumpikaan heistä ei halunnut identifioitua voimakkaasti kuubalaisen, jamaikalaisen tai afrikkalaisen kulttuuriin, vaikka he harrastivatkin näistä kulttuureista peräisin olevia tansseja. Heini totesi, että hänellä oman identiteetin kannalta on tärkeää tanssiminen, ei niinkään se mitä tanssilajia hän tanssii.

Identiteetin käsitteen käytön tutkimuksessa tekee hankalaksi myös se, että identiteetin voidaan ajatella toteutuvan monella eri tasolla. Ihmisellä voidaan ajatella olevan erikseen ammatti-identiteetti tai kulttuuri-identiteetti tai oma persoonallinen luonteenpiirteisiin liittyvä identiteetti. Haastateltavista esimerkiksi Satu korosti ajatusta, että tanssiminen liittyy lähinnä hänen ammatilliseen identiteettiin, eikä siihen mitään hän ajattelee itsestään ihmisenä. Karoliina oli ainoa, joka korosti tanssin merkitystä hänen kulttuuri-

identiteetillensä. Muut haastateltavat ajattelivat tanssimisen olevan heille iso osa heidän omaa persoonallista identiteettiään tai ammatti-identiteettiään. Tanssin kautta Aino, Heini ja Elina rakentavat omaa identiteettiään tanssijana, esiintyjänä tai taiteilijana, mutta ei minkään kulttuurin edustajana. Haastattelemistani tanssijoista voidaan ajatella, että he ovat postmodernin maailman edustajia, jotka rakentavat kulttuurisen identiteettinsä itse käyttäen rakennuspalikoina satunnaisesti heille eteen tulleita elementtejä, eli he eivät ole tiukasti sitoutuneita johonkin tiettyyn kulttuuriin ja sen musiikkiin ja tanssiin. Luulisin, että yksi syy siihen, että haastattelemani tanssijat eivät koe tanssiin liittyvää kulttuuria itselleen niin merkitykselliseksi on se, että heidän asenteensa tanssiin on ammattimainen. Väittäisin, että ammattimuusikko tai ammattitanssija suhtautuu helpommin musiikkiin tai tanssiin pääasiallisesti esteettisyyden kautta, eikä niinkään kulttuurisen kontekstin tai merkityksen kautta. Ammattitanssijan ja sellaisen ihmisen, joka käy kerran viikossa tanssimassa diskossa tai tanssitunnilla, suhde tanssimiseen muodostuu väistämättä erilaiseksi. Ammattitanssija tai henkilö joka harrastaa paljon tanssimista, rakentaa identiteettiään tanssijuuden varaan. Tällainen henkilö mieltää olevansa tanssija tai taiteilija. Paljon elämässään tanssineet ihmiset ovat usein kokeilleet niin paljon erilaisia tanssilajeja, että heidän identiteetilleen helposti tärkeämpää on se että he ylipäätänsä tanssivat, eikä niinkään se mitä he tanssivat ja mikä on tämän tanssin kulttuurinen tausta.

## **7.2 Tanssimisen vaikutus tanssijan itsetunnon rakentumiseen**

Toinen haastatteluista esiin nouseva mielenkiintoinen tema oli tanssin merkitys tanssijan itsetunnon rakentumiseen. Tanssintutkimuksessa on aika vähän käsitelty kyseistä teemaa. Tekemissäni haastatteluissa itsetunnon rakentuminen tanssin kautta tuli vahvasti esille ja tätä teemaa olisi mielenkiintoista käsitellä laajemmin myöhemmissä tutkimuksissa. Haastateltavien puheista tuli selkeästi esille kuinka tanssimisella on voimakas vaikutus tanssijan itsetuntoon sekä positiivisessa että negatiivisessa mielessä. Tanssi on voimakkaasti taitokeskeinen laji. Tanssin harrastamiseen ja ammattikoulutukseen liittyy jatkuva odotus kehitymisestä ja taitojen karttumisesta. Tanssija käy jatkuvaa dialogia oman kehonsa kanssa kehon mahdollisuuksista ja rajoista. Tanssimiseen liittyy, että harjoittelu yleensä tähtää harjoitellun koreografian esittämiseen. Esiintyessä tanssija joutuu todistamaan

yleisölle taitonsa ja osaamisensa. Tämä on monille tanssijoille henkisesti erittäin raskasta. Esiintyminen on luonnollisesti myös palkitsevaa, mutta palkinto liittyy onnistumiseen. Elina kertoi haastatteluissa, kuinka esiintymiseen liittyvän kulttuurisen tradition negatiivinen puoli on se, että yleisön ja kriitikon hyväksynnän voittaa vain esityksen onnistumisen kautta. Kukaan ei anna aplodeja esityksessä kaatuneelle tanssijalle. Hyvästä yrityksestä ei taidemaailmassa ole tapana kiitellä esiintyjää, vaan vaaditaan täydellistä suoritusta. Tästä tulee helposti hirvittävä onnistumisen paine. Jokaisessa esiintymistilanteessa tanssijan on onnistuttava suorituksessaan kymmenien, satojen tai tuhansien todistavien silmäparien alla.

Tanssijan keho on yleensä voimakkaasti normitettu. Normit koskevat tanssijan taitojen lisäksi myös tanssijan ulkonäköä. Hanna Väätäinen kirjoittaa artikkelissaan *Pyöreiden muotojen puolesta* naisten kehon ihanteista kilpatanssissa. Kilpatanssija naisen on oltava hoikka ja pitkä pärjätäkseen. Artikkelissa todetaan, että periaatteessa kilpatanssia voi harrastaa vanhemmat ja vartaloltaan epätäydellisemmätkin ihmiset, mutta lajissa ei pärjää, jos ei ole nuori ja solakkavartaloineen. Väätäinen on tutkinut vammaisten naisten kilpatanssia ja todennut, että heidän oikeutensa osallistua tanssiin sellaisina kuin he ovat on uhattu, koska kilpatanssin kehoihanteet ovat niin voimakkaat. Hoikkuuden suosiminen ei hänen mukaansa ole mikään harmiton kulttuurinen ilmiö, vaan se on ilmiö, joka syrjii kaikkia naisia, joidenka kehot eivät sovi yhdenmukaisiin normatiivisiin kehostandardeihin. (Väätäinen 2003, 233-234.)

Liisa Keltikangas-Järvinen on pohtinut kirjassaan *Hyvä itsetunto* itsetunnon käsitettä ja sen rakentumista ihmisen elämässä. Keltikangas-Järvisen mukaan itsetunto on sitä, kuinka paljon hyviä ominaisuuksia ihminen itsessään näkee. Ihmisen itsetunto on hyvä silloin, kun minäkäsityksessä on voitolla positiiviset ominaisuudet. Itsetunto muodostuu huonoksi silloin, kun negatiivisten ominaisuuksien määrä on suurempi kuin positiivisten. Hyvään itsetuntoon liittyy myös hänen mukaansa se, että minäkuva on totuudenmukainen, ja että ihminen tiedostaa myös omat heikkoutensa. Itsetunto on itsensä arvostamista ja kykyä olla tyytyväinen omiin suorituksiinsa. Keltikangas-Järvinen toteaa, että olennaisena osana itsetuntoa on myös kyky arvostaa muita ihmisiä, ja se ettei näe muita ihmisiä vain oman

menestymisensä uhkana. Voisi ajatella, että menestyminen tanssijana vaikuttaisi aina positiivisesti tanssijan itsetuntoon, näin ei kuitenkaan välttämättä ole. Keltikangas-Järvinen toteaa, että nykyään yhteiskuntamme tuottaa paljon menestyjiä, joiden itsetunto on todella huono. Kysymys on siitä, että ihmiset jäävät loukkuun, jossa he rakentavat itsetuntoaan pelkästään ulkoisten odotusten perusteella. He eivät itse määrittele omaa arvostustaan, vaan arvostus haetaan itselle aina ulkopuolisilta ihmisiltä. (Keltikangas-Järvinen 1994, 13-21.) Tämä on ilmiö, joka saattaa olla monien tanssijoiden ja muidenkin esiintyjien itsetunto-ongelmien taustalla. Tanssija joutuu lapsesta saakka olemaan jatkuvan arvostelun kohteena. Jokainen tanssitunti on samalla tilanne, jossa opettaja ja muut oppilaat mittaavat tanssijan taitoja ja onnistumista. On luonnollista, että tällaisessa ympäristössä kasvanut ihminen oppii rakentamaan itsetuntonsa ja oman arvostuksensa muilta ihmisiltä saamansa palautteen varaan. Varsinkin nuoret ja lapset helposti uskoo sokeasti tanssinopettajien antamaan palautteeseen, ja tämä palautteen varaan rakentuu nuoren tanssin harrastajan itsetunto. Itsetunto joka rakentuu pääasiallisesti muiden ihmisten arvostuksen pohjalta, on helposti erittäin heikko ja häilyvä. Jos ihminen ei arvosta itse itseään ja luota omaan arvostelukykyyneen suhteessa itseensä, hän on jatkuvasti riippuvainen muiden kehuista ja palautteesta. Tällöin hän joutuu myös helposti kierteeseen, jossa miettii olivatko ne hyvän palautteen antajat kuitenkin todella tosissaan vai pelkästään kohteliaita.

Tanssiminen on itsetunnon kehittymiselle erittäin riskialtis laji siinäkin mielessä, että tanssija joutuu lapsesta asti vertamaan itseään muihin ja olemaan jatkuvan vertailun kohteena. Tanssitunneilla käydään sekä julkista että sanaton kamppailua siitä, kuka on paras tanssija. Tanssitunnilla on hyvin tyypillinen asetelma se, että itsensä parhaaksi mieltävät oppilaat tai opettajan suosikkioppilaat ovat lähimpänä peiliä ja lähimpänä opettajaa ja opettaja keskittyy myös enemmän heidän opettamiseen kuin muihin oppilaisiin. Lähes aina tanssitunnit ovat jonkinlaista oppilaiden keskinäistä kilpailua ja kamppailua menestymisestä ja valta-asemasta. Keltikangas-Järvinen toteaa, että hyvä itsetunto on sitä osaa arvostaa muita ihmisiä ja ei näe heitä pelkästään vaarallisina kilpailijoina. Tanssimaailmassa sellaista ilmapiiriä on vaikea rakentaa, koska tanssijat kilpailevat väkisin toisensa kanssa paremmuudesta. Parhaat menestyvät, heistä tulee

ammattilaisia tai he saavat teoksessa kaikkien havitteleman suurimman roolin. Nämä ovat tosiasioita, joita on vaikea muuttaa tanssimaailmassa.

Yksi syy minkä takia tanssimisella on niin voimakas suhde itsetuntoon on se, että tanssiminen on niin voimakkaasti kehollista. Keholliset ominaisuudet ovat pääsääntöisesti hyvin herkkä alue ihmiselle ja hänen itsetuntonleen. Susan Leigh Foster sivuaa tätä teemaa artikkelissaan *Dancing Bodies*. Hän toteaa, että tanssijaksi opiskeleminen on sitä, että yrittää luoda itselleen tanssivaa kehoa. Ihminen käyttää tuntikausia päivässä oman kehonsa muovaamiseen ja tekniikan kehittämiseen. Hänen mukaansa tanssijan työ on jatkuvaa omaan kehoonsa liittyvien odotusten ja paineiden voittamista ja hetkittäisiä onnistumisen kautta saatujen nautinnon kokemista. Foster toteaa, että tanssija ei koskaan voi täydellisesti luottaa kehoonsa vaikka hän olisi toiminut ammatissaan pitkään ja saavuttanut menestystä. (Foster 1997, 237.) Glen Wilson kirjoittaa kirjassaan *Esittävän taiteen psykologiaa* esiintyjien persoonallisuusprofiileista. Tämä on aihe, jota on tutkittu aika vähän. Esiintyvät taiteilijat leimataan arkipuheessa kuitenkin usein epätasapainoisiksi, ekshibitionistisiksi ja maanis-depressiivisiksi. Wilsonin kirjassaan esittelemien tutkimuksien mukaan tämä ajattelutapa ei ole vain tyhjä oletus. Näyttelijöillä, muusikoilla ja tanssijoilla havaittiin enemmän mielenterveydellistä epävakautta kuin monilla muilla ammattiryhmillä. Psykologisissa testeissä tanssijoista saatiin tulos, että balettia harrastavat tytöt kärsivät muita ikäisiään enemmän huonosta itsetunnosta ja vaikeasta minäkuvasta. Tanssijat olivat myös introvertimpiä, ahdistuneempia ja suoritushakuisempia kuin muut vertailtavat ryhmät. (Wilson 1997, 190-191.) Kaikki haastattelemani tanssijat tunnistivat tämän tanssimaailmassa olevan ilmiön. Varsinkin länsimainen taidetanssi koettiin omalle kohosuhteelle riskialttiiksi, koska kehokäsitys on länsimaisessa taidetanssissa niin tiukka. Kärjistetysti voisi sanoa että mitä tiukemmat ovat tanssin tekniset vaatimukset, muotokielen tarkkuus ja kehokäsitys, sitä ongelmallisemmaksi voi muodostua tanssijan itsetunnon rakentumisen prosessi ja tanssijan suhde omaan kehoonsa.



## 7.3 Vapaus

Viimeinen teemoista, joka kaikista haastatteluista nousee voimakkaana esiin, on vapaus. Se on aihe, jota kaikki tanssijat jollain tavalla käsittelevät puheissaan. Tanssiminen koetaan helpommaksi silloin, kun siinä säilyy jonkinlainen oma vapaus. Silloin kun liikkeet ovat täysin ennalta määrättyjä ja muotokieli on hyvin tarkkaa, tanssiminen voi olla ahdistavaa. Karoliina sanoi, että hän nauttii enemmän sellaisten koreografien kanssa työskentelystä, jotka antavat tanssijalle tilaa tulkita koreografiaa ja tehdä siitä tanssijan itsensä näköistä. Aino puolestaan totesi, että yksi tärkeimmistä syistä miksi hän on päätenyt tanssimaan afrokuubalaisia tansseja on se, että ne ovat vapaita. Afrokuubalaisissa tanssissa kehokäsitys ei ole tiukka, ja tanssiminen perustuu paljolti improvisaatiolle. Perusaskeleet ovat tarkasti määrättyjä, mutta muuten tanssija on vapaa tekemään mitä haluaa, keksimään askeleita ja käyttämään omaa kehoaan vapaasti haluamallaan tavalla. Myös Heini puhui siitä, että hänelle on tanssimisessa erittäin tärkeää säilyttää vapaus. Heini sanoi nauttivansa tanssimisesta eniten silloin, kun tanssitilanne on vapaa. Hän totesi, että opettamistilanteessa vastuu vähentää tanssiessa saatua nautinnonkokemusta. Heini vierastaa myös ajatusta siitä, että tanssi olisi hänelle pääasiallinen ammatti juuri samasta syystä. Hän pelkää, että suhtautuminen tanssiin muuttuisi, kun tanssimisesta tulisi työtä, jonka luonteeseen kuuluu pakollisuus. Myös Elina toteaa, että tanssiminen on usein hänelle helpointa ja mukavinta vapaissa tanssitilanteissa ja koulun ulkopuolella. Sellaiset tanssitilanteet, joissa ei tarvitse keskittyä tarkasti tanssin estetiikkaan ja muotokieleen, ovat hänelle positiivisia ja vapauttavia kokemuksia. Elinalla on haastateltavista eniten negatiivisia kokemuksia siitä ahdistavuudesta, joka tanssikouluissa liian kurinalaisuuden kautta saattaa hallita ilmapiiriä.

Vapaus on yksi länsimaisen modernin maailman perusarvoista. Ranskanvallankumouksessa julistettiin ”*liberté, égalité, fraternité*” ja nämä arvot jäivät varsinkin länsimaihin elämään erittäin voimakkaina. Moderni maailma ajoi vapautta, orjien vapautta, työläisten vapautta ja naisten vapautta. Ihmisten perusoikeudeksi nousi vapaus. Vapaus on yksi tärkeimmistä arvoista, jonka varaan länsimainen moderni yhteiskunta on rakennettu. Romantiikan aikakaudella filosofit alkoivat korostaa ajatusta, että kaikilla

ihmisillä luonto tai luonne, jota meillä on oikeus ilmaista, ja meidän on myös välttämätöntä saada ilmaista tätä perusluonnettamme. Bauman toteaa, että vapaus on jotain, jonka kaikki länsimaiset ihmiset nykyään olettavat omaavansa ja pitävänsä sitä omana perusoikeutenaan. Lause ”minä elän vapaassa maassa ja saan tehdä mitä minä haluan” on hyvin tyypillinen nykyään. Bauman kyseenalaistaa kuitenkin nyky-yhteiskunnan asukkaan todellisen mahdollisuuden vapauteen. Vapaus on perinteisesti ollut jotain, joka on rikkaiden ja kuninkaiden etuoikeus ja sitä se on tavallaan vieläkin. Baumanin mukaan nykyinen vapaus on ensisijaisesti vapautta kuluttaa, ja tämä vapaus toteutuu edelleen vain harvoilla, ja myös nykyinen vapaus tuottaa alistavia valtarakenteita. Foucault on kirjoittanut paljon vapauden ja vallan teemasta. Hän näkee, että ihmisten pitää pyrkiä vapautumaan vallasta, myös siitä kehollisesta vallasta mitä heihin kohdistetaan. Kehoon kohdistetaan Foucaultin mukaan paljon manipulaatiota erilaisten instituutioiden ja valtarakenteiden puolelta. Ihmisten pitäisi tiedostaa tämä kehoon kohdistettu valta ja manipulaatio ja pyrkiä vapautumaan siitä. Foucaultin mielestä ihmisen kehoon kohdistuu aivan yhtä paljon pakkoa ja manipulaatiota nykyään kuin ennenkin. Vanha kristinuskoon perustuva valta oli seksuaalisuutta kieltävä ahdistava valta. Nykyään manipulaatio on aivan päinvastaista. Kaikkien on pakko olla seksuaalisesti vapautuneita, ruskettuneita, laihoja ja hyvännäköisiä. (Bauman 1988, Taylor 1986, 76-79.)

Vaikka päällisin puolin tarkasteltuna suomalainen nainen näyttää paljon vapaammalta kuin sata vuotta sitten, väittäisin, että elämäämme liittyy paljon pakkoa. Elämä on täynnä erilaisia suorituspaineita ja velvollisuuksia. Pitää käydä koulua, pitää menestyä, pitää luoda uraa, naisen pitää olla kaunis ja myös huolehtia perheestä. Nykyajan yhteiskunnassa suorituspainet sekä naisella että miehellä ovat kovat. Tiedotusvälineet raportoivat lakkaamatta kasvavista mielenterveysongelmien määrästä. Mediassa esiintyneet psykologit arvelevat yhden syyn mielenterveyden ongelmien lisääntymiseen olevan juuri suorituspainoiden lisääntymisessä ja kiireisessä elämän tahdissa. Kiireen ja suorituspainoiden keskellä kaikki varmasti edelleen haaveilevat suuremmasta vapaudesta. Sellaisesta vapauden kokemuksesta, jossa painet unohtuvat ja saa olla oma itsensä vapaasti sellaisena kun on kaikkine epätäydellisyyksineen. Vaikka länsimainen kulttuuri koko ajan pyrkiikin siihen, että ihmisten elämä olisi jotenkin helpompaa, on kyseenalaista

onko elämästä todella tullut aikaisempaa helpompaa. Elämä on kyllä teollistumisen ja taloudellisen hyvinvoinnin lisääntymisen kautta tullut erilaiseksi kuin ennen, mutta ei ihmisten elämä ole välttämättä helpompaa kuin ennen, se on vain eri tavalla vaikeaa. Arkinen elämä iloineen ja suruineen on usein raskasta ja tuntuu, että ihmisen perusluonteeseen kuuluu hakea aina silloin tällöin vapautumisen tunnetta omasta elämästä ja sen ongelmista. Tanssin kautta voi saavuttaa tällaisia vapautumisen tiloja. Silloin kun tanssitilanne on sellainen, että siihen ei liity suorituspainetta, voi tanssin kautta saavuttaa tilan, jossa arkiset huolet häviävät ja tanssija saa ilmaista itseään liikkeillä, joita hän tuottaa vapautuneesti oman kehonsa kykyjen ja impulssien mukaan. Tanssi voi tuottaa siis tanssijalle kokemuksen vapaudesta ja itsensä ilmaisemisen mahdollisuudesta. Tällainen kokemus on tanssijalle yleensä hyvin nautinnollinen. Vapauden kokemukset liittyvät kuitenkin vain yleensä tietynlaisiin tanssitilanteisiin, sellaisiin jossa ei yleisön tai oppilaiden tuomia suorituspainetta. Tärkeää tanssijalle on vapauden kokemuksen saavuttamisessa se, että tanssitilanteeseen ei liity pakon tuntua. Pakon tuntu voi olla läsnä tanssissa joko tilanteen tuomana tai itse tanssin liikekielen aiheuttamana. Jos tanssija ei pysty tanssimaan kyseisen liikekielen puitteissa niin, että tuntisi itsensä vapautuneeksi tai liikekieli ei anna tilaa tanssijalle tuoda liikkeeseen mukaan omaa persoonaansa, voi tanssiminen tuntua väkinäiseltä ja pakotetulta.

Mielestäni yksi asia, mikä tekemistäni haastatteluista on pääteltävissä on, että tanssin merkitys ammattitanssijalle ja harrastelijalle muovautuu aina erilaiseksi. Jos mennään tanssin historiaa taaksepäin, tanssin tärkein funktio on luultavasti kivikaudella ja pitkään sen jälkeen ollut psykologisen helpotuksen tunteen saavuttaminen, eli vapautuminen jostain. Tämä funktio on tanssille erittäin merkittävä edelleen. Ihmiset jotka käyvät kerran viikossa diskossa tai tanssitunnilla, käyvät varmasti tanssimassa samasta syystä kuin miksi kivikaudellakin tanssittiin. He haluavat tuntea hyvää oloa ja vapautua hetkeksi arjen paineista. Mutta ammattilaisuuden myötä suhde tanssiin muuttuu. Kun tanssimisesta tulee päivittäinen rutiini, jota on pakko tehdä, suhde tanssimiseen muodostuu erilaiseksi. Tanssimisesta tulee työ ja silloin siihen liittyy luonnollisesti aivan erilaisia merkityksiä kuin silloin, jos se on pelkästään huvia ja harrastusta. Ammattitanssijan täytyy tanssia päivittäin, se on hänen työtänsä, hän ei mene tanssimaan välttämättä siksi, että hänen tekisi

mieli tanssia. Tanssin harrastaja menee tanssitunnille vapautuakseen arjen paineista, ammattilaistanssijalle tanssiminen on osa arkea ja myös arjen paineita. Ammattitanssijalla on aivan erilaiset paineet suhteessa omiin kykyihinsä tanssijana kuin ihmisellä, joka tanssii harrastuksenaan. Myös tämä vaikuttaa väkisinkin tanssin merkityksen muovautumiseen. En halua väittää, että ammattitanssijat eivät nauttisi tanssimisesta. Totta kai heilläkin on paljon hyviä hetkiä tanssiessa, mutta onhan se itsestään selvää, että jos tanssii ammatikseen, ei jokainen päivä ja jokainen tanssitilanne voi olla täynnä nautintoa tai suurta vapautumisen kokemusta.

## 8.0 LOPPUSANAT

Kokonaisuudessaan olen hyvin tyytyväinen tähän työhön. Kun kaavailin työn alkuvaiheessa aihetta ja koko tätä työtä, aihe tuntui hyvin laajalta ja vähän liian suurelta palalta kerralla haukattavaksi. Sain myös muilta ihmisiltä palautetta, jonka sisältönä oli se, että kuulostaa suuruudenhullulta ruveta pohtimaan tanssin eri merkityksiä ihmiselle pro gradu -työssä. Halusin kuitenkin pitää tämän aiheen, koska minulla oli ajatus, että tämän työn kautta oppisin itse paljon. Koska opintosuunnitelmassamme tanssintutkimuksella on hyvin marginaalinen asema, ajattelin, että haluan tehdä pro gradu -työn, jossa samalla luon itselleni jonkinlaisen yleisen kuvan tanssintutkimuksesta. Tämä oli yksi tärkeimmistä ajatuksista pro gradu- työni taustalla ja näin jälkikäteen täytyy todeta, että onnistuin siinä mielessä tässä työssä hyvin. Tämän työn kautta olen onnistunut luomaan itselleni kuvan siitä, minkälaisia teemoja tanssintutkimuksessa voi käsitellä, ja minkälaisia metodeja näitä teemoja käsiteltäessä voi käyttää. Tiedostan, että monet tässä työssä käsiteltävistä teemoista käsitellään ulkokohtaisesti ja teemoihin ei paneuduta niin syvällisesti kuin olisi mahdollista. Tämä on kuitenkin tietoinen ratkaisu. Tässä työssä olen halunnut tarkastella minkälaisia teemoja tanssintutkimuksessa voi ja on kiinnostavaa ottaa nykyään esille. Tämän työn jälkeen on helppo jatkaa, koska olen kartoittanut erilaisia mahdollisuuksia ja luonut jonkinlaisen kuvan siitä, minkälaisia teemoja olisin itse kiinnostunut käsittelemään jatkossa.

Aloittaessani tekemään tätä työtä en osannut odottaa, kuinka paljon minussa itsessäni tutkijana tapahtuu kehitystä pro gradua kirjoittaessa. Ainakin itsestäni tuntuu, että olen oppinut tutkimustyöstä enemmän tämän kirjoitusprosessin aikana kuin koko muu yliopisto-opiskelujen aikana. Omat näkökulmat siitä, minkälaista tutkimusta haluan jatkossa tehdä, ovat voimistuneet ja selkeytyneet. Olen tullut entistä varmemmaksi siitä, että haluan tehdä tutkimusta, jossa näkyy muusikon tai tanssijan oma ääni, sekä myös minun henkilökohtainen näkemykseni musiikin tekijänä ja tanssijana. Ajatus siitä, että tutkimustyön täytyy pysyä lähellä todellista ihmistä, sitä ihmistä joka soittaa ja tanssii, on tullut tämän työn kautta erittäin selkeäksi. Toivon, että jatkossakin pystyisin tekemään tutkimusta, joka palvelisi sekä akateemista maailmaa että myös niitä ihmisiä, jotka soittavat tai tanssivat. Paras palkinto mitä voin kuvitella tutkimustyöstä on se, että tekemäni työ

jotenkin palvelee ihmistä eli tässä tapauksessa lähinnä tanssijaa tai tutkijaa. Ainakin itse olen oppinut tämän työ aikana paljon sekä tutkijana että myös tanssijana ja toivon, että joku muukin löytää tästä työstä vastauksia omaa mieltä askarruttaneisiin kysymyksiin.

# LÄHDELUETTELO:

## Julkaistut lähteet:

Adorno, Theodor 1991. *The Culture Industry*. London: Routledge.

Adorno, Theodor 1990. *On Popular Music*. Teoksessa Frith, Simon & Goodwing, Andrew (toim.) 1990. *On Record. Rock, Pop and Written Word*. London: Routledge.

Anderson, Robert 1976. *The Cultural Context. An Introduction to Cultural Anthropology*. Minneapolis: Burgess Publishing Company.

Autio, Petra 2003. *Nostan tanssini kovaan lyöntiin. Kiribatilainen tanssi, sosiaalisuus ja kovuuden käsite*. Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) 2003. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulintoja*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Bauman, Zygmunt 1988. *Freedom*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.

Bauman, Zygmunt 1996. *Postmodernihn lumo*. Tampere: Vastapaino.

Berkenback, Volney 1999. *A Experiencia dos orixás. Um Estudo sobre a experiencia religiosa no candoblé*. Brasil: Petropolis.

Bull, Cynthia Jean Cohen 1997. *Sense, Meaning and Perception in Three Dance Cultures*. Teoksessa Desmond, Jane (toim.) 1997. *Meaning and Motion*. London: Duke University Press.

Caulker, Ferne Yangyeitie 2003. *African Dance: Divine Motion*. Teoksessa Nadel, Myron Howard & Straus, Marc Raymond (toim.) 2003. *The Dance Experience. Insights into History, Culture and Creativity*. Hightstown: Princeton Book Company.

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

Douglas, Mary 2000. *Puhtaus ja vaara. Rituaalisen rajanvedon analyysi. Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard*. Tampere: Vastapaino. Alkut. Douglas, Mary 1966. *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London & New York: Routledge.

Foster, Susan Leigh 1997. *Dancing Bodies*. Teoksessa Desmond, Jane C. (toim.) 1997. *Meaning in Motion*. London: Duke University Press.

Friht, Simon 1996. *Music and Identity*. Teoksessa Hall, Stuart & Du Gay, Paul (toim.) 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications.

Giddens, Anthony 1977/1979/1980. *Studies in Social and Political Theory*. Essex: The Anchor Press Ltd.

Giddens, Anthony 1989. *Sociology*. Oxford: Polity Press with Basil Blackwell Ltd.

Goldberg, Marianne 1997. *Homogenized Ballerinas*. Teoksessa Desmond, Jane C. (toim.) 1997. *Meaning and Motion*. London: Duke University Press.

Hanna, Judith Lynne 1979/1987. *To Dance Is Human. The Theory of Nonverbal Communication*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 2002. *Tutki ja kirjoita*. Vantaa: Tummavuoren kirjapaino.

Honko ja Pentikäinen 1970. *Kulttuuriantropologia*. Porvoo: WSOY.



Hoppu, Petri 2003. Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) 2003. Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Jennings, Sue 1985. Temiar Dance and Maintenance of Order. Teoksessa Spenser, Paul (toim.) 1985/1988/1990. Society and Dance. Cambridge: Cambridge University Press.

Jännes, Laura 1998. ”Tanssiko muka työtä? Selvitys tanssitaiteilijoiden työllistymiseen vaikuttavista rakenteellisista tekijöistä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Työllistymispalvelut, Täydennyskoulutuskeskus.

Keltikangas-Järvinen, Liisa 1994. Hyvä itsetunto. Juva: WSOY.

Kealiinohomoku, Joann W 1965. A Comparative Study of Dance as Constellation of Motor Behaviors Among African and United States Negroes. Illinois: Northwestern University, Evanston.

Kowalska, Jolanta 1991. Tree of Life Dance. Warsaw: Institute of Material Culture Polish Academy of Science.

Lehtonen, Mikko 1998. Merkitysten maailma. Tampere: Vastapaino.

Lévi-Strauss, Claude 1989. Tristes Tropiques. London: Pan Books Ltd.

Nadel, Myron Howard 2003. Social Dance: A Portrait of Pepole at Play. Teoksessa Nadel, Myron Howard & Straus, Marc Raymond (toim.) 2003. The Dance Experience. Insights into History, Culture and Creativity. Hightstown: Princeton Book Company.

Nascimento de Lima, Luiz Fernando 2001. Live Samba. Analysis and Interpretation of Brazilian Pagode. Helsinki: Hakapaino.

Pakkarinen, Parviainen, Rouhiainen, Tundeer 1999. Askelmerkkejä. Tanssin historiasta, ruumista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999. Helsinki: Taiteenkeskustoimikunta.

Parviainen, Jaana 1998. Bodies Moving and Moved. Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Tampere: Tampere University Press.

Radcliffe-Brown, A.R. 1952. Structure and Function in Primitive Society. Glencoe: Free Press.

Rouhiainen, Leena 2003. Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artist Brought into Dialogue with Merleau-Poity's Phenomenology. Helsinki: Theater Academy.

Royce, Anya Peterson 1977. The Antropology of Dance. London: Indiana University Press. Boomington.

Saarikoski, Helena 2003. Ruumiintekniikoista tanssien antropologiaan. Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) 2003. Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Tampere: Tammerpaino oy.

Sachs, Curt 1963/1965. World History of Dance. New York & London: Norton Library. Alkut. Sachs, Curt 1937. Eine Weltgeschichte des Dances.

Sheet-Johnstone, Maxine 1999. The Primacy of Movement. Philadelphia & Amsterdam: John Benjamin Publishing co.

Spencer, Paul 1985. Dance as antithesis in the Samburu discourse. Teoksessa Spencer, Paul (toim.) 1985/1988/1990. Society and Dance. Cambridge: Cambridge University Press.

Spencer Paul 1985. Introduction: Interpretations of the Dance in Anthropology. Teoksessa Spencer, Paul (toim.) 1985/1988/1990. Society and Dance. Cambridge: Cambridge University Press.

Storey, John 1993. An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture. Athens: The University Georgia Press.

Suomen kielen perussanakirja 1994. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.

Suutari Pekka 1997. Identiteetin käsitteestä etnomusikologiassa ja kulttuurintutkimuksessa. Ruotsinsuomalaisen musiikin tapaustutkimus. Julkaistu lehdessä Musiikki 1/1997. Helsinki: Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisu.

Sparshot, Francis 1988. Off the Gound. First Steps to a Philosophical Considerations of the Dance. New Jersey: Princeton University Press.

Taylor, Charles 1986. Foucault on Freedom and Thruth. Teoksessa Hoy, David Couzens (toim.) 1986. Foucault A Critical Reader. Oxford: Basilm Blackwell.

Varto, Juha 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologiaa. Tampere: Tammer-paino oy.

Wilson, Glenn 1997. Esittävän taiteen psykologiaa. Kuopio: Kustannusyhtiö Puijo.  
Alkut. Wilson, Glenn 1994. Psychology of Performing Arts. London: Kingsley Publishers.

**Julkaisemattomat lähteet:**

Damsholt, Inger 1999. Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music. Julkaisematon väitöskirja. Institute of Nordic Philology. University of Copenhagen.

Niiranen, Elina 1997. Marimba, rakenne ja muutos. Tansanialaisen zaramoksylofonin soiton musiikkianalyttistä ja kulttuurista tarkastelua. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos. Pro gradu –tutkielma.

Saari, Minna 1990. Tanssi ihmisten ja kansojen elämässä. Katsaus tanssiantropologiseen tutkimukseen ja Judith L. Hannan periaatteisiin. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.

**Sähköiset lähteet:**

Tampereen huviopas. [http://www.huviopas.net/tampere/ak\\_tanssikoulut\\_1.php](http://www.huviopas.net/tampere/ak_tanssikoulut_1.php) 16.8.2005

Tanssin tiedotuskeskuksen sivut. Tanssilastoja.

[http://www.danceinfo.fi/tanssilastot/2003\\_esityskerrat](http://www.danceinfo.fi/tanssilastot/2003_esityskerrat) 16.8.2005

# **LIITTEET:**

## **Haastattelukysymykset:**

### **Taustat:**

1. Nimi ja ikä?
2. Koska aloitit tanssimisen?
3. Mitä erilaisia tansseja olet tanssinut?
4. Muistatko miten ja miksi aloitit tanssimisen?

### **Nykyisyys:**

1. Mitä tanssia tai tansseja tanssit pääasiassa nykyisin?
2. Osaatko sanoa, miksi päädyit tanssimaan juuri tätä tanssia?
3. Minkä takia pidät siitä tanssista, jota tanssit?
4. Kuinka paljon käytät aikaa viikossa tanssimiseen?
5. Minkälaisissa tilanteissa tanssit (harjoittelu, esiintyminen, opetus, vapaamuotoinen tanssitilanne)? Miten tanssiin kulutettu aika jakautuu näiden eri tilanteiden välille?
6. Kuulutko johonkin tanssiryhmään kiinteästi, harjoitteletko ja esiinnytkö jossain tanssiryhmässä säännöllisesti?

### **Sosiaalisuus:**

1. Osaatko sanoa, minkälaisissa tilanteissa nautit tanssimisesta eniten?  
(Harjoitus, esiintyminen, opetus, vapaa tanssitilanne?)
2. Vaikuttaako yleisö tai muut ihmiset siihen, miten koet tanssitilanteen?
3. Onko sinulle merkitystä sille, tanssitko yksin vai ryhmässä? Voitko nauttia esimerkiksi yksin harjoittelusta yhtä paljon kuin yhdessä harjoittelusta?
4. Mikä on suhteesi paritanssiin, nautitko parin kanssa tanssimisesta ja miksi ja miten?
5. Jos harjoitat tanssia säännöllisesti jonkun ryhmän kanssa, onko tuo ryhmä sinulle tärkeä myös sosiaalisesti?

6. Jos mietit tanssikokemusta, onko se sinulle enemmän kollektiivinen kokemus vai henkilökohtainen kokemus?

### **Kommunikaatio:**

1. Miten suhtaudut väitteeseen, että tanssi on ilmaisuvoimainen kieli?
2. Haluatko itse esiintyessäsi välittää yleisölle jonkun sanoman?
3. Tuntuuko sinusta esiintyessäsi, että kommunikoit yleisön kanssa?
4. Minkälaisia tunteita tai sanomia sinun ja yleisön välillä voi liikkua?
5. Onko yleisön kanssa kommunikaatio tanssissa sinun mielestäsi tärkeää vai ei?
6. Ajatteletko, että pystyt kommunikoimaan myös toisen tanssijan kanssa liikkeen kautta?
7. Oletko koskaan ajatellut tai kokenut, että tanssikokemus voisi olla pyhä tai hengellinen? Oletko esimerkiksi koskaan kokenut, että saisit tanssin kautta yhteyden korkeampiin voimiin?

### **Kulttuuri:**

1. Onko sinulle merkitystä sillä, mistä maasta tai kulttuurista tanssimasi tanssi tulee?
2. Jos tanssit jonkun vieraan maan tanssia, oletko kiinnostunut kyseisen tanssin alkuperäismaan kulttuurista?
3. Jos olet joskus tanssinut jotain vieraan kulttuurin tanssia, onko sinulla ollut tunnetta, että liikekieli on jotenkin hyvin kaukana omasta luonnollisesta liikekielestäsi? Onko tuo liikekieli harjoittelun myötä kenties alkanut tuntua normaalimmalta?
4. Osaatko sanoa, onko oma arkielämässä käyttämäsi liikekieli muokkautunut jonkun etnisen tanssin seurauksena?
5. Onko sinun mielestäsi olemassa jotain tanssia, jota voi sanoa suomalaiseksi?
6. Mikä on suhteesi tähän nimeämääsi suomalaiseen tanssikulttuuriin?
7. Käytetäänkö mielestäsi Suomessa kansantanssia tai jotain muuta tanssia suomalaisen identiteetin voimistajana?
8. Käytetäänkö mielestäsi tanssia ulkomailla suomen tai suomalaisuuden symbolina?
8. Koetko tanssimisen olevan tärkeä osa omaa henkilökohtaista identiteettiä?
9. Voisitko ajatella, että toisit omaa henkilökohtaista identiteettiä tai identiteettiäsi suomalaisena ihmisenä esille tanssin kautta?

### **Politiikka ja ekonomia:**

1. Onko sinulla tanssiessa sellainen olo, että sinut täytyy alistua tietylle liikekielelle vai onko sinulla enemmän tuntemus vapaasta liikkumisesta? Tunnetko itsesi tanssiessasi vapaaksi vai kontrollin alaiseksi?
2. Mikä on mielestäsi tanssijan yhteiskunnallinen status?
3. Miten mielestäsi suomalainen yhteiskunta tai kulttuurielämän päättäjät suhtautuvat tanssikulttuuriin?
4. Oletko ammattitanssija tai aiotko tai haluaisitko tulla sellaiseksi?
5. Jos olet tai halaisit olla ammattitanssija niin miksi?
6. Opetatko tai esiinnytkö ilmaiseksi vai maksetaanko sinulle yleensä palkkaa?
7. Milloin suostut tanssimaan ilmaiseksi ja milloin haluat siitä rahaa?
8. Jos ajattelet elämääsi, meneekö tanssimiseen enemmän rahaa kuin siitä tulee?

### **Ruumillisuus:**

1. Osaatko sanoa miksi olet valinnut juuri tanssimisen, etkä esimerkiksi soittamista tai muuta itseilmaisullista toimintaa?
2. Minkälainen suhtautuminen sinulla on omaan kehoosi?
3. Onko tanssi muuttanut suhtautumistasi omaan kehoosi? Jos on niin miten?
4. Kun tanssit, minkälainen olo sinulla on silloin omasta kehostasi, onko se positiivinen vai negatiivinen ja osaatko kuvailla näitä tuntemuksia?
5. Kun tanssit tunnetko että kehosi tuottaa sinulle aistikokemuksia ympäröivästä maailmasta? Jos tunnet niin minkälaisia?
6. Onko tanssimissasi tansseissa eroottinen lataus? Koska sinusta tanssimallasi tanssilla on eroottinen lataus, minkälaisissa tansseissa tai minkälaisissa tanssitilanteissa?
7. Miten koet tanssin eroottisuuden, onko se sinulle itsellesi positiivista vai voiko se olla myös kiusallista?
8. Miten musiikki vaikuttaa sinuun kun tanssin? Kuinka tärkeää musiikki on sinulle tanssiessasi?
9. Mikä on mielestäsi tanssin suhde musiikkiin?

10. Tuleeko sinulla jostain musiikista sellainen olo, että sitä on pakko tanssia, minkälaisesta musiikista?

**Psykologisuus:**

1. Mitä tanssiminen antaa sinulle, mikä on mielestäsi tanssin tärkein ominaisuus?
2. Miksi tanssit?
3. Millaisia tuntemuksia sinulla on, kun tanssiminen tuntuu hyvältä?
4. Kerro joku tai joitain erityisen mieleenpainuvia positiivisia tanssikokemuksia? Mikä teki näistä tanssikokemuksista erikoisen hyviä?
5. Tuntuuko tanssiminen sinusta joskus vastenmieliseltä, osaatko sanoa mistä se silloin johtuu?
6. Tuntuuko sinusta, että pystyt tanssin kautta käsittelemään omia tunteitasi?
7. Voiko tanssi tuoda sinulle psykologista helpotuksen tunnetta esimerkiksi vaikeassa elämäntilanteessa?
8. Jos joutuisit jostain syystä lopettamaan tanssimisen elämässäsi, mitä jäisit kaipaamaan, minkälainen olisi reaktiosi?