

TAMPEREEN YLIOPISTO

Riikka Posti:

Käytännöllisen tiedon rakentamisen ja siirtämisen  
problematiikka

Tutkimus itämaisen tanssin opettamisesta Suomessa

---

Humanistinen tiedekunta  
Historiatieteen ja filosofian laitos  
Filosofian pro gradu – tutkielma  
Tampere 2009

Tampereen yliopisto, historiatieteen ja filosofian laitos

RIIKKA POSTI: Käytännöllisen tiedon rakentamisen ja siirtämisen problematiikka,  
Tutkimus itämaisen tanssin opettamisesta Suomessa

Pro gradu – tutkielma, 84 s., 1 liites.

Heinäkuu 2009

Avainkäsitteet: tanssin filosofia, tanssin opettaminen, käytännöllinen tieto, itämainen tanssi

---

Työni käsittelee tanssin opettamista tanssifilosofisesta näkökulmasta, käytännön opetusta koskevissa pohdinnoissani esimerkkinä itämaista tanssia. Keskityn etenkin tanssiin taiteen muotona. Perusajatukseni on selvittää, miten itämaista tanssia Suomessa opetetaan ja mitä uusia näkökulmia tanssin opettamiseen filosofisella pohdinnalla on tarjottavanaan. Samalla, kun käsitteelen opettamisen mahdollisuuksia, pyrin ottamaan kriittisesti kantaa vallalla oleviin käytäntöihin.

Tanssin opettamisessa vaaditaan kehollisen kokemuksen välittämistä opettajalta oppilaalle. Sen kannalta oleellinen tieto on kinesteettistä eli käytännöllistä tietoa, joka on havainnon ja kokemuksen kautta syntyvää taitoa ja osaamista. Michael Polanyi nimittää tätä tietoa hiljaiseksi tiedoksi. Tanssin opettamisen tapana tutkin työssäni Edith Steinin empatiakäsitettä. Stein hyödyntää ajattelussa Edmund Husserlia ja hänen lisäkseen nostan esille myös Maurice Merleau-Pontyn ajatukset kehon muistista. Edellä mainitut käsitteet tarjoavat uusia lähestymistapoja itämaisessa tanssissa tällä hetkellä vallitseviin opetuskäytäntöihin.

Pyrin työssäni hahmottelemaan myös itämaisen tanssin olemusta sen historian kautta ja käytännön hyväkseni itämaisen tanssin opettajilta ja oppilailta keräämääni aineistoa. Itämaisen tanssin perusolemuksena on tunteiden välittäminen ja kokeminen, mikä asettaa haasteita itämaisen tanssin opettamiselle, joita ei etenkään länsimaissa ole huomioitu mielestäni riittävästi. Esitän muutamia vaihtoehtoja, joita voisi painottaa opetuksessa nykyistä enemmän.

Tärkeäksi kysymykseksi tutkimuksessani muodostuu se, mikä itämaisen tanssin kontekstissa on hyvä tanssija ja toisaalta hyvä opettaja. Luon myös katsauksen itämaisen tanssin nykytilanteeseen ja mahdollisiin ongelmiin, joita voi nousta länsimaisten kulttuurien ottaessaan haltuunsa toisen kulttuurin tanssin. Samoja ajatuksia voi soveltaa muihinkin etnisiin tanssilajeihin.

Perustulos johon päädyn on se, että tanssin opetus ei voi olla vain opettajalähtöistä vaan oppijan aktiivisella roolilla on suuri merkitys. Nykyisten mallioppimista painottavien käytäntöjen tilalle olisikin hyvä ottaa käyttöön menetelmiä, joilla saataisiin aktivoitua opiskelijat ja herätettyä heissä omasta itsestään lähtöisin olevaa luovaa tanssia. Tällaisia menetelmiä tarjoavat muun muassa erilaiset improvisaatioharjoitukset.

Tanssin opettamista on tutkittu vähän, eikä siitä ole juuri saatavilla kirjallisuutta, toivonkin työni osaltaan antavan kipinää ajatuksille, jotka mahdollistavat itämaista tanssia ja tanssin opettamista koskevan tutkimuksen lisääntymisen.

## Sisällysluettelo:

1	Johdanto .....	- 1 -
1.1	Tutkimusongelma .....	- 1 -
1.2	Tanssi taiteena.....	- 6 -
1.3	Työn rakenne ja aineisto .....	- 10 -
2	Itämaisen tanssin tausta.....	- 13 -
2.1	Historia.....	- 13 -
2.2	Itämaisen tanssin määrittely.....	- 15 -
2.3	Orientalismi.....	- 21 -
2.4	Eri tanssisuuntauksia.....	- 23 -
2.5	Yleisösuhte itämaisessa tanssissa.....	- 25 -
2.6	Itämainen tanssi Suomessa ja länsimaissa 2000-luvulla.....	- 27 -
3	Kehollinen ja hiljainen tieto.....	- 32 -
3.1	Polanyin hiljainen tieto tanssiin sovellettuna.....	- 36 -
3.2	Ruumis ja empatia.....	- 44 -
4	Opettaminen ja oppiminen itämaisen tanssin kontekstissa.....	- 50 -
4.1	Oppimisprosessi ja tuntien rakenne .....	- 51 -
4.2	Itämaisen tanssin painopisteet.....	- 55 -
4.3	Tanssin opettamisen eri tekijöitä .....	- 59 -
4.3.1	Hyvä tanssija ja hyvä opettaja.....	- 60 -
4.3.2	Opettämisen ongelmakohdat.....	- 62 -
4.3.3	Itämaisuus ja länsimaalaisuus tanssinopetuksessa.....	- 67 -
4.4	Itämaisen tanssin nykytilanne .....	- 69 -
4.4.1	Fuusiotyylit .....	- 71 -
4.4.2	Opettajakoulutukset .....	- 72 -
4.4.3	Teknologian merkitys tanssissa .....	- 74 -
4.5	Yhteenveto .....	- 77 -
5	Lopuksi .....	- 78 -
	Lähteet.....	- 81 -
	Liite 1 .....	- 85 -

# 1 Johdanto

*Opettaminen on yksinkertaisesti jonkun muun kokemus. Opettaja on kulkenut polun, ja sinä katsot jälkiä tomussa. Ne voivat antaa vihjeitä siitä minne mennä. Mutta jäljet ovat jonkun muun menneisyys, eivät sinun tulevaisuutesi.*

*Kaikki kirjat ja kurssit ovat vain karttoja toisten ihmisten menneisyydestä. Omaksu ne, käytä ne hyväksesi, mutta muista että oma polkusi on erilainen, ja sitä polkua sinun on seurattava. Älä kopioi toisen polkua; käytä heidän tietojaan, mutta muista että maisema, jonka halki oma polkusi kulkee, on ainutlaatuinen. Silti paradoksi pysyy: sinun täytyy löytää oma polkusi, mutta et näe sitä kun olet sillä, vasta kun olet kulkenut sen päähän.*

*Oli kerran kuuluisa kabuki -näyttelijä, joka kuoli noin viisikymmentä vuotta sitten. Hän sanoi: ”Voin opettaa sinulle liikesarjan, joka tarkoittaa ’katson kuuta’. Opetan sen kaikki eleet, kuuta osoittavaan sormen päähän asti. Matka sormenpäältä kuuhun on sinun vastuullasi.” (Yoshi Oida: Näkymätön näyttelijä s. 121–122)*

## 1.1 Tutkimusongelma

Tutkimukseni liittyy tanssinfilosofiaan, jota lähestyn etenkin tanssin opettamisen näkökulmasta. Tarkoitukseni on luoda kriittinen katsaus tanssin opettamisen filosofisiin näkökohtiin ja pohtia, miten tiedon käsite on tanssissa ymmärrettävä. Tanssin filosofiasta on ylipäänsä tehty verrattain vähän tutkimusta ja se ansaitseekin ehdottomasti lisähuomiota tanssin suosion lisääntyessä<sup>1</sup> ja opettamisen kaupallistuessa<sup>2</sup>. Tanssi on kokemus sekä tanssijalle, että katsojalle, joka ei ole sanallisesti kerrottavissa. Kautta historian tanssia on käytetty niin parantamiseen kuin alistamiseenkin. Alkujaan tanssi oli yhteisöllinen kokemus, uskonnollinen riitti ja tapa parantaa itseä ja muita, tapa poistua tanssin avulla tästä hetkestä. Länsimaisen ”sivistyksen” myötä kristinuskon levitessä ja ottaessa valtaa tanssista tuli kahlittua, tarkoin normein säännösteltyä sosiaalista ja lopulta

---

<sup>1</sup> Tanssin asema on parantunut huomattavasti viime aikoina. Vielä viime vuosikymmenellä törmäsi usein ajatteluun itämaisestä tanssista eroottisena ja syntisenä tanssimuotona, nykyään jopa stripteasiin yhdistetyt tankotanssi ja burlesque ovat hyväksytyjä liikunta- ja tanssimuotoja ainakin nuoremman väestön keskuudessa.

<sup>2</sup> Etenkin uusia lisenssikoulutuksia tuntuu nousevan kuin sieniä sateella, jokaisen pitäessä tiukasti huolta tekijänoikeuksistaan, vaarana voi kuitenkin olla, että näiden koulutusten suosion lisääntyessä tanssin opetuksessa menetetään tietynlainen moninaisuus.

esteettistä viihdykettä, uskonnollinen merkitys katosi länsimaista. Tanssi alistettiin tiukkoihin yhteiskunnan normeihin muun kehollisen ilmaisun ohella. Vähitellen 1900-luvulla normit ovat länsimaissa vapautuneet tai ainakin muuttuneet ja tällä on ollut vaikutusta tanssiin. (Makkonen 2001)

Tanssille ominaista on sen kinesteettisyys, se on jotain mitä ei voi pelkin sanoin kuvailla, eikä liikkeitä voi ymmärtää kokematta niitä omassa kehossaan.<sup>3</sup> Tanssia sinällään ei kuitenkaan mielestäni ole olemassa, vaan se on väistämättä olemassa vain kytkettynä kehoon<sup>4</sup> ja liikkeeseen tai joissain tilanteissa jopa liikkumattomuuteen. On hyvä muistaa, että tanssista voidaan puhua kuitenkin myös historiallisena ilmiönä<sup>5</sup> ja kuhunkin lajiin liittyvinä ominaislaatuina liiketraditioina. Tanssiteokset ovat olemassa myös merkintöinä paperilla ja videokuvauksina, kuitenkin mitään sitä ei voitaisi kutsua tanssiksi ilman, että olisi olemassa keho, jolla sitä ilmennetään. Onko tanssia toisaalta ilman historiallista kehystään? Tanssi on useimmiten yhteisöllistä ja sen historia osoittaa, että se on syntynyt eräänlaiseksi kommunikaation välineeksi. Nykyinen käsityksemme tanssista pitää sisällään myös siihen kuuluvan tradition. Jokainen tanssiva keho osaltaan muokkaa tätä aiempaa tanssin traditiota, se kääntää liikkeet omalle kielelleen. Yksikään liike ei voi olla täsmälleen samanlainen, ei edes samassa kehossa saati sitten eri kehossa. Tässä piilee juuri tanssin opettamisen problematiikka. Tanssi on samalla sekä henkilökohtaista että sosiaalista, historiallista ja yhteiskunnallistakin. Kysymys kuuluukin, miten opettaja pystyy välittämään traditioiden ja liikkeiden lisäksi oppijalle myös oman kokemuksensa tanssista ja herättää oppijassa yksilöllistä tarvetta ilmaista. Onko tämä edes mahdollista? Mikä on se jokin, joka erottaa tanssimisen liikkeiden matkimisesta ja miten sen välittäminen onnistuu? Onko tanssijuus kenties sisäsyntyistä? Näistä kysymyksistä lähestyn ongelmaa siitä, mitkä ovat ne välttämättömät oletukset jotka meidän on tehtävä, jotta voimme sanoa tanssin opettamisen ylipäänsä olevan mahdollista.

Tanssin määrittäminen yleisenä käsitteenä on hankalaa ja sitä voidaankin ajatella eräänlaisena tanssilajeja kokoavana käsitteenä, jonka ydinolemus ei ole määriteltävissä.

---

<sup>3</sup> Tämä näkyy hyvin siinä, että tanssitunneille tulemaan monilla oppilailla on kuva itämaisesta tanssista helppona lantion keikutteluna ja lajin vaikeus ja eri nyanssit yllättävät monet. Vasta tämän jälkeen pystyy arvostamaan tanssiesityksiäkin aivan eri tavalla.

<sup>4</sup> Keho ja ruumis sanojen erosta on käyty paljon keskustelua ja yksi tapa lähestyä asiaa on käyttää ruumis –sanaa kuvaamaan fyysistä ulottuvuutta ja keho sanaa puolestaan kokonaisvaltaista ihmisen olemusta. Määrittelen käsitteitä tarkemmin Edith Steinin teorian esittelyn yhteydessä.

<sup>5</sup> Tanssin historiasta ja käsitteen määrittelystä katso esim. Parviainen 1992.

Eri tanssilajeilla voidaan kuitenkin ajatella olevan perheyhtäläisyys keskenään. Sen sijaan, että puhuisin tanssista vain yleisenä käsitteenä, lähestyn sitä itämaisen tanssin<sup>6</sup> kontekstista käsin, josta minulla itselläni on eniten kokemusta. Itämainen tanssi on alkujaan yksi vanhimmista tansseista, joka on säilynyt tähän päivään asti (Buonawentura 1998, 10–12). Se on tanssilaji, jota jo pitkään lääkäritkin ovat suositelleet etenkin selkäpotilaille. Suomessa itämaista tanssia on käsitelty lähinnä terveydestä tehdyissä tutkimuksissa<sup>7</sup> ja sen takia onkin tärkeää pohtia itämaista tanssia ja sen opettamista myös filosofisista ja taiteellisista päämääristä käsin. Jo jonkin aikaa vallalla ollut suuntaus kahlita ja kaupallistaa tanssin opetusta erilaisten koulutusten avulla kaikilla tanssin aloilla, myös itämaisessa tanssissa, antaa aiheita tutkia asiaa syvemmin. Rajaankin tutkimusongelmani käsittelemään nimenomaan itämaisen tanssin opetusta ja keskityn etenkin Suomessa tapahtuvaan tanssin opetukseen. Pysin selvittämään, miten itämaista tanssia on opetettu ja miettimään, miten sitä toisaalta voitaisiin opettaa. Tämän tehdäkseen minun on ensin määriteltävä, mitä itämainen tanssi oikein on. Hypoteesini on, että itämaisen tanssin opetus Suomessa ei täysin vastaa itämaisen tanssin olemusta ja yritän etsiä syitä tähän.

Tanssiin liittyy oleellisena osana kehollisuus. Tanssiesitystä katsoessa huomiomme on väistämättä esiintyvässä kehossa. Itämaisessa tanssissa tuo keho on useimmiten naisen keho. Itämaiseen tanssiin on usein liitetty ne samat ominaisuudet, joita naisiin on aikoinaan muutenkin kohdistettu: viettelys, halu, turmelus. Itämaisessa naisten soolotanssissa etenkin keho on aina läsnä naisellisena ja stereotyyppisenäkin, tanssi on usein flirttailevaa ja seksikästä tai etäisen kaunista. Tanssi voi olla todella reheväkin tai

---

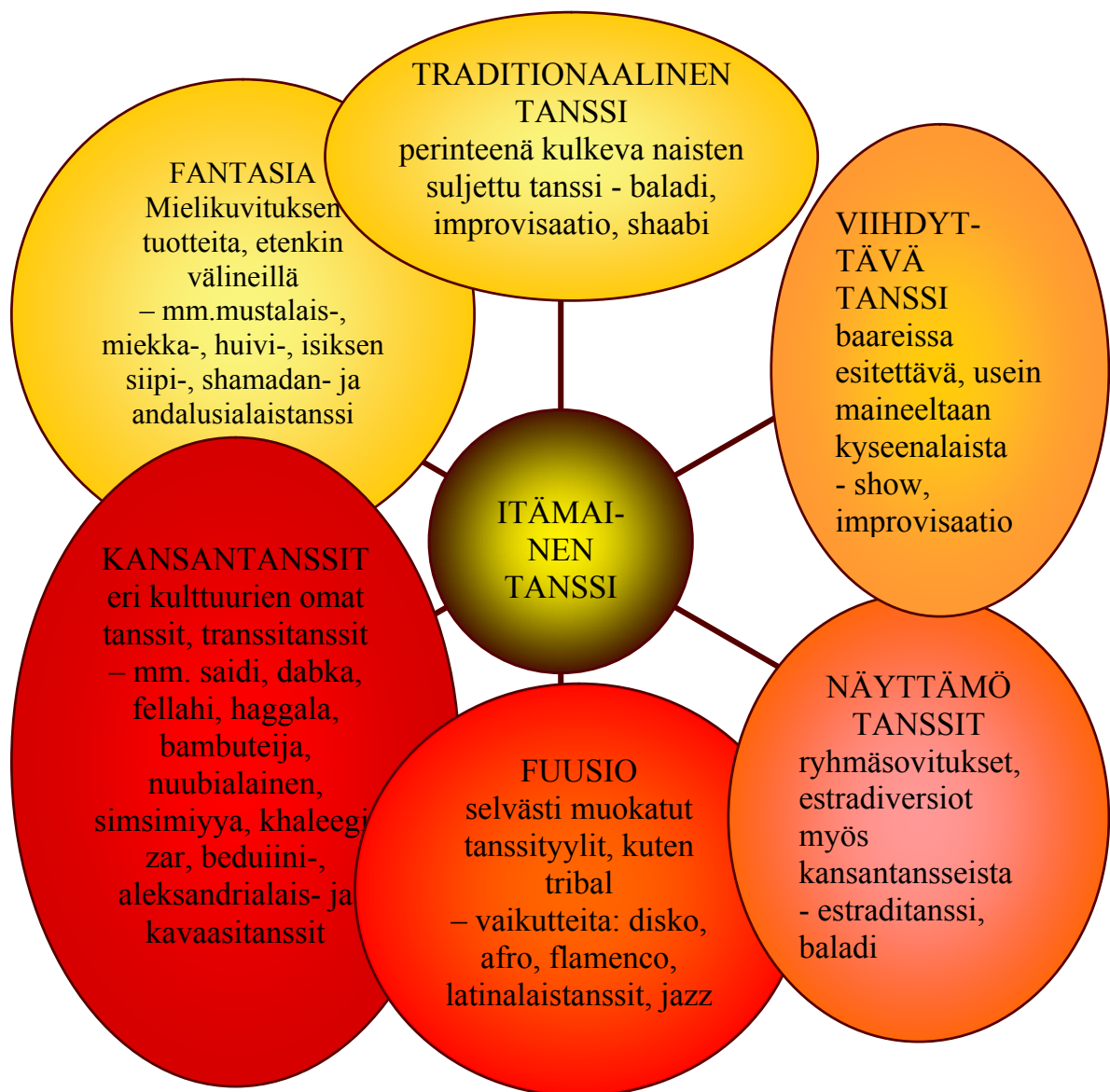
<sup>6</sup> Rakkaalla lapsella on tässäkin tapauksessa monta nimeä ja itämaisen tanssin käsitteen sisältö on häilyvä. Vatsatanssi ja napatanssi nimitys on luonut ihmisten mielikuvia yksinkertaistaen tanssia jo pitkään, Irene Jelinin (2008) mukaan nimitys johtuu lähinnä siitä, että erilaisten isolaatioitujen liikkeiden tekeminen vaatii hyviä vatsalihaksia. Esittelen myöhemmin, mitä kaikkea itämainen tanssi mielestäni käsittää. Vaikka käytän käsitettä itämainen tanssi, sisältää se käytössäni myös länsimaissa tanssitut tanssimuodot, jotka pohjautuvat Keski-idän ja Pohjois-Afrikan tansseihin. On hyvä huomata, että itämaisen tanssin perinteet ovat Suomeen verrattuna huomattavasti pidemmät Amerikassa ja Saksassa, joihin on muuttanut paljon siirtolaisia arabimaista jo pitkän aikaa. Lisäksi itämainen tanssi ei välttämättä ole aina niinkään pohjautunut aitoihin havaintoihin vaan enemmänkin kertomuksien ja mielikuvien herättämiin fantasioihin, joista fuusiolajit ja länsimainen itämainen tanssi ovat lähteneet kehittymään ja myöhemmin vasta suuntautuneet takaisin tanssin alkulähteille, joten se mikä on ”aitoa” itämaista tanssia on hyvin vaikea kysymys.

<sup>7</sup> Katso Leinonen, Lindgren ja Riento: Itämaisen tanssin käyttömahdollisuudet selkäpotilaan fysioterapiassa (1994), Osara: Liikunta raskauden aikana ja synnytyksen jälkeen – naisten kokemuksia itämaisesta tanssista (1999), Bergdahl, Harjula, Kuokka: Itämaisen tanssin vaikutus selkärangan liikkuvuuteen ja koettuun selkäkipuun (1999), Raivio: Itämaisen tanssin harrastamisella parempaan lantionpohjan lihasten aktivoitumiseen ja hallintaan (2001), Mujunen: Vatsatanssi terveyden edistämässä suomalaisten naisten kuvaamana (2004).

koskettavaa, mutta harvoin sillä pyritään groteskiin tai rumaksi mielletävään ilmaisuun<sup>8</sup>. Feminismin sijaa itämaisessa tanssissa tulisi pohtia enemmänkin ja Anu Laukkanen (2003) on tutkimuksessaan tätä tehnyt, yritän itse rajata sen näkökulman kuitenkin tutkimukseni ulkopuolelle. Osa opettajista ja moni harrastaja puhuu edelleen napatanssista tai vatsatanssista, vaikka itämaisen tanssin käsite onkin saavuttanut jalansijaa Suomessa. Jossain vaiheessa vatsaan liittyvistä käsitteistä pyrittiin tarkoituksella eroon, kun haluttiin korostaa tanssin monipuolisuutta ja taiteellisuutta, sillä vatsatanssi miellettiin halventavana nimenä ja nykyään käsite edustaa lähinnä naisten showtyylistä soolotanssia, jota tanssitaan paljastavassa estradiasussa usein baariympäristössä. Monissa tutkimuksissa puolestaan puhutaan egyptiläisestä tanssista, haluan kuitenkin puhua itämaisesta tanssista laajemmin ja käsittelen erityisesti itämaista tanssia Euroopassa, joten en halua käyttää egyptiläisen tanssin termiä vaan tässä tutkielmassani puhun itämaisesta tanssista eräänlaisena yleiskäsitteenä, joka kattaa nämä kaikki (kts. kuva 1). Itämainen – länsimainen dikotomia ei ole täysin vältettävissä, vaikka erottelu on jokseenkin keinotekoinen, tuntuu se elävän itämaisen tanssin alalla harrastajien keskuudessa ja määrittävän länsimaista tanssia, joten otan kantaa myös tähän myöhemmin tutkimuksessani.

---

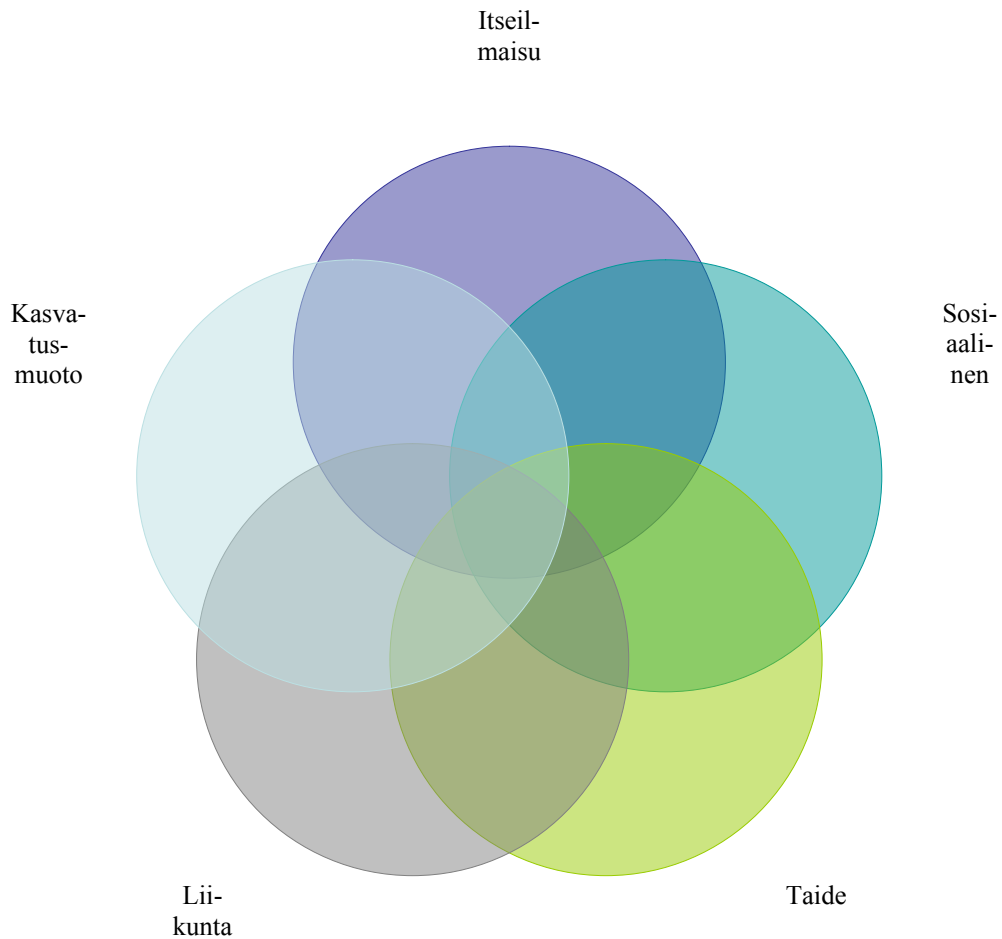
<sup>8</sup> Voidaankin kysyä onko itämaisen tanssin alalla ollenkaan tilaa perinteisten naiseuden määritteiden kyseenalaistamiselle.



KUVA 1. Itämaisen tanssin erityylejä vapaasti jaoteltuna.



## 1.2 Tanssi taiteena



*KUVA 2. Tanssin eri ulottuvuudet.*

Jaan tanssin viiteen alatyypin, jotka tosin ovat osittain myös päällekkäisiä (kts. kuva 2). Nämä ovat tanssi itseilmaisuna, tanssi sosiaalisena kanssakäymisenä, tanssi kasvatustuotona, tanssi liikuntana ja tanssi taiteena. On olemassa tanssia, jota tehdään itselle, toisin sanoen syventääksemme omaa itsetuntemustamme, hakeaksemme mielihyvää, toteuttaaksemme omia tarpeitamme ilmaista musiikkia ja parantaaksemme

kehonhallintaamme. Tästä muodosta on kyse esimerkiksi lapsen lähtiessä liikkumaan musiikin tahdissa ja se toteutuu sisäisen tarpeen ilmauksena, tanssin käyttö terapiana pohjautuu juuri tähän lähestymistapaan. Näin on myös osittain transsihakuisissa tansseissa esimerkiksi zar -tanssissa<sup>9</sup> tai dervissitanssissa<sup>10</sup>, joissa pyritään yhteyteen henkien kanssa. Rituaaliset tanssit ovat kuitenkin luonteeltaan myös sosiaalisia, jolloin tanssia harjoitetaan yhteisten päämäärien tavoittamiseksi. Tällöin tanssin motivaatio on sekä sisäinen, että sosiaalinen. Kun nämä alkuperäiset rituaaliset tanssit tuodaan lavalle näyttämösovituksina, muuttuu tanssi taiteelliseksi. Sosiaalista tanssia edustavat myös vaikkapa lavatanssit ja diskot. Itämainen tanssi kuuluu Egyptissä juhliin kuten häiden viettoon ja baladi, joka on yksi egyptiläisistä soolotansseista, tarkoittaakin kaikkien tanssia, kotimaista ja kansanomaista tanssia, joka assosioituu etenkin maaseudulle, kun taas kaupunkilaisten vastaava rempseämpi tanssilaji on shaabi<sup>11</sup>. Tanssin opettamista voisi lähestyä myös kasvatusnäkökulmasta<sup>12</sup>, jolloin nähdään tanssi lapsen kehitykselle hyödyllisenä, etenkin nuorten tunneilla itämaisella tanssilla on myönteisiä vaikutuksia itsetunnon kehitykselle.

Neljäs tanssin muoto on tanssi liikuntana, jolloin haetaan terveydellisiä, ulkonäöllisiä ja mielihyvää tuottavia hyötyjä ja mahdollisesti myös sosiaalisia hyötyjä tanssin tapahtuessa ryhmässä. Eläkeläisryhmät esimerkiksi voivat painottaa terveydellisiä ja sosiaalisia tavoitteita, mutta esiintyminen tulee mukaan kuvioihin tanssin ilon ja siitä nauttimisen kautta. Motivoinnin kautta esiintyminen tukee myös muita tavoitteita. Viidentenä lajina onkin taiteellisia tavoitteita omaava tanssi. Taide edellyttää kykyä ilmaista kehollisia kokemuksia ja taiteeseen liittyy aina esitysmuoto tai teoksellisuus. Silloin kun tanssia harjoitetaan päämääränä päätyä joskus yleisön eteen eli teoksen työstämisenä, on kyse taiteellisesta tanssista. Niin sisäinen kuin sosiaalinenkin motivaatio toimivat myös tässä tapauksessa, mutta lisäksi läsnä on myös ulkoisen ohjauksen motivaatio. On ajateltava yleisöä, jota tanssitunneilla usein edustaa tavallaan opettaja, jonka esteettistä silmää oppijat pyrkivät miellyttämään. Jos tanssin motivaationa ovat pelkästään aiemmin mainitut sisäiset ja sosiaaliset motivaatiot voidaan nämä saavuttaa myös ilman opettajan

---

<sup>9</sup> Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän parannusrituaali, jossa henkien välityksellä etsitään apua potilaalle.

<sup>10</sup> Uskonnollinen islamin sufimystikoiden harjoittama rituaali, jolle tunnusomaista on nopea pyörinä.

<sup>11</sup> Egyptissä asuva tanssija Outi Boman kertoo shaabikurssillaan, että kaupungissa naisten on täytynyt astua pois kodin piiristä ja kohdata myös ulkomaailma, jolloin on ollut tärkeää, että hän säilyttääkseen kunniansa osaa puolustautua koväänisesti syytöksiä vastaan ja shaabitanssi ilmentääkin tätä rempseää asennetta. (Suomen kurssit 30.5.2009 Turku)

<sup>12</sup> Katso esim. Mauss 1979, 97–123.

hyväksyntää. Nämä kaikki muodot osittain sekoittuvat toisiinsa, sillä joka tapauksessa oppilaiden välillä on yksittäisiä eroja motivaatiossa<sup>13</sup>. Keskitynkin työssäni opettamiseen ja nimenomaan sellaisten tanssituntien opettamiseen, joissa opettajalla on taiteellisia päämääriä eli hänen pyrkimyksensä on luoda tunneilla esitettävää teosta. On hyvä kuitenkin huomata, että välttämättä opettajien ja oppilaiden päämäärät tunneilla eivät ole yhtenevät. Laukkasen (2007, 115) mukaan yleisölle esitettävän tanssin ideaali on jatkuvasti itämaisen tanssin tunneilla läsnä, vaikka suurin osa oppilaista ei tähtääkään esitykseen. Ja todellakin ilmaisun ja eläytymisen harjoittelu kuuluu mielestäni moniin tanssikursseihin, etenkin jos harjoitellaan koreografiaa, jolloin kuvitteellinen yleisö on aina läsnä.

Määrittelen taiteellisen tanssin siis esiintymisorientoituneeksi tanssiksi<sup>14</sup>, toisaalta pakostakin joudun tarkastelemaan myös muita puolia ja niiden keskinäistä suhdetta itämaisen tanssin harrastamisessa, niiden tullessa suorittamissani haastatteluissa esiin. Pysin kuitenkin tarkastelemaan itämaista tanssia siis taiteena. Tanssista on tullut yhä enemmän myös ryhmäliikunnan muoto, mielestäni näin on etenkin uusien ja etnisten tanssilajien ollessa kyseessä, joilla ei ole niin vakiintunutta asemaa länsimaissa, eikä toisaalta niin laajaa koulutusta kuin esimerkiksi nykytanssilla, baletilla ja jazztanssilla. Katja Keränen (Kunto Plus 17/ 2007, s.81) nostaa kolumnissaan esille sen, miten jossain vaiheessa kaikesta ryhmäliikunnasta alkoi muodostua aerobisin tapaan etenevää tiheää liikuntaa, jossa askellus ei saa pysähtyä. Tanssituntien keskiössä ollut taidollinen kehitys alkoi menettää merkitystään ja vaikeammat, kehon ulottuvuutta vaativat liikkeet oli jätettävä pois, samoin kuin kaikki sellaiset liikkeet, jotka vaativat pysähtymistä, miettimistä ja opettelemista. Keräsen mukaan opettaminen meni pois muodista ja tärkeintä oli, että ohjaaja näytti mallia ja muut matkivat minkä ehtivät eikä tehokkuuden nimissä ollut aikaa korjata asentoja, saati antaa yksityiskohtaisempia ohjeita. Tämä mentaliteetti on ollut välillä tanssitunneillekin tulevilla oppilailla, etenkin kun monet itämaiseen tulevista harrastajista eivät välttämättä ole aiemmin harrastaneet muuta tanssia.

---

<sup>13</sup> Itämainen tanssi eroaa tässä ehkä huomattavasti muista tanssilajeista. Länsimaissa esimerkiksi oppilaat ovat hyvin tietoisia omista motiiveistaan tunneilla. Tämä näkyy siinä, miten osa oppilaista ei mukaudu opettajan auktoriteettiin. Ulkomaita kiertäneet opettajat ovat kertoneet, miten tunneilla oppilaat saattavat istua kesken tunnin, jos tanssi on liian vaikeaa tai fyysisesti rankkaa. Keskustelupalstoilla myös suomalaiset tanssijat ovat kertoneet, että jotkut oppilaat eivät suostu tekniikkaa harjoittelemaan ollenkaan vaan istuvat siksi ajaksi. Yksi tekijä saattaa olla itämaisen tanssin harrastajien korkeampi keski-ikä, jolloin naiset ilmaisevat rohkeammin omia mielipiteitään kuin nuoremmissa ryhmissä.

<sup>14</sup> Tanssin luonne taiteena: katso esim. Sarje 1990 ja Sheets-Johnstone 1980, 142–151. Myös Parviainen korostaa sitä, että taiteellisen työskentelyn tavoitteet ovat eri kuin liikunnan (Parviainen 2006, 94).

Esimerkiksi latinalaistansseista luodut soolotanssit ovat kehittyneet suosituiksi kuntoilumuodoiksi, jotka luovat odotuksia myös muita etnisiä tanssilajeja kohtaan. Keräsen mukaan kuitenkin tällä vuosituhannella liikunnan tehokkuutta on alettu mieltää myös muuna kuin aerobisena tehokkuutena ja ”body & mind” -tunnit ovat nostaneet suosiotaan. Hänen mielestään tällaisilla tunneilla korostuvat ohjaajan tietotaito ja sosiaaliset kyvyt.

Ajatusmalli on mielenkiintoinen ja mielestäni sillä on myös merkitystä miten tanssilaji itse määrittelee itsensä. Itämainen tanssi on varmaan osaltaan joutunut eri suuntien ristituleen, missä itämaisen tanssin asemaa uhkaamaan nousseet muut etniset tanssit ovat saaneet opettajat korostamaan etenkin lajin terveydellisiä vaikutuksia, joka on voinut osaltaan viedä mielikuvaa poispäin taiteellisista päämääristä. Suomalainen itämaisen tanssin tutkimuskin on pääasiassa keskittynyt juuri terveyden korostamiseen. Nämä päämäärät ovat tärkeitä lähinnä länsimaissa, kun taas alkuperäismaissa korostuu tanssin sosiaalisuus. Eli onko itämainen tanssi lähtenyt kilpailemaan vääränlaisten tanssilajien kanssa, jolloin tanssitunnit on harrastajien keskuudessa luettu enemmänkin liikunnaksi kuin taiteeksi? Onko tämä myös määrittänyt itämaisen tanssin opetustyylien suuntaa? Toisaalta Suomeen tulee yhä enemmän uusia etnisiä tanssilajeja erilaisten kuntokeskusten välittämänä, jolloin näihinkin tanssilajeihin suhtaudutaan ennen kaikkea liikuntana. Harrastajat tuntuvat olevan kyllä kiinnostuneita myös kulttuuritaustoista ja uuden oppimisesta ja etsivät jotain mihin voisi ”hurahtaa”, eli henkistä sisältöä, jota liikunnasta nykyään Keräsen mukaan etsitään. Sen sijaan taiteelliset päämäärät tuntuvat lähinnä vain jatkotason ryhmissä tulevan esille esiintymisen muodossa ja niissäkään esiintyminen ei ole välttämättä päämäärä vaan lisämotivaation lähde liikkumiselle. Itämaisen tanssin opetuksen piirissäkin olisi hyvä nostaa tämä kysymys esille ja pohtia, mihin suuntaan ja millä keinoilla tanssia ja opettamista tulisi kehittää ja toisaalta sulkevatko nämä keinot toisiaan pois. Olisiko itämaisen tanssin kuntoon ja liikunnan iloon keskittyvät tunnit eriteltävä esteettisyyteen ja esiintymiseen tähtäävistä tunteista? Toisaalta liikunnallisuushan on läsnä kaikessa tanssissa, mutta kysymys on enemmän siitä, mitkä ovat osatavoitteita ja mitkä pääasiallisia tavoitteita.

Jatkossa puhun opettajasta erotuksena ohjaajasta, joka vetää tanssia esimerkiksi jumppana sen sijaan, että pyrkisi opettamaan tanssia siten, että tähtää esitykseen ja liikkeen

kauneuteen tai oikeaoppisuuteen.<sup>15</sup> Keskityn siis edellä esitellystä jaottelusta vain viimeiseen, sikäli kuin sitä on mahdollista erotella muista. Yleensä traditiota ja tulkintaa enemmän itämaisen tanssin tunneilla keskitytään kehontekniikan parantamiseen ja oheistavoitteiden saavuttamiseen. Oheistavoitteita itämaisessa tanssissa voivat olla esimerkiksi kunnon ylläpitäminen, vaivojen parantaminen, sosiaaliset suhteet tai eksotiikan kokeminen. Itämaisen tanssin alalla myös yksilöllistämällä on vahva pohja. Johtuen varmastikin muita tanssilajeja keski-ikältään vanhemmasta harrastajakunnasta tanssitunneilla joudutaan ottamaan muita lajeja enemmän huomioon kunkin yksilöllisiä fyysisiä kykyjä ja rajoituksia.<sup>16</sup> Tanssin taiteelliset tavoitteet eivät ole ensisijaisia varmaankaan suurelle osalle harrastajakunnasta.

### **1.3 Työn rakenne ja aineisto**

Etenen työssäni siten, että aloitan hahmottamalla itämaisen tanssin kenttää ja sen asemaa länsimaissa, pystyäkseni paremmin käyttämään sitä myöhemmin esimerkkinä ja nostan joitakin siihen tiiviisti liittyviä käsitteitä esille, kuten orientalismin. Samalla pohdin myös niitä ongelmia, joita tanssin opettaminen ja oppiminen herättävät ja pyrin kartoittamaan, mitkä niistä ovat oleellisimpia. Työni etenee etsimällä ratkaisua näihin ongelmiin kehollisesta tiedosta ja fenomenologisesta perinteestä. Lähestyn tanssin oppimista fenomenologisen käsittelyn kautta ja keskityn tutkimuksessani niihin filosofeihin, joiden ajatukset ovat helposti siirrettävissä tanssin käsittelemiseen. Keskeisempinä teoreetikkoina käsittelen Michael Polanyita ja Edith Steinia ja heidän tulkitsijoitaan. Keskeisiin käsitteisiin liittyy myös Maurice Merleau-Pontyn ja Edmund Husserlin fenomenologia. Lähestyn käytännöllisen tiedon määrittelyä tanssin opettamisen kontekstissa Polanyin hiljaisen tiedon – käsitteen kautta. Tämän tiedon välittämistä voidaan lähestyä Edith Steinin empatia-käsitteen eli kinesteettisen eläytymisen kautta, jonka avulla saavutetaan kokemuksellinen yhteys toiseen ihmiseen.

Haluan ottaa filosofisen tutkimuksen lisäksi näkökulmia muilta aloilta selventääkseni aihetta enemmän sekä hyödyntää myös itämaisen tanssin alalla toimivien opettajien ja

---

<sup>15</sup> Katso esim. Sheets-Johnstonen erottelu vapaaseen ja muodolliseen tanssiin (Sheets-Johnstone 1984, 188–201).

<sup>16</sup> Eläkeläisten itämaisen tanssin tunneilla yksilöllistäminen on huipussaan. Liikkeet on mukautettava kunkin kehollisiin rajoituksiin sopiviksi. Pyöriminen, käsien nostaminen ja kumartumiset voivat jäädä pois liikevalikoimasta.

harrastajien näkökulmia. Kytkeäkseni tutkimukseni lähemmäs itämaisessa tanssissa ja sen opettamisessa vallalla olevia käytäntöjä haastattelin sähköpostin välityksellä kuutta itämaisen tanssin opettajaa keväällä 2008, kysymykset olivat avoimia ja hieman vaihtelivat kunkin opettajan erityisalasta riippuen.<sup>17</sup> Haastateltavina olivat Valkeakoskella omia sekä opiston ryhmiä opettava Sari-Anne Ahvonen, Vantaalla omaa tanssikouluun pitävä Taikku Hyvönen, porilainen ATS:ään erikoistunut Hannele Aaltonen, marokkolaissyntyinen Joensuussa opettava Zahra Mujunen sekä Suomessa muutamaan otteeseen vierailut Saksassa asuva opettajapariskunta: amerikkalainen Khadejah El Oueslati ja tunisialainen Mustapha El Oueslati. Opettajilla oli mahdollisuus esiintyä myös nimettömästi tutkimuksessani, mutta kukaan heistä ei sitä toivonut. Jokaisen opettajan kursseille olen osallistunut eli heidän opetustapansa olivat minulle myös käytännössä tuttuja, toisten enemmän kuin toisten ja olen myös nähnyt jokaisen heistä esiintymässä lavalla.

Lisäksi keräsin keväällä 2009 eri tanssikurssieni oppilailta kirjallisen kyselylomakkeen (kts. liite 1), vastauksia kertyi 23 kappaletta. Vaikka kyseessä ei olekaan empiirinen tutkimus, toivoin lomakkeiden kautta saavani konkreettisemmän näkökulman siihen, mikä tanssinoppimisessa on tärkeintä oppilaiden omasta näkökulmasta, sillä aiheesta ei ole saatavilla kirjallista aineistoa. Kaikki tanssikurssit koskivat etnisiä tanssilajeja<sup>18</sup>, mutta oppilaista kahdeksan oli varsinaisia itämaisen tanssin harrastajia. Haastateltavista aloittelijoiksi itsensä luokitteli yhdeksän oppilasta, aktiivisiksi harrastajiksi kahdeksan ja seitsemän kuvasi itseään muiksi, joista osa perusteli pitäneensä useamman vuoden tauon tanssiharrastuksessaan. Haastateltavat olivat siis varsin hajanainen joukko erilaisia tanssinharrastajia, joita kuitenkin yhdisti kiinnostus etnisiin tanssilajeihin. Haastattelulomake koostui vapaamuotoisista kysymyksistä ja väljistä ohjeista. Vastauksia olen hahmotellut yleisempiin teemoihin, jotka ovat toistuneet haastatteluissa, osa toki voidaan mieltää myös päällekkäisiksi teemoiksi ja toisaalta ryhmittelyssä on se huono puoli, että nyanssierot hukkuvat massaan.

Haastattelujani ja oppilasaineistoja käytän hyväksi etenkin neljännessä luvussa, jossa käsittelen opettamista ja oppimista itämaisen tanssin kentällä. Toivon, että nämä

---

<sup>17</sup> Pyysin opettajia kirjoittamaan vapaamuotoisesti itämaisesta tanssista pidättäytymällä antamiini kysymyksiin tai laajentamalla niitä. Joidenkin opettajien kanssa olen käynyt pidempää keskustelua sähköpostitse.

<sup>18</sup> Varsin kiistanalainen käsite, mutta tällä tarkoitan sitä, että keräsin materiaalin kursseiltani, jotka pääasiassa keskittyivät ulkoeurooppalaisten tanssien opettelemiseen.

konkreetitset esimerkit vahvistavat tekemiäni johtopäätöksiä. Olen myös muokannut työni rakennetta sen mukaan, mitä ajankohtaisia näkökulmia on noussut esille haastattelujen ja kyselyiden välityksellä. toivon pääseväni siten käsiksi hieman interaktiivisempaan tutkimukseen, joka kävisi keskustelua niin opettajien kuin harrastajienkin tasolla tanssin nykykentässä. Käytän myös esimerkkeinä omia kokemuksiani itämaisen tanssin alalta Suomessa 15 vuotta kestäneen harrastukseni varrelta. Pyrin samalla kun käsittelen opettamisen mahdollisuuksia ottamaan kriittisesti kantaa vallalla oleviin tanssin opettamisen käytäntöihin, etenkin itämaisen tanssin alalla Suomessa. Lopuksi pohdin, miten tyydyttävään ratkaisuun tätä kautta päästään ja mitä kysymyksiä jää vielä avoimiksi tanssin opettamisen saralla.

## 2 Itämaisen tanssin tausta

Käytän esimerkkinä tanssintutkimuksessani itämaista tanssia, koska minulla itselläni on siitä eniten henkilökohtaista kokemusta tanssijana, koreografina, yhdistys aktivistina, opettajana ja ikuisena oppijana. Katson myös, että tutkimukseni voisi herättää keskustelua myös itämaisen tanssin piireissä ja auttaa kiinnittämään avoimesti huomiota sellaisiin kysymyksiin, jotka ovat aiemmin kyteneet vain pinnan alla. Voidakseni tarkastella itämaisen tanssin oppimista ja opettamista, on minun ensin määriteltävä, mitä kaikkea itämainen tanssi pitää sisällään. Tämän kautta toivon saavani selville myös onko itämaisella tanssilla olemassa jokin perusolemus, joka toimii yhteisenä nimittäjänä erilaiselle tanssille.

### 2.1 Historia

Itämaisen tanssin asema Egyptissä on ollut vaihteleva. Laukkasen (2007, 117) mukaan ammatikseen tanssivat naiset assosioituvat yhä Egyptissä prostituoituihin. Kolonialismin syvän luokkajaon aikana egyptiläinen eliitti omaksui eurooppalaisten hallitsijoiden asenteita, mistä lähtien egyptiläiset elämäntavat on nähty takapajuisina<sup>19</sup>. Egyptiläiset omaksuivat eurooppalaisten matkailijoiden suhtautumisen naisten napatanssiin ja ryhmässä esitettävä kansantanssi tuli sovinnaisemmaksi tanssimuodoksi. Egyptiläisen tanssin uudistaja ja kehittäjä Mahmoud Reda, koulutukseltaan balettitanssija, halusi nostaa tanssin arvostusta egyptiläisen nationalismin noustessa 1940- ja 1950-luvuilla. Nationalismi muodostui kuitenkin brittivaltaa mukailevaksi ja Mahmoud Redan tanssiryhmälleen tekemiä siistejä tulkintoja Egyptin kansantansseista voidaan Laukkasen mukaan pitää tämän ideologian tuotteina ja tuottajina. (Laukkanen 2007, 123) Reda (Ishtar 4/2007, s. 16–17) on itsekin myöntänyt haastattelussa, että hänen kehittämänsä tanssit ovat olleet osittain hänen oman mielikuvituksensa tuotetta, eivätkä alkuperäistä kansantanssia, mutta on huomattavaa, että länsimainen itämainen tanssi perustuu pitkälti juuri hänen kehittämilleen tanssityyleille. Redan ponnistelujen ja hänen tähtitanssijansa

---

<sup>19</sup> Napoleonin valloittaessa Kairon kunniallisten haaremien tanssijat lähtivät kaupungista, mutta kaduilla tanssivat kavaasit jäivät ja esiintyivät ranskalaisille, mistä syystä heitä rankaistiin levottomuuden herättämisestä kuolemalla tai karkotuksella Kairosta. (Buonaventura 1998, s.60)



Farida Fahmyn myötä itämainen tanssi osittain vapautui assosioitumasta prostituutioon ja tanssista pyrittiin luomaan koko perheelle sopivaa viihdettä. Näin tanssin voimalla yhdistettiin kansakuntaa vetoamalla niin eliittiin kuin maaseudun asukkaisiin luoden identiteettiä, jonka ajateltiin olevan vapaa länsimaisista vaikutteista. (Laukkanen 2007, 123–124)

Historiallisessa esityksessään Laukkanen (2007, 123–124) pohjaa Anthony Shayhun, jonka mukaan egyptiläiset koreografit ovat pyrkineet sooloimprovisaatiotanssin eli vatsatanssin siistimiseen ja häivyttämiseen. Ryhmässä esitettynä liikkeet korostavat tanssia sosiaalisena ajanvietteenä, kun taas naisen yksinään esittämä tanssi tulkitaan seksuaalisena viettelynä ja yhteiskuntaa uhkaavana individualismina. Naistanssijoiden onkin Egyptissä pyrittävä pitämään yllä kunniallista imagoa, vaikka tanssijan ammatti tekee sen mahdottomaksi, sillä he ovat alinta viihdyttäjien luokkaa, eikä ole tavatonta, että heiltä odotetaan myös muita palveluksia. (Laukkanen 2007, 117) Nämä asenteet seuraavat siirtolaisia usein myös länsimaihin ja tanssiminen on pidettävä salassa. Olen itsekin esiintynyt arabijuhlissa, joissa tiedän tilaajien joukossa olevan taitavia tanssijoita, jotka eivät voi julkisesti tanssia.

Itämaisen tanssin egyptiläinen nimi Raqs Sharqi tarkoittaa idästä kotoisin olevaa tanssia, joten tanssi on luultavasti tullut idästä myös Egyptiin. Irene Jelinin (2008) mukaan tanssi on Intiasta romanien mukana levinnyt länteen. Itämainen tanssi sanan käyttö pohjaakin vain siihen, että sillä tarkoitetaan, että jossain idässä on monia tansseja. Jelin huomauttaa, että nyt Bollywood tanssisuuntauksen tullessa suosituksi palataan ikään kuin takaisin itään ja itämainen tanssi ja intialainen liikekieli yhdistyvät jälleen. Itämainen tanssi tuli 1970 – luvulla Suomeen, folklore alkoi kiinnostaa ja itämaiselle tanssille oli selvä tilaus, sillä erilaisia liikuntalajeja oli rajoitetusti. Itämaista tanssia harrastettiin 1980 – luvulla ja 1990 – luvulla siitä tuli suuri hitti ja sen terveydellisiä vaikutuksia etenkin tutkittiin ja painotettiin. 2000 – luvulla itämaisen tanssin asema on muuttunut ja sen eksoottisuus kaikonnut, se on vain yksi etninen tanssi muiden joukossa ja samalla myös harrastajamäärät ovat laskeneet.

Jelinin mukaan itämaisen tanssin kulkeutumisessa länsimaihin on ollut merkittävä asema liikunnallisuuden arvostuksella. Etenkin Suomen ja Saksan kulttuureissa se oli vallalla jo 1900-luvun alussa, mutta 1960-luvulla heräsi uudelleen. Samoihin aikoihin matkustelu ja

ajankäytön vaihtoehdot lisääntyivät. Itämaisyydestä tuli saavutettava ja nautinnollinen kohde, joka ei enää ollut romanttisten kirjojen lukemisen varassa. 1970-luvulla myös alettiin tuottaa alkuperäisiä tanssijoita Yhdysvaltoihin. Itämainen tanssi levisi etenkin akateemisesti koulutettujen innokkaiden naisasianaisten joukossa. Tanssia pidettiin naisten vapauttajana, naiset saivat olla naisia miesten maailmassa. Ristiriitaa siinä, että tanssi tuli yhteiskunnista, joissa naisen asema oli vähintäänkin kyseenalainen, ei nähty. Naisilla oli agenda massakulttuuria ja mekanisoitunutta yhteiskuntaa vastaan, etenkin luettuja olivat marokkolaisen feministin Fatema Mernissin kirjoitukset. Näin itämaisella tanssilla on siis ollut myös feministinen asema länsimaissa, etenkin Yhdysvalloissa ja Länsi-Saksassa, josta se kulkeutui myös Suomeen, kun yliopistolaiset tilasivat itselleen itämaisen tanssin kursseja. Itämaista tanssia markkinoitiin etenkin 1990-luvulla valtavalla voimalla verrattuna muihin tanssilajeihin. (Jelin, 2008)

Jelinin mukaan 1980 ja 1990 -lukujen vaihteessa itämaisesta tanssista tuli myös varteenotettava ammatti suomalaiselle naiselle. Yhteiskunnallinen tilanne oli suotuisa ja naisilla oli rahaa maksaa kursseista, jolloin raha pyöri alalla ja kysyntä kasvoi koko ajan. Itämaisen tanssin opettaminen ei vaatinut mitään virallista koulutusta, jolloin opettajia oli tanssipiireissä monenlaisia ja rima alkaa opettamaan oli matalalla. Osa opettajista ei pyrkinytkään luomaan taidetta vaan jatkoi matkoilta mukaan tarttuneita tanssiliikkeitä liikuntana. (Jelin 2008)

## ***2.2 Itämaisen tanssin määrittely***

Itämainen tanssi on käsitteenäkin kyseenalainen ja hankalasti määriteltävissä, sillä sinällään ei ole olemassa mitään yhtä itämaista tanssia, tanssilla viitataan vain tietystä maantieteellisestä osasta lähteneeseen tanssisuuntaukseen. Se on kehittynyt satojen vuosien aikana, eikä välttämättä pidä sisällään kaikkea aikaisempaa tanssiperinnettä ja toisaalta se on kuitenkin kehittynyt myös länsimaissa. Itämaisen tanssiesityksen rakennetta on hankala kuvata yleisesti, sillä lajeja on niin monia. Joihinkin tansseihin, kuten estraditanssiin liittyy oleellisesti ulospäin suuntautuneisuus ja yleisölle tanssiminen, sen sijaan baladi on enemmän sisäänpäin kääntynyttä ja kansantansseissa huomioidaan myös esiintyvän ryhmän jäsenet ja keskinäinen hauskanpito. Mielestäni itämaisessa tanssissa tunteet ovat pääosassa ja ne voivat tietysti vaihdella paljonkin esityksen mukaan,

mutta alalla on myös paljon opettajakohtaisia eroja. Tanssit voivat länsimaisesta tuntua melko teatraalisilta, sillä tanssija kuvastaa monesti laulun sanoja ja arabiankielisissä lauluissa sanomana on siis yleensä rakkaus niin hyvässä kuin pahassakin. Etenkin laulettu arabiankielinen musiikki on itsessäänkin varsin tunnepitoista. Musiikki saattaa kuitenkin sisältää paljon toistoa, joten pelkästään sanojen ilmentämistä tanssi ei voi olla, vaan tanssijan on ehkä itse rakennettava enemmän juonta esitykseensä.

Irene Jelin (2008) kuvaa itämaisen tanssiesityksen rakennetta siten, että aluksi soi musiikki, joka luo jännittyneen latautumisen yleisössä, jota tanssijan saapuminen seuraa ja hänen läsnäolonsa ja persoonansa luovat tanssin perusjännitteen yleisön odotusten kanssa ja syntyy yhteinen tunne esityksen ajaksi. Tanssin aikana tanssija ottaa mittaa itsestään ja musiikista, jota hän tulkitsee karismansa ja virtuoosimaisuutensa avulla. Rythmi on tanssin perusta ja eri soittimet kutsuvat eri liikkeitä, musiikki kertoo siis tanssijalle, mitä hänen on teknisesti tehtävä. Itämainen tanssiesitys kestää Jelinin mukaan usein 15-20 minuuttia ja sisältää johdannon eli sisääntulon, hitaan osuuden, rumpuosuuden ja finaalin, joka toistaa alun sisääntulon vauhdikkaita elementtejä. Tämä kuvaus sopii kairolaisiin estraditanssiesityksiin, joissa yksi tanssija vastaa koko illan show'sta, muttei siis koske kansantansseja. Länsimaissa nähdyt estradiesityksetkin ovat nykyään huomattavasti lyhyempiä ja fuusiossa sekä moderneissa itämaisen tanssin esityksissä rakenne vaihtelee. Suomessa tanssittavia ryhmätansseja ja moderneja sooloja voidaankin Jelinin mukaan kutsua nimityksellä *contemporary* tai *stage oriental dance*. Itämaisen tanssin alalla ovat samaan aikaan läsnä viihdytykselliset ja taiteelliset elementit edelleenkin, vaikka tanssia on pyritty muokkaamaan taiteelliseen suuntaan.

Jelin (2008) jatkaa kuvaamalla, että itämaisen tanssin erottaa muista lajeista se, että tanssija käyttää koko vartaloaan sekä rytmisesti, että melodisesti. Myös liikejärjestelmä, elekieli ja esittämistapa poikkeavat muiden tanssien vastaavista ja hänen mukaansa itämainen tanssi onkin ammattitanssijalle ilmaisullinen ja tekninen haaste. Käsiliikkeiden rooli korostuu itämaisessa tanssissa ja kädet ovat yleensä niin melodisissa kuin rumpuosuuksissakin pehmeät ja vapaasti liikkuvat. Tanssija pyrkii olemaan koko ajan yleisön kanssa kasvotusten, pyöriessäänkin huomio on aina yleisössä. Kaikki liikkeet suunnataan yleisölle katseen ja pään asentojen avulla, vaikka tanssittaisiinkin välillä eri suuntiin. Itämaisen tanssiesityksen voi soveltaa niin pienelle kuin suurellekin lavalle. Tanssija tuo aina esiintymistilanteeseen tunnelman mukanaan, intiimissä

esiintymistilanteessa viihdyttäminen on usein tavoite, kun taas näyttämöllä taiteellisuus on tärkeämpää. Jelin kutsuu itämaisen tanssin jonglörismiksi isolaation<sup>20</sup> taiturimaista käyttöä, jolla tanssija voi tehdä vaikutuksen yleisöön.

Tanssija tanssii joko puolivarpailla tai tasajalalla, paljaat varpaat ja tossut ovat perinteisempi tanssijalkine, mutta myös koroilla tanssitaan. Värikäs ja koristeellinen tanssiasu tekee esiintyvistä tanssijasta Jelinin mukaan yhden ihmisen teatteriseurueen, tosin asut ovat hillitympiä nykyään. Itämaiseen tanssiin kuuluukin yleensä näyttävyyttä, verrattuna esimerkiksi Polynesianlaisiin tansseihin, joissa pyritään mahdollisimman luonnolliseen ulkonäköön. Kauniit asut ja stereotyyppisen kauneuden merkit, kuten pitkät hiukset ja vahva meikki irtoripsineen ovat itämaisessa tanssissa tärkeitä, mikä kertoo stereotyyppisistä ihanteista, joita tanssiin sisältyy. Myös tanssiasuihin ja koruihin panostetaan usein jo alkeisryhmissäkin. 90-luvun puolivälissä, kun itse aloitin itämaisen tanssin, oli tavallista, että opettajilla ja oppilailla oli tanssitunneilla päällä hameet ja paljon muutakin koristetta. Nykyään Suomessa on siirrytty enemmän jumppa-asuun, jota koristaa kolikkohuivi, mutta jossain päin voi vieläkin tavata esiintymisasuja jo harjoituksissa. Toisaalta itämaisen tanssin herättämistä mielikuvista kertoo myös se, että oppilaat voivat joskus tulla tunneille suoraan töistä esimerkiksi farkuissa, kun taas esimerkiksi balettitunneille tai jumppatunneille mennessä se ei tulisi mieleenkään.

Terveydellisten vaikutusten ohella itämaisessa tanssissa yhtenä osana länsimaista tanssijaa kiehtoo ehkä juuri tämä koristeellisuus, joka usein mielletään myös naisellisuudeksi itsessään. Laittautuminen ja itsensä koristeleminen ei ole ollut Suomessa aina sallittua vaikka se koetaankin naiseuteen liittyväksi<sup>21</sup>. Korut ovat tulleet tärkeäksi osaksi itämaista tanssia, sillä aikoinaan muutama tuhat vuosi ennen ajanlaskun alkua tanssijat Egyptissä palkittiin usein koruin tai rahalla, jolloin ne oli turvallista säilyttää

---

<sup>20</sup> Isolaatio on varmastikin itämaisen tanssin tärkeimpiä teknisiä tekijöitä. Se tarkoittaa sitä, että tanssija pystyy liikuttamaan vain tiettyä kehonsa osaa esimerkiksi väristellen, ilman että muut osat liikkuvat mukana.

<sup>21</sup> Muuta kuin kansantansseja tanssivista miehistä olen usein kuullut Suomessa yleisön joukosta kauhistelua ja kommentteja tanssijan sukupuolisesta suuntautumisesta. Laittautumista ja ”luonnollisia” liikeratoja pidetään itämaisessa tanssissa naisten alueena, johon miehillä ei ole asiaa. Toisaalta Mustapha El Oueslati esittää näkökulman, että länsimaiset naiset yrittävät tehdä napatanssista myös miesten lajia tasa-arvoisuuden nimissä. Hänen mukaansa miehet eivät kuitenkaan ikinä voi tanssia napatanssia, vaan ennemminkin kansantansseja, balettimaista eli länsimaistuneita tanssimuotoja tai sitten tanssia, jonka nimi voisi olla miehen kehon tanssi, mutta ei napatanssi, jonka hän mieltää naisellisten eleiden ja liikkeiden tanssiksi. Naisten ja miesten välinen kilpailu on vaikuttanut koko taidetanssin historiaan eri aikoina (Makkonen 2001), joten ei ole ihme, jos sitä esiintyisi myös itämaisessa tanssissa, jossa etenkin koreografien joukosta löytyy runsaasti arabitaustaisia miehiä. Tällä hetkellä kuitenkin länsimaissa on miehiä alalla todella vähän, joten naiset eivät vielä koe miehiä samalla tavalla uhkaksi.

osana tanssijan asua (Buonaventura 1998, 44). Länsimaisessa tanssinopetuksessa perinteen välityksen puoli ei aina ole kovin suosittua siinä mielessä, että teoriaan ei useimmiten tuhlata aikaa tavallisilla harrastustunneilla. Oppilaat oppivat usein tanssityylin tai musiikin nimen, mutta eivät osaa kertoa miten sen tunnistaa ja mikä sille on tyypillistä. Kuitenkin traditiota välittävät tunneilla ja esityksissä käytettävät asut, jotka yleensä sisältävät vähintään itämaiset lantiohuivit. Lisäksi musiikki on useimmiten arabiankielistä ja liikekieli tietysti myös pohjautuu alkuperäismaiden tanssiin, kuten käytettävät tanssivälineetkin. Opettaja voi toki tuoda esille myös tanssin historiaa ja teoriaa valitsemassaan määrin, mutta useimmiten aktiiviset harrastajat hakevat tätä tietoa itse jäsenyhdistysten ja –lehtien välityksellä.

Irene Jelinin (2008) mukaan itämainen tanssi antaa mahdollisuuden muuttaa habitustaan toiseksi ja vaatetuksella ilmaistaan omaa naisena olemista. Hänen mukaansa itämaisen tanssin harrastajilla on halu olla nainen, etenkin visuaalisesti, mielikuva voi kuitenkin hänen mukaansa olla pettävä, jos naisena olemista rakennetaan pelkästään tanssin avulla. Itämaisesta tanssista puhutaan usein länsimaalaisessa kontekstissa naisen kehon vapauttajana<sup>22</sup>. Myös arabimaailmassa tanssijat ovat Buonaventuran mukaan olleet vapaita verrattuina muihin naisiin. Vaikka heidän asemansa on ollut kyseenalainen, he olivat vapaita tietyistä sosiaalisista normeista ja saivat työnsä kautta itsenäisyyttä ja sosiaalista liikkumavaraa (Buonaventura 1998, s.52). Itämaista tanssia mainostetaan myös luonnollisten naisellisten liikeratojen löytämisenä, sen ajatellaan vapauttavan länsimaalaisista ulkonäköpaineista ja opettavan hyväksymään oman kehonsa. Itämaista tanssia on usein mainostettu lajina, joka sopii kaiken ikäisille ja kokoisille naisille. Moneen harrastajaan ja opettajaan vetoaa juuri tämä puoli tanssissa, se on hyvä keino jatkaa tanssillista uraa pidempään kuin muissa lajeissa.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Voidaan ajatella, että myös arabimaissa naiset kokevat vapautusta kuvitteellisella tasolla katsoessaan pukeutumismuutosten kautta vapautunutta naistanssijaa, länsimaissa puolestaan vapautuminen tapahtuu omakohtaisen kokeilemisen kautta. Itämaisen tanssin asut ovat koristeellisuudessaan kovin vastakohtaiset musliminaisten pukeutumiselle, jossa yksinkertaisuus ja vaatimattomuus ovat arvostettuja. Yksi itämaisen tanssin välineistä, milaya, on saanut alkunsa arabinaisten peittävästä pukeutumiskankaasta ja se on useimmiten edelleenkin väritykseltään musta, tosin koristeltu poiketen alkuperäisestä asusta. Milayan tarkoitus on tanssissa samanaikaisesti sekä peittää että paljastaa. Se kiedotaan tiukalle, jolloin vartalon ääriviivat tulevat hyvin esille ja sitä pukemalla ja riisumalla paljastetaan kaavun kätkeistä löytyvä koristeellinen, usein lyhyehkö, asu. Eli musliminaisen arkisesta ja rajoittavastakin päällysvaatteesta on tanssissa tehty flirttailun väline. Samoin tanssihuivia kiedotaan välillä kasvojen peitoksi ja esimerkiksi khalegitanssissa voidaan sormi asettaa nenään kiinni merkitsemään kasvoja peittävän huivin rajaa.

<sup>23</sup> Myös modernin tanssin syntyyn vaikuttaneen Isadora Duncanin työhön on liittynyt feministinen ajattelu ja naiseuden uudelleen löytäminen. Hänen mielestään tanssiminen ei vaatinut ihanteellista vartaloa, vaan vanha ja lihavakin saattoi olla ilmaisuvoimainen tanssija. (Makkonen 2001) Itämaat toimivatkin yhtenä vaikuttajana

Itämainen tanssi on tunteellista, tanssissa voivat kuvastua kaikki perustunteet rakkaus, suru, viha, ilo, seksuaalisuus. Tunteita on monia vaikka laulujen aiheet keskittyvät rakkauteen ja naisten ja miesten välisiin suhteisiin, mutta niissäkin onkin koko tunteiden kirjo läsnä. Itämaista tanssia esitetään usein hieman flirttaillen, joten seksuaalisuuden voisi ajatellakin olevan tanssissa vahvasti läsnä oleva tunne. Tunteiden voimakkuus on siis johtava tekijä, jota tuodaan esille eri tavoin: toisaalta ilmentämällä voimakkaita tunteita välillä teknisesti hallituissa suorituksissa ja toisaalta pyrkimällä tuomaan näkyväksi kehollisia kokemuksia, jotka eivät aina ole niin itsestään selvästi muiden havaittavissa.<sup>24</sup> Tunteiden lisäksi itämainen tanssi tekee myös näkyväksi arabikulttuuria esimerkiksi eleiden, musiikin ja tanssiasun avulla. Herääkin kysymys, pyritäänkö itämaisessa tanssissa niinkään välttämättä aina ilmaisemaan omia kehollisia kokemuksia, vaan tietyn kulttuurin kehollisia kokemuksia. Etenkin poliittisten laulujen ollessa kyseessä, miten länsimaiset tanssijat voivat ymmärtää laulujen sanojen herättämiä tunteita ja merkityksiä, aina kun esiintyjillä ei ole laulun sanat edes tiedossa. Suomalainen tanssija ei voikaan esityksessään ilmentää samoin egyptiläistä kansallistunnetta kuin egyptiläiset tanssijat, vaan hän tuo tanssiin oman tunteensa, joka voi olla hänen omaan henkilöhistoriaansa liittyvä tunnetila, mutta usein myös tanssijan suhtautumisesta toisen kulttuurin tanssiin heräävä tunne, jolloin tanssi voi hyvinkin näyttäytyä myös katsojalle esimerkiksi eksoottisena, naisellisena, sovinnistisenakin.

Itämaisen tanssin esittäjä ilmentää musiikin sanomaa kehollaan. Jos musiikki ei sisällä sanoja, voi tanssija tulkita vapaammin hänelle itselleen musiikista välittyvää tunnetta. Tunnetta ilmentävät liikkeet ovat kunkin tanssityylin mukaiset ja siten voidaan puhua rajoitetusta liikekielestä (Jelin 2008), liikkeet vaihtelevat myös esittäjän sukupuolen mukaan. Sukupuoli vaikuttaa varmasti myös eläytymiseen ja tunteen ilmentämiseen. Kansantansseissa, jotka ovat käytännössä edelleenkin se ainoa itämaisen tanssin muoto, jota miesten on hyväksyttävä tanssia, on miehille eri liikkeet, jotka sisältävät esimerkiksi

---

modernille tanssille, etenkin Ruth St. Denisille, joka oli ensimmäisiä itämaista tanssia esittäneitä länsimaalaisia tanssijoita (Buonaventura 1998, s.117, 132) ja ehkä tätä kautta modernin tanssin perustajien välityksellä feminismistä ja naisen kehon vapautuksesta tuli myös länsimaissa osa itämaista tanssia.

<sup>24</sup> Sabine Koch (2008) luennoi liikkeen laadun vaikutuksista kognitioon, asenteisiin ja tunteisiin ja esitteli Labanilaisen merkintätavan, jossa kädellä merkitään paperille toisen liikkeen rytmejä ja osoitti että tutkimuksissaan oli huomannut tietynlaisen liikkeen rytmin voivan lisätä joitakin tunteita. Itämainen tanssi koetaan usein pehmeäksi, olisi mielenkiintoista tietää voisivatko tämän kaltaiset rytmit vaikuttaa jollakin tietyllä tavalla myös tanssijaan ja näin ollen koko tanssin alaan.

enemmän hyppyjä ja sukupuolityyppisiä liikkeitä. Itämaisessa tanssissa siis miesten ja naisten roolit ovat selvästi esillä, niin esiintyjien keskuudessa kuin yleisön ja tanssijoiden välilläkin. Sukupuolisuus näkyy myös miespuolisten muusikoiden ja tanssijan välillä, jolloin muusikko saattaa tulla tanssahtelemaan tanssijan kanssa korostaen naisellisia liikeratoja ja niiden vaikutusta muusikkoon. Näin peilataan erilaisia miesten ja naisten välisiä suhteita, joiden kenties tyypillisin kuvio on se, että jompikumpi yrittää saada toisen huomion kun toinen puolestaan esittää välinpitämätöntä tai sitten molemmat nauttivat toistensa seurasta. Yleisön suhteen sukupuoli korostuu siinä, että juhlissa esiintyessä on usein tapana vetää miespuolinen sankari mukaan viimeiseen tanssiin. Toisaalta taas itämaiseen tanssiin suhtautuminen heijastuu siinäkin, että useammin tanssijoita tilataan esiintymään miespuolisille juhlakaluille. Onpa esityksiä tilatessa varmisteltu vielä viimeaikoinakin, että tanssijoiden asut ovat riittävän viettelevät. Ehkä enemmän kuin tanssin huono asema näissä kyselyissä on voinut vaikuttaa sekin, että itämaista tanssia ovat tuoneet esiintymällä esille paljon myös iäkkäämmät naisryhmät. Soolotanssiesityksiin usein kuuluva flirtti ajatellaan myös kohdistettavan seurueen miespuolisiin jäseniin, vaikka käytännössä sitä ei aina voikaan toteuttaa.

Juhlissa ja ravintoloissa esitettävät tanssit ovat usein iloisia ja flirttailevia, pieneen tilaan sovitettuja kun taas näyttämöllä panostetaan ryhmäkuvioiden näyttävyyteen ja suuriin tunteisiin, monesti tanssi jää hieman etäiseksi luonteeseensa nähden, kun henkilökohtaisia katsekontakteja ei synny saman lailla tanssijan ja yleisön välillä. Kenties näihin puutteisiin vastaamaan, on itämaisen tanssin saralla Suomessa syntynyt juonellisia näytöksiä. Tällöin tunteet ovat ehkä helpommin nähtävissä näyttämöllä ja lajia harrastamattomankin yleisön mielenkiinto säilyy loppuun asti. Näissä tanssinäytelmissä juonet pysyttäytyvät usein tuhannen ja yhden yön tarinoissa eli ovat varsin sadun omaisia tai kertovat matkustelusta ja siten eri maiden kulttuureista. Näytökset voivat perustua myös runoihin, tietyn teeman ympärille tai sitten vain tanssitaiteiden esittelyyn. Harvemmin kuitenkaan kaikkia tansseja tehdään juoneen soveltuvaksi, vaan valmiita tansseja hieman väkisinkin väännetään tarkoituksiin sopiviksi.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Tällaiset esitykset kuvastavat hyvin sitä, miten itämaista tanssia tehdään kuitenkin pääosin harrastajapohjalta, vaikka opettajat ja koreografit olisivatkin ammattilaisia, esiintyjien joukossa on lähes aina mukana myös harrastajia. Prinsessasadut ovat ehkä helpoimmin sovellettavissa itämaisen tanssin kauniisiin pukuihin ja naiselliseen liikekieleen ja se kertoo jotakin kenties harrastajien mieltymyksestä juuri itämaiseen tanssiin. Itämaisen tanssin sisällä olisi valmiuksia esittää toisentyyppisiäkin tarinoita, sitä vain harvemmin hyödynnetään.

Länsimaissa jaottelua soolo- ja ryhmätansseihin on hieman sekoitettu, sillä monesti länsimaissa esitetään ryhmänä muitakin kuin kansantansseja. Perinteisissä soolotansseissa, jotka on sovitettu ryhmälle, ilmaisu kuitenkin usein säilyy yleisöön suuntautuneena, jolloin keskinäinen kontakti jää puuttumaan. Tähän tarpeeseen vastaavatkin länsimaissa kehitetyt fuusiotanssimuodot. Amerikkalaisen tribal -tyylin (ATS) opettaja Hannele Aaltonen kertoo, miten tribalin kehittymiseen vaikutti muun muassa erään tanssijan ujous ja haluttomuus esiintyä yksin, tanssissa alettiinkin korostaa ryhmän välistä vuorovaikutusta, josta tuli tanssille tärkeä ominaispiirre<sup>26</sup>. Monet länsimaiset opettajat ovatkin alkaneet tehdä koreografioihin selvästi enemmän ryhmämuodostelmia, niin että tanssia voi olla jopa vaikea esittää yksin.

### **2.3 Orientalismi**

Työssäni puhun länsimaisuuden ja itämaisyyden jaottelusta, joka on aina keinotekoinen. Käytän jaottelua siten kuin se tulee esille itämaisen tanssin alalla vallitsevassa keskustelussa ja myös tekemissäni haastatteluissa. Itämaisen ja länsimaisen erottelu on kuitenkin jollain tasolla olemassa, kun puhumme selvästi toiseen kulttuuriin assosioituvasta tanssimuodosta, joka on myös levinnyt ja saanut jopa vahvemman jalansijan muualla. Itämaisyydellä tarkoitetaan itämaisen tanssin kontekstissa Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän kulttuureja ja näistä maista lähtöisin olevia tanssijoita. Länsimaisuus puolestaan pitää sisällään Euroopan ja Amerikan tanssikäytännöt. Nämä käsitteet tulevat ilmi harrastajien keskuudessa etenkin heidän arvioidessaan opetusta ja esityksiä. Lisäksi nämä käsitteet liittyvät olennaisesti itämaisen tanssin historiaan ja siihen suhtautumiseen. Selventääkseni jaottelua otan mukaan tämä erillisen luvun orientalismista.

Edward Saidin (1987, 2;12;19) mukaan orientalismi tarkoittaa ajattelutapaa, joka perustuu orientin ja oksidentin eli idän ja lännen välille tehtyyn ontologiseen ja epistemologiseen erotteluun, joka ei edusta kohteensa kulttuuria vaan heijastaa ennemminkin länsimaisen kulttuurin arvoja<sup>27</sup>. Orientalismissa länsimaisen kulttuurin on yleensä käsitetty omaavan

---

<sup>26</sup> ATS:ssä tanssijat muodostavat heimon, jolla on mm. omanlaisensa asut ja tanssi perustuu pitkälti improvisaatiolle, jossa kukin vuorollaan johtaa ryhmää.

<sup>27</sup> Buonaventuran mukaan nykyinen näkemys orientalismista perustuu Saidin väitteeseen, jonka mukaan länsi on hyväksikäyttänyt, väärinymmärtänyt ja jopa keksinyt idän omiin hämäriin tarkoituksiinsa. Hän kuitenkin huomauttaa, että orientalistisissa asenteissakin on suuresti eroja ja osa niistä on ollut positiivisia. Hänen



intellektuaalista ylivaltaa verrattuna itään. Itämaisesta tanssista länsimaissa ja etenkin sen saapumisesta länsimaihin puhuttaessa ei voi välttää kohtaamasta tätä jaottelua ja mielestäni erottelu on edelleen vahvasti esillä itämaisen tanssin alalla länsimaissa. Itämainen tanssi on tullut länsimaissa teknisemmäksi ja siten tavallaan ”tieteellisemmäksi”, länsimaisten opettajien opetustekniikoita<sup>28</sup> arvostetaan kenties jopa enemmän kuin alkuperäisten opettajien tanssin tunteen ja kulttuurin välitystä.

Itämaista tanssia katsotaan yleensä eksoottisena, eroottisena ja salaperäisenä tanssimuotona, joka kertoo toiseudella kyllästetystä katsantotavasta. Wendy Buonaventuran mukaan moniin tansseihin sisältyy eroottinen elementti, mutta vaikka se on vain yksi osa arabialaista tanssia, on se hallinnut kaikkea keskustelua siitä (Buonaventura 1998, s.70). Inka Välipakka (2003, IV: 30–34) puhuu artikkelissaan kolonialismin vaikutuksista intialaiseen tanssiin, mutta samat huomiot voidaan ulottaa koskemaan myös itämaista tanssista. Välipakan mukaan kolonisaation historiassa länsi on tarvinnut idän itsensä vastakohtaksi, määrittämään omaa identiteettiään ja tanssia on käytetty eksoottisen toisen rakentamiseen. Käsitykset ovatkin usein syntyneet turistipaikkojen esityksistä, joissa tanssijat ovat olleet viihdyttäjiä, eivät niinkään taiteilijoita.<sup>29</sup> Jotta eksoottisuus voitaisiin purkaa tanssista, tulisi Välipakan mukaan huomioida kolonialistisen toiseuden paradigma. Jälkikolonialistinen eksoottisuus syntyy osana länsimaista harhaa, jossa länsimainen tieto saa isännän subjektin ja toinen kantaa erilaista tiedon subjektiutta.

Laukkasen (2003, 194) mukaan autenttisuuden ja aidon alkuperän korostamista pidetään hyvänä myyntivalttina itämaisessa tanssissa ja olen huomannut, että myös länsimaalaiset opettajat käyttävät sitä joskus mainoksissaan. Tämä käsite käyttää hyväkseen itämaisyyttä koskevia eksoottisia käsityksiä (ibid.). Alkuperäistä itämaista tanssia kunnioitetaan, vaikka koko käsite onkin hämärä, eivätkä kaikki hyväksy sen fuusioimista länsimaalaisiin lajeihin. Samoin länsimaalaisia esiintyjä arvostellaan helposti verraten heitä

---

mukaansa pakkomielle eurooppalaiseen kolonialismiin on sokaissut monet kritikat monimutkaiselta Euroopan ja arabilais-islamilaisten maailman suhteelta, mikä on vain pitkittänyt niiden välisiä väärinkäsityksiä. (Buonaventura 1998, s.55)

<sup>28</sup> Opetustekniikka sana jo itsessään kuvastaa länsimaista teknillistämistä.

<sup>29</sup> Kysymys siitä, mikä on viihteen ja taiteen suhde toisiinsa ja onko niillä eroa on myös käsittelemisen arvoinen. Onko turistiesityksissäkin kyse taiteen luomisesta? Kyseessä on kuitenkin silloinkin myös teoksen, joka on suunnattu tietylle yleisölle, esittäminen ja viihdyttämisen lisäksi esityksellä voi olla muitakin pyrkimyksiä, kuten kulttuurin kuvaaminen tai tiettyjen tunteiden, yleensä ilon, aikaan saaminen katsojissaan.

syntyperäisiin tanssijoihin. On hyvä muistaa kuitenkin se, että länsimaiset naiset ovat pitkälti vastuussa siitä, että itämainen tanssi on lyönyt itsensä läpi maailmankartalle, sillä alkuperäisissä maissa se on ollut lähinnä yksityistä, eikä julkista (Jelin 2008).

Laukkanen (2007, 109) nostaa esille, että vieraan ihannoinnissa on usein kyse muukalaisfetisismistä, jossa toinen tulkitaan tietynlaiseksi ja häneen kiinnitetään tiettyjä ominaisuuksia, jotka aiheuttavat tiettyjä tunteita tulkitsijassa. Tämä voi olla yksi tekijä myös siinä, miksi länsimaalaiset innostuvat itämaisesta tanssista ja ihannoivat juuri alkuperäistä tanssia. Laukkanen kuvaa, miten egyptiläisessä tunteessa<sup>30</sup> vetoavat sen erilaisuus ja erityisyys, mutta samalla myös sen tuttuus ja kyky liikuttaa voimakkaasti. Egyptiläisen tunteen liikuttavuuden yhtenä osana on se, että sillä on tunnettu historia kolonialismiin, kansallisuuteen, sukupuoleen ja luokkaan liittyen egyptiläisessä kontekstissa. Suomalaisesta näkökulmasta katsoen taas tunteen liikuttavuus liittyy omiin kehon topografioihin, jotka kytkeytyvät henkilöhistorioihin ja kulttuurisiin normeihin sopivista liikuttumisen ja liikkeen tavoista. Toisaalta tunteen tilannesidonnaisuus avaa mahdollisuuksia tulla kosketetuksi ja liikutetuksi aiemmin tiedostamattomilla tavoilla. (Laukkanen 2007, 124)

## **2.4 Eri tanssisuuntauksia**

Itämainen tanssi mielletään usein Pohjois-Afrikkaan ja Lähi-itään sijoittuvaksi, mutta mielestäni se on kenties kaikkein globaalein tanssilaji, jokaisella mantereella on siitä oma tyylinsä. Se on alkujaankin syntynyt fuusiona monista eri arabimaista lähteivin vaikuttein, vaikka itämaisen tanssin syntyhistoria on edelleen osittain hämärän peitossa<sup>31</sup>, ja siksi on luonnollista, että se ei jää paikalleen vaan jatkaa olemassaoloaan imien vaikutteita eripuolilta maailmaa<sup>32</sup>. Itämaiseen tanssiin sisältyy lajeina eri kulttuurien kansallisia ominaispiirteitä: on aleksandrialaistaanssia, simsimiyyaa, beduiinitanssia ja lukuisia muita lajeja. Euroopassa tanssijat ovat mieltyneet enemmän estradityyliin ja tanssia on fuusioitu

---

<sup>30</sup> Laukkanen (2007, 104) puhuu egyptiläisestä tunteesta affektina, joka kiinnittää paikalleen tiettyjä subjektien ja asioiden välisiä suhteita. Sillä on myös liikuttava voima. Tunne on yleisön, tanssijan ja muusikoiden vuorovaikutuksessa syntyvä intensiivinen yhteys, ilon ja kauneuden kokemus.

<sup>31</sup> Wendy Buonaventura (1998, s.12) esittelee kirjassaan itämaisen tanssin historiaa ja kertoo, että arabimaailmassa sitä ei ole juuri tutkittu eikä dokumentoitu.

<sup>32</sup> Vertaa Välipakka: ”muodosta ei saa tehdä fossiilia” (2003, IV:41) ja ”Tanssin muoto pyrkii pois päin traditiosta ja pysyy silti intialaisena tanssina.” (2003, IV:43)

muihin niin länsimaalaisiin kuin etnisiinkin tanssilajeihin. Andalusialaistanssissa näkyvät luojaansa Mahmoud Redan vahvat balettivaikutteet, joita on nähtävillä myös muissa itämaisen tanssin lajeissa. Suomessa kehitellään koreografioita, jotka sisältävät jenkan askeleita ja suomalaista musiikkia. Oriental disko -tyyli yhdistää nuorten suosimaa länsimaalaista musiikkia vauhdikkaisiin liikkeisiin ja milloin mihinkin toiseen tanssityyliin, joista osa on alkanut eriytyä omiksi lajeiksi, esimerkiksi uusimpana Jazz-Orient Valkeakoski-opistolla.

Amerikassa kehitetty tribal -tyyli on ihan omanlaisensa, mutta itämaiseen tanssiin perustuu sekin ja leviää kovaa vauhtia myös Suomeen. Naantalin itämaisen tanssin festivaaleilla<sup>33</sup> nähtiin vuonna 2008 upea fennotribal esitys, jossa amerikkalaiseen tribal -tyyliin oli yhdistetty vaikutteita suomalaisesta kansanperinteestä ja seuraavan vuoden tanssifestivaaleilla tribal -tanssi olikin pääosassa opetustarjonnassa. Suomesta löytyy myös erilaisia *bellybic* tai *arabik* -versioita eli itämaisia jumppia. Englannissa egyptiläissyntyinen Suraya Hilal on kehittänyt Raqs Sharqi -tyylin, jossa korostetaan erityisesti liikkeen sisäistä kokemusta ja joka on saanut vaikutteita modernista tanssista sekä erilaisista mielen ja ruumiin yhteyttä painottavista kehotekniikoista (Laukkanen 2007, 107). Suomessa alan yhdistys toimii erillään muusta itämaisesta tanssista ja olen kuullut itämaisen tanssin opettajilta kritisoivia kommentteja, ettei tämä tanssimuoto ole ollenkaan itämaista. Oikean itämaisen tanssin määrittelemisen on muutenkin ollut keskustelun aihe monien fuusiotyylien kohdalla niin harrastajien kuin opettajien keskuudessa.

Itämainen tanssi on levinnyt laajalle länsimaihin ja muuallekin samalla omaksuen vaikutteita sen harjoittajien omista kulttuureista ja samalla myös länsimaista on kulkeutunut vaikutteita lajin alkuperäisiin maihin. Itämaisen tanssin luonteeseen ikään kuin kuuluu se, että voidakseen ilmaista tunteita, tanssilla on oltava läheinen suhde myös tanssijansa kulttuuriin. Laukkanen (2007, 108) kuvaa osuvasti, miten ”*itämaisessa tanssissa äänen ja liikkeen yhteyden tuottama ruumiillinen nautinto kytkeytyy yksilön ruumiilliseen historiaan, mutta liittyy samalla yksilön yhteyteen muiden ihmisten ja historioiden kanssa*”. Dikotomiaa ei voida välttää siis siksi, että itämaisessa tanssissa väistämättä liittyy yhteen oma kulttuuri ja itämaiset kulttuurit, fuusiotyyliessä mukaan

---

<sup>33</sup> OrientalDance.fi 08 18. - 20.1.2008

sekoittuu usein vielä jokin muu kulttuuri<sup>34</sup>. Tanssiminen onkin siis aina myös kulttuureiden välistä keskustelua.

## **2.5 Yleisösuhte itämaisessa tanssissa**

Itämaisessa tanssissa yleisön toivotaan usein osallistuvan etenkin iloisiin tanssiesityksiin rytmikkäin taputuksin ja jopa huudoin. Tanssiminen eri kulttuureista tuleville yleisöille onkin aivan erilaista. Suomalainen yleisö usein, alkoholin vaikutukset pois lukien, katsoo esitystä hyvin ilmeettömästi ja taputtaa esityksen lopuksi hillitysti, mutta katsojat saattavat esityksen jälkeen tulla kuitenkin puhumaan esityksen herättämistä tunteista, jos se on koskettanut häntä. Arabiyleisö puolestaan elää esityksessä mukana taputtaen, huutaen ja vislaten. Tämä tietysti vaikuttaa paljolti myös tanssijaan ja tunteiden ilmaisuun. Hymy on herkässä yleisön taputtaessa ja katsekontaktia tulee myös otettua enemmän. Sen sijaan passiiviselle yleisölle esiintyessä voi tanssissa keskittyä enemmän omiin tunteisiinsa ja niiden ilmaisuun.

Haastattelemani opettajat kommentoivat myös tanssijan ja yleisön välistä suhdetta. Sari-Anne Ahvosen kokemusten mukaan ns. maallikkoyleisö eli tanssia harrastamaton yleisö väsyä varsin pian, jos näytöksessä esitetään pelkkää perinteistä itämaista, siksi hän usein ottaa koreografioihinsa mukaan vaikutteita myös länsimaalaisimmista tanssilajeista. Hänen mukaansa tanssija ei saa aliarvioida yleisöä eikä tanssin tarkoitus ole se, että vain tanssijalla itsellään on kivaa, vaan myös yleisön täytyy pystyä nauttimaan esityksestä. Hän on aiemmin todennutkin, että hän pyrkii tanssillaan nimenomaan viihdyttämään. Tämä herättää tietysti myös kysymyksiä siitä, että millaiselle yleisölle tansseja tehdään ja tapahtuuko viihdyttäminen taiteellisten päämäärien kustannuksella vai tukevatko ne toisiaan.

Hannele Aaltosen mukaan itämainen tanssi ensisijaisesti kommunikoi yleisön kanssa ja viihdyttää sitä. Hän kuvaa opiskelemansa ATS:n eroavan perinteisestä itämaisesta tanssista myös suhteessaan yleisöön. Hänen mukaansa ATS:n viihdyttävä aspekti välittyy katsojalle ryhmän keskinäisestä tanssista, jota he tanssivat toisilleen. He kommunikoiivat

---

<sup>34</sup> Esimerkiksi amerikkalaisessa tribal -tyylissä on vaikutteita kotimaansa ja itämaisen tanssin lisäksi flamencosta ja intialaisesta kathakista.

yleisön sijasta keskenään koko tanssin ajan ja siten saavuttavat tyypillisen samanaikaisuuden liikkeiden suorittamisessa. Perinteisessä itämaisessa tanssissa puolestaan Aaltosen mukaan pääpaino on sooloilla, vaikka kyse olisikin ryhmässä tanssimisesta, ei tanssijoiden välillä ole aina havaittavissa mitään yhteyttä.

Myös eri yleisöjen välillä on eroja, kuten Mustapha El Oueslati kuvaa kertoessaan tunisialaisen yleisön suhtautumisesta klassisen musiikin konserttiin, jossa he taputtivat ja hurrasivat hulluina, vastoin länsimaista yleisö koodia<sup>35</sup>. Itämaisen tanssin esityksissä puolestaan koodina on yleensä nimenomaan taputtaa ja vislata, huutaakin kesken esityksen, joka etenkin suomalaisen yleisön joukossa ei ole aivan taattua. Joskus tanssija voi eleillään ja omalla mallillaan yllyttää yleisön taputtamaan ja jopa keskeyttää tanssinsa kunnes yleisö suostuu näihin vaatimuksiin.

Laukkasen (2007) artikkeli käsittelee egyptiläistä tunnetta. Tunne ja tunteminen ovatkin tärkeimpiä omata itämaisen tanssijalle. Arabikulttuurissa tunteiden ilmaiseminen on hyväksyttävämpää kuin jäyhässä suomalaisessa kulttuurissa ja sitä vaaditaan myös tanssissa. Ehkäpä tässä syy, miksi länsimaiset tanssijat keksivät erilaisia temppuja esityksiinsä ja opetustekniikkaansa, jotta he jotenkin päihittäisivät alkuperäiset itämaisen tanssijat, vaikka tosiasiassa siinä vaadittaisiin tunnetta eikä tekniikkaa. Toisaalta taas voi olla, että länsimaisella yleisöllä on myös erilaisia odotuksia sen suhteen, millainen tanssi on arvostettua ja katsomisen arvoista. Syy voi olla kulutukseen tottunut yhteiskuntamme, niin kuin Mustapha El Oueslati ilmaisee. Hänen mukaansa arabiyleisö jaksaa katsoa hyvää esitystä uudelleen ja uudelleen, Tunisiassa esityksen tilaajat pyytävät usein hänen vaimoaan Khadejah El Oueslatia tanssimaan aina sen saman tanssin tullessaan. Suomessa puolestaan festivaalejakin mainostetaan sillä, että kaikki koreografiat ovat uusia. Harrastajat opettelevat jatkuvasti uusia tansseja ja käyvät uusilla kursseilla, vaikka suurin osa niistä jää ajan puutteen vuoksi oppimatta kunnolla. Ei ole näin ollen aikaa opetella ja kypsytellä mitään kunnolla, vaan kaikki jää aina puolitiehen, kun jo kyllästys iskee tai mielenkiintoisempi tanssi tulee vastaan. Tämä kuluttaa myös opettajia ja koreografian tekijöitä, kuin tanssijoitakin huomattavasti enemmän. Kulutusyhteiskunnassa taiteestakin

---

<sup>35</sup> Tunisialainen yleisö oli alkanut saksalaisen orkesterin konsertissa hurraamaan Beethovenin viidennen sinfonian aikana, joka oli saanut orkesterin hämilleen. Yleisö oli kuulemma vain toivonut, että orkesteri soittaisi kuuluisaa TATATATAA kohtaa yhä uudestaan ja tässä hänen mukaansa myös ero arabimaalaisen yleisön kohdalla: he eivät kyllästy taidokkaaseen esitykseen, vaikka se olisi koko ajan sama.

on tullut eräänlainen hyödyke, jonka on jatkuvasti uusiuduttava vastaamaan kuluttajan tarpeisiin. Taiteelle ominainen uuden luomisen tarve on kääntynyt enemmän ulkoisen pakon kuin sisäisen tarpeen sanelemaksi.

Outi Boman (Ishtar 2/2008 s. 19) kertoo artikkelissaan kairolaisen ja länsimaisen yleisön eroista. Hänen mukaansa länsimaissa tanssija on jo itsessään nähtävyys tai iloinen pikkulisä, kuten baaritiskin naposteltavat. Ravintoloissa yleisö ja tarjoilijat kulkevat jatkuvasti pikkuruisten esiintymistilojen ohi, joten tunne voi olla vähemmän hohdokas. Yleisöllä on utuinen kuva itämaisesta tanssijasta lomamatkojen tai television perusteella. Tanssijan on Bomanin mukaan pyrittävä täyttämään nämä vaatimukset, jotka peilaavat tanssia usein parin vuosikymmenen takaa. Myös tanssijan puvustus eroaa maakohtaisesti. Suomalainen yleisö ei ole hänen mukaansa niin tottunut kimallukseen, joten kaikki kiiltävä on eksoottista. Amerikassa puolestaan puvustus on vanhanaikaista ja yleisö haluaa perinteistä kaksiosaista estradipukua. Kairossa yleisö on nähnyt paljon tanssia ja jokaisella on omat mieltymyksensä. Yleisö haluaa tulla viihdytetyksi ja tanssijan persoonallisuus on ratkaisevaa, hänen on erottauduttava muista ja luotava oma tyylinsä. Tanssiesitykset ovat pitkiä ja niiden sisältö on hyvin tärkeää, myös seksikkyys on tärkeää sekä mies- että naiskatsojille. Boman arvelee naisten peilaavan tanssijan kautta omaa itseään ja mahdollisuutta pukeutumiseen, jota heillä ei itsellään ole. Hänen mukaansa kaikki tanssipukujen shokeeraavuus minimittoinen, korkeine halkioineen ja muutamane ylilyönteineenkin on Kairossa hyvä asia. Ihmiset puhuvat keskenään ja juorut liikkuvat nopeasti, mikä lisää tanssijan mainetta ja kysyntää. Puvustuksen suhteen ulkomaalaiset tanssijat ovat Bomanin mukaan kokeilevampia Kairossa kuin paikalliset tanssijat. Kuitenkin rajoituksiakin tanssijan puvuille on, kuten vatsaverkon käyttö, lantiokaistaleen leveys (esimerkiksi ihonvärisiä shortseja paljastavien pukujen kanssa käyttämällä). Liian riskialttiit puvut voivat viedä tanssijan siveyspoliisin puheille. Tanssijalla oletetaan myös tietyissä tilaisuuksissa olevan aina uusi puku.

## ***2.6 Itämainen tanssi Suomessa ja länsimaissa 2000-luvulla***

Tänä päivänä itämainen tanssi tuntuu siirtyvän yhä enemmän länsimaihin, Saksasta on tullut erittäin suosittu itämaisen tanssin opettajien keidas, jossa asuu sekä arabimaista muuttaneita siirtolaisia, että Amerikasta tulleita tanssinopettajia. Saksassa on kehitetty

muun muassa itämaisen tanssin koulutusta lisenssinimellä ESTODA<sup>36</sup>. Amerikassa etenkin tribal -tanssijat suosivat Salimpour formaattia<sup>37</sup>. Länsimaissa teknistetään itämaisen tanssin liikekieltä ja samalla yhtenäistetään opettamisen käytäntöjä. Myös Suomessa on toiminut jo yli 10 vuotta Masrah ry:n ja Seitsemän hunnun tanssi ry:n järjestämä opettajakoulutus.<sup>38</sup> Onkin aihetta tutkia, mitkä oletukset länsimaisten tanssin taustalla vaikuttavat ja miten nämä eroavat alkuperäisestä itämaisesta tanssista.

Itse pidän opettajakoulutusten huonona puolena sitä, että ne ovat keskittyneet sisällön yhdenmukaistamiseen opetuksen monipuolistamisen sijaan. Sisällön yhdenmukaistamisessa nousee aina esiin kysymys siitä, kenellä on oikeus määrittellä, mikä on oikea tapa tanssia, ja etenkin itämaisen tanssin koulutuksessa fuusiomuodot jäävät tämän ”oikean” tanssin ulkopuolelle. Tämän moninaisuuden poistuessa tilalle tulee yhdenmukaista tekniikkaa ja ”huonot” opettajat karsiutuvat pois eli eivät pääse koulutuksesta läpi. Esimerkiksi Suomen koulutuksessa raati koostuu suurimmaksi osaksi pääkaupunkiseudun tanssin ammattilaisista. Miten voidaan kuitenkaan sanoa, että tietty opettajien joukko olisi jotenkin pätevä sanomaan kuka tanssia saa opettaa? Kuitenkin muualtakin Suomesta löytyy jo yhtä kauan opettajina toimineita henkilöitä. Verrattuna esimerkiksi suorittamiini opettajan pedagogisiin opintoihin, joissa annettiin pedagogisen tiedon lisäksi erilaisia ideoita ja malleja opettamisenkeinoista, nämä tekijät jäävät usein huomioimatta tanssin opettajakoulutuksissa. Mielestäni niissäkin tulisi keskittyä tai ainakin huomioida eri tyylit opettaa<sup>39</sup>, ja näin herättää opettajissa myös rohkeutta kokeilla erilaisia opetustyyliä. Jos kyseessä olisi tanssijakoulutus, olisi sisällön painottaminen tietysti paikallaan ja lisäksi olisi oltava myös ilmaisun kehitykseen ohjaavaa opetusta. Kärjistäen voidaan sanoa, että tällä hetkellä opettajakoulutus palvelee ennen kaikkea kalliina testinä opettajien teknisille kyvyille, jotka raati on asettanut. Useammalle

---

<sup>36</sup> Essential Technique of Oriental Dance

<sup>37</sup> Suhaila Salimpourin tanssikoulun perustama formaatti, johon voi pätevyitä pitkän koulutuksen kautta ja josta saatua sertifikaattia on pidettävä yllä vuosittain.

<sup>38</sup> Itse en ole koulutukseen osallistunut, olen tutustunut pelkästään opetussuunnitelmiin ja osallistunut yksittäisille kaikille avoimille kurseille jo usean vuoden ajan ja kuullut koulutukseen osallistuneiden kommentteja.

<sup>39</sup> Tällä hetkellä Masrah ry:n opettajakoulutuksen viidestä osiosta vain yksi keskittyy opetuskäytäntöön, joka sekin vaatii vain työryhmän nimeämän opettajan tunneilla käynnin ja arvioinnin ostamisen häneltä sekä kahden eri opettajan seminaariin osallistumisen. Toisten opettajien tuntien seuraamisen ja niistä keskustelun tulisi kuulua mielestäni jokaisen alansa kehittämistä kiinnostuneen opettajan toimintaan muutenkin. Tällä hetkellä vaatimus viikoittaisesta osallistumisesta tunneille koko koulutuksen ajan tekee opettajakoulutuksen suorittamisesta mahdottomuuden Turun ja Helsingin ulkopuolella asuville opettajille etenkin niille, jotka itse opettavat aktiivisesti. (kts. [http://www.masrah.fi/opet.htm#itamaisen\\_tanssin\\_opetuskaytanto](http://www.masrah.fi/opet.htm#itamaisen_tanssin_opetuskaytanto))

koulutukseen osallistuvalla kuitenkin sisällöt ovat jo varsin tuttuja usean vuoden harrastus- ja opetuskokemusten pohjalta.

Tanssi-lehdessä haastateltu Billy Siegenfield toteaa, että nykyiset pelkkää tanssitekniikkaa painottavat opetustavat kasvattavat tanssijoita, jotka välittävät liikkeet ainoastaan visuaalisella tasolla emotionaalisen kustannuksella, jolloin tanssista tulee aina vain vaikeampaan pyrkivää tempputaidetta. Tällöin yhteys maahan katoaa ja yleisö etäänny odottamaan yhä huimempia temppuja. (Tanssi 02/09, s.5) Itämaista tanssia on alun perin pidetty juuri maanläheisenä tanssina ja tunteiden ilmaisu on ollut tärkeää. Nykysuuntauksen mukaan kuitenkin itämaista tanssia ollaan viemässä myös yhä teknisempään suuntaan, josta kertoo sekin, että tanssifestivaaleilla tekniikkakurssit täyttyvät ensimmäisinä, kun vielä joitakin vuosia sitten tällaisia kursseja ei juuri järjestetty. Samoin valmiiden koreografioiden opettelua suositaan perinteisemmän improvisaation sijaan ja myös ”tempuilu” itämaisessa tanssissa on lisääntynyt. Perinteisen huivitanssin sijaan on sittemmin nähty tupla- ja jopa triplahuivitanseja, välineet tulevat yhä mielikuvituksellisemmiksi ja niiden käyttö vaatii entistä enemmän taituruutta, jopa akrobatiaa. Esiintyjät myös yhä useammin voittavat yleisön puoleensa nimenomaan taidoillaan eivät tunteella: yleisön katse kohdistuu väriseviin vatsalihaksiin ja huippuunsa vietyyn isolaation eikä tanssijan kasvoihin ja hänen ilmentämiinsä tunnetiloihin. Monta kertaa näytöksen jälkeen olen kuullut pienoista pettymystä katsojien suusta, jotka ovat nähneet jo niin monta esitystä, että heistä tuntuu, etteivät he enää koe näytöksissä mitään uutta. Sen sijaan jonkun iäkkäämmän alkuperäisen tanssijan esitykset herättävät lähes poikkeuksetta ihailua, vaikka tanssija ei hurmaakaan huikeilla tempuillaan vaan panostaa eläytymiseen. Toisaalta taas mainetta keränneet tanssijat, kuten nykyajan ehkä tunnetuin kairolainen tanssitähti Dina, ei esityksissään vaivaudu enää juuri mitään tekemään, kun hän on jo kaiken näyttänyt ja voi ratsastaa maineellaan.

Niin maailmalla kuin Suomessakin syntyneet itämaisen tanssin opettajakoulutukset painottuvat tekniseen osaamiseen ja fyisiikan kehittämiseen. Esimerkkinä tästä on amerikkalainen Salimpour -koulutus, jossa ensimmäinen vuosi keskitytään lähinnä rankkoihin vatsa- ja pakaralihasharjoitteisiin, joiden avulla pystytään viemään itämaiselle tanssille olennainen isolaatio niin pitkälle, että saadaan muutettua askeleisiin yhdistyvän



lantion luonnolliset liikkeet toisenlaisiksi<sup>40</sup>. Itämaisen tanssin opetus ja harrastamaan alkavien kysyntä eivät välttämättä tästä syystä aina kohtaa. Opetus on yhä teknisempää etenkin alussa, mutta toisaalta länsimaisiin mieliin pinttynyt kuva itämaisesta tanssista lempeänä naisellisena lajina voi vetää paikalle ihmisiä, jotka eivät ole niin kiinnostuneita tiukan tekniikan opettelusta. Juuri tästä syystä on tarpeen tutkia, onko olemassa jotain ”oikeaa” opettamisen muotoa. Itämaisen tanssin opettajien keskuudessa jo pitkään on ollut ihanteena itämaisen tanssin arvostuksen lisääminen tieteellisyyden ja teknillistymisen kautta, mutta onko tanssilla ylipäänsä mitään tekemistä näiden asioiden kanssa. Onko kyseessä vain pätemisen tarve maskuliinisessa maailmassa vallitsevan arvostuksen kautta sen sijaan, että tuotaisiin esille myös vaihtoehtoisia arvoja, joiden kautta tanssia voitaisiin kehittää ja tuoda esille? Pyrkinessään muiden länsimaisten taidetanssien kanssa samalla linjalle, itämainen tanssi voikin tehdä itselleen vain hallaa.

Koska Pirkanmaalla itämaisen tanssin opetus on suurimmaksi osaksi keskittynyt opistoihin, kysyin haastattelemaltani Sari-Anne Ahvoselta, joka pitää opistojen kurssien lisäksi myös yksityisiä tunteja, miten hän kokee opiston työskentely-ympäristönä. Hänen mukaansa opistoissa oppilaiden motiivi lähteä tunneille on pääsääntöisesti liikkuvuuden parantaminen, oppilaat ovat suurimmaksi osaksi keski-ikäisiä naisia, joilla ei ole aiempaa kokemusta tanssimisesta, joten tunneilla on otettava oma aikansa koordinaation löytämiseen. Hän kuvaa, että opistoissa yleistä on myös oppilaiden epäsäännöllinen osallistuminen tunneille ja poissaoloja tulee paljon, joka rajoittaa etenemistähtia ja askelsarjojen ja koreografioiden opettelu on hankalaa ja kertailua tulee todella paljon. Alkeiskurssilla joudutaan hänen mukaansa käyttämään paljon aikaa pelkästään esim. lantion ja ylävartalon liikeratojen etsimiseen.

Nämä toteamukset vastaavat varmasti aika monen muunkin opistoissa opettavien kokemuksiä, ainakin itse olen törmännyt samanlaisiin tilanteisiin sekä opistoissa opettaessani että opiskellessani. Tästä seuraa se ristiriita, että, miten itämainen tanssi voi ylipäänsä kehittyä, jos valtaosa tanssin harrastamisesta pääkaupunkiseudun ulkopuolella tapahtuu tällaisissa oloissa ja toisaalta etenkin pienemmillä paikoilla, joilla ei ole mahdollisuutta pitää monen tasoisia tanssikursseja näinkin marginaalisessa lajissa, miten taata edistyneempien harrastajien kehitysmahdollisuudet. Ne, joilla on rahaa, voivat

---

<sup>40</sup> Perustan kommenttini OrientalDance.fi – tapahtuman Geneva Bybeen Salimpour kurssin antiin 11.1.2009.

tietysti reissata tiiviskursseilla ja festivaaleilla ympäri Suomea ja muitakin maita, mutta näin itämaisestä tanssista kehittyi varsin elitististä. Sen sijaan taas opistot pystyvät tarjoamaan kursseja tietysti huomattavasti edullisemmin kuin yksityiset tanssikoulut ja näin mahdollistetaan kaikkien pääsy tanssin pariin. Kuitenkin kansalaisopistojen periaatteet ja käytännöt tukevat hitaampien mukaan etenemistä, mikä ei jätä opettajille suurta liikkumavaraa eikä edistyneille harrastajille mahdollisuuksia valita oman tasoisia ryhmiä.

Nyt olen esitellyt millaisella pohjalla itämainen tanssi Suomessa on. Edellä olen kuvannut, mitkä tekijät vaikuttavat itämaisen tanssin taustalla ja ovat siten huomion arvoisia tutkittaessa lähemmin tanssin opettamista. Seuraavaksi lähdän määrittelemään sitä, millaisesta tiedosta tanssin opettamisessa on kyse. Teen sen kinesteettisen ja hiljaisen tiedon käsitteiden kautta ja tutkin, miten tällaista tietoa voidaan yleensäkin rakentaa ja siirtää opettajalta oppijalle.

### 3 Kehollinen ja hiljainen tieto

Klassisen tiedon määritelmän mukaan tieto on hyvin perusteltu tosi uskomus tai propositio. Tällaisen propositionaalisen tiedon lähteinä ovat havainto, kokemukset ja järki. Aistimukset tuntuvat joltakin ja se muutetaan kielellisiksi väitteiksi. Tietoa, jota ei ole esitetty tällaisina kielellisinä väitteinä, ei oteta huomioon, ennen kuin se on selkeästi ilmaistu. (Parviainen 2006, s. 67–68) Propositionaalisen tiedon mukaan tanssin osaaminen ei voi olla tietoa, jos sitä ei ensin määritellä kielellisesti. Klassinen tiedon määritelmä unohtaa taitotiedon. On siis tarkasteltava tanssiin liittyvää tietoa erilaisesta tiedon määritelmästä käsin. Tanssi onkin mielletävissä taitotiedoksi, joka on opittavissa käytännön toiminnan kautta.<sup>41</sup> Tällainen kinesteettinen tieto on käytännöllistä tietoa, joka on havainnon ja kokemuksen kautta syntyvää taitoa ja osaamista. Sitä ei voida kuitenkaan täysin palauttaa pelkkiin taitoihin.<sup>42</sup> (Parviainen 2006, 68) Laukkasen (2007, 107) mukaan kinesteettinen tieto on sitä, että tiedän voivani liikkua näin, mikä ei aiemmin ollut mahdollista.

Parviainen (2006, 72 – 77) esittää, että Maurice Merleau-Pontyn mukaan kehomme on kaksipuolinen, toisaalta se on kokija ja toisaalta koettava<sup>43</sup>, tätä kautta meille avautuu myös kaksi erilaista tietämisen tapaa. Kehollinen eli kinesteettinen tieto on eri kuin ruumista koskeva tieto, se edellyttää toiminnallista vuorovaikutusta maailman kanssa. Tieto jakautuukin siis kahteen lajiin, sekä tietoon esineiden taktis-kinesteettisestä luonteesta, että tiedoksi kehon liikkumisen mahdollisuuksista<sup>44</sup>, joista jälkimmäinen on se tiedon laji, jota tanssin opettelussa ensisijaisesti tarvitaan.

Parviainen ottaa esimerkiksi lääkärin, joka voi kertoa vamman fysiologisen luonteen, mutta vain vammaisen kinesteettinen tieto koskee hänen oman kehonsa toiminnallisuutta,

---

<sup>41</sup> Mm. hiljainen tieto - tacit knowledge (Michael Polanyi), knowing how (Gilbert Ryle) ja proseduraalinen tieto (kognitiotiede). (Parviainen, 2006, s. 68)

<sup>42</sup> Ryle ja Dreyfuss väittävät toisin (Parviainen, 2006, s. 68). Perusteluja sille, miksi taito ei tarkoita tietoa Parviainen 2006, 94–95.

<sup>43</sup> Syy näihin kahteen eri tietämisen tapaan liittyy ruumiin (körper) ja kehon (leib) käsitteelliseen erottamiseen toisistaan. (Parviainen 2006, 72 – 77)

<sup>44</sup> Kinesteettinen tieto ja ruumista koskeva tieto eroavat toisistaan tiedon kohteen määräytymisessä, tiedon muodostamisen menetelmissä sekä siinä kuka tai mikä on tiedon subjekti eli kuka tietää (Parviainen 2006, 80).

nämä tiedot eivät välttämättä aina täydennä toisiaan vaan voivat olla myös ristiriidassa. (Parviainen 2006, 80) Samoin on tilanne opettajan ja oppijan välillä. Opettajalla on enemmän tietoa liikkeiden laadusta, mutta vain oppija tietää, miten tuo tieto hänen kehossaan käyttäytyy. Opettaja ja oppija ovat helposti aina jonkinlaisessa valtasuhteessa, jossa nämä kaksi erilaista tietoa kilpailevat keskenään. ESTODA -kouluttaja Djamila kuvaili kurssillaan<sup>45</sup>, miten hän oppiakseen yhden perusliikeradoista joutui muuttamaan liikettä omalle keholleen, jotta se näyttäisi siltä, miltä sen pitäisi. Opettaja usein opettaakin juuri näitä kikkoja, joilla liike omassa kehossa toteutuu toivotulla tavalla, mutta jokaisen oppijan on viime kädessä kuitenkin löydettävä itse ne liikkeet, jotka sopivat juuri omalle keholle.

Michael Polanyi luokittelee Parviaisen mukaan hieman eri termein tiedon kahteen tasoon, jotka sulkevat toisensa pois. Kohdistunut tieto viittaa tietämisen kohteena olevaan asiaan ja hiljainen tieto kohteen taustalla toimivaan tietoon.<sup>46</sup> Se, mikä kulloinkin on hiljaista ja kohdistunutta vaihtelee ja nämä myös täydentävät toisiaan. Tältä pohjalta voimme puhua Parviaisen mukaan ”asumisesta” liikkeessä. Saamme jatkuvasti myös palautetta liikkeistämme, eli liikumme ja olemme liikutettuja. Näiden kahden tiedon vuorotellessa pystymme reflektoimaan omaa toimintaamme sekä oppimaan uusia asioita, emmekä vain vastaa ulkoisiin ärsyksiin. (Parviainen 2006, 82–84)<sup>47</sup>

Tietoa voidaan myös jaotella termein ”tietää miten” ja ”tietää että”<sup>48</sup>. Kyseessä ovat Gilbert Rylen käyttämät termit, joita Polanyikin hyödyntää. ”Tietää miten” tarkoittaa osaamista tiettyjen sääntöjen mukaisena toimintana. Tällöin tanssija<sup>49</sup> suorittaisi vain tiettyjä sovittuja taitavuuden ja osaamisen kriteerejä suorittaessaan tehtäviään. Tanssi ei mielestäni voi kuitenkaan olla puhtaasti tämän tyyppin tietoa. Taito tässä tapauksessa viittaa tulokseen, joka määrittää tekijän taitavuuden. Osaaminen voi myös syntyä ilman, että tiedetään säännöistä tai ollaan edes kiinnostuneita periaatteista. Esimerkiksi itämaisessä tanssitekniikassa korostuu isolaatio eli yhden kehon osan liikkuminen suhteessa muiden osien liikkumattomuuteen, jota harjoitellaan paljon tunneilla, kuitenkin

---

<sup>45</sup> Oriental Dance festival of Finland 20.1.2007.

<sup>46</sup> Tätä eroa voidaan verrata hahmopsykologien käsitykseen, jonka mukaan kohde erotetaan taustastaan (Parviainen 2006, 83).

<sup>47</sup> Lisää hiljaisesta tiedosta esim. Biagioli 1995, 69–81 ja Parviainen 1998, 49–54.

<sup>48</sup> N.R. Hanson kuvailee: ”*Knowing how and knowing that are as unlike as retinal reaction and observing.*” (Hanson, 1972 s.44–45)

<sup>49</sup> Ryle puhuu nyrkkeilijästä, kirurgista ja runoilijasta (Parviainen 2006, 84–85).

esitystilanteessa tanssimisen on näyttävä joka puolella kehoa ja koko kehon on elettävä mukana musiikissa ja liikkeessä, vaikka tietty osa kehoa korostuukin. Pelkän isolaation esitleminen tekisi tanssimisesta jäykkää, joka tuskin koskaan on tarkoituksena. Esiintyessä on kuitenkin mielenkiintoisempaa, kun tekniikka häivytetään taustalle ja eletään musiikissa koko kehon ja mielen voimin.

Hubert ja Stuart Dreyfus jaottelevat ”tietää miten” – taidon eri asteisiin, joista asiantuntijatasolla oleva pystyy toimimaan taitavasti ilman, että hänen tarvitsee olla tietoinen kehostaan tai siitä, mitä on tekemässä. (Parviainen 2006, 84–86) Parviaisen mukaan taitavuus ja toimijan tieto toiminnasta ovat eri asioita, jolloin kinesteettisen taitavuuden rappeutuminen tai mahdottomuus muotoilla taidoista säännöstöä eivät kuitenkaan estä kinesteettisen tiedon olemassaoloa. (Parviainen 2006, 86) Tästä seuraa, että taitava opettaja ei välttämättä ole ollut koskaan virtuoosi omalla alallaan, eikä toisaalta alan taituri kykene hahmottamaan, mistä hänen taitonsa johtuvat (Parviainen 2006, 68). Opettajan taito ei siis perustu pelkkään substanssin eli tanssilajinsa hallintaan, vaan myös kykyyn jakaa tätä tietoa muille ja saada oppilaisissa syntymään oivalluksia, jotka johtavat omanlaisensa tanssin syntymiseen. Opettajuus muodostuu näistä molemmista osista ja varmasti löytyy erittäin taitavia tanssijoita, jotka eivät kuitenkaan osaa kääntää taitoaan opetettavaan muotoon. Parviainen (2006, 94) toteaaakin, että teknisesti taitavalla liikkujalla ei välttämättä ole kinesteettistä tietoa taidostaan. Toisin sanoen opettajan ja tanssijan taitavuuden voidaan ajatella johtuvan eri tekijöistä.<sup>50</sup>

Opettajakoulutuksessakin siis substanssin eli liikkeen osiin pilkkominen on perusteltua ja tärkeä taito opettajille, mutta taitava tanssija ei välttämättä hyödy liikkeiden ajattelemisesta erillisinä. Kysymykseksi muodostuukin, mitä opettajan olisi sitten välitettävä oppilailleen. Koulutetaanko tanssioppilaista ensisijaisesti hyviä tanssijoita eli ”tekijöitä” vai hyviä tanssinopettajia eli ”teoreetikkoja”?<sup>51</sup> Vaikka opettaja tuntee liikkeen syntymekanismit perusteellisesti, tulisiko opetuksessa kuitenkin keskittyä näiden sijaan liikkeiden virtaavuuteen ja yhdistymiseen tai tunteeseen ja toisaalta sulkevatko

---

<sup>50</sup> Vaikka itämaisen tanssin alalla nämä kaksi käsitettä yhdistyvät yleensä samoissa henkilöissä, voidaan selvästi nähdä toisten olevan parempia opettajina ja toisten olevan parempia esiintyjinä, tietysti mielipiteissä esiintyy myös hajontaa.

<sup>51</sup> Ainoa tie itämaisen tanssin alalla ammattiin Suomessa on alkaa opettajaksi, myös monet kansainväliset ja kairolaisetkin tanssijat opettavat esiintymisen lisäksi. Lähinnä vain tanssiryhmissä esiintyvät, voivat keskittyä esiintymiseen opettamisen sijaan. Tietysti tanssin alalla yleensäkin koreografien on ainakin jollain tasolla myös opetettava, jos he haluavat myös muiden esittävän koreografioitansa.

nämä toisiaan pois? Omien kokemusteni mukaan, jos lähtee oppimisprosessissa liikkeelle pienistä yksityiskohdista, koko tanssin hahmotus vaikeutuu ja tanssi usein jää jumittamaan tälle tasolle. Sen sijaan myöhemmässä vaiheessa, kun on jo sukeltanut sisään tanssin maailmaan yksityiskohtien hiomisesta ja purkamisesta on suuresti hyötyä lopputuloksen parantamisen kannalta. Mielestäni, jos lähdetään liikkeelle liian teoreettiselta pohjalta, tanssissa on vaarana menettää se tunne ja päämäärä, joka kuitenkin kantaa tanssijaa loppuun asti myös teorian yli.

Miten kehollista tietoa voi siis välittää toisille ja miten paljon se muuttuu matkalla? Missä vaiheessa oppilaan suoritus muuttuu liikkeistä tanssiksi? Onko se kenties jokin synnynnäinen kyky, jota kaikilla ei ole? Onko opettajan tehtävä luoda oppilaille samanlaisia harjoituskokemuksia, jotka siten muokkaisivat näiden tanssia ja hiljaista tietoa samaan suuntaan? Toisaalta, kuten aiemmin on todettu, mikäli opettajan ei itse tarvitse välttämättä olla alansa virtuoosi, eikö oppimiskokemusten tulisi olla juurikin erilaisia, jotta oppilaat voisivat kehittyä myös opettajansa yli. Kuitenkin kaikki aikaisemmatkin kokemukset vaikuttavat oppimiseen Parviaisen (1998, 104) tulkitseman Merleau-Pontyn mukaan. Tanssitaito on olemassa tanssijassa hiljaisena tietona, joka ei ole purettavissa pelkästään liikkeisiin ja ilmeisiin tai perinteiden omaksumiseen. Tanssija ei välttämättä ole itsekään tietoinen kyvyistään vaan ulkopuolisen kommentit voivat tulla täysin yllätyksenä. Tanssijalla on kyky elää tanssissa olematta tietoinen jatkuvasti kehonsa muutoksista ja liikkeistä. Kehon tieto on hiljaista tietoa, joka ilmetäkseen ei vaadi tietoista käsittelemistä. Tanssiessa jokaista liikettä ei tarvitse etukäteen miettiä, vaan tanssija voi keskittyä kontaktin ottamiseen ja hetkessä olemiseen ja luottaa siihen, että liikkeet tulevat ”kehon muistista”<sup>52</sup>, joka voidaan mieltää yhdeksi hiljaisen tiedon lajiksi. Tämä tieto ei ole kuitenkaan täysin tiedostamatonta, sillä halutessa voimme muuttaa sitä. Voimme korjata tai muuttaa jonkun liikkeen tietoisesti kesken suorituksen, esimerkiksi jonkin esteen ilmetessä lavalle. Ensimmäiseksi on osoitettava, missä tanssia koskevassa tiedossa on kyse vain ja nimenomaan hiljaisesta tiedosta vai voiko koko tanssissa olla kyse vain siitä. Pyrin hahmottamaan Michael Polanyin hiljaisen tiedon ja

---

<sup>52</sup> Parviainen (1998, 49–57) esittelee Merleau-Pontyn käsitteen kehon muistista, jonka avulla keho ymmärtää liikkeen. Liike opitaan silloin kun keho ymmärtää sen eli ottaa sen osaksi ”maailmaansa”. Kehon muistojen ei tarvitse olla tietoisia tai ilmaistavissa. Tämä kehon kyky oppia ja muistaa liikkeitä tekee mahdolliseksi tanssin esittämisen koreografioituna. Esitystilanteissa liikkeet on muistettava ilman tietoista pohdintaa.

Edith Steinin empatia -käsitteen kautta, miten käytännöllistä tietoa on mahdollista ylipäänsä rakentaa ja siirtää toiselle.

### **3.1 Polanyin hiljainen tieto tanssiin sovellettuna**

Polanyin (1969, 144) mukaan kaikki tieto on hiljaista tai lähtöisin hiljaisesta tiedosta (engl. tacit knowledge), jonka yksi osa on taitoja ja kehollisia kokemuksia koskeva tieto. Hiljaista tietoa on kaikessa taidossa ja ajattelussa, josta tanssi on siis vain yksi osa, eikä Polanyi viittaa siihen mitenkään erikseen. Polanyin (1966, 4-5) mukaan tiedämme enemmän kuin luulemme, sillä suurinta osaa tiedostamme, esimerkiksi sitä, miten tunnistamme kasvat, ei voi pukea sanoiksi. Hänen mukaansa voimme saada vastauksen tähän taitoon tutkimalla asiaa syvemmin, mutta tosiasia on, että tietämisen hetkellä emme tienneet asiasta enempää. Eksplisiittinen tietokin on ymmärrettävissä ja sovellettavissa vain hiljaisen tiedon kautta. Tanssinopettajan antamat ohjeet tulevat käyttökelpoisiksi vasta, kun ne ”uppoavat syvemmälle hiljaiseen matriisiin” (Polanyi 1969, 144). Vasta kun alan opetella tanssimaan, tulevat nuo ohjeet merkityksellisiksi ja ne siirtyvät tanssijan mieleen hiljaisiksi taidoiksi. Tästä siis johtuu, että moni taitaja ei osaa välttämättä eksplikoida taitojensa perustaa, jos ei muista niiden oppimista edeltävää prosessia. Sen sijaan opettajan on ikään kuin yritettävä kääntää hiljaista tietoaan takaisin eksplisiittiseksi tuomalla esille omaa oppimisen polkuaan, jota oppilas ei voi omaksua ikinä täysin samanlaisena, niin kuin Yoshi Oidan katkelmassa todettiin.

Eksplisiittisen tiedon asemaa korostavissa länsimaissa tanssinopetuksessa tanssin on tullut eritellyksi ja osiin puretuksi ennen kuin luotamme sen totuudellisuuteen eli hyväksymme sen ”oikeaksi” tanssiksi. Toisin sanoen perinteinen näkemys, joka filosofian historiassa on vallinnut sääntöjen alemmuudesta, tuntuukin itämaisen tanssin ollessa kyseessä kääntyvän toisinpäin. Perinteisestihän ajatellaan, että noviisi seuraa sääntöjä, kun taas asiantuntija ei enää tarvitse niitä vaan hän osaa heti intuitiivisesti toimia oikein. Itämaisen tanssin alalla puolestaan ensin tanssi on tullut itämaista, joko alkuperäisten tanssijoiden opettamana tai pelkkänä visuaalisena imitoimisena. Tanssia on pidetty kiehtovana kiellettyinä hedelmänä, jota on kokeiltu salaa ja länsimaiset tanssijat ovat imeneet siitä vaikutteita omaan työhönsä kiinnostumatta kuitenkaan sen enempää

alkuperäisestä tanssista ja sen tekniikasta. Sen sijaan alkuperäiset tanssijat ovat usein oppineet tanssin äideiltään, jolloin sekä hiljaisella tiedolla että tekniikalla on ollut paremmin mahdollisuuksia välittyä. (Buonaventura 1998, 11, 19–21) Länsimaisille opettajille on vähitellen tullut tavaksi purkaa liikkeet alkutekijöihinsä ja tätä kautta hahmottaa tanssia. Ihanteellista olisi, että tekniikka ja ilmaisullinen taito kulkisivat käsi kädessä. Kuitenkaan länsimaissa ilmaisuun keskittyvää ja alkuperäisopettajien antamaa spontaanimpaa opetusta ei aina arvosteta yhtäläillä, kuin raakaan tekniikkaan keskittyvää ja hyvin eksplikoitua länsimaista tanssinopetusta<sup>53</sup>.

Hubert Dreyfus esittää viisiportaisen asiantuntija mallin, jossa analyttisyys kuuluu neljään alempaan portaaseen, mutta ekspertti toimii intuitiivisesti (Dreyfus 1988, taulukko 1-1). Jos ajattelemme länsimaista opettajaa asiantuntijana, niin hänen taitonsa ei ole jumalaisessa intuitiivisessa tiedossa, vaan sääntöjen eksplikoinnissa, mikä puolestaan poikkeaa alkuperäismaiden tanssinoppimisprosessista.<sup>54</sup> Toisaalta voidaan ajatella, että länsimaiset opettajat eivät ole vielä tällä viidennellä tasolla, kun taas alkuperäismaiden gurut ovat. On myös perusteltua tästä näkökulmasta katsoen, että etenkin alkeiskursseilla keskitytään tekniikkaan, koska vasta säännöt opeteltua voidaan alkaa soveltamaan. Toisaalta voiko minkään alan opettaja koskaan olla alansa asiantuntija tässä mielessä, sillä jos hän on siirtynyt intuitiivisen toiminnan tasolle, pystyykö hän enää palaamaan takaisin analyttiselle tasolle? Ja vaatiiko opettaminen aina myös analyttisen tason tietoa? Ainakin se on mallin mukaan se, mikä olisi opittava ennen ylemmän tason saavuttamista, mutta oppimisprosessin ei välttämättä tarvitse olla kiinni vain siitä, mitä opettaja pystyy eksplikoimaan vaan opettajan intuitiivinen toiminta voi synnyttää oppijassa prosessin, jonka avulla hän pystyy muokkaamaan nuo säännöt itse.

Polanyiin (1958, 49) mielestä taitavan suorituksen tavoite saavutetaan havainnoimalla sääntöjä, jotka eivät ole tietoisia seuraajalleen. Polanyi ottaa esimerkiksi uimarin, joka ei

---

<sup>53</sup> Tietysti itämaisen tanssin festivaaleilla usein vieraillee alkuperäismaiden tähtiä, joita arvostetaan alan asiantuntijoina, mutta länsimaiseen tanssin opetustyyliin tottuneilta harrastajilta kuulee myös usein kritisoivia kommentteja spontaanimpaa tanssinopetustyyliä kohtaan. Samoin esimerkiksi Tampereen seudulla on esiintynyt kilpailua paikallisten ja Lähi-idän maista tänne muuttaneiden opettajien keskuudessa, joka on johtanut siihen, että täällä ei enää alkuperäisopettajia toimi. Nyt puhun nimenomaan opetuksesta, en esiintymisestä, jossa arvostus saattaa usein mennä päinvastoin. Kertooko tämä kenties siitä että alalla harrastajilla on liikaa valtaa, kun haluamme erilaista opetustyyliä, joka sitten kuitenkin johtaa vähemmän arvostettuun tapaan esiintyä?

<sup>54</sup> Monet muut itämaiset lajit tuntuvat tosin olevan tiukkaa sääntöjen opettelua syntymaissaankin kuten esimerkiksi jooga ja itämaiset taistelulajit, joissa ylimpänä on mestari, joka hallitsee ne täydellisesti. Myös esimerkiksi intialaiset klassiset tanssit vaativat tarkkaa sääntöjen opettelua.



osannut sanoa, miksi pysyi pinnalla, vaikka olisi yrittänyt upota. Uimaan oppineelle uppoaminen veden pinnan alle ei ole niin helppoa, hän on Polanyin mukaan oppinut säätelemään hengitystään siten, että pysyy pinnalla. Sen sijaan uimataidoton vajoaa pinnan alle välittömästi. Kyse on siis hiljaisesta tiedosta tai automatisoituneesta taidosta. Miten siis pystymme välittämään toiselle jotain, mistä emme itsekään ole tietoisia tai jota emme pysty eksplikoimaan? Polanyin (1966, 4-5) mukaan opettaminen perustuu siihen, että luotamme oppilaan älykkäaseen yhteistyöhön ja siihen, että hän hoksaa demonstraation merkityksen, eikä suinkaan siihen, että pystyisimme eksplikoimaan kaiken tietomme. Jokainen ulkoiseen asiaan viittaava sana riippuu lopulta tuon asian osoittamisesta. Joten oletamme, että toimimalla opetustilanteessa hiljainen tieto välittyy jotenkin meistä muihin, välittymisen välineeksi Polanyi määrittelee kehon. Hiljainen tieto perustuu maailman kehoomme jättämiin jälkiin ja kehomme monimutkaisiin vastauksiin niihin. Keho on kaiken intellektuaalisen ja käytännöllisen tiedon perustavanlaatuinen instrumentti eli ei pelkästään kinesteettisen tiedon. (Polanyi 1969, 147–148)

Polanyi (1969, 146) esittää mielenkiintoisen näkökulman, joka tanssiin sovellettuna kuuluisi näin: Katsoessasi tanssia/liikettä (esimerkiksi yksittäisiä liikkeitä), et näe sen merkitystä, sillä silloin sinun tulisi katsoa tanssista/liikkeestä käsin jotain muuta, ja sinä hetkenä, kun katsot taas tanssia/liikettä, merkitys katoaa. Tämän perusteella tanssia ei voi siis ymmärtää analysoimalla sitä osiinsa ja opettelemalla näitä osia, vaan on tanssittava eli tunnettava sen riemu ja ilmaisu, ennen kuin voi ymmärtää sitä. Tämän mukaan tanssia tulisikin mieluummin lähestyä ilmaisun ja suoran toiminnan kautta, kuin tekniikasta lähtöisin. Polanyi sanoo (1969, 146), että sisäistämällä lahjoitamme asialle merkityksen, kun taas vieroittamalla tuhoamme sen merkityksen. Ehkä näin on käymässä itämaiselle tanssille länsimaissa.

Parviaisen tulkinnan mukaan Polanyin hiljaista tietoa voidaan välittää jäljittelyn, identifikaation ja tekemällä oppimisen kautta. Aloitusvaiheessa tanssin oppiminen jäljittelyn kautta on vaikeaa juuri siksi, että oppija havainnoi aiempien kokemusten puuttuessa eri asioita tai jopa havainnoi niitä virheellisesti. Oppiminen tapahtuu yleensä identifikaation eli opettajan ohjeiden noudattamisen ja kokemalla oppimisen kautta. (Parviainen 2006, 91–92) Jäljittely johtaa ongelmiin, kuten Polanyikin toteaa ja sama pätee sanallisiin ohjeisiin. Opettajan on siis kehonsa välityksellä saatava herätettyä kokemus tanssijan kehossa luottamatta pelkästään näihin keinoihin. Jäljittely johtaa

ongelmiin, kuten Polanyikin toteaa, mutta sama pätee identifikaatioon, jos se koskee sanallisia ohjeita. Jos oppiminen puolestaan perustuu pelkästään kokemalla oppimiseen, voimme kysyä, mihin opettamista sitten tarvitaan. Kuinka pitkälti kaikki oppiminen on nimenomaan itseoppimista ja vain oppimistilanne on usein ulkoisesti määritelty vaikka usein oppimista itsessään tapahtuu juuri sen ulkopuolella? Opettaja voi kenties toiminnallaan herättää oppijassa ideoita ja suunnata mallin välityksen kautta hänen huomiotaan tiettyihin tekijöihin. Opettajan merkitys korostuu myös palautteen antamisessa, jonka ei tarvitse olla kielellistä. Jos opettaja saa oppilaan myös pohtimaan omaa suoritustaan, esimerkiksi sanallisesti ohjaamalla hänen huomiotaan tiettyihin kysymyksiin, hän osaltaan auttaa oppimiskokemuksen kehittymistä.

Erittelen vielä joitain Polanyin hiljaisen tiedon tekijöitä Andy F. Sandersin (1988, 21–22) esittämän kuusikohtaisen järjestelmän pohjalta tarkoitukseni tuoda niitä lähemmäksi tanssia. Ensimmäisen kohdan mukaan hiljainen tieto on tarkentamatonta. Alitajuiset vihjeet ovat periaatteeltaan tarkentamattomia, toiset potentiaalisesti tarkennettavissa, esimerkiksi tieteen avulla. Ne ovat siis rajaamattomia ja siten niitä ei voi myöskään rajata, ilmaista tai luetella, mikä tarkoittaa eri asiaa kuin sanalliseen muotoon pukeminen. Tanssin kohdalla se tarkoittaa, että tanssin osaaja ei osaa usein rajata, mistä kykynsä johtuu eikä osaa ilmaista sitä sanallisesti. Parviainen puhuu taitajista, jotka eivät osaa määritellä, mikä tekee heistä hyviä tanssijoita. Opettajalta usein kuitenkin vaaditaan kykyä kuvata ja tunnistaa tiettyjä taidon elementtejä, vaikka hän itse ei niitä välttämättä hallitsisikaan. Tämä antaa edelleen virikkeitä siihen suuntaan, että opettajan ei olekaan hyvä olla niin syvällä omassa alassaan, että hän olisi alansa varsinainen taituri. Tärkeämpää on, että hänellä on runsaasti oppimiskokemusta alalta, jolloin hänellä on erilaisia hyväksi havaittuja keinoja siirtää taitoa eteenpäin.

Mikäli opettamisessa on kuitenkin kyse tarkentamattoman tiedon välittämisestä, miten tanssillista ilmaisua voidaan ylipäänsä opettaa? Ongelmaksi nousisi hiljaisen tiedon siirtäminen tiedostamattomasti ilman, että opettaja osaa itse määritellä, mitä hän opettaa. Mallia seuraamalla näin voi kenties tapahtua, opettaja tietää hiljaisen tiedon avulla, miten osata tanssia ja tekee sitä, jolloin oppilaat pystyvät ikään kuin tiedostamattomasti omaksumaan opettajan taidon. Pelkkä visuaaliseen havainnointiin perustuva matkiminen ei ole yleensä se tavoiteltavin opettamisen muoto, sillä matkiminen ei ole taidetta eli tanssimista, ja tämä ei myöskään selitä sitä, miten joku osaa opettaa asioita, joita hän ei

itse pysty tekemään, esimerkiksi iän vuoksi. Parhaita opettajia ovat kuitenkin usein ne, joilla on eniten kokemusta asiasta vuosien varrelta. Tietysti mallia seuraamalla voidaan omaksua myös opettajan päämäärät, eikä pelkästään liikettä, jolloin mallioppiminen voi alkaa jo lähetä tanssia. Opettamisen yhtenä hyvänä puolena voidaan kuitenkin pitää sitä, että opettaja kasvattaa omanlaisiaan tanssijoita, eikä itsensä kopioita. Esimerkiksi itämaisen tanssin opettaja Hannele Lindgren antaa syyksi, miksei halua itse esiintyä oppilaiden tanssivideoilla sen, että on törmännyt tarpeeksi monta kertaa itsensä kopioihin lavalla.

Sandersin esittämän toisen kohdan mukaan hiljainen tieto on intentionaalista. Intentionaalisuus ilmenee suhteessa jonka henkilö luo toissijaisten asioiden ja ymmärrettävän kokonaisuuden välille. Tietoisuus on intentionaalista eli mieli ohjautuu intentionaaliseen kohteeseen luomalla mistä - mihin -suhteen asioiden ja kokonaisuuden välille. Tanssia koskeva tietomme ja taitomme eivät ole pelkkää liikeratojen yhdistelemistä, vaan niiden liikkeiden merkityksellistämistä. Osaamme tanssia vasta kun oppimamme liikkeet tulevat osaksi kokonaisuutta. Polanyin (1958, 97) mukaan myös havaitseminen on vihjeiden ymmärtämistä kokonaisuuden ehdoin, jolloin tanssija havainnoi uusia liikkeitä aina aiemmista kokemuksistaan käsin. Toissijaiset asiat B muodostavat fokuksen C henkilön A tekemän integraation avulla (Polanyi 1969, 182), jolloin nähty riippuu aina näkijästä. Tämän vuoksi tanssin opettaminen pelkän visuaalisen matkimisen avulla on mahdotonta, sillä opettaja ei voi mitenkään varmistaa, miten oppilas tulkitsee hänen suoritustaan.

Lisäksi hiljainen tieto on dynaamista kun taas propositionaalinen tieto on staattista. Sandersin mukaan tietoa kuvaa paremmin tietämisen prosessi. Kaikki eksplisiittinen tieto pohjaa hiljaiseen tietoon, ja hiljainen tieto määrittää sen, mikä tulee formalisoiduksi. Dynaamisella Sanders tarkoittaa jatkuvasti muuttuvaa ja liikkeessä olevaa tietoa, toisin sanoen se muokkautuu jatkuvasti kokemusten lisääntyessä ja tämä selittää myös sen, miksi hiljainen tieto on tarkentamatonta eli rajaamatonta. Sille ei ole olemassa tiettyä stabiilia kohdetta tai ylipäänsä kielellistä muotoa, vaan se vaihtelee ajan ja paikan mukaan. Taitava opettaja pystyy ehkä määrittelemään tanssitaiteo jollain tasolla opettaakseen sitä, mutta se ei ikinä sisällä kaikkea hiljaista tietoa, mitä hän siitä omaa. Jotta ylipäänsä pystytään verbalisoimaan ja kuvaamaan liikkeitä on pohjalla oltava hiljaista tietoa, joten kuvaus on vain hiljaisen tiedon rekonstruktio, joka ei ikinä ole täydellinen.

Tätä puolustaisi seuraava kohta, jonka mukaan tanssi on aina henkilökohtaista. Ei yksityistä, vaan sosiaalista, sillä henkilökohtaisin suhde syntyy sosiaalisiin tietämisen kohteisiin. Taitavalla tanssimisella voi siis olla tietyt kriteerit, mutta sen lisäksi se on aina jotain ylimääräistä, joka on eri tanssijoilla erilaista. Kuitenkin se tieto on sosiaalista eli tieto on jokaisen kohdalla omanlaistaan, mutta se syntyy vahvimmin sosiaalisissa tilanteissa koskien sosiaalista toimintaa, eikä niin ollen ole yksityistä. Tanssissa ei ole siis kyse vain tanssijan tekemisistä ja hänen henkilökohtaisesta potentiaalistaan, vaan siihen liittyy se, miten se ilmenee muille ihmisille ja sen kohteena on nimenomaan se sosiaalinen tilanne, jossa sitä esitetään katsojille. Koskettaakseen ja ollakseen taituruutta tanssi vaatii paljon muutakin kuin vain esittäjänsä fyysisiä ja henkisiä kykyjä ilmaista itseään. Siinä ilmaisussa on oltava jotain muitakin koskettavaa tai tanssi jää tyhjäksi, lisäksi sen on huomioitava kontakti myös tanssijan ulkopuoliseen maailmaan. Ollakseen tietoa hiljaisella tiedolla on oltava siis kohde, tuo kohde ei voi olla yksityistä, vaan ollakseen tietoa, sillä on oltava jonkinasteinen sosiaalinen merkitys ja mitä suurempi sosiaalinen merkitys, sitä henkilökohtaisemmaksi tieto tulee tietäjälle.

Viidentenä kohtana hiljainen tieto on Sandersin esittämän Polanyi tulkinnan mukaan a-kriittistä. Hiljainen tieto ei voi olla kriittistä, korkeintaan hätiköityä tai ennaenakaista. Asiat, jotka toimivat alitajuisella tasolla hetkellä  $t_1$ , voivat kuitenkin tulla eksplisiittisiksi hetkellä  $t_1+n$ , jolloin tieto voi kritisoida tai tulla kritisoiduksi. Tämä ei Sandersin mukaan tarkoita, etteivät sen tulokset olisi kritisoidavissa tai ettei sitä voisi olla kritiikkinä jotakin kohtaan. Tanssi voi olla kritisoidavaa ja sitä voidaan kritisoida, mutta itse tieto tanssista, tanssin ilmaisu, ei voi olla kriittistä.<sup>55</sup> Hiljainen tieto on a-kriittistä sen vuoksi, että se on jatkuvassa muutoksen tilassa, se ei ole ikinä valmista, joten sitä ei voi kritisoida. Tanssija ei pysty siis refleктоimaan omaa tanssiaan koskevaa tietoaan ennen kuin hän on tuottanut suorituksen, jolloin hän pystyy vertaamaan sitä aikaisempiin yrityksiinsä, toisiin tanssijoihin tai opettajan ohjeisiin. Kritisointi on opettamisen edellytys, oppilas oppii kun hänelle näytetään ne kohdat, jotka eivät vielä sujuneet ja myös tietenkin ne kohdat, joissa hän onnistui. Kritisointi perustuukin aina suorituksen kritisointiin, joka tapahtuu

---

<sup>55</sup> Osaan tehdä lantiokahdeksikon hyvin tai huonosti, jotta tiedän, onko se hyvä tai huono, minulla täytyy olla tietoa sen suorittamisesta ja tavoiteltavasta muodosta – tämä ei tarkoita, että tietoni olisi silti oikea. Onhan tällainen tieto oppimisen perusedellytys. Jos epäilen tiedäkö, miten liike oikein tehdään, minulla ei ole vielä tietoa siitä. Kuitenkin, jos en pystyisi määrittelemään tietoaani liikkeestä jollain tavalla, en kai myöskään tietäisi laatueroista liikkeessäni.

jälkikäteen. Sitä kautta vaikutetaan samalla myös oppilaan tietoihin tanssista. Kuitenkaan itse tietoa emme pysty kritisoimaan ennen kuin se tulee rekonstruoiduksi ja tiedostetuksi tanssin esittämisen kautta.

Sandersin viimeisen kohdan mukaan hiljainen tieto on erehtyväistä. Hiljainen tieto on prosessi, jossa intuitio ja mielikuvitus toimivat yhdessä ja kuten kaikki inhimilliset kyvyt siten erehtyväistä, eikä sitä tule sekoittaa sellaiseen välittömään tietoon, jota pidetään traditionaalisesti erehtymättömänä ja itsestään selvänä. Tieto ja erehtyvyys ovat määritelmältään toisensa poissulkevia vaihtoehtoja, näin ei kuitenkaan siis ole hiljaisen tiedon kohdalla. Hiljainen tieto on erehtyväistä, koska se on jatkuvassa muutoksessa. Tietoni tanssista voi kokemusten myötä muuttua ja jopa korvaantua kokonaan. Näin on tietysti laita myös yksittäisten liikkeiden kanssa ja niiden tekemisestä olevan tiedon kanssa, mutta se koskee myös eläytymistä ja ilmaisua, joka on siis määrittelemätöntä hiljaista tietoa ja voi osoittautua joissain esitystilanteissa täysin vääräksi lähestymistavaksi. Itämaisessa tanssissa esitystapa ja jopa esitysten sisältö riippuu pitkälti yleisöstä. Tanssija Outi Boman<sup>56</sup> kertoo katsovansa paikalla muun muassa yleisön kulttuuritaustaa ja koostaa esityksensä heidät huomioiden. Suomalaisessa kontekstissa tällaisia tekijöitä voivat olla yleisön sukupuoli, ikä, esiintymistilaisuus ja se miten hyvin yleisö tuntee itämaista tanssia entuudestaan. Toisin sanoen hiljainen tieto ei ole mikään itseään oikeuttava intuitio vaan, jotta se voi olla jatkuvassa muutoksen tilassa, on sen oltava tietoa myös erehtyessään. Hiljainen tieto on kuitenkin Polanyiin mukaan varsinaista tietoa, sillä se pitää sisällään koko tietämisen prosessin, eikä perustu vain yksittäisille faktoille.

Polanyi viittaa lukuisiin psykologisiin kokeisiin ottaessaan hiljaisen tiedon perustaksi oppimisen ilman tietoisuutta (subception). Kognitiivisen psykologian priming -kokeissa koehenkilöille näytetään jokin tiedostamaton ärsyke, kuten nopeasti vilahtava kuva, jonka on todettu vaikuttavan seuraavan tehtävän suoritukseen, joko auttaen tai vaikeuttaen sitä, vaikka koehenkilöt eivät ole pystyneet nimeämään näkemäänsä. Esimerkiksi positiiviset tiedostamattomat ärsykkeet auttavat positiivisten asioiden nimeämistä, mutta vaikeuttavat negatiivisten. Kyse on siis hiljaisen tason tiedosta. Hiljainen tieto ei kuitenkaan aina ole tiedostamatonta, tiedostusta edeltävää tai alitajuista (Sanders 1988, 5-6). Ottakaamme

---

<sup>56</sup> Suomen kurssit 28.5.2009 Helsinki.

esimerkiksi lapsuuden puuhakirjoista tutut vihreäpunaiset kuvat, joita katsellaan linssien läpi, joista toinen on vihreä ja toinen punainen. Näin silmämme havaitsevat kaksi hieman erilaista kuvaa, jotka yhdessä muodostavat kolmiulotteisen vaikutelman. Vastaavissa tilanteissa Polanyin (1969, 211–212) mukaan näemme kaksi kuvaa vain vihjeinä kokonaisuuden hahmottamiseen, emmekä katso kuvia itsessään. Kuvilla on yhteen liitetty merkitys, joka tuo esiin ominaisuuden, joka ei ole läsnä erillisissä kuvissa.

Tätä ajatusta voisi soveltaa myös tanssiin. Tanssi on kokonaisuus, jota ei ole olemassa ilman sen tekijöitä. Näitä tekijöitä ovat historiallinen konteksti sekä tanssijan keho ja sillä ilmennetyt eleet ja liikkeet. Yksinään osat eivät muodosta tiettyä tanssia. Itämainen tanssi ei ole itämaista tanssia ilman siihen liittyvää traditiota, mutta se ei ole sitä myöskään ilman liikkeitä ilmentävää kehoa, joka aina tuo oman lisänsä tanssiin. Toisin sanoen ei ole olemassa puhdasta itämaista tanssia, on vain itämaisen tanssin traditio, jota erilaiset tanssijat kehollaan ilmentävät muokaten sitä aina omanlaiseensa suuntaan. Vaikka opetuksessa pystyttäisiin keskittymään vain toiseen tekijään, niin silloin kyseessä on eri asia kuin tanssi. Kumpikin tekijä yksinään köyhdyttää tanssin pois tekemisestä.

Erinäisten liikkeiden tekemisessä ei ole kyse vain hiljaisesta tiedosta, mikä tulee selväksi alla olevien pohdintojen valossa. Jotta pystyn tekemään oikeaoppisen lantiokahdeksikon, on tietoni siitä määriteltävissä olevaa. Tiedän, että minun tulee pidentää kylkiäni ja samalla liikutella lantiota vinoilla vatsalihaksilla sivusuunnassa sekä kiertää eteen pakaralihaksilla pitäen koko ajan syvät vatsalihakset jännitettyinä ja lantion keskiasennossa. Pystyn tämän tiedon myös välittämään eteenpäin visuaalisesti, suullisesti ja kokemuksellisesti oppilaita korjaamalla. Kuitenkaan sitä, miten liikkeistä päästään itse tanssiin ja ilmaisuun en pysty siirtämään oppilailleni samoilla tavoilla, kyse on tietystä tunteesta ja kehon reaktioista siihen, toisin sanoen kehollisesta tunteesta ja sen tunteen kokemisesta. Voimme näyttää ja välittää eteenpäin ulkoisia tekijöitä tanssista, kuten asennot, katseet, ilmeet jne., jotka aiheuttavat tanssijassa tiettyjä omia tunteita. Silloin ärsyke kulkee ulkoa sisäänpäin. Tanssissa kuitenkin tarkoitus on, että se kulkisi sisältä ulospäin. Ensin tanssijalla on oltava jokin tunne, joka määrittelee sitä seuraavat liikkeet ja eleet, ei toisinpäin.

En yritä kieltää, etteikö eksplisiittisellä tiedollakin olisi roolinsa tanssin oppimisessa, mikä käy ilmi etenkin oppilaiden haastatteluissa, mutta se ei yksin riitä tanssin

synnyttämiseen. Hiljaisella tiedolla on tanssin kannalta selvästi suurempi merkitys, mutta seuraavaksi onkin pohdittava sitä, miten tätä hiljaista tietoa sitten pystytään oppimaan.

### **3.2 Ruumis ja empatia**

Yksi näkökulma tanssin oppimiseen on myös Parviaisen (1998, 49–57) esittämä Maurice Merleau-Pontyn käsite kehon muistista, jonka avulla keho ymmärtää liikkeen. Liike opitaan silloin kun keho ymmärtää sen eli ottaa sen osaksi ”maailmaansa”. Kehon muistojen ei tarvitse olla tietoisia tai ilmaistavissa olevia. Tämä kehon kyky oppia ja muistaa liikkeitä tekee mahdolliseksi tanssin esittämisen koreografioituna. Esitystilanteissa liikkeitä on muistettava ilman tietoista pohdintaa

Parviaisen mukaan kielellisyydellä ei ole mitään tekemistä liikkeellisten oivallusten kanssa, vaan harjoittelu, toisto ja kokeilu tuottavat tulosta. Liike on keino luoda asioita ja ajatuksia, jotka tulevat ymmärrettäviksi vain liikkeessä. Maxine Sheets-Johnstone puhuu Parviaisen mukaan liikkumisesta ja kinestesiasta ajattelun yhtenä muotona<sup>57</sup>, mistä näkökulmasta tiedon välittymistä voimme myös ajatella. Tämän näkökulman mukaan kinesteettinen ymmärrys ei edellytä kieltä tai jotakin muuta representaatiota ollakseen ymmärrettävä. Hänen mukaansa myös Merleau-Ponty ymmärtää maailman liikkeellisesti ilman symbolifunktioita, kyse on kuitenkin jonkinlaisesta esikielellisestä ja esiobjektiivisesta toiminnasta. Sheets-Johnstone kritisoi tätä näkemystä sen palautumisena lopulta kielellisiin lähtökohtiin. Hänen mukaansa voisimme ennemminkin puhua kielestä jälkikineettisenä vaiheena. Hän yhtyy Heideggerin näkemykseen kielestä, joka ei representoi todellisuutta, vaan on vain yksi ajattelun muoto muiden mahdollisten joukossa. (Parviainen 2006, 210–212)<sup>58</sup>

Merleau-Pontyn mukaan ruumiinkuvamme pitää sisällään suhteeni raajoihin, joka on erilainen, kuin toisiin esineisiin. Raajat eivät ole objekteja, joita havainnoimme objektiivisessa tilassa, sillä emme ikinä liikuta objektiivista kehoamme, vaan fenomenaalista kehoamme, joka syöksyy kohti tartuttavissa olevia objekteja ja havaitsee niitä (Merleau-Ponty 1979, 98, 106). Merleau-Pontyn mukaan abstraktin liikkeen aikana kehosta tulee liikkeen päämäärä, eikä se ole enää pelkkä väline. Konkreettinen liike

---

<sup>57</sup> Englanninkielinen termi ”thinking in movement”, katso Sheets-Johnstone 1980, 129–141.

<sup>58</sup> Katso myös Sheets-Johnstone 1999, 492.

sitoutuu tiettyyn taustaan kun taas abstrakti liike heittää taustansa menemään. (Merleau-Ponty 1979, 111) Hänen mukaansa suoritamme liikkeemme tilassa, jolla on määrittävä suhde niihin eli liike ja tausta ovat vain keinotekoisesti erotetut osat yhtä kokonaisuutta. Tietoisuus on olemista suuntautuneena jotakin kohtaan kehomme välityksen kautta. Liike opitaan, kun keho on ymmärtänyt sen eli sisällyttänyt sen omaan maailmaansa. Kehon liikuttaminen tarkoittaa asioihin tähtäämistä sen kautta, itsensä sallimista vastata niiden kutsuun. Jotta voimme liikuttaa kehoamme objektia kohden, on objektin ensin oltava olemassa kehollemme. (Merleau-Ponty 1979, 138 – 139)

Merleau-Ponty kuvaa esimerkin, miten jotkut potilaat voivat suorittaa saman liikkeen kuin lääkäri, jos he seisovat rinnakkain peilin edessä, mutta eivät jos lääkäri seisoo heitä vastapäätä. Hän esittelee Headin näkemyksen, jonka mukaan toiminnan imitaatio riippuu verbaalisesta kääntämisestä. Merleau-Pontyn mukaan tämä ei pidä paikkaansa, vaikka aiheesta onkin kirjoitettu, että imitaatio on vain yksi osa yleistä symbolista funktiota. Hänen mukaansa tämä yleinen funktio ei kuitenkaan selitä adaptoitua toimintaa. Pelkkä ruumiin kuva ei riitä, vaan kuva ruumiistani maailmassa on se, joka antaa motorisen merkityksen verbaalisille käskyille. Liikkuvuus on ensisijainen kehä, missä alun perin saavutetaan kaikkien merkitysten tarkoitus uudelleen esitetyssä tilassa.<sup>59</sup> (Merleau-Ponty 1979, 141–143)

Tapojen oppiminen tapahtuu Merleau-Pontyn mukaan eri tavoin kuin perinteinen filosofia väittää. Tilanteet vaihtelevat tapauksen mukaan ja vastaavat liikkeet riippuvat vaihdellen eri operatiivisista elimistä, jolloin tilanteilla ja vastauksilla on yhteistä jaettu merkitys, eikä niinkään osittainen elementtien identiteetti. Esimerkiksi tanssimistavan oppiminen on keksimistä analysoimalla kyseisen liikkeen kaava ja sitten uudelleen rakentamalla se ideaalisen raamin perusteella käyttämällä aiemmin opittuja liikkeitä, kuten kävelyä ja juoksua. Ennen kuin uuden tanssin kaava voi sisältää tiettyjä yleisen liikkuvuuden elementtejä, sen täytyy ensin omata liikkeen leima. Keho on se, joka saavuttaa ja ymmärtää liikkeen. Tavan oppiminen on merkityksen tajuamista, mutta se on motorista tajuamista motorisesta merkityksestä, samoin kuin käyttämämme apuvälineet (esim. auto, sokeankeppi, naisen asuste) ovat lakanneet olemasta objekteja ja niistä on tullut eräänlainen herkkyysalue, joka laajentaa liikkeemme skaalaa. (Merleau-Ponty 1979, 141–

---

<sup>59</sup> ”Motility is the primary sphere in which initially the meaning of all significances is engendered in the domain of represented space.”



143) Tanssin opetuksessa olisi hyvä huomioida myös kehollinen tieto pelkän vartalon muokkauksen sijaan. Nykyään keskitytään paljolti kehoon, etenkin sen rajoituksiin sen sijaan, että keskityttäisiin suuntautumaan kehon kautta maailmaan.

Yhtenä ratkaisuna oppimiseen voidaan ajatella myös eläytymistä. Edith Steinin teoria pohjaa pitkälti Edmund Husserlin ajatteluun. Husserlin mukaan liikkeen luonnetta on mahdollista selvittää paitsi kartoittamalla omaa kokemusta myös eläytymällä toisen liikkeelliseen tilaan.<sup>60</sup> Kinesteettistä eläytymistä on pidetty liikuntaa ja tanssia käsittelevissä kirjoituksissa keinona saavuttaa kokemuksellinen, erityisesti emotionaalinen yhteys toiseen ihmiseen, johon esimerkiksi katsojan ymmärrys tanssista pohjautuisi. Edith Stein kuvaa eläytymistä keinona tavoittaa kokemus, joka ei ole kuva toisen alkuperäisestä kokemuksesta, mutta ei myöskään palaudu vain omiin aiempiin kokemuksiimme. Hänen mukaansa eläytyminen on välttämätön tiedon hankinnan keino. Eläytyvä subjekti asettuu myös itse objektiksi, koska hän joutuu kohtaamaan itsensä toisen silmin. (Parviainen 2006, 99–101)

Edith Steinin mukaan elävä kehomme rakentuu kahdella tasolla. Körper on ulkoisesti havaittu fyysikaalinen ulkoisen maailman keho eli materiaalinen ruumiimme. Leib puolestaan on aistittu tai ruumiillisesti (sisältäpäin) havaittu elävä keho, jota usein kutsumme ”minäksi”. (W. Stein 1989, xxi) Stein kutsuu ruumiin nollapisteeeksi spatiaalista pistettä, jossa fyysinen kehoni on annettuna minulle. On mahdollista siirtää nollapistettäni fyysisen kehoni kanssa. Myös kuviteltu siirto on mahdollista ja tämä mahdollisuus on empatian mahdollisuuden ehto. Tällöin siis siirrämme elävän kehomme, minämme, nollapistettä kokemuksellisessa tilassa. Tämä mahdollistaa oppimisen empatian avulla. Eläytyminen tiedon hankintana vaatii asettautumista toisen kinesteettiseen kokemukseen. (Stein 1989, 63)

Stein erottelee siis teoriassaan kehon ruumiista, joka on muiden esineiden kaltainen, kun taas keho on tietoinen osa, jota kutsumme usein ”minäksi”. Eläytyminen tiedon hankintana vaatii kehon topografian<sup>61</sup> uudelleen määrittelyä eli asettautumista toisen

---

<sup>60</sup> Alfred Schutzin tulkitseman Husserlin mukaan kehoni tuntemusten paikallistaminen on siirrettävissä empatian keinoin solipsistisessa ympäristössä esiintyvään kehoni kanssa samantyyppiseen materiaaliseen olentoon, sillä tavalla, että tämä toinen materiaalinen olento on käsitettävissä toisen ihmisen kehona, jolla on oma psykologinen elämänsä. (Schutz 1953, 412)

<sup>61</sup> Kehon nollapiste, joka ei ole yksi piste vaan eräänlainen topos, jota asumme ja elämme. (Parviainen 2006, 102)

kinesteettiseen kokemukseen. On hyvä huomata, että eläytyminen ei ole sama kuin samaistuminen, jossa tunnetaan ykseyttä samaistumisen kohteen kanssa, vaan eläytymisessä säilyy kokemus itsestä, mikä erottaa myös empatian sympatian käsitteestä. Kaikkea toisen kokemusta ei voida ikinä tavoittaa, mutta eläytymällä tavoitetaan kuitenkin joitain sellaisiakin kinesteettisiä kokemuksia, jotka eivät selity vain eläytyjän omien kokemusten pohjalta. (Parviainen 2006, 102–105) Kinesteettinen eläytyminen on avointa tietämättömyydelle ja ihmettelylle, ja siinä on tilaa uudelle, mikä mahdollistuu kun liikkuja keskittyy kehon topografiaan ja liikkeeseen sisältä käsin kuunnellen omaa kehoaan ja asettumalla tietämättömyyden tilaan. (Laukkanen 2007, 110) Siitä, onko toisen kokemukset tosiasiallisesti ikinä tavoitettavissa muina kuin omien kokemustemme representaatioina voidaan olla eri mieltä<sup>62</sup>.

Waltraut Steinin (W. Stein 1989, xviii) mukaan Edith Steinin empatiakäsite ei ole havaintoa, esittämistä tai neutraali asema, vaan sui generis<sup>63</sup>. Se on kokemus siitä, että joutuu vieraan kokemuksen johdattamaksi ja tapahtuu kolmella tasolla, joista ensimmäinen on kokemuksen nouseminen, toinen täydentävä selitys ja kolmas kattava selitetyn kokemuksen objektifikaatio. Empatia eroaa siis sympatiasta ja tuntemuksesta olla yhtä jonkun kanssa. Minä on orientaation nollapisteessä elävässä kehossa, eikä etäisyyden päässä tästä, kun taas kaikki tietyt aistimukset ovat etäisyyden päässä siitä. Nollapisteestä lähtien tapahtuu suhtautuminen kaikkeen, mutta sitä ei voida paikallistaa yhteen paikkaan. Minä käsittää psyko-fyysisen yksilön, jossa sielu on kytkettynä ruumiiseen. Elävä keho kokonaisuutena on nollapisteessä, kun taas muut fyysiset kehot sijaitsevat etäisyyden päässä siitä. Aistimukset ovat tärkeä osa tietoisuutta, mutta sijaitsevat matkan päässä Minästä. Elävän kehoni osien etäisyys minusta ei ole verrattavissa vieraiden fyysisten kehojen etäisyyteen minusta. (W. Stein 1989, xix)

Waltraud Steinin mukaan E. Stein kohtaa kartesiolaisen ongelman, miten yhdistää mieli ja materia. E. Stein aloittaa tähän ongelmaan vastaamisen määrittelemällä ensin, että aistimukset ovat tietoisuuden oikeita rakenteita, joten niitä ei voida epäillä sen enempää kuin cogitoakaan. Waltraud Steinin mukaan tämä erottaa E. Steinin teorian muista fenomenologeista. E. Stein näkee nämä aistimukset siltana puhtaasti Minän ja elävän

---

<sup>62</sup> Esimerkiksi Husserl oletti, että eläytyminen palautuu aina vain omien kokemusten uudelleen herättelyyn. (Parviainen 2006, 105)

<sup>63</sup> Act of perceiving, havaitsemisen teko, Stein 1989, 11.

kehon välillä. Aistimukset kuuluvat siis tietoisuuteen, mutta toisaalta ne sijaitsevat aina jossain tietyssä elävän kehon osassa ja siten osallistuvat fyysisen kehon tulemiseksi eläväksi kehoksi, tästä Stein puhuu termillä ”*realm of the extended*”, kun taas tietoisuus on ”*realm of the non-extended*”. (W. Stein 1989, xx) Aistimukset ovat siis paikallistettavia, kun taas Minä ei ole. Tämä nollapiste ei kuitenkaan sijaitse missään tietyssä paikassa. Waltraud Stein kritisoi E. Steinin teoriaa siitä, että hänen tarvitsisi selittää paremmin, mitä tarkoittaa se, että Minä ei ole paikallistettavissa. Sen sijaan hän hyväksyy väitteen siitä, että ulkoista havainnoimista varten elävä keho on orientaation nollapiste. (W. Stein 1989, xx-xxi)

Mitä tämä sitten tarkoittaisi tanssin oppimisen ja opettamisen kannalta? Se, miten eläytyminen sitten tavoitetaan, jää vielä epäselväksi. Täysin uudenlaisten kinesteettisten kokemusten tavoittaminen ei ole mahdollista, jos emme oleta, että eläytymisessä voimme tavoittaa myös jotain sellaista jota emme ole aiemmin kokeneet. Toinen vaihtoehto olisi olettaa, että periaatteessa kaikki liikkeet ovat olemassa jo joinakin kinesteettisinä kokemuksina meissä, joita sitten kunkin tanssilajin tradition vaatimissa yhteyksissä mieleemme palauttamalla opimme yhdistämään oikealla tavalla. Tällöin ongelmaksi kuitenkin muodostuisi vähintään se, miten kinesteettiset kokemukset ovat alun perinkin syntyneet. Vastata voisimme, että mallia ottamalla, kokeilemalla, jolloin törmäämme ongelmiin imitaation suhteen. Miksi siis nämä liikkeet ja niiden järjestys eivät edelleenkin olisi opittavissa mallia ottamalla ja kokeilemalla ja tästä syntyisi tanssia, kuten Parviainen kuvasi identifikaatiota? Mihin eläytymistä silloin tarvitaan? Steinin teorian pohjalta meidän onkin oletettava, että opetuksessa vaaditaan nimenomaan tietynlaista eläytyvää vuorovaikutusta, joka syntyy harjoittelun ja kokeilemisen pohjalta ja mikä tuo opetustilanteeseen sen jonkin erityisyyden jolloin suullinen ja visuaalinen opetus toteutuu oppijassa tietynlaisena tanssina. Empatiakäsitteeseen liittyy myös riski siitä, miten manipuloiminen on vältettävissä ja miten toisten kunnioittaminen voidaan säilyttää.

Tanssi-lehdessä (01/09, s.6) Helmi Keipisen referoima Ari Tenhula vertailee puheessaan Parviaisen kinesteettisen empatian käsitettä peilineuronitutkimukseen. Tenhula toteaa, että Parviaisen mukaan tanssinopiskelussa eniten aikaa vie oman kinestesien ymmärtäminen, josta saamme tietoa omasta kehostamme sekä sen ulkopuolelta vertaamalla toisten liikkumista omaamme ja eläytymällä toisten liikkeeseen. Peilineuronitutkimukset puolestaan osoittavat Tenhusen mukaan, että kinesteettinen

empatia, joka tarkoittaisi neurologista liikkeen, eleen ja toimintojen peilautumista, olisi täysin automaattinen ja tiedostamaton prosessi, sillä peilaamme jatkuvasti aivoillamme ympärillä näkemämme liikkeen ja sen mukana myös liikkeen välittämän intention ja tunteen. Tämä ero vaikuttaa monin tavoin tanssin arvoihin, sillä Tenhusen mukaan kinesteettiseen sympatiaan pohjautuva mallioppiminen on korvautumassa kehollisella kokemisella ja yksilön kinestesialla.

Theodore Lipps tutki 1900-luvun alussa sensomotorista peilausta tapauksissa, jossa nuorallatanssijaa katsoessaan myös katsoja liikkuu koettaen pysyä tasapainossa, samoin nähdessään taulun kaatuvasta katsoja keskittyy pysymään tasapainossa. Onko tämä eräänlaista kinesteettistä empatiaa? Neurotiede on havainnut, että henkilön peilineuronit aktivoituvat sekä hänen itse toimiessaan että havaitessaan toimintaa. Shaun Gallagher puhuu tästä sosiaalisena kinestesiana ja kutsuu peilineuronien toimintaa sisäisiksi eleiksi. Hänen mukaansa peilaus on automaattinen prosessi ja peilineuronien toiminta ei vaadi teeskentelyä eli, vaikka erotamme minän muista, niiden toiminta aktivoituu. Ymmärrämme toisia vaikka he tekevät eri asioita ja kokevat eri tunteita, esimerkiksi käärmenaista katsoessamme katsojan tunteena voi olla kauhu tai inho, kun taas esiintyjä ei voi näitä tunteita tuntea. Gallagherin mukaan ymmärtäminen on läsnä näissäkin tilanteissa, mutta se ei vaadi kuitenkaan samaistumista. Hän puhuukin peilineuronien toiminnasta tukevinä toimintoina eikä samanlaisina toimintoina. Jos näen nuoralla jonkun kaatuvan, en yritä matkia kaatumista liikkeilläni vaan estää kaatumisen eli peilaan sitä, mikä toisen henkilön toiminnan olisi pitänyt olla. (Gallagher 2008) Tässä mielessä opettajan välittämät visuaaliset stimulaatiot eivät välttämättä johda samanlaiseen toimintaan vaan oppilaan omaan vastaukseen tietynlaiselle toiminnalle.

## 4 Opettaminen ja oppiminen itämaisen tanssin kontekstissa

Mitä siis oikein on tanssin opettaminen, mitä se vaatii ja onko tanssi ylipäänsä opetettavissa? Tähän kysymykseen voidaan varmasti vastata monella eri tavalla, pyrin tässä yhteydessä erittelemään erilaisia osa-alueita tanssin opettamisesta, jotka mielestäni ovat tärkeitä ja pohtimaan mikä tiedon välittämisessä on olennaista tanssin opetuksen kannalta.. Tanssittaessa on tiedettävä, mitä tehdä; tiedettävä, miten tehdä; mutta lisäksi on osattava tanssia, sillä pelkkä kyky kuvata tanssia ei vielä tee tanssijaa. Mitkä kaikki tekijät on siis huomioitava? Kuten missä tahansa oppimisessa on tanssissakin ylitettävä kynnyks ulkoa opettelusta omaan tanssin tuottamiseen. Tanssin opettamiseen liittyy erilaisia tiedon käsitteitä. Tanssija tarvitsee toisaalta eksplisiittistä tietoa esimerkiksi tanssihistoriasta ja toisaalta hän tarvitsee hiljaista ja kinesteettistä tietoa tanssin toteutumisesta omassa kehossaan. Opettaja välittää erilaista tietoa ja taitoja, mutta itse opettamisen kyky on taito myös itsessään. Tanssitaidon siirtymiseen liittyy myös ongelmia, kuten kulttuurien väliset ongelmat itämaisessa tanssissa ja esimerkiksi itämaisessa tanssissa varmaankin muita tanssilajeja enemmän käytetty toisen käden kautta opettettujen koreografioiden<sup>64</sup> muuttuminen matkalla.

Tanssissa ja liikkeessä ovat läsnä myös muut aistit, ei vain tuntoaisti. Näkö ja kuuloaistia tarvitsemme esimerkiksi liikkumistilan ja toisten tanssijoiden hahmottamiseen. Voitaisiin myös pohtia, miten katsominen on läsnä opetuksessa. Onko opettaja pelkästään katsomisen kohteena vai onko myös opettaja se joka katsoo ja ohjaa sen pohjalta sanallisesti? Useimmilla tunneilla oppilas katsoo myös itseään peilistä tai katsoo raajojensa työskentelyä ilman peiliä. Helen Payne korosti empaattiseen ja kinesteettiseen tiedostamiseen keskittyvässä työpajassa<sup>65</sup> myös sanoiksi pukemisen tärkeyttä liikkeen ymmärtämiselle. Hänen mukaansa liike tulee ymmärretyksi vasta sitten, kun puenne sen

---

<sup>64</sup> Itämaisessa tanssissa opettajat opettavat myös paljon toisten opettajien koreografioita, tämä liittyy osaltaan siihen, että suuntauksia on paljon ja koreografioiden laatimiseen vaadittavaa asiantuntijuutta on vaikea saavuttaa joka tyyliässä, kuitenkin oppilaille halutaan antaa monipuolinen käsitys tanssista ja toisaalta alkuperäismaiden koreografeja arvostetaan enemmän. Alalla on korostunut myös se, että opettajan ei välttämättä tarvitse olla koreografi, vaikka suurin osa ammattilaisista onkin. Nykyään suuntaus on ehkä enemmän kuitenkin siihen suuntaan, että opettajat tekevät itse koreografiansa. Itämaisessa tanssissa pääasiassa opettajat ovat myös esiintyjä tai ainakin entisiä esiintyjä.

<sup>65</sup> 3.10 Tampereen yliopisto Kinaesthesia and Motion Conference.

sanalliseen muotoon itse eli konkreettisesti kerromme mitä teemme ja toisaalta kun kuulemme havainnoitsijan kertovan meille mitä hän näkee meidän tekevän.

Parviaisen mukaan tanssinopetus itsessään vaatii arvokasta kinesteettistä tietoa, jonka avulla opetustyö tuottaa hyviä tuloksia. Oman alan koulutus ei ole opettamisessa ehdoton edellytys (Parviainen 2006 95–97). Sen sijaan opettajan on omattava kinesteettistä älykkyyttä (Parviainen 2006 206–208). Kinesteettisen kartan avulla opettaja voi kehittää sopivia opetusmetodeja oppilaidensa tarpeista ja näkökulmista käsin.<sup>66</sup> Kinesteettisen tiedon syntyminen ei ole kuitenkaan kiinni vain opettajasta, vaan se vaatii oppijalta kuuntelevaa asennetta ja herkistymistä liikkeelle eli empatiaa. Tanssijan on siis oltava valmis myös itse kartoittamaan liikkumistaan. Jos vain seurataan perässä, itse tanssimisen taito jää oppimatta. On hyvä muistaa myös se, että käsitteellinen tieto ei korvaa kinesteettistä tietoa tai päinvastoin, vaan molemmilla on merkityksensä myös tanssin oppimisessa. (Parviainen 2006 95–97)

#### **4.1 Oppimisprosessi ja tuntien rakenne**

Itämaisen tanssin tunnit koostuvat aina opettajansa mukaan hieman erilailta, pääsääntöisesti tunneilla on lämmittely-, tekniikka-, koreografia- ja kehonhuolto-osuudet, lisäksi voi olla improvisaatio-osuus. Ei ole olemassa mitään yleistä kaavaa, jonka mukaan tunneilla tulisi edetä ja sisällöt vaihtelevat itsellänikin hieman ryhmän, tunnin tarkoituksen ja kunkin kerran mukaan, joskus voi mukana olla esimerkiksi teoriaa erikseen tai soittamista. Pääasiassa tunnit koostuvat keskilattiatyöskentelystä, jossa opettaja seisoo mallina edessä niin kauan kuin oppilaat sitä tarvitsevat, jonka jälkeen oppilaat kokeilevat omillaan ja opettaja siirtyy katsomaan oppilaita ja tarvittaessa korjaamaan. Tekniikkaa voidaan ainakin omilla tunneillani tehdä myös piirissä, jossa opettaja pääsee helposti kiertämään oppilaiden luona korjaamassa. Peilillisissä saleissa harjoittelu tapahtuu pääasiassa peiliin päin tai sivuttain itseään peilistä katsoen, jotta oppilaat näkevät omat liikeratansa, mutta koreografian opettelu loppuvaiheessa usein harjoitellaan tarkoituksella pois päin peilistä. Opistojen tunnit kestävät usein 90 minuuttia, joten aikaa on riittävästi. Kehonhuolto-osuudessa pääpaino on syvien keskivartalontilihasten kehittämisellä, joiden hahmottaminen on oleellista tanssin kannalta.

---

<sup>66</sup> Katso esimerkkitapaus Ervi Sirénistä (Parviainen 2006, 220–231).

Mielestäni on tärkeää mahdollisimman pian pyrkiä eroon visuaalisesta mallista, jolloin oppilas joutuu itsekin miettimään liikkeitä ja luomaan oman suhteensa niiden esittämiseen. Tämä herättää tosin usein vastustusta eivätkä oppilaat aina suostu edes kokeilemaan ilman mallia, jos uskovat, etteivät vielä osaa tanssia täydellisesti tai sitten opettajan puuttuessa malliksi otetaan usein joku toinen oppilas. Tanssitunneilla korjaaminen tapahtuu suullisesti ohjeistamalla teknisiä termejä tai mielikuvia käyttäen ja mallia näyttämällä, mutta myös kosketuksen kautta, jolloin pyritään ulkopuolisella avulla saamaan oppilas oivaltamaan liikkeen suunta. Samoin saatetaan usein kehottaa oppilasta koskettamaan itseään, jolloin hän tuntee lihasten aktivoitumisen tai voi jopa käsillään koittaa pakottaa kehon tiettyyn liikkeeseen ja joskus opettaja voi myös pyytää oppilasta koskemaan omia lihaksiaan tunteakseen sen, miltä niiden pitäisi tuntua. Kaikki oppilaat eivät tosin tunne luontevaksi kosketuksen kautta ohjaamista, joten yksilölliset erot on aina huomioitava. Kosketus on kuitenkin hyvä keino, miten oppilas voi omaa kinestesiaansa käyttäen hahmottaa liikkeen riippumatta suullisesta ohjauksesta ja visuaalisesta mallista.

Työskentely silmät kiinni tai hämärässä valaistuksessa tuo usein myös uusia oivalluksia, kun oppilas ei voi luottaa pelkästään visuaaliseen stimulaatioon. Itse käytän etenkin improvisaatiossa valojen sammuttamista, jolloin oppilaiden ei tarvitse miettiä muiden katseita ja pyrin itsekin kääntymään heihin selin, jotta he eivät koe suorittamisen tarvetta. Välillä improvisoin mukana, mutta koska mallin seuraaminen on niin iskostunut oppilaisiin, on parempi, kun opettaja ei aina tee mukana. Eräissä itämaisen tanssin improvisaatio työpajassa käytettiin silmät kiinni tanssimista, kuitenkin turvallisesti niin, että jokaisella oli pari joka vahti ettei törmää mihinkään ja itse koin sen todella vapauttavaksi. Tuntui siltä kuin olisi ollut jossain painovoimattomassa tilassa ja etenkin käsien käyttö lisääntyi ja liikkeet suurenivat, mikä voi tuoda avun etenkin suomalaisten tanssijoiden hankaliksi kokemuksiin vapaisiin käsiliikkeisiin. Improvisaatioharjoitusten vaikutukset tietysti ovat aina yksilöllisiä ja kokijasta riippuvaisia. Silmät kiinni työskentely, jota etenkin näyttelemisessä käytetään paljon, voisi osoittautua hyväksi myös tanssin kontekstissa ja veisi huomiota pois jatkuvasta katseen kohteena olemisesta. Tietysti tässä tarvitaan nimenomaan niitä vahtivia silmiäkin, jotta harjoitukset onnistuvat turvallisesti, mutta itse ainakin olen huomannut teatterin puolella, että oma katsomattomuus vähentää myös katsomisesta johtuvia paineita. Samoin yhdessä tanssiminen fyysisen kontaktin avulla silmät kiinni, esimerkiksi liittämällä tanssijat

jollakin välineellä toisiinsa, voi herkistää tanssijat toisen kinestesialle ja huomaamaan oman kehonsa vaikutuksia toisiin ja muiden kehojen vaikutuksia itseensä. Tanssijakin on myös jatkuvasti katsomisen kohteena, joten näyttelemisestä tutut harjoitukset voisivat olla paikallaan myös tanssissa, etenkin kun ajatellaan itämaisen tanssin olemusta tunteiden välittäjänä. Monissa tanssiesityksissä kuitenkin vaaditaan myös näyttelemisen taitoa, mikä korostuu etenkin Bollywood-tanssissa, joka pohjautuu intialaisiin elokuviin.

Tanssitunneilla improvisaatio aloitetaan usein vain laittamalla musiikki päälle ja komentamalla tanssijat tanssimaan, joten ei ihmekään, että pelkkä improvisaation mainitseminen jo vaikuttaa negatiivisesti useimpiin harrastajiin. Sen sijaan, vain yhden esimerkin mainitakseni, voitaisiin esimerkiksi laittaa yksi tanssija tanssimaan, mutta siten että kaikki käskyt tulisivat muilta, jolloin tanssija ei olisi itse vastuussa siitä mitä tekee, eikä hänen siten tarvitsisi pelätä nolaavan itsensä. Improvisaatio on muutenkin sellainen laji, joka vaatii enemmän aikaa kuin vain yhden kappaleen, vaan kehon on oltava vastaanottavainen ennen kuin se voi ryhtyä luomaan itsestään. Ehkä juuri ajanpuutteen vuoksi on improvisaatio hieman unohtunut suomalaisen tanssin kentällä, tribal-tanssia lukuun ottamatta. Kurssisuunnitelmissa olisi hyvä varata improvisaatiollekin oma aikansa, se on kuitenkin sitä alkuperäisintä itämaisen tanssin muotoa, jota kaikki uuden luominen edellyttää, ja ehkä oppilaat vähitellen oppisivat hyväksymään sen yhtenä oppimismenetelmänä.

Lyhyt kuvaus itämaisen tanssin koreografioiden opettelusta voisi puolestaan kuulua jotenkin näin, vaikka uutta tanssia opetellaan tietysti opettajasta riippuen hieman eritavoilla. Aluksi voidaan orientoitua musiikkiin esimerkiksi kuuntelemalla kappale etukäteen yhdessä joko paikallaan, tehden opettajan osoittamia lämmittelyliikkeitä tai improvisoimalla vapaasti kappaleeseen. Vaihtoehtoisesti voidaan tehdä esimerkiksi samantempoiseen musiikkiin tanssin liikkeitä tai lähteä kylmiltään opettelemaan koreografiaa. Opettaja voi myös alkuun tai harjoittelun lomassa kertoa sanallisesti tanssin tarinaa tai tunnetta. Liikkeitä opetellaan usein ensin ilman musiikkia tai tasarytmiseen musiikkiin ensin hitaasti sitten nopeuttaen. Kun liikkeistä on saatu muodostettua jonkin pituinen sarja, se toistetaan varsinaiseen musiikkiin. Tässäkin vaiheessa voidaan käyttää hidastusta. Oppilas voi ensimmäisellä kerralla keskittyä visuaalisesti havainnoimaan opettajan liikkeitä tai alkaa heti tuottaa opitun perusteella omaa liikettä ja kokeilla miten se musiikkiin istuu. Virheiden kautta vertaamalla omaa ja opettajan suoritusta tai

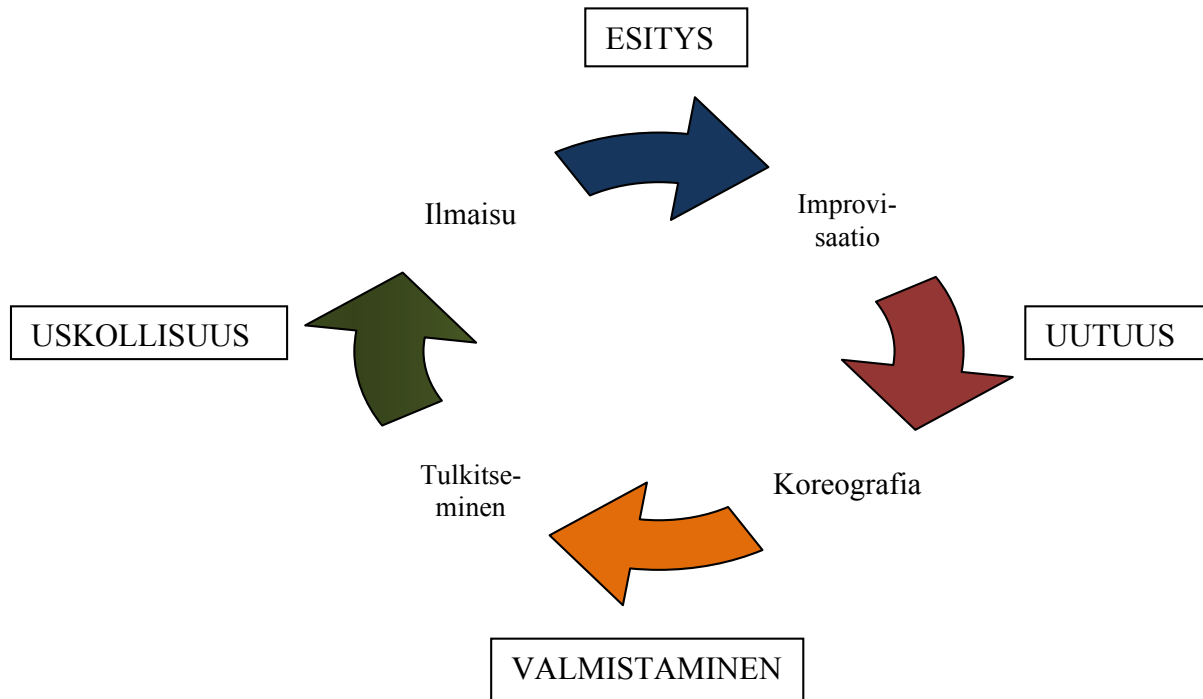


sanallista palautetta saadaan sarja vähitellen tarkoitetuksi ja se siirtyy kehon muistiin toistojen avulla, jolloin opetellaan jatkoksi toinen sarja, joka harjoitellaan liittämään myös edelliseen. Kun koko tanssi on täten harjoiteltu, opetellaan liikkeiden muistamista ja automatisoitumista toistoilla ja voidaan ottaa mukaan lisää esimerkiksi käsiliikkeitä tai vaihdella liikelaajuuksia. Harjoittellessaan tanssia tanssija voi käyttää apuna musiikin kuuntelemista sekä mielikuvaharjoituksia, joissa suorittaa liikkeet mielessään joko musiikin tahdissa tai vain oikeassa järjestyksessä.

Lopuksi opettaja voi ohjeistaa tanssijoita keskittymään myös eleisiin ja katseisiin tai sitten nämä jäävät tanssijan omalle vastuulle. Erilaiset koreografiat jättävät myös erilailla tilaa tulkinnalle. Jos koreografia on täynnä pyörimistä ja vauhdikasta meininkiä, ei tanssija pysty juurikaan ottamaan kontaktia yleisöön ja etenkin ryhmätansseissa tanssien vaikuttavuus perustuu yhdenaikaisuuteen ja esimerkiksi yhteisen ilon välittämiseen tanssin kautta. Sen sijaan yksinkertaisemmat ja rauhallisempia liikkeitä sisältävät koreografiat antavat etenkin sooloesiintyjälle mahdollisuuden tehdä joka kerta liikkeitä hieman erilailla ja tanssija voi kokea erilaisia tunnetiloja esityksen aikana. Näissä tansseissa pääsee erilailla nauttimaan liikkeen laadusta ja osoittamaan sitä yleisölle.

Kirjassa *Musical Creativity* (2003) on esitetty kaavio, joka kuvaa musiikillista luovuutta, käytän kaaviota kuvaamaan tanssin opettelun ja esittämisen vaiheita, kuvassa 3 soveltamani versio siitä, ajatuksenani on selventää tanssin osa-alueita. Tanssinesittäjän kierteen voidaan ajatella tanssin opettelussa alkavan usein valmiista koreografiasta, jota opetellaan liike liikkeeltä. Tähän vaiheeseen pätee yleensä uutuus eli opetellaan uusia liikkeitä ja niiden yhdistämistä ja prosessi on tanssin valmistamista. Kun tanssi alkaa olla hallussa teknisesti sekä muistin osalta, voi tanssiin lähteä etsimään omaa tulkintaa, joka joiltain osin voi poiketakin koreografiasta etenkin, jos tanssia esitetään soolona eikä ryhmässä. Tulkitseminen on osa tanssin valmistamisprosessia, jolloin haetaan vielä sitä, millainen ilmaisu kyseiseen koreografiaan sopii. Uskollisuus kategorian tulkitsisin siten, että tulkinnassa pyritään kuitenkin säilyttämään tietty uskollisuus koreografialle ja sitä ei voi lähteä täysin alusta rakentamaan eli ei haeta uutta ilmaisua vaan sellaista ilmaisua, joka kuvastaisi aiemmin opittua. Näistä lähtökohdista tuotetaan koreografiaan ja tulkintaan perustuvaa ilmaisua, joka tulee näkyväksi esityksessä. Esitystilanteen kontrolloimattomuus voi vaatia myös improvisaatiota ja ilmaisu itsessään voi tuottaa

siihen jotain ennalta suunnittelematonta. Improvisaatiossa kyse on aina uuden luomisesta ja siitä päästään koreografioiden tekemiseen, joka vaatii pohjalleen improvisaatiota.



*KUVA 3. Luonnollinen muutoksen suunta kulkee myötäpäivään sisäringissä, esimerkiksi koreografia on tulkittava ennen kuin sitä voidaan esittää. (Muokattu Merker 2003, s.29)*

## **4.2 Itämaisien tanssin painopisteet**

Kun kysyin, mikä opettajia itseään kiinnostaa itämaisessä tanssissa, vastauksissa toistui itämaisien tanssin monipuolisuus ja sen sopiminen eri-ikäisille ja -kokoisille naisille. Taikku Hyvönen oli harrastanut tanssia koko ikänsä ja itämaisesta tanssista löytyi keino jatkaa harrastusta myös pidemmälle aikuisiälle. Hän niin kuin Hannele Aaltonenkin korostaa musiikin merkitystä, Aaltonen mainitsee myös varhaisten tanssituntien erityisen tunnelman tehneen vaikutuksen. Itse muistan myös, miten harrastuksen alkuaikoina talven pimeinä iltoina pimeässä huoneessa kynttilöiden kanssa tanssiminen improvisoimalla teki vaikutuksen ja muodosti melkoisen vastakohdan aiemmin kokeilluille balettitunneille. Zahra Mujunen nosti esiin myös tanssin naisellisuuden ja kauneuden. Sari-Anne Ahvonen puolestaan kiinnostui kehonhallinnasta ja tarkasta

tekniikasta, hän kertoi alkuun kokeneensa jopa vieraaksi tanssin naisellisuuden, eli koreat puvut ja keimailun. Hänelle itämainen tanssi on keino toteuttaa itseään.

Niin kuin aiemmin on todettu, itämaista tanssia on melkeinpä mahdotonta kuvailla yksiselitteisesti laajan kirjonsa vuoksi, mutta halusin kuulla myös opettajien näkökulmia siitä, mitä itämainen tanssi heidän määritelmiensä mukaan on. Hyvönen antoi tiiviin vastauksen, jonka mukaan itämainen tanssi on naisen kokonaisvaltainen tapa ilmaista itseään kehollaan ja eleillään. Vastauksissa korostui lähes kaikilla hauskanpito ja rento tunnelma. Mujunen korosti myös itämaisen tanssin terveydellisiä vaikutuksia ja yhdessä olon merkitystä. Hänen mukaansa itämaisen tanssin filosofia onkin positiivisuus. Ahvonen piti tärkeänä myös sitä, että aluksi opitaan hyvä ja oikea tekniikka, mutta totesi, että tekniset tavoitteet tulevat tärkeämmiksi vasta esiintyvillä ryhmillä. Aaltosen mukaan itämaisessa tanssissa näyttäytyy koko elämän kirjo ja hän kuvaili esiin nousseita mielikuviaan sanoilla pehmeys, estetiikka, energia, iloisuus, tunteellisuus, naisellisuus, omanarvontunto, viihde ja seksuaalisuus. Khadejah El Oueslatiin mukaan itämainen tanssi on henkilökohtaisen ilmaisun ja tunteen tanssi, johon kaikki naiset voivat osallistua ilman syrjintää. Mustapha El Oueslati siteerasi runoilija Khalil Gibranin Profeetta-kirjaa, jossa tanssija kuvaa sulttaanille laulajan voiman olevan kaulassaan, runoilijan sielussaan, kirjailijan mielessään ja työläisen lihaksissaan, mutta tanssijan voima on koko kehossaan. Mustapha El Oueslati korostaa lisäksi sitä, että itämainen tanssi<sup>67</sup>, siinä merkityksessä miten hän sen ymmärtää, on vain naisten tanssi.

Oppilaskyselyssäni pyysin vastaajia erottelemaan tanssin muusta liikunnasta, kuten jumpasta. Vain vajaa viidennes toi vastauksissaan esiin, että tanssi on taidetta, ja sama määrä piti luovuutta ja ilmaisua tanssin erottelevana piirteenä. Yhtä moni myös nosti esiin tanssin merkityksen kulttuurillisessa kontekstissa sekä kirjoitti tanssin olevan mielekkäämpää. Kolmannes puolestaan piti tanssia rennompana ja hauskempana. Neljäs katsoi, että musiikki ja koreografiallisuus erottavat tanssin muusta jumpasta. Yksi kymmenestä totesi tanssin olevan kokonaisvaltaisempaa. Tässä näkyy, että ei ole mitenkään itsestään selvää, että tanssitunneilla käyvät oppilaat ajattelisivat itse harrastavansa taidetta, vaan ennemminkin pitävänsä hauskaa koreografioita opetellen.

---

<sup>67</sup> Mustapha El Oueslati käyttää nimeä bellydance itämaisesta tanssista. Hänen mukaansa miesten tanssi on aina vain köyhäksi jäävää imitointia, vaikka olisi kuinka taitavaa ja hänen mukaansa sitä pitäisi kutsua myös eri nimellä. Hän itse esittää kansantansseja, joissa miehille on omat liikkeensä ja tehtävänsä.

Vastauksissa näkyy kuitenkin se, mitä itämaisen tanssin opettajatkin korostivat eli hauskan pito ja rentous on tärkeää etnisten tanssilajien ollessa kyseessä.

Tanssin merkityksestä omassa elämässä eniten mainintoja eli 57% keräsi liikunnallinen kuntoon keskittyvä puoli. 48 % puolestaan mainitsi tanssin ilon tärkeyden. Kolmannes harrasti tanssia unohtaakseen arjen ja neljänneksen elämään tanssi toi haastetta ja kunnianhimoa. 17 % piti tanssia tärkeänä itseilmaisun välineenä ja yhtä suuri määrä mainitsi tanssin olevan vain mieluisa harrastus. Vain neljäsosa oppilaista suhtautuu tanssiin päämäärätietoisesti haasteiden ja kunnianhimon kautta, jotka mielestäni kertovat päämäärien olevan enemmän taiteelliset kuin vain liikunnalliset, joka tanssiharrastuksen perusteena oli yli puolelle. Tässäkin huomaamme, miten tärkeää ilo ja positiivisuus tanssissa ovat, lähes puolien mainitessa sen vastauksissaan ja samoin myös rentous korostui vajaan kolmanneksen vastauksissa. Sen sijaan itseilmaisua ei koettu yhtä tärkeäksi tekijäksi.

Kysyin myös itämaisen tanssin harrastajilta eroaako laji heidän mielestään muista tanssilajeista. Puolet harrastajista oli sitä mieltä, että itämainen sisältää enemmän ilmaisua ja samoin puolet vastasi, että eroaa kehonosien käytön perusteella. Yksittäisiä mainintoja saivat myös lajin naisellisuus, harrastajien kirjo, hyöty kunnon kohotuksessa sekä muiden lajien harrastuksessa ja musiikin erilaisuus. Toisin sanoen tämän pienen näytön perusteella harrastajakunta on melko tasaisesti jakautunut niihin, joille itämaisen tanssin ilmaisuvoima ja tunteellisuus ovat tärkeitä, ja niihin, jotka mieltävät tanssin enemmän tekniikan kautta.

Itämaisen tanssin painopisteistä myös tanssin ja musiikin suhde on tärkeä. Anu Laukkasen (2007, 104) mukaan itämaista tanssia luonnehditaan usein musiikin tekemiseen viittaavilla termeillä, mikä luo ja kuvastaa käsitystä tanssiliikkeen ja musiikin erottamattomasta liitosta. Tarvitaan altista, herkkää ruumista, jotta musiikki voi liikuttaa. Yhdessä musiikki ja liike voivat muodostaa jotain uutta, samalla ne ovat kuitenkin erillisiä ja erilaisia ilmaisun ja kokemisen tapoja. Itämainen tanssi sisältää improvisatorisen elementin, vaikka se olisikin koreografioitua ja tavan kuunnella musiikkia on oltava aktiivinen etenkin elävän musiikin kanssa esiinnyttäessä. Tanssijalta vaaditaan avoimuutta ja kykyä heittäytyä tuntemattomaan. Liikkeen sulautuminen ääneen on itämaisessa tanssissa oleellista. Liikkeen ja äänen peilaussuhteen ei ole

tarkoitus olla identtinen, vaan tanssiin liittyy aina jotakin, joka jää yli kuullun. (Laukkanen 2007, 114–115)

Laukkanen (2007, 104) kertoo artikkelissaan amerikkalaisesta tanssijasta Leilasta, joka painottaa emotionaalisen yhteyden syntymistä musiikkiin tärkeimpänä tanssijan ominaisuutena arabiyleisön silmissä ja hänen mukaansa tässä länsimaiset tanssijat usein epäonnistuvat keskittyessään enemmän askeliin ja tekniikkaan musiikin tulkitsemisen kustannuksella. esimerkiksi joidenkin harrastajien suun liikkeistä huomaa mekaanisen tahdin laskemisen, jolloin kuunnellaan enemmän opettajan sanoja kuin itse musiikkia. Länsimaisissa opetuskäytännöissä tekniikkaa usein painotetaan, myös musiikin tulkitsemisesta on tullut osin teknistä. Suomalaisessa opettajankoulutuksessa painotetaan eri musiikkirytmien tunnistamista ja harjoitellaan kuhunkin tyyliin sopivia liikkeitä. Musiikki toisin sanoen rajoittaa sen, mitä tanssija voi kulloinkin tehdä ja musiikin vastaista liikehdintää ei juuri käytetä itämaisessä tanssissa. Rajoitteiden ymmärtäminen on toki tärkeää tanssijalle, mutta, jos musiikin tulkitsemisestä tulee liian teknistä, saattaa tanssijan oma luontainen musiikin tulkitsemiskyky jäädä taustalle, mikä rajoittaa myös luovuutta ja uuden syntymistä.

Musiikki on kuitenkin hyvin tärkeä osa itämaista tanssia, josta Laukkanenkin puhuu artikkelissaan. Egyptiläinen tanssitähti Dina sanoo tuntevansa musiikin, josta hänen tanssitaiteensa lähtee sen sijaan, että näyttelisi sitä (Laukkanen 2007, 104). Toisaalta taas egyptiläiset tanssijat voivat pyrkiä välillä pois äänen ja ruumiin symbioosista erilaisilla arkisilla eleillä, kuten hien pyyhkimisellä tai juttelulla yleisön kanssa, kiinnittäen huomion tanssivaan ruumiiseen musiikin kustannuksella. Laukkanen kuvaa egyptiläisen tunnetun tanssijan Aida Nourin vatsanläpsyttelyä ja suun pyyhintää hämmäntävinä eleinä. (Laukkanen 2007, 122) Suomalainen tanssiyleisö voi suhtautua tällaiseen esiintymiseen kummeksuen ja vähätellen. Muistan yhdellä tanssimatkalla olijojen kauhistelleen sitä, kun eräs tanssija oli kesken esityksen käynyt välillä juomassa vettä lavan reunalla muovipullosta. Taustalla voi olla länsimaisen katsojan mystifointi ja tuon oletuksen rikkoontuminen hyvin arkisilla teoilla, jotka taas arabimaissa, joissa tätä mystiikkaa ei ole, vaan tanssi on heille luonnollista ja arkipäiväistä itsessään, ovat nekin täysin luonnollisia.

Monet itämaisen tanssin harrastajat ja opettajat ovat kiinnostuneita myös arabian kielestä, sillä sanojen ymmärtäminen luonnollisesti auttaa ilmaisullisuuden hakemisessa. Toisaalta

taas monissa nykylauluissa on niin yksinkertaiset sanat, ettei niistä pysty paljoakaan ammentamaan. Kieli on eittämättä kuitenkin yksi este musiikin tulkinnassa länsimaisten ja arabien välillä. Eräs tanssituttavani ei suostunut tanssimaan itämaisessä diskossa yhtyeen soittamiin arabiankielisiin kappaleisiin, koska ei ymmärtänyt niiden sanomaa, jonka arveli olevan vahvasti poliittinen. Vaikka tanssija ymmärtäisikin kieltä, häneltä vaaditaan myös vahvaa kulttuurin tuntemusta, jotta hän ymmärtää myös sanojen takana olevat merkitykset.

Laukkanen vertaa itämaista tanssia tarab -musiikkikulttuuriin<sup>68</sup> ja Umm Kulthumin<sup>69</sup> tuotantoon. Hänen mukaansa tanssissakin saattaa olla käytäntöjä, joissa pyritään keskittymään vain musiikkiin, jolloin hyväksyttävä vaikuttumisenaste on hyvin rajattu ja tunteen näyttämisen tavat hierarkkisesti arvotettuja. Laukkanen mukaan tämä kuvastaa naisten esittämän tanssin asemaa verrattuna musiikkiin. Hänen mielestään musiikin ja laulun ensisijaisuus arabikulttuurissa tanssiin nähden tuottaa tanssijasta passiivisen ja musiikin vietävissä olevan kuuntelijan. (Laukkanen 2007, 116) Musiikin ja tanssin suhde voikin kuvastaa miehen ja naisen suhdetta, joka heijastaa kyseisen kulttuurin näkemyksiä. Mustapha El Oueslati puolestaan kertoo, että Egyptissä tanssija on aina pomo, mutta länsimaiset tanssijat tuntuvat olevan enemmän musiikin armoilla eivätkä rohkene ottaa kommentia. Nykyään kuitenkin kappaleiden sovittaminen omaan makuun on helpottunut tietokoneohjelmien avulla ja se antaakin tanssijoille uudenlaisen mahdollisuuden tulla myös länsimaissa musiikin herraksi.

### **4.3 Tanssin opettamisen eri tekijöitä**

Mikä tekee siis hyvän tanssijan? Tulisiko tanssijan olla vapaasti muokattavaa materiaalia ja mitä tekniikan lisäksi tarvitaan ja kuinka tärkeää tekniikka ylipäänsä on? Treenauksesta

---

<sup>68</sup> Arabimusiikki on erittäin tunteellista ja tätä tunnetta luonnehditaan käsitteellä Tarab, joka on eräänlainen normaalin tietoisuuden ylittävä huippukokemus (vertaa Csikszentmihalyin flow-käsite). Sitä ei voida suomentaa, mutta sitä on englanniksi kuvattu käsitteillä *lumous*, esteettinen tunne ja musiikin herättämä tunne. Se on Laukkanen mukaan ruumiillinen tunne, eräänlaista kosketetuksi tulemistä. Tarab -musiikkikulttuurissa on omat esteettiset, musiikilliset ja sosiaaliset ideaalit ja tarab -musiikin kuunteleminen vaatii tietoa ja taitoa. Esimerkiksi vain ymmärtämätön yleisö alkaisi tanssia musiikkiin, vaikka hillityt verbaaliset ja ruumiilliset eleet siihen kuuluvatkin. (Laukkanen 2007, 110–114)

<sup>69</sup> Umm Kulthum oli rakastettu naislaulaja, jonka musiikilla on erityinen, lähes pyhä asema tarab -musiikkikulttuurissa. Hänen tuotantonsa on ollut paljolti itämaisessä tanssissa käytettyä, vaikka se onkin laskenut joissain yhteyksissä kyseisen tuotannon arvostusta (Laukkanen 2007, 103, 111)

tulee helposti päämäärä itsessään teknisyyden lisääntyessä. ”Miksi” -kysymys muuttuu ”Miten” -kysymykseksi. Tätä kautta voimme lähestyä kysymystä siitä, mikä on hyvä opettaja. Onko opettajan oltava kiinnostunut tanssityylin historiallisista lähteistä ja taustasta, vai riittääkö pelkkä tekniikan opettaminen, muuttaako tanssi tuolloin muotoaan? Miten opetussanaston voi välittää oppilaille ilman taustaa ja voiko ollenkaan? (Parviainen 1998, 100–104) Ja ennen kaikkea, miten itse tanssi - muuna kuin pelkkänä liikkeiden suorittamisena ja tradition hallitsemisena - on välitettävissä oppijalle niin, että hän pystyy tuottamaan henkilökohtaisesti merkityksellistä tanssia ja eläytymään siihen aidosti? Näitä kysymyksiä käsittelem tässä luvussa.

#### **4.3.1 Hyvä tanssija ja hyvä opettaja**

Hyvässä tanssijassa opettajat näkevät ilmaisullisen puolen ja teknisen osaamisen puolen, mutta korostavat niitä hieman eri tavoilla. Zahra Mujusen mukaan tekniikka ja osaamisensa esille tuominen on tärkeää, mutta tekniikkaan ei saa keskittyä, sillä hänen mielestään se tappaa vuorovaikutuksen yleisön kanssa, joka on kuitenkin tärkeämpää. Sari-Anne Ahvonen puolestaan korostaa, että pelkkä ilmaisu ei riitä, jos aikoo esiintyä yleisölle, vaan hyvä tekniikka on kaiken perusta. Hänen mukaansa, kun tansseja ja tekniikkaa on hiottu jopa kyllästymiseen asti, voi esiintyjä olla sitä vapaammin lavalla. Hän harjoittaa esiintyvillä ryhmillään teknisen puolen opetteluun jälkeen ilmaisua, kuten katseita ja ilmeitä. Hannele Aaltonen toteaa, että suomalaiset ja egyptiläiset tanssijat eroavat tulkinnassaan. Suomalaiset tanssijat ovat teknisesti loistavia, mutta eivät välttämättä yllä saman ilmapiirin luomiseen tanssiessaan. Se, kumpi on parempi, riippuu puolestaan jokaisesta yksittäisestä katsojasta. Khadejah El Oueslatiin mukaan tanssijalla on henkilökohtainen suhde musiikkiin ja hänestä tulee yhtä musiikin kanssa, jotkut jopa menevät eräänlaiseen transsiin musiikista, jota Khadejah El Oueslati kuvaa myös edellä esiteltyllä käsitteellä Tarab. Hän kuvaakin tärkeimmäksi asiaksi niin esiintyjänä kuin opettajana sitä, että rakastaa ja ymmärtää musiikkia. Lisäksi esiintyjän on hänen mielestään hyvä tietää hieman myös lavallepanosta ja valaistuksesta sekä itselleen sopivista esiintymisasuista.

Oppilaskyselyssä tiedustelin, minkälaisiin opetusmenetelmiin harrastajat ovat törmänneet, suurin osa eli 57 % mainitsi tässä kohdassa mallioppimisen. Yksi viidestä toi lisäksi esiin

selostuksen sekä toiston käytön opetuksessa. Muuten vastauksissa tuli esiin hajanaisia kuvauksia eri opetusmenetelmistä, kuten improvisaatio, yhdessä kokeileminen, henkilökohtainen ohjaus, liikkeiden purku osiin ja erittelemine lihashen liikkeisiin. Neljä viidestä vastaajasta mainitsi oppivansa parhaiten toistojen avulla, mallin avulla reilu kolmannes. 13 % sanoi ilman musiikkia opettelemisen sopivan itselleen ja muutama mainitsi erikseen suullisen ohjeistuksen. Yksittäisiä hajavastauksia saivat myös itsenäinen musiikin kuunteleminen, paineettomuus, peilin apuna käyttäminen, positiivinen ilmapiiri ja kaikkien huomioiminen tunneilla.

Vajaa puolet vastaajista mainitsi omasta itsestä riippuvien tekijöiden vaikuttavan oppimiseensa, ulkoisia tekijöitä puolestaan mainittiin yli puolissa vastauksista, tällaisia olivat mm. musiikki, ryhmä, tila, aika ja saatavilla oleva materiaali. Näiden lisäksi opettajan vaikutuksen mainitsivat puolet vastaajista ja vajaa viidennes opeteltavan asian sisällön. Kun kysyin missä vaiheessa tanssimaan oppiminen tapahtuu, neljännes puhui yksittäisten koreografioiden ja tanssien oppimisesta. Jopa viidennes osasi määritellä tarkan ajan, koska mielestään oppii tanssimaan. Yleisin vastaus 39 prosentilla oli että oppiminen tapahtuu koko ajan tanssikurssien aikana. Vajaa neljännes puolestaan sanoi, että tanssimaan oppiminen tapahtuu siinä vaiheessa kun liikkeet automatisoituvat. Kysyin myös harrastajilta, onko tanssin opetusmenetelmissä tapahtunut heidän harrastusaikanaan muutoksia. Neljänneksen mukaan ei ollut ja viidennes vastasi tanssin olevan nykyään rennompaa tai harrastajat huomioivampaa. Yksi kymmenestä painotti opetusmenetelmien riippuvan enemmänkin opettajasta. Muita yksittäisiä muutoksen kohtia mainittiin mm. välineet, sisältö, toiston ja osiin pilkkomisen lisääntyminen sekä tekniikan väheneminen.

Hyvässä opetuksessa haastatellut opettajat korostivat opettajan hyvää tekniikka ja laajaa näkökenttää ja uutuuksiin tutustumista, mutta samalla myös rentoutta, positiivisuutta ja kannustavuutta. Zahra Mujunen määritteli hyvän opettajan lisäksi matalaprofiiliseksi, rohkeaksi ottamaan haasteita vastaan sekä sosiaaliseksi. Hänen mukaansa tärkeää on myös hyväksyä ihmisten erilaisuutta. Taikku Hyvönen kuvaa, että tärkeää on saada oppilas lähtemään tunneilta iloisempana ja jopa onnellisempana kuin sinne tullessaan. Hannele Aaltosen mielestä välttämätöntä on myös opettajan kyky välittää eteenpäin tietoa opetettavasta aineesta eli liikkeiden analysoiminen ja selittäminen tai ohjaaminen selkeästi oppilaille. Hänen mukaansa liikkeisiin pitäisi pystyä puhaltamaan myös henki, ettei tanssi jää vain liikeratojen mekaanisiksi toistoiksi. Hannele Aaltonen kuvaa myös,



että ihmistuntemus ja vuorovaikutustaidot ovat oleellisia rennon ilmapiirin luomisessa, joka helpottaa oppimisen esteiden poistamista. Hannele Aaltosen mukaan opettajan pitää nähdä, mitä hän voi vaatia oppilailtaan ja missä vaiheessa voi alkaa vaatia enemmän ja tarkempaa suoritusta. Hänen mielestään on hyvä myös opastaa oppilaitaan etsimään vaikutteita myös muualta, jotta he voivat saada enemmän irti harrastuksestaan. El Oueslati nostaa esiin myös kurin merkityksen opetuksessa, hänen mielestään oppimistilanteessa on tärkeä suhtautua opeteltavaan asiaan siten, että on valmis tekemään töitä oppimisensa eteen ja keskittymään opittavaan asiaan.

Opettajat asettavat siis varsin erilaisia päämääriä omalle opetukselleen ja kokevat tehtäväkseen välittää paljon muutakin kuin vain liikkeitä ja koreografioita. On selvää, että tähän vaaditaan paljon muutakin kuin vain visuaalisen ja auditiivisen aineksen tuottamista. Kenties opettajan kyky on ennen kaikkea jonkinlaista välitöntä läsnäoloa tilanteessa ja vuorovaikutuksessa kaikki aistit auki ja kaikki kommunikaation tavat käytössä, mitä ei voi teoreettisesti määrittellä. Siten opettaminen vaatii kuitenkin sellaista asiantuntijuuden tasoa, joka on intuitiivista eikä nojaa mihinkään tiettyihin sääntöihin. Kuitenkin tuo asiantuntijuus kohdistuu nimenomaan opettamisen asiantuntijuuteen eikä tanssimisen asiantuntijuuteen.

#### **4.3.2 Opettämisen ongelmakohdat**

Yksi osa opettamisesta on tanssin tradition välittäminen, joka on eksplisiittistä tietoa. Tanssin historia, merkitys ja liikekieli on opetettava niin, että se toteutuu oppijassa kehollisena toimintana. Tähän sisältyy jo itsessään ongelmia. Ensinnäkin on huomioitava käsitteidemme yhteismitattomuus, jolla tarkoitan siis sitä, että samalla käsitteellä on ihmisille eri merkityksiä, riippuen mistä teoreettisesta lähtökohdasta hän käsitettä lähestyy, esimerkiksi itämaisen tanssijalle ja balettitanssijalle käsite arabeski luo varsin erilaisia mielikuvia. Juuri tanssin ollessa kyseessä ongelma on suuri. Olen aiemmin jo todennut, että tanssia ei voi sanoin kuvailla, jonkinlaista sanastoa kuitenkin joudutaan käyttämään. Sanasto voikin usein olla varsin monitulkintainen, miten siis taataan se, että kaikki ymmärtävät ja tulkitsevat sitä samoin. Itämaisen tanssin opettamisessa käytetään usein teknisten termien rinnalla erilaisia mielikuvia, joilla luodaan kuva liikkeen laadusta tanssijan mieleen, toki nämä voivat saada varsin erilaisia merkityksiä myös tulkitsijasta riippuen. Sekä mielikuvia että tarkempia termejä käyttämällä pyritään tuottamaan

tanssijassa oivalluksia, joita hän voi sitten kokeilemisen kautta testata ja opettaja voi näin ollen korjata niitä. Eksplisiittisen tiedon kautta voidaan tutustua myös eri kulttuureihin ja siten oppia tärkeitä asioita, jotka vaikuttavat tanssiin, kuitenkin yleisökontaktin luominen ja sopivan tanssin esittäminen jää tämän ulkopuolelle.

Toinen tekijä on mallin välitys. Opettajan on omalla kehollaan koettava tanssia, joka visuaalisesti välittyy oppijalle, joka sitten jälleen muuntaa sen omassa kehossaan tanssilliseksi ilmaisuksi. Anu Laukkasen (2007, 107) mukaan itämaisen tanssin opetus perustuu paljolti mallioppimiselle ja imitaatiolle. Näihin perustuva ohjaus mahdollistaa huomion kiinnittämisen lähinnä kehon visuaaliseen linjaukseen eli näköaistilla havaittavaan liikkeen ja asentojen oikein tekemiseen. (ibid., Parviainen 2006, 186) Tässä ongelmaksi muodostuu havaintojen teoriapitoisuuden<sup>70</sup> luonne. Tarkoitin tällä sitä, että tulkitsemme havaintojamme omista lähtökohdistamme käsin. Esimerkiksi itämaisen tanssin lantioympyrä voi näyttää samalta kuin afrikkalaisen tanssin lantioympyrä, jos tanssija on aiemmin kohdannut vain jälkimmäisen<sup>71</sup>. Laukkanen (2007, 114–115) kuvaa, miten etenkin vapaarytmisten takasim -osuuksien opettaminen on haasteellista, sillä jäljittely on lähes mahdotonta, eikä tuota samanlaista visuaalista tulosta. Tanssijan on antauduttava musiikille ja annettava oman liikkeen virrata kehossa, vaikka se liike pohjautuukin tiettyyn tekniikkaan. Laukkasen mukaan tällaiseen improvisaatioon heittäytyminen on vaikeaa etenkin peilin edessä, sillä peili ei kerro sitä, miltä liike tuntuu. Peilin edessä katsotaan omaa ruumista ulkoapäin, ja pyritään korjaamaan liikkeen visuaalista ulkomuotoa ihannetta vastaavaksi, jolloin onnistuminen mitataan katseella, eikä kinesteettisellä aistimisella. Tanssissa voidaan imitoimalla havainnoida erilaisia liikkeitä ja kokeilemalla niitä omassa kehossa oppia tuottamaan niitä itse, kuitenkin itämaiseen tanssiin olennaisesti liittyviä eleitä ja tunteita ei voi matkia.

Gediminas Karoblis (2008) puhui luennossaan kinesteettisestä sulkeistamisesta, jota hänen mukaansa myös Husserl piti tärkeänä. Siinä opettaja asettaa vastakkain kaksi eri liikettä, joista toinen liike on se jota tehdään ja toinen laitetaan sulkuihin eli poistetaan liikkeestä. Esimerkiksi itämaisessa tanssissa tällaista menetelmää voidaan käyttää lantio

---

<sup>70</sup> Tätä käsitettä käyttää Norwood Russell Hanson puhuessaan tieteellisestä teorianmuodostuksesta keskittyen näköhavainnon erilaisuuksiin, tässä käytän käsitettä kuitenkin ilmaisemaan nähdyn tulkitsemista erilaisten teorioiden eli tanssilajien valossa.

<sup>71</sup> Ympyrät ovat melko erilaisia, mutta opettaessani olen huomannut, että liike on purettava osiin ja selitettävä hyvin tarkasti, ennen kuin kaikki herkistyvät huomaamaan liikkeen välisen eron.

twistin opettelussa, jossa ylävartalon luonnollinen liike poistetaan viemällä lapaluiden lihaksiin lihasjännitys joka pitää kädet paikallaan. Tanssinopetus pitää siis sisällään sen osoittamisen mitä tehdään, mutta myös sen, mitä ei tehdä ja fokuksen suuntaamisen eri tavoin.

Opettajan on saatava oppilas pelkkien liikkeiden tekemisen ohella myös tanssimaan ja ilmaisemaan tanssillaan jotain hyvin henkilökohtaista. Tämän kaiken on tapahduttava niin, että opettaja ei vain muokkaa ja manipuloi oppilastaan tuottamaan tanssin näköistä liikettä, vaan saa hänet myös tanssimaan. Opettamisen on siis tapahduttava alistamatta kehoa, miten käy, jos keho pakotetaan tiettyihin standardeihin, liikkeisiin, joista poikkeaminen on kiellettyä<sup>72</sup>.

Tanssin opetuksessa kohdataan siis ongelmia sanaston tulkitsemisessä, havaintojen yhdenmukaisuudessa, ilmaisun välittämisessä ja eettisissä kysymyksissä. Onko edellä mainittu yhteismitattomuuden ongelma sitten mitenkään vältettävissä? Voidaan ajatella, että oppijan tutustuminen taustateoriaan eli aiempaan tanssilajin historiaan auttaa paremmin ymmärtämään traditiolle tyypillisiä käsitteitä<sup>73</sup>. Tämän lisäksi käytämme kuitenkin kaikessa kanssakäymisessä monia käsitteitä, jotka ovat kenties vain itsellemme omista henkilökohtaisista kokemuksistamme lähtöisin ymmärrettävissä, niin myös opetettaessa.

Vaaditaanko tanssin oppimiseen sitten käsitteitä ja sanastoa? Ainakin mielikuvien puute hankaloittaa oppimista ja historian välittämisestä itämaisestä tanssista tulee jotain muuta. Jos kuitenkin puhutaan pelkästä tanssiliikkeiden opettamisesta, niin koska kinesteettinen tapahtuma ei ole käännettävissä sanalliseen muotoon eikä sanallinen käännettävissä kinestesiaksi, voimme päätellä, että kielellisyydellä ei ole osaa liikkeellisiin oivalluksiin. Sanaston yhteismitattomuus ei ole kuitenkaan ongelma, jos ymmärrämme tanssin opetuksessa välittyvän tiedon oleellisesti muuna kuin sanallisena tietona. Sanallinen tieto vain tukee oppimisprosessia herättämällä oppijassa ajatuksia ja tarjotessaan keinon analysoida liikkeitään muiden kanssa. Voiko siis muutenkin kuin yksityiskohtaisesti sanallisesti opastamalla saada oppilaat etsimään tanssia itsestään? Tämä käy ilmi etenkin

---

<sup>72</sup> Katso Foucaultin vallan ja tiedon analyysistä, esim. Parviainen 2006, 78.

<sup>73</sup> Tosin voiko tämäkään tapahtua muuten kuin kielellisen tiedon välittämisen kautta, jolloin törmätään samoihin ongelmiin?

monien ulkomaalaisten opettajien tunneilla, joissa kielirajoitusten vuoksi käytetään vain vähän sanallista ohjausta, kuitenkin tanssijat oppivat tanssin, vaikka opettaja ei usein koko ajan toimikaan mallina. Kommunikaatiota tapahtuu silti ja opettaja pystyy antamaan palautetta myös oman kehonsa välityksellä. Missään nimessä käsitteellinen opetus ei ole mielestäni olennaisinta tanssin opetuksessa ja kysymys kytkeytyykin lähinnä siihen, miten tietoa sitten saadaan.

Maxine Sheets-Johnstone piti Tampereella työpajan<sup>74</sup>, jossa hän pyrki herättämään osallistujia myös erilaisiin ohjaamisen keinoihin. Hän lähti ohjaamaan ryhmän toimintaa sanattomasti katsekontaktin avulla ja ottamalla läsnäolijoita käsistä kiinni, jolloin kaikki lähtivät automaattisesti seuraamaan hänen esimerkkiään muodostaen lopulta piirin, jossa tehtiin yhteisiä ensisijaisesti kuitenkin vetäjästä lähtöisin olevia liikkeitä ja ääniä. Tämän kokemuksen jälkeen keskusteltiin ja lopputyöpajan ajaksi myös sanallinen ohjeistus tuli kehiin. Harjoittelimme myös sanallisen muuttamista kinestesiaksi toistamalla omaa nimeämme mielessämme ja tutkimalla millaista torson ja myöhemmin koko kehon liikettä se sai aikaan, jonka jälkeen yritimme opetella parin rytmin hänen liikkeidensä perusteella omaan kehoomme ja omiin liikkeisiimme. Lopuksi Sheets-Johnstone laittoi alulle omalla toiminnallaan improvisaation, jossa osallistujat joko matkivat hänen toimintaansa tai vaihtoivat toiminnan laadun joksikin muuksi, tietysti oli mahdollista myös se, että toiminta ei herättänyt toimintaa toisessa henkilössä.<sup>75</sup> Sanoisin työpajan perusteella, että jos halutaan ryhmässä saavuttaa tietty oppimisen päämäärä, sanalliselta selitykseltä ei voida välttyä. Onko kuitenkin päämäärän saavuttaminen aina välttämätöntä? Voisiko tanssin oppimista tapahtua vain oppimisen vuoksi ei niinkään sen sisällön vuoksi, mitä olisi opittava. Ainahan kaikki sosiaalinen toiminta, ja toiminta ylipäänsä, kuitenkin synnyttää oppimiskokemuksia, vaikka ne voivatkin erota henkilöstä toiseen.

Tanssin opettajan tarkoitus ei ole yleensä toimia itse pelkästään imitaation kohteena, tätä on kuitenkin vaikea välttää, jos muita keinoja opettamiseen ei ole kuin visuaalisen mallin antaminen. Jos N. R. Hanson on oikeassa siinä, että aistihavaintomme peittävät meidät, niin miten oppiminen matkimalla on ylipäänsä mahdollista? Kuten Merleau-Ponty

---

<sup>74</sup> 2.10.2008 Movement workshop UKK-instituutti, Kinaesthesia and Motion Conference

<sup>75</sup> Alexander-tekniikkaan liittyy vastaavia harjoituksia, joissa on kyse parasympaattisen hermoston aktivoinnista, joka kouluttaja Sirpa Tapanisen (Lempäälä 4.6.2009) mukaan luo hyvät edellytykset kaikenlaiselle oppimiselle. Harjoituksissa pyritään muuttamaan totunnaista toiminnan kaavaa toistamalla mielessä ”en tee mitään” erilaisten käskyjen jälkeen ja sitten joko olemaan tekemättä mitään, noudattamaan käskyä tai tekemään ihan mitä tahansa.

Parviaisen (2006, 209) mukaan asian ilmaisee, kosketuksesta syntyvä informaatio ei palaudu näkemisen kielelle tai päinvastoin. Mielestäni ei voida olettaa, että tanssimaan oppimista voisi tapahtua pelkästään matkimisen kautta, joten onkin pohdittava niitä keinoja, joilla tanssia saadaan oppijoille välitettyä ilman, että se pohjautuisi pelkästään matkimiseen tai pelkästään sanalliseen ohjaukseen. Tässä kohden siis teorian ja liikkeen on yhdistyttävä opettamisessa niin, että sanallisella tradition välittämällä saadaan oppija näkemään tanssi kyseisen tanssin ”kielellä”. Ongelmat kuitenkin mielestäni säilyvät, vaikka näitä kahta tapaa käytettäisiin rinnan, joten on mietittävä sitä, missä määrin sanallista ohjeistusta voi antaa ja missä määrin mallia voi näyttää ja mitä ovat ne muut keinot. Liikkeen opettaminen näyttämällä on kuitenkin usein helpompaa kuin selittämällä.

Tanssissa käsitellään myös usein tunteita, joita tradition mukaisella liikekielellä ilmaistaan. Itämaisella tanssilla on oma tunteiden ilmaisun ja niistä puhumisen tapa (Laukkanen 2007, 105). Traditio asettaa siis omat rajoituksensa ilmaisulle ja sitä voidaan opettaa, mutta miten tunteiden ilmentämistä voidaan opettaa kadottamatta kuitenkaan itse tunteita. Tanssista on tätä tarkoitusta varten tultava hyvin henkilökohtaista. On selvää, että opettamiseen on kuuluttava paljon muutakin kuin vain sanallista ohjausta ja matkimista, jotta tämä tapahtuisi. Myös harjoittelun on siten sisällettävä eläytymistä.<sup>76</sup>

Meidän on siis tanssinopettamisessa hylättävä visuaalisen ja sanallisen puolen ensisijaisuus, vaikka niitä apukeinoina voidaankin käyttää. Niiden yhdistyminen ei ratkaise ongelmaa, sillä selitettäväksi jää yhä se, miten tanssin merkitys voisi siirtyä näiden kautta tanssijaan. Voimme hakea ongelmaan ratkaisua aiemmin esiteltyjen hiljaisen tiedon ja empatian teorioiden pohjalta. Opettaminen ei ole yksisuuntainen prosessi, jossa ärsyke siirtyy opettajasta yksi yhteen suhteella oppijaan, vaan se on molemminpuolinen prosessi, jonka onnistuminen riippuu monesta eri tekijästä.

Tanssin oppiminen voi tarjota myös kinesteettistä tietoa, joka perustuu oman kehon topografian kartoittamiselle. Laukkasen (2007,107) mukaan itämaisen harrastajat kuvaavat lajiaan kauniiksi katsella, mutta myös kiinnittävät huomiota siihen, miltä tanssi tuntuu. Se saattaa avata erilaisia polkuja oman ruumiillisuuden historiaan ja

---

<sup>76</sup> Tarkoitusta varten on kehitetty erilaisia harjoituksia, kuten kontakti-improvisaatio, en lähde kuitenkaan pohtimaan näiden harjoitusten toimivuutta, vaan yritän määritellä sen millaisesta tiedosta ja tiedon jakamisesta tässä on kyse ja lähestyn sitä kautta kysymystä siitä, onko se tieto ylipäänsä jaettavissa. Improvisaatiotanssin luonteesta katso esim. Sheets-Johnstone 1999, 484 - 496.

mahdollisuuksiin. Laukkasen mukaan puheessa itämaisen tanssin tulosta länsimaihin viitataan kehon topografian kartoittamiseen ja uudelle avaamiseen, tosin normatiivisella tavalla. Pelkkä itämaisen tanssin katsominen luo Laukkasen mukaan tunteen siitä, että lantion liikuttaminen on suomalaisessa tanssikulttuurissa hyvin latautunutta ja jopa kiellettyä ja herättää uteliaisuutta oman vartalon liikkeen mahdollisuuksista. Tässä on kyse kinesteettisestä empatiasta, joka mahdollistaa sen, että koemme toisen liikettä katsoessamme eron oman ja toisen liikkeiden välillä. Itämaisen harrastajat puhuvat usein myös oman naiseuden löytämisestä tanssin avulla. Laukkasen mukaan tämä voi viitata siihen, miten kehon kartalla on ollut sokeita pisteitä, joita itämaisen harrastaminen on paljastanut. Liikkeiden laajeneminen saattaa johtaa myös yleisempään vapautumisen tunteeseen. Laukkasen (2007, 108) mukaan vapautuminen uuteen on kuitenkin rajoitettua ja tapahtuu itämaisen tanssin tekniikan puitteissa, kehon kinesteettistä potentiaalia rajoittaen.

#### **4.3.3 Itämaisuus ja länsimaalaisuus tanssinopetuksessa**

Haastattelussani halusin opettajien pohtivan, näkevätkö he eroja suomalaisten ja ulkomaalaisten, etenkin alkuperäisopettajien, opetuksessa. Halusin saada vastauksen siihen, onko kyse itämaisesta tanssista, jos sitä tanssitaan Suomessa suomalaisten tanssijoiden toimesta suomalaisen opettajan opettamana suomalaiselle yleisölle. Vai onko kyseessä tanssi nimeltä ”hyväksy kehosi ja saata se yleisesti hyväksyttävämpään/yksilöllisesti mukavampaan kuntoon, samalla kun kuvittelet itsesi eksoottiseksi napatanssijaksi”? Taikku Hyvönen oli sitä mieltä, että erot opetustavoissa ovat yksilöllisiä, mutta muutamia käytännön erojakin opettajat nostivat esiin. Zahra Mujusen mukaan suomalaiset opettajat ovat hyvin täsmällisiä ja opettavat etenkin tarkasti tekniikkaa, kun taas ulkomaalaiset opettajat keskittyvät itseilmaisuun, josta Mujunen puhui tekniikan vastakohtana, sekä onnellisuuteen tanssiessaan, rentouteen ja rohkeuteen kohdata muita. Sari-Anne Ahvonen nosti esiin konkreettisia asioita, kuten koreografoiden jakamisen paperilla, jota kotimaiset opettajat useammin tekevät, sekä sen, että ulkomaalaiset opettajat harvemmin antavat videoida itseään tunnin lopuksi kuin kotimaiset. Hänen mukaansa suomalaiset opettajat ovat yleensä hyvin sääntillisiä ja etenevät kursseillaan tietyn suunnitelman mukaisesti, kun taas ulkomaalaisissa opettajissa on hänen mukaansa ollut usein sellaisia, jotka tuntuvat vetävän kurssin sisällön

opetustilanteessa hihastaan. Hänen mukaansa joskus tällainen lähestymistapa onnistuukin, mutta toisaalta joskus taas ei. Myös Hannele Aaltosen mukaan suomalaiset opettajat ovat täsmällisempiä ja kiinnittävät huomiota tekniseen suoritukseen, tosin yhteisen kielen merkitys on myös otettava huomioon vaikuttajana. Khadejah El Oueslatin mukaan länsimaisten ja arabimaista tulevien tanssijoiden ja opettajien välillä on todellakin eroja, etenkin kun arabimaista tulevat opettajat työskentelevät yleensä oman maansa musiikin parissa, mitä etua länsimaisilla opettajilla ei ole. Hän ei kuitenkaan tarkemmin määrittele näiden erojen näkymistä.

Konkreettisena esimerkkinä ulkomaalaisen opettamista tunneista yhdistyksemme Raqs Jamila ry järjesti kesällä 2009 intialaisen bollywood-opettaja Danny Paulin kurssin, jossa painopiste oli nimenomaan hauskanpidossa, jopa siinä määrin, että tunneilla oli hymyiltävä koko ajan. Hänen tapansa oli tehdä koreografiaa tunnilla koko ajan ja sisältö saattoi muuttua tunnista toiseen ja muokkautui pikkuhiljaa lopulliseen muotoonsa sen mukaan, mihin oppilaat kykenivät. Hän myös otti harjoitteluun mukaan äänen tuottamista, jota varsin vähän käytetään länsimaisten opettajien tanssitunneilla. Äänen mukaan otto tuntui kuitenkin rentouttavan tunnelmaa luokassa ja vievän keskittymisen pois askeleista ja tehden hymyistäkin hieman aidompia. Lisäksi hän otti heti harjoitteluvaiheessa mukaan toisille oppilaille esiintymisen, mitä yleensä harjoitellaan vasta tanssin ollessa valmis, ja muutenkin korosti yhteistä tekemistä esimerkiksi kilpailuttamalla oppilaita sen suhteen kuka huutaa kovemmin tanssiessaan.

Mustapha El Oueslati kertoi, miten sikäläisiä oppilaita ei meinaa saada esittämään kansantansseja, sillä kaikki haluavat esiintyessään seistä kauniissa hepenissä lavalla, eivätkä yksinkertaisemmissa kansantanssipuvuissa. Hän esitti yhdeksi syyksi sille, että länsimaalaiset eivät ole niin kovin kiinnostuneita kansantansseista, individualistisen kulttuurin. El Oueslatin mukaan, länsimaalainen haluaa erottua joukosta, eikä olla samanlainen kuin muut, samanlaisessa asussa ja tanssia samoin. Usein kuultu kommentti suomalaisten ryhmien esitysten jälkeen on, että näytti siltä kuin jokainen olisi tanssinut omaa sooloaan ja sattunut vain olemaan yhtä aikaa lavalla.

Zahra Mujunen sekä Khadejah ja Mustapha El Oueslati kehuivat myös suomalaisia oppilaita. Mujunen sanoi, että suomalaiset oppilaat ovat mahtavia oppimaan ja täsmällisiä oppilaita, heiltä puuttuu hänen mukaansa vain rohkeus tuoda esille tunteita.

Suomessa oppilaat kuuntelevat tarkasti ja matkivat perässä, kun taas esimerkiksi Marokossa pitää hänen mukaansa opettajan olla keppi kädessä saadakseen oppilaat kuriin. Khadejah El Oueslatin mukaan suomalaiset suhtautuvat itämaiseen tanssiin hyvin vakavasti ulottuen musiikkiin ja asustukseen asti. Hän on Suomessa vieraillessaan ollut hyvin vaikuttunut suomalaisten ammattimaisuudesta ja kurinalaisuudesta ja näkemiensä esitysten tasosta niin harrastajien kuin ammattilaistenkin ollessa kyseessä. Mustapha El Oueslatin mukaan myös saksalaiset oppilaat ovat tšekäläisiin verrattuna kovaäänisempiä ja kurittomampia.

#### ***4.4 Itämaisen tanssin nykytilanne***

Lopuksi kyselin vielä opettajien mielteitä itämaisen tanssin asemasta tällä hetkellä, jota opettajat pääasiassa pitivät heikkona. Zahra Mujusen mukaan itämaisen tanssin asema ei ole koskaan hyvä missään. Marokossa asema on kuitenkin erilainen, se on hänen mukaansa leipätyö, jolla kerätään rahaa perheelle ja lapsille. Sitä esitetään vain baareissa, kun taas Suomessa itämainen tanssi on taide, joka etsii vielä asemaansa muiden joukossa. Hän kertoo, että ensimmäisen kerran, kun hän esiintyi ryhmänsä kanssa torilla Suomessa, heitä heiteltiin tomaateilla, mutta nykyään tutkijoiden, opettajien ja harrastajien ansiosta Suomen kansa näkee itämaisessa tanssissa myös hyviä puolia. Sari-Anne Ahvonen toteaa, että itämainen tanssi on marginaalilaji, jota ei edelleenkään arvosteta yhtä paljon kuin esimerkiksi flamenco. Taikku Hyvönen korostaa, että itämaisella tanssilla alkaa olla asema ennen kaikkea jokanaisen liikunta- ja kuntomuotona. Hannele Aaltosen mukaan länsimaisen ihmisen suhde itämaiseen tanssiin poikkeaa tanssin alkuperäiseen kulttuuripiiriin kuuluvan ihmisen kokemuksesta. Hänen mukaansa länsimaiselle itämainen tanssi voi helposti muodostua jonkinlaiseksi henkilökohtaisen kehityksen välineeksi. Hän kertoo, että itämaisella tanssilla ajatellaan olevan niin psyykkisiä kuin fyysisiäkin terapeuttisia vaikutuksia ja hän kertoo yhä useammin törmäävänsä ihmisiin, joille itämaisella tanssilla on jopa uskonnollinen merkitys. Hän epäilee, että itämaisen tanssin asemassa muihin tanssilajeihin verrattuna on Suomessa paljon paikallisia eroja, riippuen paikallisten tanssijoiden aktiivisuudesta imagon luomisessa. Omassa opetuspaikassaan Satakunnassa hän kokee, että itämaista tanssia ei oikein pidetä missään arvossa, kun taas länsimaisen tanssin merkitys on hyvin korkea ja arvostettu. Hänen



mukaansa näyttää kuitenkin siltä, että Helsingissä itämaisella tanssilla on vahva asema muiden tanssien joukossa.

Khadejah El Oueslati kertoo, että etenkin nuoruudessaan, kun hän yritti päästä harrastamaan itämaista tanssia Yhdysvalloissa ja soitteli kyselläkseen sitä paikallisilta tanssistudioilta, hänelle naurettiin ikään kuin itämainen ei olisi tanssi ollenkaan. Sittemmin tanssiskenaario on hänen mukaansa kasvanut aika lailla ympäri maailmaa ja nykyään perinteistä itämaista tanssia ja kansantansseja arvostetaan suuresti, mikä näkyy lisääntyneiden festivaalien määrässä. Tosin kansantanssin tuomista suuren yleisön eteen hän pitää yhä hieman hankalampana. Mustapha El Oueslati tunnustaa, ettei itsekään hyväksynyt klassista itämaista tanssia ennen nykyisen vaimonsa tapaamista, vaan oli ennen kaikkea kasvanut kansantanssiperinteeseen. Hän kertoo lapsuudessaan tanssineen itse perheensä häissä tyttönä, koska hänen siskoillensa se ei ollut sallittua.

Mustapha El Oueslatin mukaan itämaisesta tanssista individualismin aikana tuli länsimaisille naisille eräänlainen kultti, joka tuki feminismin ja yksilöllisyyden päämääriä. Naiset pystyivät tanssimaan tätä tanssia ilman paria aikana, jolloin erilaisia yksintanssilajeja ei ollut vielä yhtä paljon. El Oueslati puhuu myös itämaisten kansantanssien asemasta hankalana länsimaissa, koska länsimaiset ihmiset ovat jo menettäneet kosketuspintansa oman yhteisönsä tansseihin. Hänen mukaansa kiinnostus kansantansseihin oli heidän opetuksensa alkuvaiheissa suurta, mutta vähitellen innostus hiipui. El Oueslatin mukaan se johtuu siitä, että aikuistanssijoita on vaikea suostutella tanssimaan ryhmänä, koska kaikki haluavat säilyttää oman yksilöllisyytensä. Hänen mukaansa länsimaiset ihmiset ovat myös liian kilpailullisia tähän tarkoitukseen. Hän pohtii vielä, että tämä ajatustapa on leviämässä myös arabimaihin, jotka yrittävät niin sanotusti teollistaa tai tuotteistaa oman kulttuurinsa tuomalla vaikutteita länsimaalaisilta tanssin aloilta omiin kansantansseihinsa ja siten tehdä niistä entistä suositumpia. Hänen mielestään itämainen tanssi oli alun perin tanssimuoto, jota kaikki saattoivat nousta tanssimaan tilanteessa kuin tilanteessa ilman pelkoa siitä, tekeekö nyt jotain oikein vai väärin, nykyään kuitenkin itämaisesta tanssista on tullut tuote, josta vain ne, joilla on varaa voivat nauttia.

#### 4.4.1 Fuusiotyyli

Itämaisen tanssin traditiosta hakeudutaan myös tietoisesti pois päin. Valitaan esimerkiksi tanssiasuksi farkut, tanssitaan länsimaiseen musiikkiin ja muokataan liikekieltä länsimaalaisille sopivammaksi tai yhdistetään johonkin muuhun tanssilajiin. Itämainen tanssi on usein tällaisten lajien opettajien ja luojien päässä vahvana taustana, mutta entä harrastajat, jotka törmäävät näihin lajeihin usein ensimmäisenä eivätkä lähde etsimään perinteisiä vaihtoehtoja tai tanssin juuria. Syntyykö tässä vaiheessa näiden uuden sukupolven harrastajien keskuudessa uusi tanssilaji, jolla ei ole enää yhteyksiä itämaiseen tanssiin? Kenties juuri tässä korostuu perinteen välittämisen tärkeys. Jos opettaja tuo esille tämän tanssimuodon yhteyksiä ja eroavaisuuksia verrattuna emotanssiinsa, voidaan yhä puhua itämaisen tanssin alalajista. Sen sijaan, jos tanssia harjoitellaan oheistavoitteiden saavuttamiseksi ilman, että sidoksia traditioon tuodaan ilmi tunneilla, ei välttämättä voida puhua itämaisesta tanssista enää. Näin on käymässä yhä enemmän etenkin tanssilajien siirtyessä osittain liikuntakeskuksiin, joissa aika tanssimista varten on lyhyt ja joissa yhtäläillä on keskityttävä lihaskunnan vahvistamiseen ja rasvanpolttoon kuin tanssiliikkeiden hiomiseenkin.

Kyselin opettajilta, mitä mieltä he ovat fuusiotanssin asemasta itämaisen tanssin genressä. Khadejah El Oueslatin mukaan fuusiotyyli ovat tulleet suosituiksi ja hänestä näyttää, että monet tanssijat ja jopa muusikot ovat valinneet fuusion tiekseen. Hän määrittelee fuusion fantasiatanssiksi, joka voi sisältää elementtejä muista tansseista, mutta suurimmaksi osaksi ei pohjaa mihinkään alkuperäiseen tanssin muotoon. Hänen mielestään fuusio on ihan hyväksyttävää, kunhan sitä ei sekoiteta kansantansseihin. Mustapha El Oueslati kertoo, että ensinnäkin koko itämaisesta tanssista voi puhua maailmanlaajuisena tanssina, sillä sen liikekieli on levinnyt kaikkialle ja sekoittunut sikäläiseen liikekieleen, ja toisaalta hänen mielestään ei voi puhua itämaisesta tanssista, koska jokaisella egyptiläiselläkin tanssijalla on oma ainutlaatuinen tyyliensä. Hänen mukaansa itämaisen tanssin leviäminen länsimaihin on vaatinut tanssin yksinkertaistamista ja sen modernisointi onkin tärkeää, jotta se uppoaisi paremmin länsimaisiin. Hän mainitsee esimerkiksi, että länsimaiset ovat tottuneet paljon

yksinkertaisempiin rytmeihin.<sup>77</sup> Sari-Anne Ahvonen sanoo fuusiovaikutteiden tekevän hänen mielestään tanssista monipuolisemman ja maallikkoyleisöllekin mielenkiintoisemman, mutta korostaa, että vasta kun on hyvä perinteisen tanssin pohja voi alkaa rikkomaan rajoja. Taikku Hyvösen mukaan fuusioituminen on täysin normaalia nykypäivää niin taiteen kuin yhteiskunnankin tasoilla, länsimainen ihminen tuo vaikutteensa toiseen kulttuuriin ja samoin nykyaikainen itämainen tanssi ottaa vaikutteita länsimaisesta kulttuurista. Hannele Aaltosen mukaan nykyinen estraditanssi, joka usein mielletään juuri siksi ”itämaiseksi tanssiksi” on vuosisatojen ja tuhansien aikana ollut luultavasti juuri kaikista muuttuvinta viihdyttävän funktiona vuoksi. Hänen mukaansa muutoksia itämaisissa tanssityyleissä on nähtävissä jo noin kymmenen vuoden sisällä<sup>78</sup>. Hän kysyykin, onko ns. aito ja oikea itämainen tanssi lopulta kuitenkin aitoa ja oikeaa itämaista fuusiotanssia. Hannele Aaltonen ei kuitenkaan nimittäisi itämaisesta tanssista alkunsa saanutta tribal -tanssia itämaiseksi tanssiksi, eikä näe yhteyttä etenkin mm. hip-hopistakin ammentavien fuusiotribal -tyylien ja itämaisen tanssin välillä, sillä kyse on kuitenkin länsimaisesta tuotteesta, joka usein koostuu länsimaisista vaikutteista. Hänen mielestään tribal -tanssia kuvaa nimi American Tribal Style Bellydance, jos termi bellydance irrotetaan kokonaan itämaisesta viitekehyksestä. Hänen mukaansa tribal tanssissa on kokonaan vastakkainen lähestyminen tanssiin ryhmäkeskeisyytensä vuoksi. Kuitenkin tribal -tanssin historiassa itämaisella tanssilla on oma merkityksensä.<sup>79</sup>

#### 4.4.2 Opettajakoulutukset

Opettajakoulutukseen liittyvä keskustelu tuntuu tällä hetkellä olevan varsin tulenarkaa, etenkin kun koulutuksia nousee jatkuvasti lisää ja kyseessä on yleensä yhden tai

---

<sup>77</sup> Kuten 4/4, 2/4, 3/4 tai maksimissaan 6/8. Arabimusiikin rytmit ovat yleisesti paljon vaihtelevammat, esimerkiksi Samai-niminen rytmi on 10/8 tablan soittaja Mikko Olkinuoran mukaan.

<sup>78</sup> Esimerkiksi tanssiasento on muuttunut pystymmäksi siitä kun aloin harrastamaan itämaista tanssi n. 15 vuotta sitten, jolloin polvet pidettiin koukummassa.

<sup>79</sup> Hannele Aaltonen kertoo tribalin juurten olevan 60-luvun San Franciscossa, jossa syntyi ensimmäinen tribal -tanssiryhmä. Tanssityyli ja puvustus olivat täysin fiktiivisiä, kyseisen ryhmän perusti kuitenkin sama henkilö, joka loi amerikkalaisen standardin ja nimistön myös itämaiselle tanssille – Jamila Salimpour. Vaikutteita hän sai egyptiläisistä elokuvista ja isänsä kertomuksista kavaasitanssijoista ja hän seurasi myös libanonilaisten ja egyptiläisten esiintyjien tanssia. Eräs hänen oppilaistaan Masha Archer alkoi vapaasti soveltaa oppeja ja nimesi tanssinsa vatsatanssiksi, jonka nimissä hän teki mitä halusi ja vei osaltaan tribal -tanssia eteenpäin. Hänen oppilaansa Carolena Nericcio puolestaan jatkoi tällä linjalla, mutta ujoutensa vuoksi kehitteli ryhmätanssimallin ja toi tanssin jälleen lähemmäksi itämaisen tanssin juuria eli Pohjoisafrikkalaisia tansseja. Hän halusi kuitenkin käyttää omaa tanssiosaamistaan laajemmin ja luoda esteettisen tanssityylin, joka oli ATS. Tanssityylien yhdistely ja niiden liikkeiden muokkaus tyyliin sopivaksi jatkuu Hannele Aaltosen mukaan edelleen.

muutaman opettajan laatima koulutus, jota ei kuitenkaan voida pitää mitenkään ”virallisena”, etenkin itämaisen tanssin kentällä, jolla ei oikeastaan mitään virallista tahoa ole. Koulutukset ovat usein varsin kalliita, etenkin lisenssiin nojaavat koulutukset, joita niitakin tuntuu jatkuvasti syntyvän yhä uusia eri tanssin aloilla ja tietysti siten myös kilpailua esiintyy paljon. Muutama opettaja kommentoi tätäkin aihetta, Khadejah El Oueslati kertoi, että koulutuksissa opetetaan oikea vartalon asento, liikkeen mekaniikat ja se, mitä lihaksia olisi käytettävä. Mutta painotti, että tanssin (etenkään itämaisen tanssin) alalla ei yleensä ole sellaisia koulutuksia kuin muilla liikunnan aloilla, joista saa todistuksen, joka on eri liikuntatahojen maailmanlaajuisesti tunnustama ja vaaditaan yleensä työn saantiin. Sari-Anne Ahvonen kehui koulutuksia hyväksi. Hänen mukaansa niissä tulee tarkistettua oma tekniikka ja ne antavat hyvän pohjan opettamiselle. Hän korosti, että opettajan tekniikan on oltava ehdottomasti kunnossa, sillä väärin opitusta tekniikasta on hänen mukaansa hankala päästä myöhemmin eroon. Tässä korostuukin koulutusten vaara, onko olemassa yhtä oikeaa tekniikkaa suorittaa liikkeet, kuka voi tämän rajan asettaa ja millä perustella, että se oma tekniikka olisi parempi kuin toisen. Lopputuloshan on se mihin yleensä pyritään eli hyvältä näyttävään tanssiin, kuitenkin katsojienkin välillä esiintyy suuria eroja, siinä mitä he pitävät hyvänä eli onko olemassa yhtä oikeaa tapaa arvottaa näinkin moninaista tanssin kenttää?

Internetin kautta maailmankuvamme on laajentunut ja samalla kiinnostus kaikkea uutta kohtaan kasvaa myös tanssin alalla, koska kiinnostus on niin moninaista, harvalla on aikaa syventyä yksittäisiin tanssilajeihin kovin perusteellisesti vaan muotivirtaukset tulevat ja menevät ja tanssilajien yksinkertaistaminen onkin kaupallisesti kannattavaa.<sup>80</sup> Lisenssinvaraiset tanssinopettajakoulutukset ovat mielestäni kuitenkin kyseenalaisia. Usein koulutus maksaa useamman satasen ja sen saavat tietysti vain ne, jotka omaksuvat toivottavat opetustavat ja joskus myös valmiit sarjat. Tämän jälkeen koulutus on uusittava tietyin väliajoin ja maksettava myös lisenssimaksua eli järjestäjä käärii mukavan summan rahaa. Länsimaissa etenkin lisenssiä ja yksityisiä koulutuksia arvostetaan, mikä asettaa oikeasti pitkään tansseja harjoittaneet kyseenalaisempaan asemaan.

---

<sup>80</sup> Kysyntään vastaamaan ovat syntyneet viime aikoina mm. Rumbita – laji, joka on flamencosta yksinkertaistettu lisensoitu versio, baletin vastaava on Balletone sekä erilaiset latinalaistanssien yksintanssiversiot, kuten Zumba ja Bailatino, jotka nekin on lisensoitu.

Voidaan myös kysyä, ollaanko itämaisessä tanssissa vielä tavallaan klassisen tiedon määritelmän pauloissa ja onko opettajakoulutuksessa juututtu propositionaalisen tiedon valtaan? Ajatellaan, että ollakseen jollain tavalla ”oikeaa” tanssin on oltava määriteltävissä sanallisesti, selkeinä osasina, liikkeet puretaan lihastekniikaksi, joka on helpompi välittää eteenpäin ja nimenomaan korostetaan sitä, että tietty tapa tanssia on juuri se oikea tapa kyseisessä lajissa. Arvostetaan koulutuksia ja muita määriteltävän tiedon eteenpäin viejiä, kun taas kokemuksen kautta hankittu kinesteettinen tieto nähdään sille jollain tavalla alisteisena.

Heli Kauppila (2008) puhui luennossaan tanssikoulutuksen vaarana olevan, että se keskittyy kouluttamana vain mekaanista kehoa, kun tanssi kuitenkin on paljon muutakin. Hänen mukaansa etenkin baletissa liikekieli on valmiina ja siirtyy sukupolvelta toiselle, sen sijaan, että syntyisi henkilössä itsessään. Mielestäni itämaisen tanssin opettajat voisivat standardin liikekielen luomisen sijaan keskittyä miettimään myös sitä, miten tanssia voitaisiin synnyttää tanssijoissa itsessään ja kehittyä siten baletin sijaan enemmän modernin tanssin suuntaan, jolloin keskityttäisiin myös muihin tanssijan kykyihin kuin pelkästään fyysisiin taitoihin, esimerkiksi kommunikaatioon ja kulttuuritietoon. Kuitenkin tanssin vapaa improvisaatioon pohjaava luonne, tunteiden merkitys ja tanssijan ja musiikin tiivis yhteys puhuvat modernin tanssin olevan lähempänä alkuperäistä itämaista tanssia. Kauppilan mukaan sanaston välttäminen jättää enemmän avointa tilaa tanssijan itsensä mieltää liike, mitä vastaan länsimaisten täsmällinen liikkeiden määrittely sotii.

#### **4.4.3 Teknologian merkitys tanssissa**

Markkinavoimien vaikutus tanssiin on selvästi näkyvissä.<sup>81</sup> Yksityiset tanssistudiot lisääntyvät ja niiden ainakin yhtenä tavoitteenaan on myös voiton tekeminen. Tällä on varmasti vaikutuksia myös opetukseen,<sup>82</sup> kuten ylipäänsäkin tanssiyhdistysten ja – koulujen välisellä kilpailulla marginaalisen lajin ollessa kyseessä. Tanssista, kuten muustakin liikunnasta on tulossa entistä enemmän myös välinelaji, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että lähtiessäni pitämään tanssituntia on mukana oltava vähintään yksi painava kassallinen tavaraa sisältäen varsinaisten tanssivaatteiden ja – välineiden lisäksi,

---

<sup>81</sup> Katso liikunnan tuotteistaminen Parviainen 2006, 106–113.

<sup>82</sup> Katso esim. Parviainen 2006, 106–113

useita tanssijalkinemaleja, jumppamaton, yli sata cd-levyä ja kansiollisen monisteita, lisäksi tietysti juomapullot ja energiapatukat keikkuvat mukana. Toisessa kädessä on vähintään yhtä kookas cd-soitin ja joskus olalla keikkuu vielä tabla. Osalla opettajista on jopa kannettava tietokone tunneilla mukana, niin musiikin soittaminen käy kätevästi ilman levyjen vaihtamista tai etukäteen sopivien levyjen polttamista. Lisäksi tanssinopettajalta vaadittavat taidot ovat teknologian myötä laajentuneet ja substanssin lisäksi on hallittava erilaisia laitteita ja ohjelmia sekä tutustuttava musiikin käyttöä tunneilla säädösteleviin tekijänoikeuksiin. Musiikkilaitteiden ja mikrofoniin lisäksi on osattava käyttää erilaisia ohjelmia. Oppimateriaalien tekoon tarvitaan tekstinkäsittelytaitoja, tiedon ja kappaleiden hakuun netin käyttöä, musiikin hallitsemiseksi on käytettävä editointi- ja poltto-ohjelmia sekä yhteyden pidossa oppilaisiin ja materiaalin jaossa tarvitaan usein sähköpostia tai virtuaalisten oppimisolustojen käyttöä.

Varsinaisten tanssivälineiden lisäksi koreografiakursseilla, ainakin itämaisen tanssin alalla, osalla oppilaista on videokamerat mukana tanssin kuvaamista varten, mikä on johtanut siihen, että kaikki opettajat eivät suostu videonauhoilla edes esiintymään. Mitä tapahtuu tanssille, kun pääasiallisena opetteluun kohteena on videokuva sen sijaan, että luotettaisiin omaan muistiin ja kehollisiin kokemuksiin? Videotallentamisen myötä tanssiesityksistä tulee ikään kuin kuolemattomia, niiden säilyessä esitysten jälkeenkin, tosin erilaisessa muodossa. Videokuvalla on myös merkitystä oppimiselle. Oppiminen ei ole enää niin sidottua opettajan läsnäoloon, ryhmässä toimimiseen ja tiettyyn paikkaan vaan oppilas voi harjoitella videoiden välityksellä tansseja kotonaan kokematta minkäänlaista sosiaalista vuorovaikutusta tai saamatta palautetta tanssistaan. Jos ajatellaan aiemmin esiteltyä itämaisen tanssin määrittelyä hauskanpidon ja tunteiden ilmaisemisen kautta, tuntuu että näihin seikkoihin ainakin on oppimisessa vaikea kiinnittää huomiota yksin opetellessaan. Toisaalta videoiden avulla on mahdollista tallentaa myös omaa oppimisprosessiaan ja tarkastella suoritustaan ulkopuolisesti, mikä tarjoaa mahdollisuuden palautteen antamiseen myös itselleen ja omien suoritustensa näkemisen myös muiden silmin. Videoiden välityksellä ja konkreettisilla tanssitunneilla opittujen tanssien vertaileminen tarjoaisikin mielenkiintoisen tutkimuskohteen, joka voisi antaa viitteitä siihen, millainen opettajan rooli tulevaisuudessa tulee olemaan, mikäli tekniset välineet tanssinopettelussa yleistyvät.

Internetin ja television välityksellä ihmiset saavat tietoa erilaisista tanssilajeista, -suunnista ja – tekniikoista. Harrastajat pystyvät tutustumaan muihinkin kuin vain oman paikkakuntansa opettajiin tilaamalla opetusvideoita ympäri maailmaa ja näkemään erilaisia tyylejä opettaa ja esiintyä. Tanssi on nykyään mukana jopa tositelevisio-ohjelmissa, kuten ”Tanssii tähtien kanssa” – ohjelma Suomessa ja monissa muissa maissa. Amerikkalainen sarja ”Tanssi, jos osaat” on nostanut tanssin suosioon ja toisaalta paljastanut karusti myös tanssin opettamisen tason.<sup>83</sup> Televisiolla voi olla tärkeä merkitys tanssin tulevaisuudelle, esimerkiksi jo 1900-luvun puolivälissä Marcel Mauss (1979, 100) totesi kehon tekniikoista<sup>84</sup>, että ne ovat yhdentyneet elokuvien myötä. Muun muassa Bollywood -elokuvat ovat levinneet muualle Aasiaan sekä Afrikkaan, Keski-itään ja Eurooppaan (Larkin 2003, 175 - 176) ja sitä kautta Bollywood -tanssi on tullut suosituksi myös Suomessa. Vaikutteet eivät kuitenkaan näy vain bollywoodin lisääntymisenä vaan muissa liikuntamuodoissa myös on nähtävillä selviä vaikutteita. Tampereella kiinnitin viime vuonna puolen vuoden sisällä huomiota mm. Las Vegas tansshow’n intialaisvaikutteiseen showtanssiin sekä bollywood taitoluisteluesitykseen.

Mielenkiintoinen kysymys tanssin määrittelemisessä on myös se voiko kone tanssia. Tanssi-lehdessä (01/09, s.18–19) Katja Keräsen haastattelema Thomas Freundlich kertoi koreografian tekemisestä teollisuusrobotille, että samat liikkeen lainalaisuudet pätevät niin ihmiseen kuin koneeseenkin. Hän suunnitteli liikemateriaalin oman kehonsa kautta, eläinten liikkeitä animoimalla sekä koneen omia liikeratoja hyödyntämällä. Hänen mukaansa koneen tanssi on myös tanssia ja katsoessaan konetta yleisö näki tanssia, haastattelija Keränen kuitenkin herättää kysymyksen siitä, että onko tanssija kuitenkaan varsinaisesti kone vaan teoksen takana oleva koreografi. Tanssiteoksia tehdään nykyään myös nimenomaan televisiolle tai internetiin hyödyntäen teknologian avaamia kehon ulkopuolisia mahdollisuuksia. Mikko Kallinen on luonut myös virtuaalisen tanssipelin Choreo/Cut/Graphic, jossa pelaaja voi itse luoda virtuaalisen tanssiteoksen tietyllä vapauden asteella ja kehittää uutta tanssipeliä nimellä Penetrating Perspectives. Katja Keräsen (Tanssi-lehti 02/09, s. 24) haastattelema Kallinen toteaa, että virtuaalisuuden avulla tanssijan aistiärsyksiä ja hahmotuskykyä voidaan muunnella ja tehostaa, mutta

---

<sup>83</sup> Muun muassa toisen tuotantokauden jaksossa 17.1.08 (Suomen esitys) nähtiin, että se, että opettaa tanssia ei välttämättä tarkoita, että osaisi itse tanssia. Nuorten opettajien perusteena opettamiselle oli harrastuksen kalleus.

<sup>84</sup> Kehon tekniikat eli ”body techniques” ovat kehittyneet ajan saatossa ja ne ovat erilaisia eri-ikäisillä ja eri sukupuolilla. Länsimaista ajattelua tanssista määrittää Maussin mukaan Platonin kirjoitukset tanssitekniikasta. (Mauss 1979, 100–107)

sen merkitykset eivät ole vielä selvillä ja Kallinen kysyykin, voidaanko nykyään puhua virtuaalidopingista. Kallisen mukaan tanssi voi myös virtuaalimaailmassa herättää vahvoja tunnekokemuksia. Kallisen mukaan onnistuneimmillaan virtuaalimaailma voi auttaa avaamaan uuden näkökulman tanssiteoksessa ja huonoimmillaan taas teoreettinen idea ja teos eivät kohtaa, jolloin hänen sanojensa mukaan teos jää ”huonolla tavalla teoreettiseksi”. Teknologian hyödyntäminen taiteessa ja siitä seuraavat mahdolliset ongelmat antaisivatkin aihetta uuteen tutkimukseen.

#### **4.5 Yhteenveto**

Tässä luvussa olen pyrkinyt miettimään konkreettisia esimerkkejä, miten teoreettiset mallit olisivat sovellettavissa itämaisen tanssin tuntirakenteeseen ja vertaamalla näitä itämaisen tanssin alalla vallitseviin tämän hetkisiin opetuskäytäntöihin, joita olen pyrkinyt avaamaan lisää tuomalla opettajien ja oppilaiden kuvauksia esille. Olen pyrkinyt näiden käytännön esimerkkien kautta hahmottamaan myös, mitä itämaisessa tanssissa tarkoittaa hyvä tanssija ja toisaalta hyvä opettaja ja huomannut, että nämä eivät täysin kohtaa toisiaan. Onkin tärkeää huomata, että tanssimisen ja opettamisen taidot eroavat toisistaan eivätkä ole samaistettavissa, vaikka usein esiintyvätkin yhdessä tanssin opettamisessa. Ero näkyy itämaisen tanssin alalla esimerkiksi siinä, miten arvostetaan länsimaisia ja toisaalta alkuperäismaiden opettajia, koreografeja ja esiintyjä. Itämaisen tanssin luonnetta olen pyrkinyt avaamaan opettajien korostamien painopisteiden kautta, joista yksi oleellinen on tanssin ja musiikin suhde. Lopuksi olen kuvannut, mikä itämaisen tanssin tilanne on tällä hetkellä ja mitä tulevaisuuden näkymiä opettamiselle on odotettavissa.



## 5 Lopuksi

Olen työssäni tuonut esille joitakin tanssin opettamiseen liittyviä mahdollisuuksia ja rajoituksia. Michael Polanyin teorian valossa voi sanoa, että tanssimaan oppiminen ei ole sanoin kuvattavissa vaan se tapahtuu hiljaisesti ja tiedostamattomasti kehon tasolla. Myös hiljaisen tiedon avulla voimme ymmärtää sen, että tiedon on mahdollista välittyä, emme kuitenkaan pysty sanomaan, miten se on mahdollista. Edith Stein on yrittänyt kuvata tuota tiedon välittymisen muotoa empatian ja eläytymisen käsitteillä. Se, miten tuo eläytyminen tapahtuu jää kuitenkin kuvauksen ulkopuolelle. Steinin teorian pohjalta tiedämme vain, että siirtämällä nollapistettämme voimme omaksua uutta tietoa toiselta, joka ei kuitenkaan ikinä vastaa täysin toisen kokemuksia, ja näin päädyimme taas alussa esitetyn lainauksen kabuki -näyttelijän sanoihin.

Olen toivottavasti pystynyt avaamaan tanssin opettamiseen ja tiedon välittämiseen liittyviä kysymyksiä osoittaen sen olevan monimutkainen prosessi, jonka tutkimisessa varmasti riittää vielä työn sarkaa. Tanssin oppiminen vaatii myös oppilaalta aktiivista suuntautumista opetettavaa asiaa ja opettajaansa kohti ja oppiminen tapahtuu toisen kehollisten kokemusten ymmärtämisen kautta. Opettamisessa onkin siis luotettava Polanyin sanoin oppilaan älykkääseen yhteistyöhön. Länsimaisessa tanssin opetuksessa on hyvä huomioda, että kaikkea tietoa ei tarvitse eksplikoida, vaan on mahdollista oppia ja välittää hiljaista tietoa kehomme kautta. Tanssi jättää kehoon erilaisia oppimisjälkiä, joihin kukin keho kuitenkin reagoi eri tavoin eli opettaja ei pysty kontrolloimaan sitä, miten tietty opetettu asia oppijassa ilmentyy. Matka sormen päästä kuuhun jää siis edelleenkin oppilaan vastuulle.

Liikkeen liiallinen analysoiminen voi tuhota tanssin merkityksen, sillä se vieroittaa liikkeen kokevasta kehosta. Tanssi on ennen kaikkea kokonaisuus, jonka osat eivät ole purettavissa toisistaan riippumattomiin tekijöihin. Teorian merkitys tanssissa on vähäinen ja sitä on sen sijaan lähestyttävä suoran toiminnan kautta. Mikäli opetuksessa luotetaan pelkästään mallioppimiseen, on tanssinopettajan ammatti ylipäänsä vaakalaudalla tanssivideoiden lisääntyessä ja opettamiseen muita näkökulmia onkin syytä tuoda esiin. Olemme huomanneet, että opettajan itsensä ei tarvitse olla taitava

tanssija, vaan hänen on nimenomaan omattava taito opettaa ja tätä taitoa olisikin hyvä tutkia enemmän.

Tutkimusongelmani on muotoutunut työn edetessä toiveeksi päästä kiinni itämaisen tanssin olemukseen ja sen pohtimiseen, miten sitä olemusta voisi tanssin opetuksessa välittää. Kuitenkaan tuon olemuksen määrittelemisen ei ole kovin yksinkertaista, etenkin itämaisen tanssin ollessa kyseessä, ja se onkin vienyt suuren osan tästä työstä. Olen pyrkinyt työssäni hahmottamaan itämaisen tanssin olemusta ja sen kohtaamista vallalla olevien opetuskäytäntöjen kanssa, etenkin Suomessa, ja päätenyt siihen, että ne eivät täysin kohtaa. Analyysini perusteella tunne on itämaisessa tanssissa ja sen esittämisessä pääasiassa, joten on ristiriitaista, että sitä ei käytetä hyväksi myös opetuksessa enemmän. Koska olen haastatellut vain muutamia tanssinopettajia, ei johtopäätöksiä voida yleistää, olen kuitenkin osallistunut kymmenien eri opettajien kursseille ja mielestäni sama problematiikka on enemmässä tai vähemmässä määrin läsnä kaikessa etenkin suomalaisessa opetuksessa, myös omilla tunneillani. Olen saanut itse ainakin tutkimusteni valossa sysäystä oman opetukseni muuttamiseen itämaisen tanssin tunneilla.

Sen lisäksi, että tutkimme miten tanssi ylipäänsä on opetettavissa, olisi syytä tutkia myös sitä, mitä vaikutuksia opettamisella on itse tanssiin.<sup>85</sup> Opettamisen kohdalla olisi pohdittava myös, mitä eettisiä ongelmia siihen sisältyy. Toisen kehon ”kouluttamisen” on tapahduttava samalla myös toista kehoa kunnioittaen<sup>86</sup> ja sama vaara piilee myös empatian avulla oppimisessa ja tämä tarjoaakin lisätutkimuksen aihetta. Itämaisen tanssin saralla eettiset ongelmat liittyvät myös toisen kulttuurin kunnioittamiseen. Globalisaatio on johtanut siihen, että eri kulttuurien väliset perinteet sekoittuvat ja länsimaissa opetellaan ja opetetaan etnotansseja. Mitä tämä tanssi tällöin menettää alkuperäisestä merkityksestään? Tutkimusta aloittaessani halusin saada vastauksen siihen kysymykseen, onko Suomessa harrastetussa itämaisessa tanssissa edelleen kyse myös alkuperäisestä itämaisesta tanssista. Tutkimuksessani olen tullut siihen tulokseen, että itämaisen tanssin olemus ei välttämättä katoa, kun se siirretään kulttuurista toiseen. Kuitenkin siihen liittyy

---

<sup>85</sup> Katso esim. Parviainen 1998, 103–109.

<sup>86</sup> Suurimmalla osalla tanssisaleista on nykyään peilit, jolloin suunnataan tanssijan huomiota väistämättä myös länsimaisiin ulkonäköpaineisiin (Kts. Shapiro 1998, 124–137). Oikeaoppisen liikkeen tekemisen lisäksi tanssitunneilla voidaan välittää kuvaa ideaalitanssijasta tai kuva voi välittyä pelkästään vertaamalla itseään opettajaan. Balettikouluilla esimerkiksi on pukeutumista ja kampausta koskevia sääntöjä harjoitustunneilla.

myös eettisiä ongelmia, sillä kokemusteni mukaan samalla kun länsimainen yleisö ottaa toisen kulttuurin tanssin omakseen alkavat säännöt tiukentua, liikettä haetaan eri lihasryhmien kautta, jolloin tanssin olemus on vaarassa kadota. Vaarana on myös, että alkuperäisopettajat syrjäytetään länsimaisilta markkinoilta osittain näillä länsimaiselle mielelle paremmin tehoavilla menetelmillä.

Toivottavasti työni toimii ennen kaikkea avauksena tanssin opettamisen tutkimiselle, josta on ollut löydettävissä varsin vähän aiempaa tutkimusaineistoa. Samalla toivon itämaisen tanssin opetuksen tarkastelemisen herättävän alalla uusia ideoita opettamisen tarkoituksesta ja sen menetelmistä sekä lisäävän opettajien motivaatiota tarkastella omia opetustyylejään avoimesti. Toivon myös itämaisen tanssin analyysillani tuovani yleisen tanssintutkimuksen tietoisuuteen itämaiseen tanssiin liittyviä erityispiirteitä, jotka ansaitsisivat lisähuomiota tutkimuksessa.

## Lähteet

Biagioli, Mario: Tacit Knowledge, Courtliness, and the Scientist's Body, teoksessa Choreographing History, toim. Susan Leigh Foster, Indiana University Press 1995

Boman, Outi: Koreat ihanuudet Kairon lavoilla, Seitsemän Hunnun Tanssi ry:n jäsenlehti Ishtar 2/2007, s. 18–20

Buonaventura, Wendy: Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World, Interlink Books, New York 1998

Dreyfus, Hubert: Mind over Machine, The Free Press, New York 1988

Gallagher, Shaun: luento 2.10 2008 Tampereen yliopisto, Kinaesthesia and Motion Conference

Hanson, Norwood Russell: Observation and Explanation, A Guide to Philosophy of Science, Lontoo 1972

Jelin, Irene: Itämainen tanssi naisten ammattina – luento, Tampereen yliopisto 2.4.2008

Karoblis, Gediminas: Kinesthetic Education in Dancesport / Social dance, 4.10 2008 Tampereen yliopisto, Kinaesthesia and Motion Conference

Kauppila, Heli : Bodily skills, ballet and Biber, 4.10 2008 Tampereen yliopisto Kinaesthesia and Motion Conference

Keipinen, Helmi: Kinesteettistä empatiaa tanssin opiskeluun, Tanssi-lehti 01/09, s.6

Keränen, Katja: Ryhmäliikunnan ideoita jäljittämässä, Kunto plus 17/2007, s. 81

Keränen, Katja: Liitoskohdassa: Tanssivaa teknologiaa, Tanssi-lehti 01/09, s.18–19

Keränen, Katja: Liitoskohdassa: Tanssia bittiviidakossa, *Tanssi-lehti* 02/09, s. 23-24

Koch, Sabine C.: Embodiment, 3.10 2008 Tampereen yliopisto, Kinaesthesia and Motion Conference

Koskiniemi, Merja: Pelastaako Billy Siegenfield jazztanssin, *Tanssi -lehti* 2/2009 s. 5

Larkin, Brian: Itineraries of Indian Cinema: African Videos, Bollywood, and Global Media teoksessa *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, toim. Ella Shohat ja Robert Stam, Rutgers University Press 2003

Laukkanen, Anu: Luonnollista liikettä, epäsovivia asentoja: Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa, teoksessa *Tanssi tanssi: Kulttuureja, tulkintoja*, toim. Helena Saarikoski, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Tampere 2003

Laukkanen, Anu: Egyptiläinen tunne – Ääni ja liike affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä, teoksessa *Taide ja liike*, toim. Olli Mäkinen ja Tiina Mäntymäki, Vaasan yliopisto 2007

Makkonen, Anne: Teatterikorkeakoulun Länsimaisen taidetanssin historia -luennot, Tampere kevät 2001

Mauss, Marcel: *Sociology and Psychology*, käännös: Ben Brewster, pohjautuu alkuperäisteokseen *Sociologie et anthropologie 1950*, Routledge & Kegan Paul, Lontoo 1979

Merker, Björn H.: Layered constraints on the multiple creativities of music teoksessa *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, toim. Irène Deliège ja Geraint A. Wiggins, Psychology Press, New York 2006

Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*, kääntänyt Colin Smith, Routledge & Kegan Paul, Lontoo 1979

Oida, Yoshi ja Marshall, Lorna: Näkymätön näyttelijä, kääntänyt Lauri Sipari, Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2004 (The Invisible Actor, kust. Methuen 1997)

Parviainen, Jaana: Tanssin käsite, teoksessa Tanssi, liikunta ja filosofia, toim. Juha Varto, sivuilla 102–122, Tampereen yliopisto 1992

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

Parviainen, Jaana: Meduusan liike – Mobiilinajan tiedonmuodostuksen filosofiaa, Gaudeamus, Helsinki 2006

Polanyi, Michael: Personal Knowledge, Towards a Post-Critical Philosophy, The University of Chicago Press 1958

Polanyi, Michael: The Tacit Dimension, Doubleday & Company, Inc, New York 1966

Polanyi, Michael: Knowing and Being, Essays by Michael Polanyi, toim. Marjorie Grene, The University of Chicago Press, 1969

Said, Edward W.: Orientalism, Penguin Books Ltd, Lontoo 1987

Sanders, Andy F.: Michael Polanyi's Post-Critical Epistemology, A Reconstruction of Some Aspects of 'Tacit Knowing', Editions Rodopi B.V., Amsterdam 1988

Sarje, Aino: Taidetanssia koskeva teorianmuodostus, teoksessa Liikunnan filosofia – eri tarkastelukulmia, toim. Juha Varto, sivuilla 26–49, Tampereen yliopisto 1990

Schutz, Alfred: Edmund Husserl's Ideas, Volume II, julkaistu lehdessä Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 13, No. 3, sivuilla 394–413, 1953

Shapiro, Sherry: Pedagogy and the Politics of the Body: A Critical Praxis, Lontoo 1998

Sheets-Johnstone, Maxine: *The Phenomenology of Dance*, Books for Libraries, New York 1980

Sheets-Johnstone, Maxine: *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, Associated University Presses, Lewinsburg 1984

Sheets-Johnstone, Maxine: *The Primacy of Movement*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 1999

Soikkeli, Saara: Mahmoud Reda egyptiläisen tanssin uranuurtaja, seitsemän Hunnun Tanssi ry:n jäsenlehti *Ishtar* 5/2007, s. 16–17

Stein, Edith: *On the Problem of Empathy*, käänös: Waltraud Stein, ICS Publications, Washington 1989

Stein, Waltraud: Esipuhe Edith Steinin teoksessa *On the Problem of Empathy*, kts. edeltä

Välipakka, Inka: *Tanssien sanat: Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*, Joensuun yliopistopaino 2003

## Liite 1

### KYSELYLOMAKE TANSSINHARRASTAJILLE

26.3.2009

Kerään tutkimusaineistoa tanssinopettamista käsittelevään graduuni, jota teen filosofian laitokselle. Aineistot käsitellään nimettöminä ja olisin kiitollinen, jos ehtisit hetken miettiä omia tanssinoppimiskokemuksiasi ja vastata seuraaviin kysymyksiin parhaaksi näkemälläsi tavalla. Vastauksia voi jatkaa kääntöpuolelle.

1. Oletko tanssin a) aktiiviharrastaja b) aloittelija c)muu .....
2. Miten määrittelisit tanssin, erotuksena esimerkiksi jumpasta?
3. Millaisiin opettamismetodeihin olet törmännyt tanssitunneilla?
4. Miten koet itse oppivasi parhaiten?
5. Mitkä kaikki tekijät vaikuttavat oppimiseesi?
6. Missä vaiheessa tanssimaan oppiminen mielestäsi tapahtuu tanssitunneilla/kursseilla?
7. Mitä tanssiminen sinulle henkilökohtaisesti merkitsee?
8. Onko tanssin opetusmenetelmissä tapahtunut mielestäsi muutoksia harrastusaikanasi, millaisia ja missä lajeissa?
9. Muita mieleen heränneitä ajatuksia oppimisesta/opettamisesta?

Itämaisen tanssin harrastajat:

10. Kuinka pitkään olet harrastanut itämaista tanssia?
11. Eroaako itämainen tanssi mielestäsi muista kokeilemistasi tanssilajeista (esim. edellä esiteltyjen kysymysten kohdalla), jos niin miten?