

**Kekkalointia ja  
kädenaliveivareita  
Tilankäyttö suomalaisissa  
lavatansseissa**

**Liisa Lauronen  
Tampereen yliopisto  
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö  
Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2015**

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

LAURONEN, LIISA: Kekkalointia ja kädenaliveivareita. Tilankäyttö suomalaisissa lavatansseissa

Pro gradu -tutkielma, 106 sivua, 5 liitesivua

Musiikintutkimus

Ohjaaja: Petri Hoppu

Huhtikuu 2015

---

Pro gradu -tutkielmani aiheena on tilan muodostuminen suomalaisissa lavatansseissa. Tanssi toteutetaan ajassa ja tilassa, ja tutkin siis tanssilattialla rakentuvia tilallisia käytäntöjä. Lavatanssijat noudattavat tiettyjä konventioita: lattiaa kierretään vastapäivään, ja paikallaan tanssivat sijoittuvat pääsääntöisesti lavan keskelle. Tanssilajeja ja -tyylejä on kuitenkin monia, sillä suosituiksi ovat nousseet vakiintuneiden lavatanssien, kuten valssin ja foksen, lisäksi swingtanssit ja lattarit. Tutkin siis, miten erilaiset tanssitavat mahtuvat samalle lattialle ja millaisia tilallisia ongelmia tanssin aikana ilmenee. Tarkastelun kohteena ovat myös tanssiasennot: vaikka suurin osa ihmisistä tanssii kyynärpäät alhaalla, lavatansseissa on myös alettu 2000-luvulla käyttää tanssiurheilun vakiotanssiasentoa, jossa kyynärpäät pidetään koholla.

Työni on etnografinen tutkimus, jonka keskeisenä aineistona ovat kuuden tanssijan haastattelut sekä havainnointi kolmella tanssilavalla, Pavilla, Kolmilammilla ja Valtatie 2:lla vuosina 2013–14. Lisäksi hyödynnän videoita, valokuvia ja tanssikirjallisuutta. Teoreettinen viitekehykseni perustuu tilan eri ulottuvuuksia kuvaavaan käsitteistöön. Käytän termejä intiimi ja henkilökohtainen tila, joiden alueille sijoittuvat tanssiasennot, vieminen ja seuraaminen. Tanssilattiaa kutsun sosiaalisiksi tilaksi, jossa tanssiparit hakevat paikkojaan ja reittejään muiden parien joukossa. Aineiston analyysimenetelminä käytän sisällönanalyysia ja tanssianalyysia.

Lavatansseissa tila rakentuu prosessina, jossa tanssijoiden aiemmat kokemukset sekä käsitykset oikeasta tanssitavasta ruumiillistuvat toiminnaksi eli tilallisiksi käytännöiksi. Lopullinen luoviminen lattialla riippuu kuitenkin paljolti myös muiden tanssijoiden sijoittumisesta ja liikkumisesta. Törmäyksiä aiheuttaakin esimerkiksi laaja liikehdintä, toisten tielle jääminen ja se, että kursseilla opittua tanssia ei välttämättä osata tai ymmärretä pienentää ja sopeuttaa lavojen ihmispaljouteen. Tutkielmassani nousee esille lavatanssin funktion muutos viihtymiseen ja seurusteluun tähtäävästä seurataanssista kohti liikuntaharrastusta, johon kuuluu olennaisesti kursseilla käyminen ja osalle ihmisistä myös lavatanssikilpailuihin osallistuminen. Osoitan tutkielmassani myös, että tanssiurheilun kansainvälisesti vakioitu estetiikka on siirtynyt lavatanssiin kurssi- ja kilpailutoiminnan kautta.

Avainsanat: lavatanssit, tila, asennot, tanssiurheilu, esiintyminen

## Sisällys

<b>1. Johdanto.....</b>	<b>1</b>
1.1 Tutkimuskysymykset.....	1
1.2 Tutkija ja kohde.....	2
<b>2. Lavatanssietnografia.....</b>	<b>5</b>
2.1 Keskeiset tanssikäsitteet.....	6
2.2 Lavatanssin kehitys.....	10
2.3 Tarkastelemani tanssilavat.....	16
2.4 Haastateltavat.....	18
<b>3. Tilalliset käsitteet .....</b>	<b>22</b>
<b>4. Intiimin ja henkilökohtaisen tilan käyttö.....</b>	<b>29</b>
4.1 Tanssiasennot ja käsiotteet .....	29
4.2 Intiimin ja henkilökohtaisen tilan ulottuvuudet.....	39
4.2.1 Läheisyyden kokeminen .....	39
4.2.2 Henkilökohtaisen tilan laajuus.....	42
4.2.3 Jalkojen tilat ja tasot .....	47
4.2.4 T-asennon siirtyminen lavatanssiin .....	50
<b>5. Sosiaalisen tilan käyttö .....</b>	<b>53</b>
5.1 Fyysiset puitteet ja ahtaus.....	53
5.2 Sosiaalisen tilan jakaminen eri lajien kesken .....	55
5.2.1 Musiikin vaikutus .....	55
5.2.2 Valitut lajit.....	57
5.2.3 Lajivalinnoista johtuvat tilalliset ristiriidat.....	60
5.3 Tanssitaidon vaikutus tilankäyttöön .....	65
5.3.1 Liikemateriaalin hallinta.....	66
5.3.2 Kehon ja tilan hallinta.....	69
5.3.3 Tanssinopetuksen vaikutus .....	75
5.4 Varatut tilat .....	76
5.5 Asenteet ja roolit tanssijan liikekielessä.....	83
<b>6. Tilankäyttöön vaikuttavat tekijät.....</b>	<b>90</b>
6.1 Tilallisista käsityksistä tilallisiin käytäntöihin .....	90
6.2 Tanssin funktiot ja kontekstit .....	93
<b>7. Yhteenvedo .....</b>	<b>96</b>
<b>Lähteet.....</b>	<b>99</b>
<b>Liitteet .....</b>	<b>107</b>

## 1. Johdanto

Tässä tutkielmassa tarkastelen tilan rakentumista ja hyödyntämistä suomalaisissa lavatansseissa 2010-luvulla. Projektini sai alkunsa, kun halusin tutkia sekä tanssijoiden käyttäytymistä että tanssin kehollista toteutusta. Tanssityylien ja -lajien kirjo on lavoilla tänä päivänä varsin moninainen, ja useat harrastajat korostavat tanssin olevan liikuntaa. Tanssijoiden käyttäytyminen ja asennemaailma ilmentyvät ainakin jollakin tasolla heidän liikekielessään. Tutkin siis, miten erilaiset tanssitavat mahtuvat samalle lattialle ja miten toiset tanssijat otetaan huomioon.

Lavatansseilla tarkoitan lavalla tai muussa paikassa, kuten liikuntahallissa tai seurantalolla, järjestettyä kaupallista tanssilannetta, jossa on tanssimusiikkia soittava orkesteri ja jossa toisilleen vieraat ihmiset voivat hakea toisiaan tanssimaan. Lavatanssi on siis tanssimista tällaisessa tilaisuudessa: siihen sisältyy tietynlainen musiikki, niin sanottu iskelmä- tai tanssimusiikki, ja tietyt tanssilajit, esimerkiksi foksi, fusku ja valssi. Nykyään lavatanssi sanana voi tosin viitata myös näiden lajien kurssi- ja harrastustoimintaan tai lavojen tanssityyleihin.

Tilan käsite on lavatanssia tutkittaessa hyvin olennainen, koska tanssi tapahtuu ajassa ja tilassa. Tanssin ominaisuuksia on siksi luontevaa kuvata juuri tilallisen käsitteistön avulla. Tutkin tilan muodostumista nimenomaan tanssilattialla, en siis esimerkiksi lavarakennuksen kahvio- tai ulkotiloissa. Tanssitapahtumassa tilan rakentuminen on prosessi, jossa fyysisessä paikassa eli tanssilattialla liikkuvien ihmisten pitää löytää omat paikkansa ja reittinsä. Koska kaikki tanssijat ovat jatkuvassa liikkeessä, tilanne lattialla vaihtelee koko ajan. Tanssijat noudattavat kuitenkin tiettyjä konventioita: tavallisesti lattiaa kierretään vastapäivään, ja paikallaan tanssivat jäävät lavan keskelle.

### 1.1 Tutkimuskysymykset

Teoreettinen viitekehysten pohjautuu Edward T. Hallin (1990 [1966]) ja Henri Lefebvren (1991 [1974]) ajatteluun. Hallin mallissa tila koostuu ihmisistä ympäröivistä vyöhykkeistä, joiden alueilla ihminen käyttäytyy tietyllä tavalla. Sitä täydentää Lefebvren malli prosessina muodostuvasta tilasta, joka sijoittuu myös ihmisen käsitys- ja kokemusmaailmaan. Hallia ja Lefebvreä mukaillen käytän itse termejä intiimi ja henkilökohtainen tila, joiden alueille tanssiasennot ja parikontaktointi sijoittuvat. Parin suhde muihin pareihin taas kuuluu sosiaaliseen tilaan, kuten myös lattialle sijoittuminen

ja paikkojen ja reittien hakeminen. Lavatanssijoiden asentoja ja liikekieltä on aiemmin tutkittu varsin vähän. Suomeksi on toki julkaistu joitakin tanssioppaita (esim. Milad & Koskivaara 2002). Niissä ei kuitenkaan analysoida käytännön tanssissa esiintyvää variaatiota vaan annetaan malleja tavoiteltavaa suoritusta varten. Juha Laine (2003; 2006a) käsittelee jossain määrin asentoja, läheisyyttä ja lattialle sijoittumista pro gradu -tutkielmassaan ja myöhemmässä artikkelissaan, mutta hän tarkastelee lavatanssin tilallisia konventioita osana tanssitapahtumassa toimimisen laajempaa kontekstia, johon kuuluu esimerkiksi tanssipaikan valinta, tansseihin valmistautuminen ja lavan ulkoalueilla liikkuminen. Paritanssin tilankäyttöä sivutaan siten joissain tutkimuksissa (myös esim. Hoppu 1999), mutta varsinaisena tutkimuskohteena se ei ole.

Omat tutkimuskohteeni ovat tanssilajien ja -asentojen tilalliset ominaisuudet sekä tanssilattialla liikkuminen. Tanssijoilla on omat käsityksensä siitä, miten lattialle tulisi sijoittua ja miten toisia kohtaan tulisi käyttäytyä. Tutkin haastattelujen kautta, miten nämä käsitykset toteutetaan käytännön tanssissa. Tanssia havainnoimalla tarkastelen, miten parit luovivat ja hakevat tilaa toteuttaakseen tanssinsa ja miten tanssi sopeutetaan ahtaisiin oloihin. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millaisia tanssia koskevia käytös- ja toimintakäsityksiä ihmisillä on, noudattavatko he niitä ja miten suhtaudutaan noudattamatta jättämiseen?
2. Mitä tilallisia ongelmia ilmenee ja millaisesta tanssista ne johtuvat?
3. Millaisia tanssiasentoja käytetään ja miten tanssi toteutetaan niiden avulla?

Tutkin siis ensinnäkin lavatanssin sääntöjä ja niiden soveltamista. Toisena tutkimuskohteena ovat tilalliset ristiriidat eli esimerkiksi törmäykset ja kolhut, paljon tilaa vievä tanssi sekä se, että muut tanssijat joutuvat väistelemään tiettyjä pareja. Lisäksi analysoin tanssiasentoja, joissa tilan eri ulottuvuudet ilmenevät monin tavoin. Paritanssi luodaan konkreettisesti koskettamalla partneria: mies vie naista ja nainen seuraa miestä kosketuksen välityksellä. Parikontaktointi on siis kehollista vuorovaikutusta, johon liittyy usein myös läheisyyden kokemus. Tanssiasennoissa ja käsiotteissa olennaisia ovat näin ollen esimerkiksi etäisyydet pariin, käsien paikat ja asennot, pään asennot sekä jalkojen käyttämät tilat ja tasot.

## 1.2 Tutkija ja kohde

Olen tätä työtäni varten havainnoinut tanssia kolmella lavalla: Vantaalla sijaitsevalla Pavilla, Hausjärvellä sijaitsevalla Kolmilammilla ja Harjavallassa sijaitsevalla Valtatie 2:lla eli V2:lla. Havain-

nointini ajoittuu vuosiin 2013–14. Näiden lavojen lisäksi viittaaan myös joihinkin kokemuksiini muilta lavoilta. Nämä muut lavakäynnit, jolloin olen ollut paikalla tanssijana enkä varsinaisessa havainnointitarkoituksessa, ajoittuvat vuosiin 2012–2015. Lisäksi haastattelin työtäni varten kuutta 34–69-vuotiasta tanssijaa. Aineistoni eli niin sanottu kenttäni ja suhteeni siihen on siis muodostunut muun muassa tutkimillani tanssilavoilla nähdystä ja koetusta tanssista, haastateltavien esiin tuomista käsityksistä ja kokemuksista sekä omista kokemuksistani tanssinopettajana ja tanssijana. Olen oppinut tanssimaan tamperelaisessa Tanssikoulu Tanssiksessa ja opettanut itse siellä vuodesta 2009 alkaen. Oma käsitykseni hyvästä tanssi- ja opetustavasta on siten muotoutunut pitkälti omalla koulullamme, mutta myös käydessäni tanssimassa ja kursseilla ulkomailla, esimerkiksi Ruotsissa, Englannissa ja Ranskassa.

Tutkijan rooli toisten ihmisten kokemusten välittäjänä ja merkitysten muodostajana on olennainen tunnistaa (Saarikoski 2014: 263–64). Siksi pyrin luonnehtimaan tanssilavojen tilallisia käytäntöjä eri näkökulmista: haastateltavien äänillä, menneisyyden valossa, osana nyky-yhteiskuntaa ja osana lavatanssin tämänhetkistä harrastus- ja opetusverkostoa. Etnografisen prosessin vuorovaikutuksellinen osa on kenttätyö, jossa tutkija asettuu sosiaalisesti toimijaksi keskelle tutkittavaa ilmiötä (Barz & Cooley 2008: 4). Tutkija ei siis ole vain sivustakatsoja, vaan hän väistämättä osallistuu prosessiin, ja tein itsekin päätöksen tutkia tanssia katsomisen lisäksi myös tanssimalla eli oman toimijuuteni kautta. Tanssiminen hyödytti tutkimustani monin tavoin. Sain itse kokea, miltä erilaiset tanssiasennot ja miesten viennit tuntuivat, ja kuulin tanssittajieni mielipiteitä kulloisestakin illasta ja tanssilavasta. Ahtaus ja tilan puute konkretisoituivat: aistin, kuinka täydeltä tanssilattia tuntui, ja sain huomata, miten tanssijat suhtautuivat ruuhkiin ja törmäyksiin.

Analyysi-iltoina minulta on varmasti jäänyt paljon asioita huomaamatta. Ensinnäkään en ollut joka kerta paikalla aivan tanssien alusta loppuun, ja osan ajasta tanssin itse tai keskustelin ihmisten kanssa. Kiinnitin myös eri iltoina huomiota hieman erilaisiin asioihin, joten muistiinpanoni eivät ole täysin systemaattisia. Keskustellessani tanssijoiden kanssa lavoilla ja haastatelllessani ihmisiä en huomannut kysyä kaikkea, mitä jälkeempään ajatellen olisi kannattanut. Valokuvaamisesta kirjoittava Hannu Sinisalo mainitsee asioita, jotka pätevät myös muuhun havainnointiin: kuvaaja tallentaa kohteet, jotka hän itse kokee tärkeiksi, ja asiat, jotka hän on itse kuvitellut mahdollisiksi ja todelliseksi kyseisessä kulttuurissa. Omasta kulttuurisesta konseptista poikkeavat rituaalit ja harvinaisuudet tallennetaan, kun taas arkielämä jää vähemmälle huomiolle. (Sinisalo 2005: 207–08.) Tanssia havainnoidessani kiinnitinkin usein huomiota normaalista liikenteen soljumisesta poikkeaviin tapuksiin, kuten törmäyksiin ja holtittomaan liikkeeseen. Oli mahdotonta nähdä kaikkea, sillä tanssilat-

tiällä tapahtui niin monia asioita samanaikaisesti. Lisäksi tanssia ja etenkin tanssiasentoja oli vaikeaa ja hidasta kuvailla sanoin, eikä kaikkea yksinkertaisesti ehtinyt kirjoittaa muistiin. Kuvata lavoilla ei saa, mikä ei kuitenkaan mielestäni estänyt tanssin havainnoimista ja analysoimista. Hämmästelinkin Juha Laineen (2003: 11) näkemystä, että lavatanssitapahtumaa tutkittaessa huomiota ei voisi kiinnittää itse tanssiin, vaan tanssi olisi vain sosiaalisen kanssakäymisen väline. Esimerkiksi Doddsin (2014: 80) ajattelutapa on täysin päinvastainen: tanssin ruumiillisuuden huomioiminen ja itse liikkeiden analysoiminen on olennaisen tärkeää, jotta tanssikäytäntöjen merkityksiä voidaan ymmärtää.

## 2. Lavatanssietnografia

Tässä luvussa määrittelen, mitä tarkoitan tärkeimmillä käsitteillä, kuten tanssilavalla, lavatanssilla ja seurataanssilla. Lisäksi luonnehdin lyhyesti lavatanssin kehitystä sekä kerron tarkastelemistani lavoista ja haastattelemistani ihmisistä. Ymmärrän etnografisen tutkimusprosessin Helena Saarikosken (2014: 263–64) tapaan laajana menetelmänä, jossa käytetään kaikenlaista tutkimuskohdetta koskevaa aineistoa ja johon kuuluu aineiston tuottaminen, analyysi ja tulkinta sekä tulosten esittäminen. Hyödynnän siten aineistona myös tanssikirjallisuutta, videoita, valokuvia ja muita tanssia koskevia diskursseja, kuten lehtiartikkeleita ja internet-sivuja. Tiedostan materiaalini osittaisuuden ja hajanaisuuden, sillä kun aineistot on tuotettu eri paikoissa ja eri ihmisten kanssa, ne eivät koske täysin samaa kohdetta (Saarikoski 2014: 283). Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole käsitellä yhtä tiettyä lavaa tai tiettyä, määriteltyä ihmisjoukkoa, vaan pyrin aineistoni avulla luomaan kuvan siitä, mikä lavatanssissa on mahdollista. Lavatanssin konventiot ovat riittävän samankaltaisia eri lavoilla, että useista paikoista koottuja aineistoja on mahdollista käyttää.

Havainnoimaani tanssia tarkastelen tanssianalyysin keinoin hieman Rudolf Labania mukailten. Labanin mukaan tanssin toteutus riippuu siitä, mitkä kehon osat liikkuvat, liikkeiden suunnista ja ta-soista, liikkeiden laajuudesta, nopeudesta ja voimakkuudesta sekä tanssijoiden valitsemista reiteistä lattialla (Laban & Ullmann 2011 [1950]: 23, 38). Näiden työkalujen avulla luonnehdin esimerkiksi eri lajien sekä tanssityylien ja -tapojen tilallisia ominaisuuksia ja kehonhallinnan vaikutusta liikkumiseen. Laban toteaa, että kehon toiminnot koostuvat kehon tai sen osien asentojen vaihteluista, jotka tapahtuvat ajassa ja tilassa (mt.: 50). Käsitteelenkin Labanin ajattelun avulla myös tanssiasentoja. Labanin käsitteistö liikkeiden laatuun vaikuttavista tekijöistä on varsin yksityiskohtainen (mt.: 66–81) eikä tämän tutkimuksen kannalta tarkoituksenmukainen, joten en kuitenkaan käytä sitä sellaisenaan analyysissäni.

Lisäksi käytän aineistoni analyysimenetelmänä sisällönanalyysia, jolla tarkoitan tässä ”kirjoitettujen, kuultujen tai nähtyjen sisältöjen analyysia väljänä teoreettisena kehyksenä” (Tuomi & Sarajärvi 2009: 91). Sisällönanalyysissa ilmiöille etsitään merkityksiä ja voidaan tarkastella myös tutkittavien asioiden kontekstia (Tuomi & Sarajärvi 2009: 104–05). Havainnointivaiheessa pyrkimykseni oli tarkastella tilankäyttöä laajasti tanssiasentojen, liikemateriaalin ja lattialle sijoittumisen kannalta sitomatta sitä mihinkään viitekehykseen. Haastattelut toteutin kuitenkin teemahaastatteluina, joiden runko on liitteenä (liite 5). Mielessäni oli siis jo tuolloin tiettyjä aihepiirejä, joista halusin keskustella, kuten lajivalinnoista ja asennoista johtuvat mahdolliset ongelmat sekä lavoilla ilmenevät asen-



teet. Myöhemmin olen ryhmitellyt aineistoni tähän tutkielmaan siinä ilmenneiden aihepiirien mukaan (vrt. Tuomi & Sarajärvi 2009: 93). Jäsentelyä on ohjannut myös tilan rakentumista koskeva käsitteistö, jota tarkastelen lähemmin luvussa 3. Käyttämäni käsitteistö on lopulta osoittautunut niin väljäksi, että olen voinut luonnehtia tanssin variaatiota sen puitteissa melko monipuolisesti. Koska aineistoni koostuu sekä nähdystä ja koetusta tanssista että haastateltujen ihmisten kertomista tanssikäsityksistä ja -kokemuksista, tanssilla on tutkimuksessani sekä ruumiillinen että diskursiivinen ulottuvuus.

## 2.1 Keskeiset tanssikäsitteet

Sana tanssilava voi tarkoittaa hyvin erilaisia rakennelmia. Lavojen rakentaminen aloitettiin Suomessa luultavasti 1880- tai 1890-luvulla, ja ensimmäiset lavat olivat tilapäisiä tanssilattioita, joita pystytettiin ulos juhlatilaisuuksia varten. Myöhemmin rakennettiin pysyviä avolavoja. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 13, 56–57.) Avolavalla tarkoitetaan kattamatonta tanssialustaa, jota voivat ympäröidä penkit ja kaide, ja niitä on nykyään käytössä vain vähän. Olennaista on, että lava säilyi tanssipaikkojen nimityksenä, vaikka rakennelmat kasvoivat, monimutkaistuivat ja alkoivat muistuttaa pysyviä rakennuksia. 1950-luvulla alettiin rakentaa enemmän myös katettuja lavoja. Ne olivat joko avo- tai umpiseinäisiä ja suurempia kuin avolavat. Niin sanottujen suurlavojen eli maakuntien keskuslavojen rakentaminen alkoi 1950–60-lukujen vaihteessa. Nykyään suurlavoiksi voidaan kutsua myös suuria viihdekeskuksia, jotka muistuttavat halleja tai taloja. (Nieminen 1993, teoksessa Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 89–93; Valve 2011: 48.) Lavoja kutsutaan myös tanssipaikoiksi, mutta tämä määritelmä voi sisältää muitakin kuin lavoiksi luokiteltavia rakennuksia, kuten ravintoloita. Esimerkiksi yksi haastateltavistani, Veikko, kutsuu tanssipaikoiksi sekä lavoja että ravintoloita (14.7.13).

Lavatanssit viittaavat käsitteenä perinteiseen tanssi- ja iskelmämusiikkiin ja paikkaan, jossa sitä soitetaan (Niiniluoto 2002: 63). Tanssilava-sanasta on muodostettu lisää käsitteitä: lavatanssit ovat tanssilavalla järjestetyt tanssit, ja lavatanssi viittaa lavojen tanssityyliin (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 18). Kuten aiemmin totesin, lavatansseja järjestetään myös esimerkiksi liikuntahalleissa. Lisäksi lavatanssiharrastukseen voi tänä päivänä liittyä kursseilla tanssiminen ja kilpaileminen. Lavatanssi sanana viittaa siis laajasti ottaen tyyliin, toimintaan, tietynlaiseen musiikkiin ja siihen tanssitaviin tiettyihin tanssilajeihin. On hieman ongelmallista jaotella tanssia fyysisen paikan mukaan. Haastateltavani kuitenkin näkevät joitakin eroja lava- ja ravintolatanssin välillä. Teron ja Maaritin

mielestä tanssijat nauttivat ravintoloissa enemmän alkoholia eivätkä välttämättä ole yhtä taitavia tanssijoita kuin lavoilla käyvät ihmiset, sillä kynnyksen lähteenä tanssimaan myös vähäisellä tanssitaidolla voi olla ravintoloissa matalampi kuin lavoilla. Esimerkiksi Pentti ja Veikko kuitenkin käyvät sekä lavoilla että ravintoloissa, ja heidän tanssitapansa lienee suurin piirtein sama molemmissa paikoissa. Liikekielen suhteen lava- ja ravintolatanssi eivät siis välttämättä eroa toisistaan. Ero tehdään tilan perusteella: ravintoloissa tanssilattian koko on huomattavasti lavoja pienempi, joten ravintolatanssi on sopeutettava pieneen tilaan. (Maarit ja Tero 11.8.13; Pentti 18.10.13; Veikko 14.7.13)

Usein käytetään termiä seuratanssi, joka on suomennos saksankielisestä sanasta *Gesellschaftstanz*, ”seurapiiritanssi” (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 20). Tanssinopettaja Raili Laineen (2004: 5) mukaan seuratanssi on ”vapaa-aikana harjoitettavaa viihtymiseen ja seurusteluun tarkoitettua tanssia”, johon sisältyy sekä lava- että ravintolatanssi. Olennaista seuratanssissa on parinvaihto ja vuorovaihdutus myös uusien tuttavuuksien kanssa. Laine kirjoittaa, että seuratanssin tulee onnistua millä tahansa keholla ja kenen tahansa kanssa. Tanssitaito voi olla joko omavalintaista tai opetettua, mutta tanssin tulee onnistua suhteellisen pienellä opettelupanostuksella. Tanssi voi siten olla taidollisesti edistynyttä tai itse kehitettyä. Viejä valitsee suhteen musiikkiin, jolloin tanssi ei välttämättä ole harmoniassa musiikin kanssa. Viejäkään ei välttämättä ole mies, sillä esimerkiksi paljon yhdessä tanssivat pariskunnat eivät aina tiedosta, kumpi johtaa tanssia. Laineen määritelmä sisältää myös seuratanssiin liittyvät käytöstavat: tanssi suhteutetaan partnerin taitotasoon sekä käytettävissä olevaan tilaan, ja kaikkien tyylien pitäisi mahtua samalle lattialle. Laine kirjoittaa myös, että ohjattu harjoittelu valitun parin kanssa tanssikursseilla ei ole seuratanssia vaan kuntotanssia. Seuratanssin määritelmä toteutuu siis Laineen mukaan ainoastaan organisoidussa tanssitilanteessa eli tansseissa, joissa tuntemattomat ihmiset voivat hakea toisiaan. (Laine 2004: 5.) Pidän tässä tutkielmassa seuratanssina kuitenkin myös lavoilla oman parin kanssa tanssimista, koska kyseessä ei ole harjoittelun tai kilpailutilanne.

Kirjallisuudessa käytetään myös laajempaa termiä sosiaalinen tanssi, joka viittaa tanssijoiden yhteiskuntaluokasta riippumatta kaikkiin tanssi-ilmiöihin, jotka eivät ole ns. taidetanssia eli esittävää tanssia (Hoppu 2000: 48). Englanninkielisessä kirjallisuudessa termiä *social dancing* käytetään myös paritanssista, jossa ei kilpailla (ks. esim. Ericksen 2011). Englanninkielisiä lähteitä hyödyntäessäni käytän joissain yhteyksissä nimitystä sosiaalinen tanssi tässä merkityksessä. Tutkimastani ilmiöstä käytän kuitenkin nimeä lavatanssi ja tarkoitan sillä lavoilla tanssittavaa seuratanssia joko vaihtuvan tai oman parin kanssa. Käytän nimitystä lavatanssi, koska tutkimani tanssipaiikat ovat lavoja. Seuratanssista puhun niissä tapauksissa, joissa tanssin toteutuspaikka ei välttämättä ole lava.

Tanssin viejät ovat lavoilla pääsääntöisesti miehiä ja seuraajat naisia, joten miehellä tarkoitan viejää ja naisella seuraajaa. Tutkiminani iltoina en kertaakaan nähnyt miesten tanssivan keskenään, ja naisparitkin olivat satunnaisia (esim. yksi naispari Pavilla 7.7.13).

Tanssilajeja voidaan myös luokitella erilaisiin ryhmiin, mikä ei sekään ole täysin ongelmatonta. Erilaiset kategoriat, kuten lattarit ja kädenalitanssit, esiintyvät kuitenkin haastateltavien puheessa sekä muussa tanssikeskustelussa, joten niiden määrittely on paikallaan. Lattareiksi kutsun tässä tutkielmassa cha chata, sambaa ja rumbaa, koska niitä varten on olemassa suomenkielistä tanssimusiikkia, tosin rumban kohdalla musiikinlajin nimi on bolero tai beguine (Jalkanen & Kurkela 2003: 378; Laine 2006b: 47). Lasken lattareihin myös lavasalsan, koska sitäkin musiikkia on jo orkesterien suomenkielisessä ohjelmistossa. Voitaisiin myös puhua latinomusiikista ja -tansseista, mutta koska sekä musiikki että tanssi ovat lavakäytössä suomalaistuneet ja saattavat olla tyyllillisesti melko kaukana etnisistä alkuperistään, haluan tuoda tuon eron esiin myös terminologian tasolla (vrt. Jalkanen & Kurkela 2003: 357, 376–82, 441). Tämä toki herättää kysymyksen siitä, mitä autenttinen latinotanssi sitten on (vrt. McMains 2009: 304), mutta sen problematiikkaan en tämän tutkimuksen puitteissa paneudu. Todettakoon lyhyesti, että tarkoitan latinotansseilla lajeja, joita ei yleensä tanssita lavatansseina ja joiden musiikkityyleistä ei ole tehty suomenkielisiä versioita. Näitä tansseja ovat esimerkiksi bachata ja cumbia, ja tässä mielessä myös esimerkiksi salsaklubeilla tanssittu salsa on latinotanssi.

Swing ja rock 'n' roll ovat alkujaan musiikkityylejä, ja niihin tanssittavien lajien kohdalla terminologia on moninainen. Suomessa soitettu foksi- tai jivemusiikki perustuu amerikkalaiseen jazziin ja sen myöhempään tyyliisuuntaan, swingiin (Jalkanen & Kurkela 2003: 278–95). Tässäkin on huomattava, että musiikilliset vaikutteet on meillä tavallisesti sulautettu valtavirran mukaiseen sointimaailmaan, ”suomalaiseen” makuun (Jalkanen & Kurkela 2003: 441). Tanssien kohdalla yläkäsitteenä puhutaan tavallisesti swingtansseista (Stevens & Stevens 2011: 1). Lavoilla tähän tanssiryhmään kuuluvat lindy hop, jive, fusku, boogie woogie, west coast swing ja bugg. Koska 1950-luvulla rock 'n' rolliksi tai jiveksi nimetty tanssi perustui lindy hopiin, on sekin swingtanssi (Stevens & Stevens 2011: 135–36; Wall 2009: 185–87). Joidenkin käsitysten mukaan fusku olisi saanut alkunsa jivestä Suomen tanssilavoilla (Metsäketo & Rehnström 2011: 14), mutta itse asiassa fuskukin on osa lindy hopista lähtenytä amerikkalaista swingperinnettä, ja Yhdysvalloissa sitä kutsutaan nimellä single (time) swing (Pener 1999: 73; Wright 2013: 111). Swing- ja rock 'n' roll -tanssien kilpailumuodot tunnetaan Suomen kilpailujärjestelmässä rock 'n' swing -tansseina (Laakso 2005: 12), mutta kyseinen termi ei esiinny kansainvälisessä kirjallisuudessa. Käytän siis tässä tutkielmassa yllä mainitse-

mistani lavoilla tanssituista lajeista nimeä swingtanssit ja kilpailumuodoista nimeä rock 'n' swing-tanssit. Lattareista ja swingtansseista käytetään Suomessa usein nimeä kädenalitatssit, koska niihin kuuluu olennaisena osana naisen vieminen miehen käden alta.

Tanssiurheilulla tarkoitan kansainvälisesti vakioitua 10-tanssijärjestelmää, jota kutsutaan myös kilpatanssiksi. Tanssiurheiluksi ja kilpatanssiksi voidaan tosin kutsua myös esimerkiksi rock 'n' swing-tansseja. 10-tanssijärjestelmään kuuluvat vakiotanssit ovat (hidas) valssi, wienivalssi, foxtrot, tango ja quickstep. Latinalaistanssien kategoriaan kuuluvat samba, rumba, cha cha, paso doble ja jive. (Laakso 2005: 12.) Alun perin kategorian nimi oli latinalaiset ja amerikkalaiset tanssit, mikä osittain selittää sen, että amerikkalaisen swingtanssin, jitterbugin (alun perin lindy hopin), ”siistitty” versio jive kuuluu latinalaistansseihin. Tansseja muokattiin ja standardoitiin Yhdysvalloissa ja Britanniassa jo 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Tarkoituksena oli yksinkertaistaa tansseja opetusta ja massamarkkinointia varten ja karsia pois improvisointi sekä villeinä ja sopimattomina pidetyt liikkeet; useiden tanssien juuret kulkeutuivat Etelä- ja Väli-Amerikkaan tai Yhdysvaltojen mustan väestön tanssikulttuuriin, joita pidettiin primitiivisinä ja sivistymättöminä. Kansainvälisen 10-tanssijärjestelmän pohjaksi muodostui kuitenkin englantilaisten tanssijärjestöjen luoma tyyli. (McMains 2006: 71–72, 80–88, 114–127.) Englantilaisten vakioimilla versioilla ei ole paljonkaan yhteistä niiden tanssien kanssa, jotka ovat toimineet esimerkiksi latinalaiskategorian tanssien inspiraationa (McMains 2009: 304). Paritanssien vakiointi on myös johtanut persoonallisten tyylien karsiumiseen (mt.: 316–317).

10-tanssissa on täysin säännelty tekniikka, jossa liikesuunnat, askelten jalkatyö, vartalon asennot ja sallitut kuviot on vakioitu (ks. esim. Howard 2007; Laird 2006). 10-tanssi nojautuu jossain määrin klassisen baletin tekniikkaan ja esteettisiin ihanteisiin; baletti on länsimaiden vanhin säädely tanssijärjestelmä, jota alettiin vakioida 1600-luvun lopulla (Homans 2010: 19–26; McMains 2006: 32, 133, 148). Seuratanssissa vastaavaa täydellisesti säädelyä tekniikkaa ei voi olla, koska seuratanssin tulisi aiemman määritelmän (Laine 2004: 5) mukaisesti onnistua millä tahansa keholla ja kenen tahansa kanssa. McMains (2009: 313) käyttää sanaa tekniikka kuvaamaan minkä tahansa liikkeen tuottamistapaa, vaikka liikkuja ei itse pystyisi erittelemään liikeprosessinsa vaiheita. Tällä perusteella voidaan todeta, että kaikissa tansseissa on jokin tekniikka eli tapa tuottaa liikettä. Tekniikka on kuitenkin sikäli ongelmallinen termi, että se viittaa usein vakioituun ja teoretisoituun liikejärjestelmään (mt.: 312–313). Termin käyttö seuratanssinopetuksessa voi siis luoda mielikuvan, että seuratanssikin olisi tarkasti säädelyä, joten puhun mieluummin tanssitavasta tai -tyyleistä. Tekniikka-sanaa käytän tässä tutkielmassa McMainsin tapaan kuvaamaan liikkeen tuottamista.

## 2.2 Lavatanssin kehitys

Yhteiskuntatieteilijä Henning Eichbergin mukaan liikkuminen on siirtynyt ns. vapaasta tilasta hallikulttuuriin: ennen pelattiin ja leikittiin pitkin kujia ja metsiä, mutta 1600–1700-luvuilla aatelisto siirtyi esimerkiksi tanssimaan saleissa ja ratsastamaan maneesissa. Liikkuminen siis kurinalaistui, ja ajan ja tilan vapaasta käytöstä siirryttiin tarkasti rajattuun, säännöstelltyyn toimintaan. (Eichberg 1987, artikkelissa *Hoppu* 2000: 52–53.) Varhainen suomalainen tanssi ei ilmeisesti koostunut ”selkeistä rakenteellisista kokonaisuuksista eli yksittäisistä tansseista, vaan tanssi liikkui erilaisissa luonnonympäristöissä ja jatkui epämääräisen ajan.” Paritanssi, 1700-luvun lopun Länsi-Suomen hallitseva tanssimuoto polska, sen sijaan tapahtui jo tietyssä tilassa ja jäsenyi tietyllä tavalla musiikin mukaan. (Hoppu 2000: 53.) Erytystä on se, että 1900-lukuun mennessä paritanssi syrjäytti sekä Suomessa että muualla Euroopassa entiset tanssimuodot, kuten soolo- ja ryhmätanssit, ja paritanssista tuli tanssimisen ihannemuoto (Hoppu 2000: 49–50; Hoppu 2003: 37–38).

Lavoja alettiin kenties rakentaa siksi, että uusiin paritansseihin tarvittiin tasaisempi alusta kuin vanhoihin ryhmätansseihin (Hoppu 1999: 209–10, 297). Polskan paripyörintä tapahtui vielä yhdellä paikalla erilaisissa käsiotteissa, mutta 1800-luvun valssi muutti tilankäytön progressiiviseksi: pyörittiin pareittain, mutta liikuttiin samalla tanssitilassa eteenpäin (Hoppu 1999: 193, 197, 203–04). Tanssilattiaa kierrettiin vastapäivään luultavasti siksi, että pareittain pyörimisen suunta oli tavallisesti myötäpäivään, jolloin tilassa oli helpompi liikkua vastapäivään. Esimerkiksi Aldrich (1991: 19) kirjoittaa, että 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenten ajan valssissa tanssittiin jatkuvaa oikeaa käännöstä liikkuen samalla tilassa vastapäivään. Bucklandin (2011: 64–65) mukaan valssin vasen käännös oli harvinainen Lontoon hienostopiireissä, sillä moni ei osannut sitä eikä siten halunnut herättää huomiota tanssilattialla.

Suomalainen tanssilavaperinne pohjautuu 1600–1800-lukujen tanssitupatoimintaan, työväen talkootansseihin ja nuorison ns. kylä- ja nurkkatansseihin, joita pidettiin 1700-luvulta noin 1940-luvulle esimerkiksi kallioilla ja ulkorakennuksissa, usein luvattomasti (Asplund ym. 2006: 367–69; Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 47–49; Nurmela 2005: 62). Aluksi nuoriso kutsui tanssit koolle itse, mutta myöhemmin tanssien järjestäminen siirtyi erilaisille yhdistyksille, kuten nuorisoseuroille ja työväenyhdistyksille. Ne rakensivat 1900-luvun alussa kaikkialle Suomeen lukuisia seurantaloja, joita käytettiin myös tanssipaikkoina. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 57–60, 78; Jalkanen & Kurkela 2003: 353.) Tanssilavoja yhdistykset rakensivat talvi- ja jatkosodan aikaisen tanssikiellon purkauttua niin paljon, että niitä arvioidaan olleen 1950-luvun lopulla koko maassa yli tuhat. Koska la-

voille kuljettiin jalan, soutuveneellä tai polkupyörällä, ne rakennettiin asutusten lähimaastoon, usein luonnonkauniille paikoille, kuten järvien rantaan. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 75, 78–79; Jalkanen & Kurkela 2003: 352; Nurmela 2005: 67.) Sotien jälkeen rakennettujen lavojen muoto oli useimmiten suorakaide, neliö, ympyrä tai monikulmio. Kuusi- tai kahdeksankulmaisia monikulmiolavoja sanottiin mutterilavoiksi. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 89.) Monien lavojen keskellä on yksi tai useampi pylväs. Joidenkin lavojen muoto on sittemmin muuttunut laajennusten myötä. Esimerkiksi tässä tutkimuksessa kohteena olevan Pavin lisäsiipi on entinen ulkolava (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 158), ja Rönniä laajennettiin vuonna 1961 (Valve 2011: 59).

Lavatanssien kukoistuskautena pidetään erityisesti 1950-lukua, sillä sotienjälkeisen jälleenrakennuksen aikana kansan tanssi-into oli mittava. Tanssilava oli kohtaamispaikka, jossa saattoi myös kuulla aikakauden suosikkiesiintyjä. Tuon ajan lavatansseihin ja tanssimusiikkiin liitetään suomalaisessa tanssilavadiskurssissa usein kaunis luonto sekä romanttinen haaveiden ja haikeuden ilma-  
piiri ja toive elämänkumppanin löytämisestä. (Heinonen 2012: 206–07; Niiniluoto 2004: 62, 67–68.) Suomalaisiin vetosikin jo tuolloin luontoromantiikka, joka oli peräisin 1800-luvun säätyläistön Suomi-kuvasta ja jota myös kotimaisissa elokuvissa hyödynnettiin (Jalkanen & Kurkela 2003: 352–353). Mielikuvat lavatanssista romanttissävyyisenä kansallisperinteen ylläpitäjänä esiintyvät yhä lavatanssia käsittelevässä julkisessa diskurssissa, kuten lehtijutuissa, vaikka näkökulma on jonkin verran avartunut huomioimaan lavatanssin esimerkiksi liikuntamuotona ja taidollisesti edistyneenä toimintana (esim. *Anna* 2014; *ET* 2013; *Kotivinkki* 2013; Saarikoski 2014: 270–71).

Monet tahot esittävät, että suomalainen lavatanssi perustuisi englantilaisten vakioimiin lajeihin, joita olisi yksinkertaistettu lavakäyttöä varten (ks. esim. Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 20, 66–67; Kahila & Kahila 2006: 22; Kontturi-Paasikko 2012: 11). Tämä näkemys sivuuttaa ihmisten oma-toimisen tanssinoppimisen ja tanssitapojen moninaisuuden sekä antaa vakioiduille muodoille liian suuren merkityksen. Helena Saarikosken toimittaman kokoelman monista tanssikertomuksista käy ilmi, että 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä maaseudulla ei juuri järjestetty tanssikursseja, eikä ihmisillä olisi usein ollut niihin varaakaan. Tanssit opittiin esimerkiksi perheenjäseniltä, tanssi-partnereilta tai palvelusväeltä. (Saarikoski 2014: 16–262.) Tanssitapoja oli monenlaisia, ja jokainen tanssi omalla tyylillään. Tanssi saattoi olla hyvin yksinkertaista ja vapaamuotoista: esimerkiksi silloisen foxtrotin ja tangon tanssitapa perustui usein kävelyyn. (Asplund ym. 2006: 356–57; Saarikoski 2014: 160, 178, 231.) 1940–50-luvuilla Suomen tanssiyleisö asui vielä suurimmaksi osaksi maaseudulla (Jalkanen & Kurkela 2003: 357–358), ja vaikka ammattimainen tanssinopetus auttoi levittämään paritanssitaitoa, se keskittyi kaupunkeihin (Kahila & Kahila 2006: 7). Tanssinopettajat

olivat toki jo pitkään tuoneet ulkomailta uutuuslajeja ja käyneet myös maaseudulla opetuskiertueilla (Niemelä 1998: 19–69), mutta tanssijoiden kertomuksista päätellen lavatanssit opeteltiin usein oma-toimisesti vielä 1960–70-luvuillakin (Saarikoski 2014: 222–62). Tanssiurheilun eli vakioitujen lajien vaikutus korostuukin vasta nykypäivän lavatanssikoulutuksessa ja kilpailutoiminnassa, kuten osoitan tässä tutkielmassa.

Yksi tilankäytön kannalta olennainen muutos lavatanssissa on se, että lajien määrä on lisääntynyt ja lattiaa kiertävien lajien mukaan on tullut paikallaan tanssittavia swingtansseja ja lattareita. 1950-luvulla lavojen suosituimpia tansseja olivat valssi, tango, jenkka ja foxtrot (foksi), ja myös polkkaa tanssittiin (Nurmela 2005: 69). Latalaisamerikkalaiset tanssit tulivat alun perin suurten kaupunkien tanssikoulujen ohjelmaan 1930–50-luvuilla, mutta niiden harrastajakunta oli suppea, ja niitä tanssittiin myös omina tulkintoina lavoilla (Jalkanen & Kurkela 2003: 357, 377–379, 382). Myös 1940–50-lukujen jitterbug, jota kutsuttiin 1950-luvulla jiveksi, jäi lähinnä kaupunkilaisnuorten ilmiöksi (Jalkanen & Kurkela 2003: 395–396). Swingtanssien suosio kasvoi vasta 1990-luvulla, mikä oli merkittävä muutos lavatansseissa (Laine 2006b: 48). Pentin ja Paulan kokemusten mukaan 1990-luvun hallitseva tanssi oli kuitenkin vielä foksi, ja lisäksi suosittuja olivat valssi, tango ja humppa. Myös omia, kävelyyn perustuvia tyylejä käytettiin yhä. Ensimmäisiä kädentalitansseja olivat jive ja fusku, mutta niitä tanssittiin pariskunnan mukaan 1990-luvulla lavoilla ja ravintoloissa vielä melko vähän. (Paula ja Pentti 20.3.2015)

Kaksisataa vuotta kestänyt paritanssin valtakausi alkoi murentua, kun tanssimusiikki ja nuorisomusiikki erkanivat toisistaan 1960-luvulla. 1960-luvun jälkipuoli oli länsimaisen rytmimusiikin historian suurimpia murroskausia, sillä rytmit yksinkertaistuivat tasaiskuiseksi beatkompiksi, josta puuttui swingille tyypillinen kolmimuunteisuus. (Jalkanen & Kurkela 2003: 459–65, 473, 511, 543.) Vielä 1950–60-lukujen seuraelämässä paritanssitaito oli tärkeää yleissivistystä (Kontukoski 2012: 92; Saarikoski 2014: 222–223). Rautalangan ja rockin myötä tanssin muoto kuitenkin muuttui: nuoriso alkoi tanssia erillään, ilman fyysistä kontaktia. Paritanssista tuli edellisen sukupolven tanssimuoto, joka liitettiin myös työväestöön. Tässä uudessa kulttuurisessa käänneessä siitä, mikä aiemmin oli yhdistänyt ihmisiä, tuli jopa pilkan aluetta, josta nuoriso pysytteli erossa. (Immonen 2005: 10; Jalkanen & Kurkela 2003: 464.) Uusi tanssitapa oli kiehtova, sillä se vapautti kehot paritanssin yhtäaikaisen liikkeen vaatimuksista. Yksintanssissa voitiin liikuttaa uusilla tavoilla esimerkiksi lanttiota ja käsiä eli sellaisia kehon osia, jotka oli paritanssissa usein pidetty staattisina. Miehen rooli tanssin viejänä ja kontrolloijana menetti merkityksensä, sillä nyt oli mahdollista tanssia myös ryh-

missä. Kontakti pariin tai ryhmän jäseniin otettiin katseen kautta tai matkimalla muiden liikkeitä. (Wald 2009: 222.)

Tänä päivänä paritanssikulttuuri on murroksessa myös siitä syystä, että tanssiravintoloiden määrä on radikaalisti vähentynyt, kuten haastateltavani Pentti ja Veikko kertovat. Heidän mukaansa Helsingissä ja Tampereella oli 1980–90-luvuilla todella monipuolinen ravintolatarjonta. (Pentti 18.10.13; Veikko 14.7.13) Ravintoloiden sosiaalinen kysyntä oli alkanut 1960-luvun suuresta muutoliikkeestä maalta kaupunkiin, jolloin ihmiset tarvitsivat paikkoja, joissa tutustua toisiinsa ja luoda kontakteja muun muassa tanssin avulla. Myös alkoholipolitiikan vapautumisella oli vaikutuksensa ravintoloiden suosioon. (Maunu 2014: 21–22.) Vuonna 1969 keskiolut vapautettiin ja anniskeluikärajaksi tuli 18 vuotta, minkä jälkeen ravintoloiden määrä lisääntyi merkittävästi. Asiaan vaikutti myös lisääntynyt vapaa-aika, sillä vuonna 1965 oli siirrytty 5-päiväiseen työviikkoon. (Sillanpää 2002: 111, 113, 143). Maaseudun autioitumisen myötä lavojen määrä alkoi vähentyä 1960-luvun puolivälin jälkeen (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 101; Jalkanen & Kurkela 2003: 534). Paritanssi siirtyi siis lavoilta ja seurantaloilta ravintoloihin (Sillanpää 2002: 150), joissa pienet tanssilatit tavallisesti pitivät tanssijoiden tilankäytön maltillisena. Kädenalitanseja ei juuri koskaan tanssittu ravintoloissa (Pentti 18.10.13; Veikko 14.7.13).

Ravintolat eriytyivät diskoiksi ja tanssiravintoloiksi, joista jälkimmäisten ikärakenne muodostui vanhemmaksi (Nikkonen 2005: 116–17). Maarit ja Tero toteavat haastattelussaan, että 1980–90-luvuilla lavatanssiseuroja ei vielä ollut, joten tanssiväki kävi arki-iltoina juuri ravintoloissa (11.8.13). Pentin mukaan tanssiravintolatoiminta hiipui 1990-luvulla muun muassa laman, työelämän kasvaneiden vaatimusten ja viihde-elämän monipuolistumisen takia (18.10.13). 2000-luvulla lisää tanssiravintoloita on lopettanut toimintansa siten, että esimerkiksi Tampereella on jäljellä enää yksi, Nightclub Tähti (entinen Hämeensilta), Helsingissä lähinnä Wanhan Kellari (Veikko 14.7.13), ja Turussa ei yhtään (*Turkulainen* 2012). Diskoissa eli yökerhoissa tanssi puolestaan on ”vapaata ja rajoittamatonta” (Maunu 2014: 121) eli strukturoitua paritanssia ei niissä tanssita. Tämän päivän trendi on päinvastainen kuin 1960-luvun lopulla alkanut ravintoloiden nousu: paritanssi on siirtynyt ravintoloiden lähes kokonaan poistuttua takaisin lavoille ja toisaalta liikuntaharrastukseksi tanssikouluihin ja -yhdistyksiin (Laine 15.2.2015).

1970-luvun hiljaisen jakson jälkeen kannattaviksi jäivät suuret lavat, jotka sijaitsivat hyvien liikenneyhteyksien päässä. Menestyvimpiä pieniä lavoja laajennettiin ja rakennettiin uusia suurhalleja. Vähitellen tanssien järjestäminen alkoi siirtyä yhdistyksiltä yksityisyrittäjille, jolloin tanssien järjes-



tämisestä tuli bisnestä. Tämän päivän tanssilavatoiminnassa näkyvät keskittäminen ja kilpailu, jotka vallitsevat myös kulttuurin alueella ja vaikuttivat 1980–90-luvuilla suurten huvikeskusten perustamiseen. Kansallisromanttiseksi ja perinteiseksi leimautunut tanssilavatoiminta alkoi kuitenkin 1990-luvulla kiinnostaa suurempaa yleisöä, kenties laman aiheuttaman työttömyyden, EU-jäsenyyden ja kovenevien markkinatalousarvojen vastapainona. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 101–102; Jalkanen & Kurkela 2003: 534; Niiniluoto 2004: 62, 68.)

2000-luvun alussa Suomessa oli enää alle 600 lavatanssipaikkaa, joista noin 300 oli tanssilavoja, noin 200 seurantaloja tai vastaavia, ja loput esimerkiksi latoja tai paikkoja, joiden rakennustyyppi on jäänyt tunnistamatta. Tanssijan kannalta olennainen on tanssilattian koko. Noin puolet nykyisten lavatanssipaikkojen tanssilattioista on kooltaan 50–249 m<sup>2</sup> (taulukko 1). Tähän kokoluokkaan kuuluu 292 tanssipaikkaa. Tätä pienempiä tanssipaikkoja on vain kolme, mutta kaikki loput tanssipaikat ovat tätä suurempia, kuten myös tutkimustani varten tarkastelemani Pavi, Kolmilammi ja V2. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 122–23.) Hakulisen ja Yli-Jokipiin taulukko pohjautuu Matti Jokisen tanssipaikkaoppaaseen ja siinä on mahdollisesti joitakin epätarkkuuksia; esimerkiksi V2:n alaksi on heidän kirjassaan ilmoitettu ”480 + ?” m<sup>2</sup>, kun taas Tanssipalvelin (sekin Matti Jokisen ylläpitämä) antaa V2:n alaksi 750 m<sup>2</sup> (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 119, 123, 228; Tanssipalvelin 2015b). On myös huomattava, että kaikki taulukon tanssipaikat eivät ole aktiivisesti toiminnassa: ainoastaan noin puolet taulukon paikoista järjestää tansseja ainakin kerran kuussa johonkin aikaan vuodesta (mt.: 127). Voidaan kuitenkin todeta, että 1990-luvulle ja 2000-luvun alulle on tyypillistä ”suurlavakulttuuri”, johon liittyvät muun muassa isojen tanssilattioiden luoma tilan tuntu, ravintolapalvelut ja huippuesiintyjät, kuten Heinonen kirjoittaa (2012: 207).

Taulukko 1. Suomen lavatanssipaikkojen tanssilattioiden koko (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 123).

Lattia-ala (m <sup>2</sup> )	Tanssipaikkojen luku
36 – 49	3
50 – 149	140
150 – 249	152
250 – 349	84
350 – 449	64
450 – 549	27
550 – 649	21
650 – 749	6
750 – 849	8
850 – 1800	2
Ei tietoa	60
<b>Yhteensä</b>	<b>567</b>

Lavatanssikulttuurissa moni asia on siis muuttunut. Tanssien järjestäminen on organisoitunut ja lavojen määrä on vähentynyt mutta koko kasvanut; on siirrytty paikallisesta maakunnalliseen tai jopa valtakunnalliseen tanssikulttuuriin. Tanssikulttuuri yhtenäistyi 1900-luvun aikana esimerkiksi suurlavojen, kulkuyhteyksien ja tanssiorkesterilaitoksen kehittymisen vuoksi (Saarikoski 2014: 9). Nykyään ei voida yleistää, että tietyllä lavalla tiettyinä iltana olevat ihmiset olisivat kotoisin samalta paikkakunnalta. Tanssijat saattavat liikkua laajalla maantieteellisellä alueella tiettyjen lavojen tai orkesterien perässä: 100–200 kilometrin ajo ei ole mitenkään epätavallista (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 101). Lavoilla käy kesäasukkaita, jotka asuvat muuten toisella paikkakunnalla, ja eri puolilta Suomea tulevat tanssijat kohtaavat myös esimerkiksi Lapin-lomillaan sikäläisissä tanssipaikoissa, kuten monet tuttavani kertovat. Tanssinopettajien eri tyylytkään eivät ole sidottuja tiettyyn paikkaan, sillä ne leviävät ympäri maata tanssileireillä, joille voi osallistua ihmisiä kaikkialta Suomesta, ja eräät opettajat kiertävät pitämässä tanssikurseja useilla eri lavoilla.

Lavatanssi-ilta tapahtuu ajassa ja tilassa. Tangomarkkinoiden ajallisaikallista tapahtumakulkua tutkineen Yrjö Heinosen (2012) määrittelyä festivaalin luonteesta voidaan soveltaa myös tanssi-illan luonnehdintaan. Kuten festivaali, myös tanssi-ilta on ajallisesti väliaikainen, toistuva ja lineaarinen. Tavallisesti lavatanssit kestävät muutaman tunnin kerrallaan mutta toistuvat viikoittain tietyn huvikauden (esimerkiksi kesäkauden) ajan, ja tanssit etenevät tietyn kaavan mukaisesti alusta loppuun. Tanssi-ilta on esimerkiksi usein tapana aloittaa ja lopettaa valssilla (Laine 2006b: 50). Paikallisesti lavatanssi-ilta on keskittynyt: toiminta sijoittuu tietylle paikkakunnalle tiettyyn tanssilavaksi kutsuttuun rakennukseen, ja itse tanssi tapahtuu tietyllä lattia-alueella. (Heinonen 2012: 182.) Tosin esimerkiksi Kolmilammilla (17.8.14) jotkut tanssijat levittäytyivät myös lavan pääoven ulkopuolelle terassille, jolloin se toimi tanssitilan jatkeena (ks. liite 2). Juha Laine kirjoittaa, että lavalla tanssija noudattaa erilaista aika- ja paikkakäsitystä kuin arkielämässä; aikaa määrittävät esimerkiksi kappaleiden kestot ja naistentunnit, ja lattialla liikkumiseen taas vaikuttavat oma partneri sekä muut tanssijat. Tanssitodellisuus muodostuu lisäksi lavan fyysisistä puitteista, sillä ne luovat kontekstin, johon tanssija yhdistää omat kokemuksensa ja mielikuvansa. (Laine 2006a: 80.)

Nykyisessä lavatanssissa voidaan nähdä eri ulottuvuuksia, joita myös haastateltavani mainitsevat: kyseessä on sosiaalinen tapahtuma, jossa olennaista on tanssin tuoma hyvä olo. Hoppu (2003: 44) kirjoittaa, että tanssin nautinto muodostuu yhteisestä rytmistä, toisen ihmisen kosketuksesta tai vain läsnäolosta ja yhdessä liikkumisesta; liikkuminen yhteisessä rytmisessä on tanssin sosiaalinen merkitys. Ihmisten tapaaminen ja lavojen ilmapiiri ovatkin esimerkiksi Maaritille ja Markukselle tärkeitä syitä, miksi he viihtyvät lavoilla. Ainakin Maaritille, Terolle ja Veikolle lavatanssi on toisaalta sa-

malla liikuntaharrastus, ja Pentin mielestä lavatanssi on muuttunut aiempaa urheilullisemmaksi. Elämänkumppanin etsimisen merkitys on sen sijaan vähentynyt. Haastateltavat yhdistävät sen yhä jossain määrin lavatanssiin, mutta toteavat, että tanssin aktiiviharrastajat eivät yleensä etsi lavoilta kumppania. (Maarit ja Tero 11.8.13; Markus 14.7.13; Pentti 18.10.13; Veikko 14.7.13) Eva Helen Ulvros (2006: 34) toteaa, että tanssi ei ole enää osa kollektiivista kulttuuria, vaan se on tietyn, pienemmän joukon harrastus, ja suuri osa ihmisistä ei koskaan tanssi. Samaa voidaan sanoa lavatanssista.

### **2.3 Tarkastelemani tanssilavat**

Valitsin tutkimukseeni kolme tanssilavaa, Pavin, Kolmilammin ja Valtatie 2:n eli V2:n, joista Pavilla ja V2:lla kävin kummassakin kaksi kertaa ja Kolmilammilla kolme kertaa. En ollut koskaan käynyt niissä aikaisemmin, mutta en halunnut tehdä tutkimustani Pirkanmaan tutuilla lavoilla, koska niillä käy tanssikoulumme asiakkaita ja muita tuttaviani, enkä halunnut tutkia heitä. Joitakin tuttuja sattui tosin paikalle myös valitsemillani lavoilla. Lavojen ja tanssi-iltojen valinta riippui lisäksi omista työ- ja loma-ajoistani sekä siitä, kuinka kaukana kohteet olivat asuinpaikastani. Tein myös joitakin muistiinpanoja käydessäni itse tansseissa muilla lavoilla, joten viittaan kokemuksiini näissäkin paikoissa.

Minulla oli muitakin kriteerejä tanssilavoja valitessani. Laadullisessa tutkimuksessa käytetään usein ns. harkinnanvaraista otantaa, jota minäkin hyödynnän tässä työssäni. Siinä tutkittavaa joukkoa ei poimita täysin sattumanvaraisesti, vaan tutkimus suunnataan niihin, jotka täyttävät tietyt tunnusmerkit. (Eskola & Suoranta 1998: 18.) Hyvin pienet lavat karsiutuivat pois, sillä niissä ei välttämättä olisi käynyt tanssia aktiivisesti harrastavia ihmisiä. Halusin tutkia tanssijoita, jotka käyvät usein tansseissa ja ehkä myös kursseilla, sillä heillä arvelin olevan näkemyksiä aiheestani. Lisäksi valintaan vaikuttivat ennakkokäsitykseni kyseisistä paikoista. Olin kuullut etukäteen, että Pavilla kävisi sunnuntaisin iäkkäitä mutta tanssitaitoisia ihmisiä, mikä pitikin paikkansa havaintojeni perusteella. Kolmilammi leimautui ennakkotietojen perusteella nuorten aktiivitanssijoiden paikaksi, ja siellä olikin ensimmäisenä analyysi-iltana (21.7.13) nuoria harrastajia ja todella vauhdikas meno. Toisena iltana (11.8.13) siellä oli kuitenkin rauhallisempaa ja väki oli keski-ikäistä. V2:a halusin tutkia, koska tiesin sen olevan suuri paikka. Vaikka tanssipaikkojen välillä saattoi havaita joitakin tällaisia eroja, kahden tai kolmen käyntikerran perusteella ei voi määrittellä, onko tietyllä lavalla aina sellaista kuin tutkimusiltoina.

Vaikka tanssilattian muoto vaikuttaa luovimiseen lattialla, en pitänyt lattian muotoa valintakriteerinä tanssipaikoille, sillä pidän ihmisten toimintaa kiinnostavampana kuin fyysistä paikkaa. Maantieteellisesti tutkimukseni painottuu Etelä-Suomeen (Pavi ja Kolmilammi) ja Länsi-Suomeen (V2). Satunnaisia muistiinpanoja on Kymenlaaksosta (Tirva ja Kuntotalo), Pirkanmaalta (Mahnala ja Rönni), Etelä-Suomesta (Ruusulinna), Kainuusta (Naapurinvaara) sekä Pohjois-Karjalasta (Kajaste). Olen tietoinen projektini maantieteellisestä rajallisuudesta, mutta en pyri kartoittamaan lavatanssin alueellisia piirteitä tai eroja näin suppean näytteen perusteella. Seuraavaksi luonnehdin lyhyesti tarkastelemiani tanssilavoja.

Vantaalla sijaitseva Pavi on perustettu vuonna 1965. Tanssilattian koko on 600 m<sup>2</sup>, ja se koostuu kahdesta salista, joista isomman koko on 425 m<sup>2</sup> ja pienemmän 175 m<sup>2</sup>. Pienempää salia paikalliset kutsuvat akvaarioksi. Tansseja järjestetään huhtikuun puolivälistä lokakuun puoliväliin keskiviikkoisin, perjantaisin ja sunnuntaisin. (Pavin kotisivu 2015; Veikko 14.7.13) Haastateltavani Markus kertoo, että keskiviikkoisin ja perjantaisin Pavilla käy nuorehkoa väkeä ja meno on reipasta, sunnuntaisin siellä taas käy ”senioreja” (7.7.13). Itse kävin Pavilla vain sunnuntaisin, jolloin tanssit pidettiin klo 17:00–22:00. Ensimmäisenä analyysi-iltana 7.7.2013 olin paikalla noin klo 17:10–22:00. Silloin Pavilla soittivat Hurma sekä Limous ja Raija Koso. Toisena iltana 14.7.13 olin paikalla noin klo 18:10–22:00, ja esiintyjä oli Susanna Heikki. Henkilökuntaan kuuluva nainen kertoi minulle, että 7.7.13 paikalla oli vajaa 500 henkeä ja 14.7.13 noin 450 ihmistä. Yleensä Pavilla käy hänen mukaansa 600–700 ihmistä, mutta heinäkuu voi olla hiljaisempi. Pavilla käy ihmisiä pääkaupunkiseudun lisäksi myös kauempaa; Veikko kertoi haastattelussaan esimerkiksi turkulaisista (14.7.13).

Kolmilammi sijaitsee Hausjärvellä, ja se on perustettu vuonna 1951. Tanssilattian koko on noin 400 m<sup>2</sup>. (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 222.) Kolmilammilla järjestetään tansseja toukokuun lopusta elokuun loppuun sunnuntaisin klo 18:00:sta alkaen (Kolmilammin kotisivu 2014). Olin paikalla ensimmäisen kerran 21.7.2013 noin klo 18:05–22:40. Orkestereina olivat Sinitaivas ja Ratto-Band. Toinen analyysi-ilta oli 11.8.13, jolloin olin paikalla noin klo 18:20 alkaen lähes loppuun saakka. Musiikista vastasivat Pekkaniskan Pojat, ja tauoilla soitettiin levymusiikkia. Arvioni mukaan tanssijoita oli 21.7.13 noin 600 ja 11.8.13 noin 300–400. Mies, joka ilmeisesti oli paikan johtaja, piti tarkkaa kävijämäärää liikesalaisuutena eikä suostunut paljastamaan sitä. Hän kertoi kuitenkin, että yleensä Kolmilammilla käy 300–600 ihmistä. Eräs järjestyksenvalvoja kertoi minulle, että Kolmilammi kerää ihmisiä esimerkiksi Turusta, Tampereelta ja Jyväskylästä asti. Paikalla oli väkeä lisäksi ainakin pääkaupunkiseudulta ja Hämeenlinnasta. (Kolmilammi 21.7.13.) Kolmannen kerran kävin

Kolmilammilla 17.8.14, jolloin siellä soitti Ratto-Band. Kyseessä olivat ns. Crossover-tanssit, jolloin taikomusiikkina soitettiin levyiltä mm. salsaa, bachataa, swingiä ja beatia. Eräs tuttu tanssinopettaja kertoi, että tapahtuman tarkoitus oli saada eri ”piirit” sekoittumaan, jotta paikalle tulisi sekä lavatanssijoita että latino- ja swingtanssien harrastajia. Kyseisenä iltana olin paikalla noin klo 20:00–22:30. Paikalla oli silmämääräisesti arvioiden noin 200–300 ihmistä eli melko vähän väkeä. Tänä iltana tanssin itse enemmän, joten en tehnyt kovin laajoja muistiinpanoja.

Harjavallassa sijaitseva Valtatie 2 eli V2 on perustettu vuonna 1966, ja toiminta on sen jälkeen elvytetty jo kahdesti, ensin vuonna 1996 ja viimeksi vuonna 2007. Nykyään tansseja järjestetään lokakuun alusta toukokuun alkuun, ja tanssilattian koko on noin 750 m<sup>2</sup>. (Tanssipalvelin 2015b.) Heikki kertoo haastattelussaan, että V2:lla käy ihmisiä esimerkiksi Turusta, Tampereelta, Huittisista ja Vammalasta (26.4.14). Kävin V2:lla ensimmäisen kerran sunnuntaina 5.1.2014. Tanssit alkoivat klo 20:00, mutta olin paikalla noin klo 20:40–01:00. Orkestereina olivat Pekkaniskan Pojat sekä Markku Aro ja Diesel. Toinen analyysi-ilta oli lauantai 19.4.14, jolloin olin paikalla noin klo 20:10–01:15. Silloin V2:lla soittivat Finlanders sekä Saija Tuupanen ja eXmiehet. Tanssit kestivät noin puoli kahteen, eli lähdin molempina iltoina pois hieman ennen niiden loppua. Oman arvioni mukaan V2:lla oli molempina iltoina noin 500 henkeä, sillä siellä ei ollut missään vaiheessa aivan tupaten täyttä. Myös V2:n johtaja vetosi liikesalaisuuteen eikä suostunut kertomaan edes suurin piirtein, paljonko paikalla oli ihmisiä.

Lisäksi tein joitakin muistiinpanoja käydessäni itse tanssimassa muissa paikoissa. Rönнин lavalla Oriveden Eräjärvellä kävin 8.9.2012, ja Mahnalan lavan juhannustansseissa Hämeenkyrössä 22.6.2013. Kajasteella Nurmeksessa kävin 27.7.2013, ja Tirvan lavalla Valkealassa 4.8.2013. Lisäksi olin Naapurinvaaralla Sotkamossa 26.7.2014, Kuntotalolla Kouvolassa 26.12.2014 ja Ruusu-linnassa Nurmijärvellä 3.1.2015. Vertailun vuoksi viittaaan myös joihinkin kokemuksiini Tukholman tanssipaikoilta, esimerkiksi Skansenin Galejan-lavalta 22.8.2014.

## 2.4 Haastateltavat

Haastattelin työtäni varten kuutta tanssijaa. Heistä kaksi tapasin Pavilla, kaksi Kolmilammilla, yhden V2:lla ja yhden tanssin ennestään. Haastateltavat esiintyvät muutetuilla etunimillä, ja heidän ikänsä ovat haastatteluhetkeltä. Halusin haastatella ihmisiä, jotka harrastavat säännöllisesti lavatanssia, jotta heillä olisi näkemyksiä lavoilla vallitsevista käytännöistä. Haastateltavista viisi on

miehiä, joten tutkimukseni valottaa nyt paljolti miesten käsityksiä lavojen tilankäytöstä. Jälkikäteen ajatellen tämä ei haittaa, sillä paritanssissa mies yleensä vastaa lattialla liikkumisesta enemmän kuin nainen. Viittaaan haastatteluihin haastateltavan nimellä ja haastattelun päivämäärällä.

Ensimmäinen haastateltavani oli 34-vuotias Markus, jonka tapasin Pavilla 7.7.2013. Haastattelin Markusta hänen kotonaan 14.7.13. Markus kertoo tanssitaustastaan: ”Mä ehkä oon aina osannu vähä mennä jotenki, ja sit mä laulan, ni jotenki on sillee rytmi veressä”. Perusaskeleet Markukselle opetti hänen vaimonsa, joka on aina ollut hyvä tanssimaan ja joka oppi askeleet jo pienenä tyttönä isoäidiltään. Haastatteluhetkellä Markus oli käynyt lavoilla aktiivisesti vasta hieman yli puoli vuotta. Hän aloitti tammikuussa 2013 ja kävi sen jälkeen lähes kaikissa tansseissa Puistokulmassa ja Malmin työväentalolla. Lisäksi Markus kävi muutaman kurssin lajeista, joista hänellä ”ei ollu mitää hajuukaan”, kuten buggista, cha chasta ja rumbasta. Hän ei ollut tiennyt, että tällaisia tansseja edes tanssitaan lavoilla: ”Mä luulin, et siel tanssitaan pelkkää foksia ja vaihtoaskeltansseja. Vähä vanhanaikanen käsitys oli.” Parhaina viikkoina Markus kävi kuusi kertaa viikossa tansseissa, ”ku se kärpänen iski.” Hän kertoi käyvänsä kesäaikaan muun muassa Pavilla ja Backaksessa. Markus pitää silti enemmän työväentalon tansseista, koska ”ne on semmoset vanhoilliset”, hän nauraa. Markuksen lempitanssi on tango, mutta hän tanssii mielellään myös monia muita lajeja. ”Kaikki käy oikeestaan”, hän sanoo. (Markus 14.7.13)

Toisena haastattelin 69-vuotiasta Veikkoa, jonka tapasin myös Pavilla 7.7.2013. Kiinnitin huomiota siihen, kuinka sujuvasti hän luovi muiden joukossa tanssilattialla, ja menin lopulta tanssimaan itsekin hänen kanssaan. Aloimme jutella, ja Veikko suostui haastatteluun. Haastattelin Veikkoa bussipysäkillä Pavin lähistöllä 14.7.13. Veikon kiinnostus tanssiin heräsi nuorempana, koska hän piti musiikista ja kävi kavereidensa kanssa tanssipaikoissa. ”Saakeli, mun pitäs kyllä joskus oppii tanssiin, kun ykskin heppu, mejän pääluottamusmies, se tanssi ku keiju,” Veikko muistaa tuolloin ajatelleensa. 43-vuotiaana hän tapasi Jortsumestari-nimisessä tanssiravintolassa Helsingissä tamperealaisen nuoren naisen, joka lopulta opetti hänelle askelia. Vähitellen hän alkoi saada vientivarmuutta ja pystyi väistelemään muita ihmisiä. Pavilla Veikko on käynyt kymmenen vuotta ja käykin nykyään lähinnä siellä. Hänen suosikkitansejaan ovat valssi ja kävelyhumppa. Kädenalitanseja hän ei tanssi olkapäänsä kulumien vuoksi, mutta sanoo, ettei oikeastaan välitä niistä muutenkaan. (Veikko 14.7.13)

Kolmanteen haastatteluuni osallistui pariskunta, 53-vuotias Tero ja 45-vuotias Maarit. Tapasin heidät Kolmilammilla 21.7.2013 ja haastattelin heitä siellä 11.8.13. Maarit alkoi käydä lavoilla 12-

vuotiaana, mutta 18-vuotiaasta asti kävi enemmän. Hän oppi tanssimaan lavalla ja myöhemmin kursseilla. Tero alkoi käydä tansseissa noin vuonna 1981 ja myöhemmin samana vuonna kursseilla. Samana syksynä hän alkoi harjoitella myös kilpatanssia nähtyään kilpatanssijoiden tanssivan, sillä he tanssivat hänen mielestään hienosti. Sittemmin Tero on käynyt esimerkiksi eräässä lavatanssiseurassa, jossa hän nykyään myös toimii ohjaajana. Hän on harrastanut myös rock 'n' swing-tansseja, ja nyt hän treenaa argentiinalaista tangoa. Hän on kilpaillut ”melkein kaikissa lajeissa” näistä. Maarit ei toimi ohjaajana, mutta hän käy kursseilla eri tanssiseuroissa. Pariskunta käy nykyään lavoilla keskimäärin kerran viikossa. Tero ja Maarit ovat tanssineet yhdessä vähän yli kaksi vuotta eivätkä tanssi juurikaan muiden kanssa. Aiemmin he kävivät lavoilla yksin. Nykyään he käyvät isoilla lavoilla, kuten Kolmilammilla ja Riutanharjulla sekä talvella Ruusulinnassa ja Satulinnassa. Tero kertoo, että he pitävät humpasta, tangosta, foksista ja cha chasta. Maarit lisää luetteloon myös marsurkan, mutta ”nopeimmat rokit tai twistit” jäävät heiltä väliin. (Maarit ja Tero 11.8.13)

Neljäntenä haastattelin 56-vuotiaasta Penttiä Tanssiksessa 18.10.2013. Kokenut lava- ja ravintola-tanssija Pentti tarjoutui itse haastateltavaksi, kun kuuli graduni aiheesta. Tunsin hänet ennestään, sillä hän käy satunnaisesti tunneilla Tanssiksessa. Pentti alkoi kuitenkin käydä tanssikursseilla jo 80-luvun puolivälissä ja kävi pitkään Åke Blomqvistin tanssikoulussa Tampereella. Lavoilla käymisen Pentti aloitti jo vuonna 1975 ja kävi aluksi joitakin satunnaisia kertoja lähinnä kesälavoilla. Myöhemmin Pentti kävi parhaina viikkoina joka ilta tansseissa lavalla tai ravintolassa. 90-luvun puolivälin jälkeen hän tanssi todella paljon ja saattoi pitää taukoa tanssista vain noin viikon kaudessa. Keskimääräinen vauhti oli noin kaksi tai kolme tanssi-iltaa viikossa. Haastatteluhetkellä Pentti kävi useimmiten ravintoloissa, mieluiten Tampereen Seurahuoneella, mutta myös Tähdessä muutaman kerran vuodessa. Muita vaihtoehtoja ei Tampereella enää juuri ollut, ja haastattelun jälkeen Seurahuonekin on lopettanut toimintansa. Pentti sanoo tanssivansa kaikkia lajeja, joita suinkin jaksaa tanssia. Hän ei erityisemmin pidä valssista, vaihtoaskelhumpasta eikä buggista. (Pentti 18.10.13) Lisäksi haastattelin Penttiä ja hänen naisystävänsä Paulaa lyhyesti puhelimitse 20.3.2015. Myös Paulalla on lava- ja ravintolatansseista pitkä kokemus.

Viimeisen haastateltavani, 53-vuotiaan Heikin, tapasin V2:lla 19.4.14 ja haastattelin häntä erään huoltoaseman kahviossa 26.4.14. Heikki on käynyt tansseissa noin 35 vuotta, 70-luvun lopulta alkaen. Heikin tanssiharrastus alkoi hänen asuessaan Ruotsissa. Hän kävi ravintoloissa tai työväentaloilla suomalaisten järjestämässä tansseissa, joissa tanssittiin samoja lajeja kuin Suomessa, esimerkiksi valssia, foksia, tangoa ja joskus lattareita. Hän kävi satunnaisesti myös tanssikursseilla. Buggista Heikki ei innostunut, vaikka kokeili sitä Ruotsissa kyllä. Kun Heikki muutti takaisin Suomeen,

hän kävi lavoilla ja oli mukana tanssiseuratoiminnassa. Tanssiharrastus oli jokapäiväistä. Hän harrasti esimerkiksi boogie woogiea, mutta ei koskaan kilpaillut. ”Mun ei oo tarvinnu kilpailla, minut huomataan muutenkin”, Heikki nauraa. Hän ei ole myöskään koskaan opettanut tanssia muuten kuin neuvonut satunnaisesti asioita tutuilleen. (Heikki 26.4.14)

Lisäksi tein koehaastattelun, jossa testasin haastattelurunkoni toimivuutta: haastattelin tanssikoulumme asiakasta, noin 60-vuotiasta Seppoa (19.6.2013). Viittaan joihinkin Sepon haastattelussa ilmenneisiin kiinnostaviin seikkoihin, vaikka en käytäkään sitä aineistona kokonaisuudessaan. Muutamalla kenttätyökerralla mukana oli yksi tai kaksi ystävää, koska he olivat kiinnostuneita niistä lavoista, joille menin. Miesystäväni Mikko Eloranta oli mukana joka kerta, sillä kuljimme hänen autollaan. Työtoverini, tanssinopettaja Eero Aronpuro oli mukana Pavilla 7.7.13. Kaksi muuta ystävääni haluaa pysytellä nimettöminä, joten kutsun heitä muutetuilla nimillä Riinaksi ja Outiksi. Riina oli mukana Pavilla 14.7.13 ja Outi Kolmilammilla 21.7.13. Oli hyödyllistä, että mukana oli tuttuja, koska he kertoivat kokemuksiaan iltojen päätteeksi. Viittaan heidän kertomuksiinsa joitakin kertoja. Lisäksi olen ottanut valokuvia selventääkseni tansseissa esiintyviä asentoja ja kuvioita. Kuvissa malleina ovat Taija Raitala ja Jouko Laine.



### 3. Tilalliset käsitteet

Ihminen ei rajoitu ihonsa pintaan, vaan hänen kokemusmaailmansa jatkuu häntä ympäröivässä tilassa. Ympäröivän tilan kokeminen voi muuttua yhteiskunnan ja kulttuurin muutosten myötä ja on muutenkin erilaista eri maissa ja kulttuureissa. (Eichberg 1987, artikkelissa Hoppu 2000: 53.) Ihmisen käsitys tilasta on dynaaminen eikä staattinen, koska se liittyy toimintaan eli siihen, mitä tietyssä tilassa voidaan tehdä, eikä niinkään passiiviseen katsomiseen (Hall 1990 [1966]: 114–15). Seuraavaksi tarkastelen keskeisiä tilankäyttöön liittyviä käsitteitä.

Ihmisten ryhmittymistä ja tilan kokemista tutkinut Edward T. Hall jakaa ihmisten välisen etäisyyden neljään osa-alueeseen (läheisimmästä kaukaisimpaan): intiimietäisyyteen, henkilökohtaiseen etäisyyteen, sosiaaliseen etäisyyteen ja julkiseen etäisyyteen. Intiimietäisyydellä (*intimate distance*) kaksi ihmistä koskettaa toisiaan, kuten vaikkapa halatessa, tai on niin lähellä, että voisi koskettaa. Henkilökohtainen etäisyys (*personal distance*) on Hallin mukaan eräänlainen suojaava kupla, jonka ihminen säilyttää ympärillään. Tämä etäisyys pidetään yleensä vieraiden ihmisten kanssa yleisillä paikoilla, vaikkapa bussia odottaessa, mutta läheisten ihmisten, kuten aviopuolisoiden, välillä henkilökohtainen etäisyys on pienempi kuin muiden kanssa. Sosiaalista etäisyyttä (*social distance*) käytetään Hallin mukaan esimerkiksi työpaikoilla. Tällä etäisyydellä ei kosketeta, mutta voidaan työskennellä yhdessä ja puhua normaalilla äänellä. Julkinen etäisyys (*public distance*) liittyy julkiseen esiintymiseen, kuten puheiden pitämiseen tai teatterissa esiintymiseen; kyseessä on esiintyjän ja yleisön välinen etäisyys. (Hall 1990 [1966]: 116–125.)

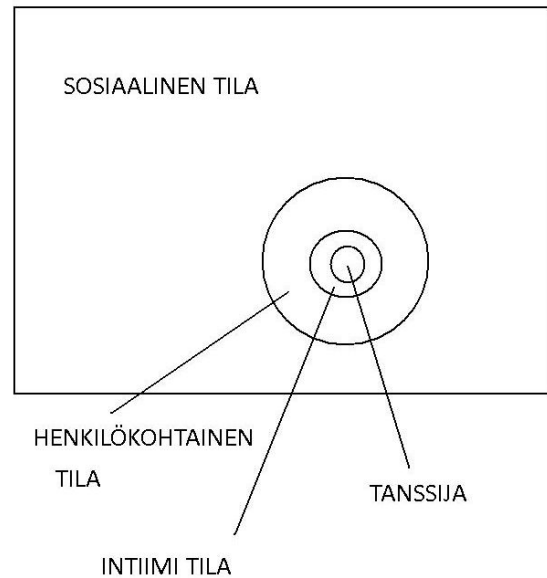
Hall on mitannut yksityiskohtaisesti, kuinka etäällä kaksi ihmistä on toisistaan näissä kategorioissa, mutta hän antaa varsin vähän esimerkkejä tilanteista, joissa näitä etäisyyksiä käytetään. Vuonna 1966 julkaistu jaottelu on nykypäivän näkökulmasta vanhahtava, koska vuorovaikutus ihmisten välillä esimerkiksi työpaikoilla on muuttunut vapaammaksi. Jaottelu ei myöskään kuvaa ihmisen käyttäytymistä universaalisti. Ihmiset, joita tutkimalla Hall muodosti teoriansa, olivat keskiluokkaisia ja kotoisin Yhdysvaltojen koillisrannikolta. (Hall 1990 [1966]: 116–125.) Hallin jaottelu ei sovellu sellaisenaan tutkimukseeni, sillä se koskee arkielämää eikä tanssitilannetta. Käytän Hallin termejä soveltuvin osin, sillä sanat intiimi, henkilökohtainen ja sosiaalinen kuvaavat mielestäni hyvin ihmisten välistä vuorovaikutusta myös tanssilattialla. Puhun kuitenkin mieluummin tilasta kuin etäisyyksistä, sillä etäisyydet ihmisten välillä vaihtelevat ja niitä on vaikea mitata tarkasti. Tila on subjektiivinen kategoria; se on ihmistä ympäröivä alue tai vyöhyke (Laban & Ullmann 2011 [1950]: 35), jonka riittävyuden jokainen kokee omalla tavallaan. Kinnunen esimerkiksi kirjoittaa, että ihmi-

nen omaksuu tietynlaiset tavat koskettaa tai jättää koskettamatta jo lapsena oman yhteisönsä tunne-repertoaarista, ja lisäksi taustalla vaikuttaa edeltävien sukupolvien tunneperintö. Jokaisella on kuitenkin oma ”ihon historiansa”, joten ihminen tulkitsee kosketuksia ja läheisyyttä aina omasta viite-kehystänsä käsin: toiset esimerkiksi kaipaavat muiden ihmisten kontaktia enemmän kuin toiset. (Kinnunen 2013: 27.)

Tässä tutkielmassa jaan tanssijaa ympäröivän tilan kolmeen vyöhykkeeseen, joiden nimet olen johtanut Hallin ja Henri Lefebvren (1991 [1974]) käsitteistä. Vyöhykkeet ovat:

1. Intiimi tila
2. Henkilökohtainen tila
3. Sosiaalinen tila

Tanssijan intiimi tila on osa hänen henkilökohtaista tilaansa, ja henkilökohtainen tila puolestaan on osa sosiaalista tilaa (kuvio 1). Henkilökohtaisen tilan kautta tanssija yhdistyy omaan partneriinsa ja muihin lattialla liikkuviin pareihin.



Kuvio 1. Tilan ulottuvuudet. Piirros: Liisa Lauronen



Kuva 1. Keinupysäytys.



Kuva 2. Nainen astuu miehen jalan yli.

Intiimissä tilankäytössä tanssijat ovat ylävartalokontaktissa. Alue, joka on kosketuksissa partnerin vartaloon, on useimmiten rintakehä tai vatsan ja lantion alue. Muutkin kehon osat voivat koskettaa, sillä esimerkiksi lantionseudun kontakti aiheuttaa usein sen, että myös reidet tai polvet voivat olla kiinni partnerissa. Suomalaisessa tangossa voidaan tehdä niin sanottuja keinupysäytyksiä tai taivutuksia, joissa miehen ja naisen jalat voivat olla koko pituudeltaan tai osittain kosketuksissa (kuva 1). Argentiinalaisessa tangossa taas on liikkeitä, joissa mies ohjaa

naisen jalkoja omilla jaloillaan (kuva 2). Kontakti pariin voi olla siis useammasta kuin yhdestä kehon kohdasta. Intiimiin tilankäyttöön kuuluu sekin, että tanssijoiden päät voivat koskettaa toisiaan, ja lisäksi miehen oikea käsi on tavallisesti naisen ympärillä ja vasen käsi pitelee naisen oikeaa kättä.

Käsittelen tanssiasentoja tarkemmin luvussa 4, joten en kuvaile niitä tässä yksityiskohtaisesti. Tavallisimmin vartaloiden etupuolet ovat kontaktissa, mutta joissain tapauksissa voidaan käyttää myös vartalon takana olevaa intiimiä tilaa. Esimerkiksi Kolmilammilla (17.8.14) bachataa tanssiva pari teki kuvion, jossa mies siirtyi naisen taakse (kuva 3). Intiimillä tilalla voidaanakin leikitellä myös avoimen otteen lajeissa: esimerkiksi ns. ”pumpsit” ovat yleinen jiven ja fuskun kuvio (kuva 4).



Kuva 3. Mies naisen takana.



Kuva 4. Pumpsit.

Intiimistä tilasta tekee intiimin ajatus lähekkäisyydestä. Paritanssin nautintoa on osaltaan juuri hyvin tiivis yhteys toiseen ihmiseen, mikä taas edesauttaa sitä, että ”tanssija alistuu tiettyihin muotoihin ja järjestykseen” (Hoppu 2000: 55). Intiimi läheisyys voitaisiin toteuttaa monin tavoin, mutta lavatanssissa se tehdään tietyllä tavalla. Kosketus on varsin säädeltyä, koska jos partneria koskettaa väärästä paikasta tai väärään aikaan, tilanne tulkitaan helposti ahdisteluksi (Laine 2006a: 76). Mies voi esimerkiksi ottaa naisen rintakehään kontaktin omalla rintakehällään, mutta hänen ei ole hyväksyttävää koskettaa naisen rintaa kädellään. Lavatanssissa ei kosketeta partnerin sukuelimiä tai takamusta (poikkeuksena edellä mainitut pumpsit, mutta niissäkään ei kosketeta kädellä vaan omalla takamuksella). Partneria ei hyväillä, vaan kädet pidetään paikallaan. Tavallisesti ei myöskään kosketeta kädellä partnerin päätä. Tämä seikka tuntuu tosin olevan kulttuurisidonnainen, sillä Tukholmassa käydessäni olen nähnyt ja kokenut, kuinka kättä voidaan pitää partnerin niskassa tai takaraiivolla niin sanottua dirtyfoksia (ruots. *dirtyfox*) eli ruotsalaista hitaan foksin variaatiota tanssittaessa (esim. Skansen 22.8.14). Dirtyfoksiin voi kuulua myös ns. *gnuss*-tyyli (*gnussa* = suom. ”hie-roa”), jossa tanssitaan otsat vastakkain ja mies kääntelee naisen päätä puolelta toiselle omalla päällään (DF 2014). Suomen tanssilavoilla en ole koskaan nähnyt tällaista.

Henkilökohtainen tila rakentuu ihmiskehon ulottuvuuksista. Laban käyttää henkilökohtaisesta tilasta nimeä kinesfääri, mutta käytän itse mieluummin suomenkieliselle lukijalle ymmärrettävämpää

termiä. Henkilökohtainen tila eli kinesfääri viittaa Labanin mukaan kehon luonnollisiin rajoihin, jotka ulottuvat siihen asti, mihin ihminen pystyy kurottamaan raajansa tai muun kehonsa osan ottamatta askelta tuekseen. Henkilökohtainen tila kasvaa tai kutistuu sen mukaan, kuinka laajoja kehon osien liikkeet ovat. Tanssija voi esimerkiksi pysyä pystyasennossa ja pitää kätensä lähellä vartalotaan, jolloin henkilökohtainen tila on suppea, tai kurottaa pitkälle käsillään siten, että ylävartalokin tulee mukaan liikkeeseen, jolloin henkilökohtainen tila on laaja. (Laban & Ullmann 2011 [1950]: 35.) On huomattava, että tilaa on myös tanssijan yläpuolella (Williams 2004: 193). Henkilökohtainen tila muodostaa tanssijan ympärille eräänlaisen kuplan, joka siirtyy tanssijan mukana hänen liikkuessaan sosiaalisessa tilassa. Kun tanssija siirtyy tilassa eri kohtiin, hänen kehonsa muodostaa tilaan muotoja tai kaavoja. Tanssijan ottamat askeleet voivat olla lyhyitä tai pitkiä, mutta ne eivät kasvata henkilökohtaista tilaa, vaan aiheuttavat sen, että henkilökohtainen tila liittyy sosiaaliseen tilaan. (Laban & Ullmann 2011 [1950]: 21, 35, 37.) Tämä pätee melko hyvin tanssilattiaa kiertäviin suljetun otteen lajeihin, joissa tanssiasento usein pidetään jotakuinkin muuttumattomana tanssin ajan. Paikallaan tanssittavien kädenalitatsien osalta olen kuitenkin sitä mieltä, että henkilökohtainen tila kasvaa pitkien askelien myötä. Näissä lajeissa tanssiparilla on nimittäin lattialla oma paikka tai alue, jossa tanssi toteutetaan, ja pitkiä askelia otettaessa tuo alue kasvaa merkittävästi. Käsittelen asiaa tarkemmin esimerkkien kautta luvussa 5.3.2.



Kuva 5. Rintaspin.

Lavatanssissa tanssijan henkilökohtainen tila yhdistyy aina hänen partnerinsa henkilökohtaiseen tilaan. Henkilökohtaisen tilan käyttöä ovat tanssiasennot, joissa partneriin otetaan kontakti käsien välityksellä. Ote on siis etäisempi kuin intiimiä tilaa käytettäessä. Myös henkilökohtaiseen tilaan liittyvä kosketus on säänneltyä. Yleensä mies koskettaa naista käsillään, mutta joskus mies voi leikitellä ja käyttää viemiseen jotakin muuta kehonsa osaa. Tavallisesti mies tällöin käyttää rintakehäänsä, selkäänsä, olkapäätänsä tai kyynärpäätänsä. Esimerkiksi jiven tai fuskun rintaspinissä mies vie rintakehällään naisen käännökseen (kuva 5).

Tavallisesti mies koskettaa naista tämän kehon koviin kohtiin, kuten käsiin, kyynärpäihin, olkapäihin, lantioon tai lapaluihin, sillä niistä saa hyvän otteen. Naiset eivät myöskään yleensä halua, että heitä kosketetaan kohtiin, jotka he kokevat lihaviksi (ks. Kinnunen 2013: 169), joten naisen mielestä saattaa olla epämiellyttävää, jos mies pitää häntä vaikkapa vyötäröltä kiinni. Minut on esimerkiksi juuri tästä syystä koulutettu viemään naisia lapaluista tai muista kovista kohdista, enkä itse opeta miehiä ottamaan naista vyötäröltä kiinni. Lavoilla näin kyllä miehiä, jotka pitivät polkassa molem-

pia käsiään naisen vyötäröllä (esim. Kolmilammi 11.8.13; Kuntotalo 26.12.14), ja olen joskus osallistunut kansantanssitunneille, joilla opettaja käytti tällaista otetta. Käsien paikat voivat siis vaihdella käytännön tanssissa ja opetuksessa.

Henri Lefebvre kirjoittaa, että tila ei ole vain fyysinen säiliö eikä passiivinen tapahtumapaikka, vaan se muodostuu sosiaalisessa prosessissa. Hänkin käyttää termiä sosiaalinen tila ja viittaa sillä esimerkiksi tilassa toteutettaviin sosiaalisiin tapahtumiin, kuten perhesuhteisiin ja työn organisointiin. Sosiaalinen tila on yhteisön ja sosiaalisen elämän areena. Lefebvren mukaan tila syntyy seuraavien kolmen tekijän vaikutuksesta:

1. Tilalliset käytännöt
2. Tilalliset representaatiot
3. Representationaalinen tila

Tilalliset käytännöt liittyvät päivittäisiin rutiineihin ja todellisuuteen. Tilallisiin käytäntöihin kuuluvat fyysisten paikkojen käyttötarkoitukset, kulkeminen paikkojen välillä ja se, mitä paikoissa tapahtuu. Tilalliset representaatiot viittaavat tilan tulkintoihin ja kuvauksiin, kuten karttoihin ja suunnitelmiin. Niiden informaatio on usein kirjallista tai kuvallista. Representationaalinen tila puolestaan koostuu mielikuvista, käsityksistä ja muistoista: millainen tilan ajatellaan olevan tai millainen sen pitäisi olla. (Lefebvre 1991 [1974]: 11, 16, 32–35, 38–39, 50, 117–18, 233.) Olennaista Lefebvren ajattelussa on tilan muodostumisen luonne, jossa abstrakti ja konkreettinen yhdistyvät: tila ei sijoitu pelkästään fyysiseen paikkaan, vaan myös ihmisen ajatus- ja kokemusmaailmaan. Paikat ovat osa tilaa, sillä tilalla on materiaallinen ulottuvuutensa, mutta tila rakentuu prosessina, johon kuuluvat paikkojen lisäksi käsitykset ja kokemukset. (Mt.: 16, 33–34, 38–39, 56–57.)

Lefebvren ajattelua on hyödyntänyt myös Tangomarkkinoiden aikaisen kaupunkikuvan festivalisointumista tutkinut Yrjö Heinonen (2012). Heinosen mukaan (2012: 182–83) Lefebvren tilajaottelu koostuu havaitusta, fyysisestä tilasta ja sen materiaalisista aspekteista, käsitetystä eli mentaalista tilasta sekä eletystä eli sosiaalisesta tilasta. Heinosta ja Lefebvreä mukaillen käytän itse tässä tutkielmassa seuraavia käsitteitä:

1. Tilalliset käytännöt
2. Tilalliset käsitykset
3. Tilalliset kokemukset

Tilallisiin käytäntöihin sijoitan tanssilattialla tapahtuvat konkreettiset toiminnot, kuten hakutilanteet, tanssitavat ja -tyylit, lattialle sijoittumisen ja siellä luovimisen sekä tanssijan lajivalinnat ja hänen käyttämänsä kuviomateriaalin. Tilallisilla käsityksillä tarkoitan mielikuvia ja ihanteita siitä,

kuinka lavoilla olisi toimittava. Heinosen artikkeliin (2012: 182–83) pohjaten tilalliset käsitykset ovat ”verbaalisia kuvauksia tai visuaalisia esityksiä [...], joissa eletty ja havaittu kytketään siihen, miten se on käsitetty.” Tähän kategoriaan kuuluvat lavojen pohjapiirrokset ja vaikkapa lehtijuttujen lavaetikettiohjeet. Lisäksi esimerkiksi haastateltavien ilmaisemat mielipiteet siitä, kuinka lavoilla tulisi toimia, ovat heidän tilallisia käsityksiään. On huomattava, että tilalliset käytännöt ja käsitykset eivät välttämättä ole sama asia, sillä haastatteluista käy ilmi, etteivät haastateltavat edes itse aina noudata omia tilankäyttöisiä ihanteitaan (esim. Veikko 14.7.13). Tilallisiin kokemuksiin puolestaan sijoittuvat tanssijan muistot ja eletyt kokemukset tämänhetkisestä ja aiemmista tanssitapahtumista. Tanssija käyttää niitä viitekehystenä tämänhetkiselle ja tulevalle toiminnalleen. Tilalliset prosessit etenevät siis abstraktioista toteutukseen ja kokemukseen, ja näiden kolmen tekijän vaikutuksesta tanssilattialla muodostuvat intiimi, henkilökohtainen ja sosiaalinen tila.

Sosiaalisella tilalla tarkoitan tässä tutkielmassa tanssilattiaa ja siellä toteutettavia tilallisia prosesseja. Myös esimerkiksi kahvio- ja WC-tilat ovat sosiaalisia tiloja, mutta ne eivät ole tässä tutkimuksen kohteina. Lefebvren mukaan jokainen yhteisö tuottaa oman tilansa (1991 [1974]: 31). Sosiaalinen tila onkin sosiaalinen tuote, joka muodostuu tanssilattialla uudelleen joka kerta, kun siinä järjestetään tanssit. Ensinnäkin tanssilattian muoto vaikuttaa siihen, miten ja mihin ihmiset liikkuvat lattialla. Oma osuutensa sosiaalisen tilan muodostumisessa on myös lavatanssin konventioilla. Lefebvre kirjoittaa, että on olemassa yhteisesti ymmärrettyjä sääntöjä siitä, kuinka julkisilla paikoilla toimitaan. Tällaiset säännöt syntyvät vähitellen ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. (Lefebvre 1991 [1974]: 56.) Menneet tapahtumat vaikuttavat siis sosiaalisen tilan muodostumiseen (mt.: 37, 73). Tanssitottumukset ja liikkumiseen liittyvät koodit ja käytöstavat ovat kehittyneet vuosien saatossa nykyiseen muotoonsa, ja niiden ansiosta lattialla ei edetä sattumanvaraisesti intuition vallassa, vaan pyritään noudattamaan niin sanottua lavaetikettiä. Tanssit opitaan, kuten kaikki muukin kulttuurissa on opittua. Kun ihmiset tanssivat, he edustavat omia tietojaan ja uskomuksiaan, kommunikoivat niiden kautta toisten ihmisten kanssa ja järjestävät kokemuksiansa myötä uudelleen näitä tietoja. (Williams 2004: 35.) Lavatanssin konventiot muodostuvat siis prosessuaalisesti ja muokkaavat tilaa. Käytännössä toteutettuina ne ovat tilallisia käytäntöjä, mutta toisaalta ne kuuluvat myös tilallisiin käsityksiin eli ne ovat ihmisten tulkintoja siitä, miten lattialla tulisi liikkua. Kolmanneksi ne sijoittuvat eräänlaiseen tanssijoiden kollektiiviseen, kulttuuriseen muistiin eli tilallisiin kokemuksiin. Kulttuurinen muisti tarkoittaa, että tärkeinä pidettyjen tapahtumien muistoa pidetään yllä esimerkiksi rituaalien avulla (Assmann 1995, artikkelissa Heinonen 2012: 200). Kulttuuri määrittää kaikkia ihmisiä, kuten myös aikaa ja tilaa; tila ja aika eivät ole vain olemassa, vaan ne muokkautuvat koko ajan kyseiseen hetkeen sopiviksi (Urciuoli 1995, teoksessa Williams 2004: 21).

Tilaa voidaan myös hallita tai tilaan voidaan sopeutua. Lefebvre käyttää termejä *dominated space* ja *appropriated space*, dominoitu tila ja sopeutettu tila. Dominoitu tila on Lefebvren mukaan teknologian tuote, kuten moottoritie tai pato, joka on rakennettu luonnolliseen tilaan. Dominoitu tila on muuttanut luonnollista tilaa ja hallitsee nyt sitä. Tilan dominointi on Lefebvren mukaan lisääntynyt valtioiden ja poliittisen vallan myötä eli dominoinnin taustalla on usein jokin auktoriteetti. Sopeutetulla tilalla Lefebvre puolestaan tarkoittaa tilaa, jota on muunneltu vastaamaan tietyn ihmisryhmän tarpeita ja mahdollisuuksia; tila on siis tehty tarkoituksenmukaiseksi. Sopeutettuja tiloja voivat olla esimerkiksi asumukset ja kylät, jotka ihminen on muokannut omaan käyttöönsä sopiviksi. (Lefebvre 1991 [1974]: 164–66.) Lefebvreä mukaillen puhun itse dominoivasta ja sopeutuvasta tilankäytöstä. Tanssilattialla tilan dominointia voi olla esimerkiksi jäykkä, leveä tanssiasento, jota tanssija ei piennä, vaikka lavalla olisi ahdasta. Tällöin hän hallitsee tilaa. Dominoivan tilankäytön taustalla ovat usein kurseilla tai tanssiurheilun parissa opitut liikemallit eli tilalliset kokemukset. Sopeutuvaa tilankäyttöä puolestaan on esimerkiksi joustava henkilökohtainen tila: sopeutuva tanssija mukauttaa asentonsa ja liikemateriaalinsa käytettävissä olevaan sosiaaliseen tilaan.

Tilassa on siis potentiaalia, mutta sitä ei käytetä kaikkea eikä sitä käytetä mielivaltaisesti. Tanssijan haaste on pystyä arvioimaan, mihin on juuri tulossa tilaa sen lisäksi, missä tilaa on nyt. Ideaalit eivät aina toteudu, vaan niitä haetaan, ja tanssijan henkilökohtainen tila kohtaa paitsi oman partnerin myös muiden parien kanssa. Tämä aiheuttaa joskus ristiriitoja tanssilattialla. Lopputulokseen vaikuttavat lavatanssin konventioiden lisäksi monet asiat: vaihtuvat partnerit, muut lattialla liikkujat, tanssijoiden taitotaso, esiintymishalu, innostuminen, orkesteri, tanssilattian fyysinen muoto, sattuma ja se, missä ihminen on oppinut tanssimaan. Käsittelen seuraavissa luvuissa näitä seikkoja tarkemmin.

#### **4. Intiimin ja henkilökohtaisen tilan käyttö**

Paritanssi toteutetaan kosketuksen välityksellä (Kinnunen 2013: 191). Intiimiä ja henkilökohtaista tilaa käytetään tanssissa siten tanssiasentojen ja käsiotteiden kautta. Intiimin ja henkilökohtaisen tilan käyttöön kuuluu vieminen, seuraaminen ja partnerin aistiminen: onko parilla tilaa toteuttaa oma tanssinsa. Tanssin kokeminen miellyttäväksi tai epämiellyttäväksi riippuu näin olennaisesti asennoista ja kosketuksen laadusta. Tarkastelen siksi myös haastateltavien kokemusten perusteella, millaisena tanssiin kuuluvaa läheisyyttä pidetään. Lisäksi analysoin tanssiasentojen kautta henkilökohtaisen tilan ulottuvuuksia ja laajuutta.

##### **4.1 Tanssiasennot ja käsiotteet**

Tanssiasento on tapa, jolla mies ja nainen ovat käsi- ja usein myös vartalokontaktissa tanssin aikana. Analysoin tässä luvussa yleisimpiä lavoilla käytettyjä tanssiasentoja ja käsiotteita (taulukko 2; kuvat 6–23) ja tarkastelen eri tanssilajien toteutusta niiden avulla. Mukana ovat sellaiset otteet, joissa on mahdollista pysyä ja tanssia perusaskelia. Koska erilaisia kuvioita eli liikesarjoja on lukemattomia, taulukko 2 ei sisällä kaikkia mahdollisia asentoja ja käsiotevariaatioita. On myös huomattava, että käsien paikat ja korkeudet sekä etäisyydet parin välillä voivat vaihdella, joten taulukko ja kuvat ovat yleistäviä. Lisäksi asennoista ja otteista käytetty terminologia vaihtelee, ja kaikkien otteiden kohdalla vakiintunutta nimitystä ei ole (vrt. esim. Milad & Koskivaara 2002: 10–11). Tanssiasento on yleistermi, jolla usein tarkoitetaan suljettua otetta, kuten perusasentoa. Suljettuja otteita on erilaisia, kuten alla olevista taulukosta ja kuvista näkyy, mutta niille yhteistä on se, että mies ja nainen ovat yleensä vastakkain, miehen oikea käsi on naisen selässä, vyötäröllä tai vasemmassa lapaluussa ja miehen vasen käsi pitelee naisen oikeaa kättä tai on naisen ympärillä. Avoimilla otteilla tarkoitan käsiotteita, joissa miehen ja naisen kädet ovat eri tavoilla kiinni toisissaan, mutta luokitelen avoimeksi otteeksi tässä myös asennon, jossa mies ja nainen ovat rinnakkain ja miehen toinen käsi on naisen selässä.



Taulukko 2. Yleisimmät tanssiasennot ja käsiotteet.

Tanssiasennot ja käsiotteet				
1. Intiimi tila	Vartalokontakti	A) Syliote	Lähiotteet	Suljetut otteet
		B) T-asento		
		C) Halausote		
2. Henkilökohtainen tila	Käsikontakti	D) Perusasento	Etäotteet	
		E) Avattu perusasento		
		F) Lapaote		
		G) Vyötäröote		
		H) Polkkaote		
		I) Polskaote		
		J) Selkäote rinnakkain	Otteet rinnakkain	
		K) Alaote rinnakkain		
		L) Kahden käden otteet rinnakkain		
		M) Kainalo-ote	Otteet vastakkain	
N) Yhden käden otteet vastakkain				
O) Kahden käden otteet vastakkain				

Esittelen taulukossa 2 nimetyt tanssiasennot lähemmin kuvissa 6–23. Aloitan suljetuista otteista, joissa voidaan tanssia ylävartalot yhdessä tai erillään. Ylävartalokontakti voidaan toteuttaa kolmella tavalla, joista käytän yhteistä nimeä lähiotteet. Niistä ensimmäinen on syliote (kuva 6), jossa kyynärpäät pidetään alhaalla. Nainen katsoo tavallisesti vasemmalle (kuva 6), mutta argentiinalaisessa tangossa nainen katsoo oikealle (kuva 7). Toinen tapa olla ylävartalokontaktissa on T-asento. Käyttämäni nimitys tulee siitä, että kohotetut käsivarret muodostavat T-kirjaimen, kun kyynärpäälinjat ovat suoraan sivulle (kuva 8). T-asennossa tanssitaan usein alhaalla siten, että polvet ovat lomittain partnerin polvien kanssa, mutta kaikki kyynärpäät ylhäällä tanssivat eivät tee näin. Ylävartalokontaktin kolmas toteutustapa on halausote. Halausotteeksi kutsun syliotetta, jossa miehen molemmat kädet ovat naisen ympärillä (kuva 9). Käsien paikat voivat vaihdella. Ruotsissa tätä otetta käytetään hidasta foksia tanssittaessa, ja modernia foksiversiota kutsutaankin halausfoksiksi (ruots. *kramfox*) tai dirtyfoksiksi (DF 2014). Nainen voi Ruotsissa pitää käsivarsiaan myös miehen kaulan ympärillä. Sekä syliotteessa, T-asennossa että halausotteessa saatetaan pitää päätä kiinni parin päässä.



Kuva 6. Syliota.



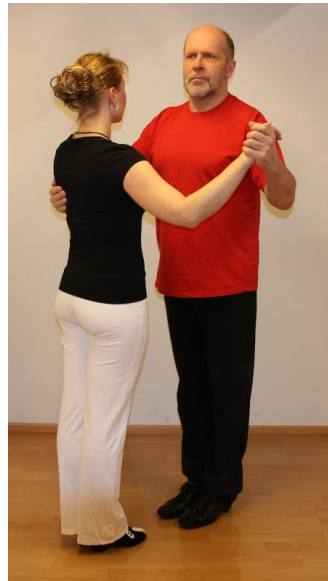
Kuva 7. Syliota, jossa nainen katsoo oikealle.



Kuva 8. T-asento.



Kuva 9. Halausote.



Kuva 10. Perusasento.



Kuva 11. Perusasento, jossa miehen vasen käsi on alhaalla.

Termiä etäotteet käytän suljetuista otteista, joissa ylävartalot eivät kosketa toisiaan. Monissa lajeissa yleinen asento on perusasento (kuva 10). Käsien korkeudet voivat siinä vaihdella: esimerkiksi latta-reissa miehen vasen käsi voi olla korkeammalla kuin foksissa ja valssissa. Joskus mies taas saattaa pitää vasenta kättään alhaalla, vaikkapa kävelyhumpassa (kuva 11). Miehen vasen käsi on alhaalla myös avatussa perusasennossa (kuva 12), jossa vartalot eivät siis ole aivan vastakkain vaan hieman avattuina miehen vasemmalle ja naisen oikealle. Avattua perusasentoa käytetään swingtansseissa,

kuten jivessä, fuskussa ja lindy hopissa, joista viimeksi mainitussa voitaisiin tanssia etukumarassa toisin kuin kuvassa 12, jossa ylävartalot ovat suorassa.



Kuva 12. Avattu perusasento.



Kuva 13. Lapaote.



Kuva 14. Vyötäröote.

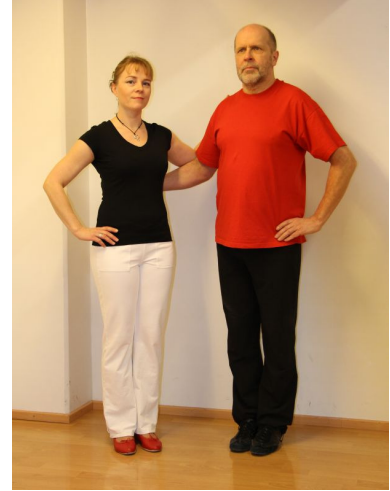
Erilaisia etötteitä käytetään tyypillisesti kansantansseissa, ja niin myös lavoilla tanssittavissa polkassa, jenkassa ja masurkassa. Yksi vaihtoehto näissä tansseissa on lapaote (kuva 13), jossa miehen kämmenet ovat naisen lapaluiden kohdalla. Toinen vaihtoehto on vyötäröote (kuva 14). Nainen pitää näissä otteissa tavallisesti käsiään miehen olkapäiden ympärillä (kuvat 13 ja 14) tai joskus olkapäiden päällä. Kuntotalolla (26.12.14) näin tosin joitakin naisia, jotka masurkassa pitivät vasemmalta kädellään kiinni (lyhyestäkin) hameestaan, kun mies käytti lapa- tai vyötäröotetta. Hameesta pidettiin kiinni myös masurkan rinnakkain tanssittavassa osuudessa. Todennäköisesti tällaista asentoa siis opetetaan jossakin. Kolmas vaihtoehto on polkkaote (kuva 15), joka on kansantanssijoiden Suomessa käyttämä termi (Rausmaa 2012: 13). Ruotsissa käytetään nimeä masurkkaote (BSF 1964: 21). Tässä otteessa mies pitää vasenta kättään omalla lantiollaan. Neljäntenä voidaan tanssia polskaotteessa (kuva 16), joka on sekin Suomessa käytetty nimitys (Milad & Koskivaara 2002: 11). Ruotsissa otteen nimi on hambo-ote (BSF 1964: 20). Tässä mies pitää vasenta kättään naisen olkavarrella ja nainen oikeaa kättään miehen olkavarrella. Tämän tutkielman kuvissa (15 ja 16) miehen oikea käsi on naisen lapaluussa, mutta sitä saatetaan pitää polkka- ja polskaotteissa myös naisen vyötäröllä (Milad & Koskivaara 2002: 11; Rausmaa 2012: 13).



Kuva 15. Polkkaote.



Kuva 16. Polskaote.



Kuva 17. Selkäote rinnakkain.

Avoimet otteet tehdään rinnakkain tai vastakkain. Rinnakkain voidaan tanssia ensinnäkin siten, että miehen käsi on naisen selässä (kuva 17). Kansantanssissa tätä kutsutaan avoimeksi tanssiotteeksi, tosin miehen käsi saattaa olla naisen vyötärön ympärillä eikä selässä (Milad & Koskivaara 2002: 11; Rausmaa 2012: 12). Käytän kuitenkin itse termiä avoin ote yleisnimityksenä kaikille vastakkain tai rinnakkain toteutetuille käsiotteille, joten kutsun tätä otetta selkäotteeksi rinnakkain. Selkäote voidaan ottaa myös toisin päin siten, että nainen on miehen vasemmalla puolella ja miehen vasen käsi naisen selässä. Nainen pitää parinpuoleista kättään yleensä miehen olkapään takana. Selkäote on tyypillisin jenkassa, mutta sitä käytetään myös esimerkiksi lindy hopissa, jossa se tehdään etukumarassa, polvet alhaalla ja vapaa käsi yleensä kannateltuna hieman koukussa. Lisäksi rinnakkain voidaan tanssia käsi kädessä (kuva 18). Kutsun tätä alaoitteeksi, koska miehen käsi on naisen käden alla. Alaoite voidaan ottaa kummalla tahansa kädellä ja myös vastakkain. Kuvassa (18) otetta demonstroidaan masurkan askelilla, koska otetta käytettiin tutkittuina iltoina usein juuri masurkassa. Selkäotteessa ja alaoitteessa vapaan käden paikka voi vaihdella: kuvissa (17 ja 18) vapaat kädet ovat lantiolla, mutta ne voivat myös riippua vapaana tai olla kannateltuina vartalon etupuolella.



Kuva 18. Alaote rinnakkain.



Kuva 19. Luisteluote.



Kuva 20. Perhosote.

Avoimia käsiotteita on monia erilaisia, joten esittelen tässä vain joitakin vaihtoehtoja. Kahden käden otteita, joissa ollaan rinnakkain, käytetään lavoilla esimerkiksi jenkassa, swingtansseissa ja lattareissa. Rinnakkain voidaan tanssia vaikkapa otteessa, jossa miehen oikea käsi on naisen oikeassa kädessä ja vasen käsi naisen vasemmassa (kuva 19). Otteesta voidaan käyttää englanniksi nimeä *skater's handhold* (Promenade 2015), jonka käänän tässä luisteluotteeksi. Lisäksi rinnakkain voidaan tanssia otteessa, jossa kädet ovat koholla ja miehen toinen käsi naisen selän takana (kuva 20). Tätä kutsutaan omassa koulussamme perhosotteeksi, mutta kansantanssinimitys on yläote (Rausmaa 2012: 12). Englanniksi otteesta käytetään esimerkiksi nimeä *sweetheart* tai *cape* (suom. ”viitta”), kuten Wright kirjoittaa (2013: 47, 49). Kainalo-ote (kuva 21) puolestaan on tyypillinen kävelyhumpassa, jolloin otteessa voidaan kävellä eteenpäin tanssilattialla. Kainalo-otetta käytetään kuitenkin myös esimerkiksi jiven, fuskun ja salsan kuvioissa. Yhden ja kahden käden otteet vastakkain ovat tyypillisiä swingtansseissa ja lattareissa. Yhden käden otteissa miehen jompikumpi käsi on kiinni naisen jommassakummassa kädessä, esimerkiksi oikea käsi naisen oikeassa (kuva 22). Kahden käden otteissa molemmat kädet ovat kiinni, vaikkapa oikea naisen oikeassa ja vasen naisen vasemmassa (kuva 23).



Kuva 21. Kainalo-ote.



Kuva 22. Yhden käden ote vastakkain: oikea käsi naisen oikeassa.



Kuva 23. Kahden käden ote vastakkain: ristiote oikeat kädet päällä.



Kuva 24. Promenadi syliotteessa.

Intiimiä tilaa käytetään siis lähiotteissa eli asennoissa, joissa mies ja nainen ovat ylävartalokontaktissa. Tällöin käytetään vartalovientiä: mies voi esimerkiksi vartaloon oikealle kääntämällä tehdä tilaa kävelläkseen naisen ohi vaikkapa tangossa tai hitaassa foksissa. Mies voi myös vartaloon kääntämällä avata naisen promenadiasentoon (kuva 24). Kaikki miehet eivät tosin vie näitä liikkeitä vartalonkäännöllä vaan käsillään. Paula toteaa, että nimenomaan polvet koukussa tanssivat miehet vievät usein käsillään, sillä vartalovientiä ei voi kunnolla käyttää, jos miehen jalat ovat hänen vartalonsa etupuolella (Paula ja Pentti 20.3.2015). Promenadiasento on yleensä syliotteen tai T-asennon variaatio, mutta avaus voidaan tehdä myös etäisemmästä perusasennosta. Henkilökohtaista tilaa käytetään etäotteissa ja avoimissa otteissa. Etäotteissa käytetään lapa- tai vyötärövientiä eli miehen oikea käsi on naisen vasemmassa lapa- luussa tai vyötäröllä. Suljetun otteen lajeissa (taulukko 3) tyypillistä on käsien staattisuus: jalat tanssivat, mutta kädet pidetään paikallaan. Vasemmalla kädellään veivaavia miehiä näin vain yhden Kajasteella (27.7.13) ja yhden Pavilla (14.7.13). Avoimissa otteissa käytetään käsivientiä eli mies ohjaa käsillään naista ja nainen ottaa informaatiota vastaan. Naisen liikkumista häiritsee ja kädet voivat kipeytyä, jos mies käyttää vienneissään voimaa tai laajoja käsien liikkeitä. Esimerkiksi Ruusulinnassa (3.1.15) tanssin fuskua erään miehen kanssa, joka vei minua käden alta voimakkaasti ja jäykin käsin, jolloin minun oli vaikea mennä käden alta ja epämiellyttävä liikkua. Taulukkoon 3

olen koonnut lavoilla tanssitut lajit sen mukaan, missä enimmäkseen käytettiin suljettua otetta, avoimia otteita tai molempia.

Taulukko 3. Suljetun ja avoimen otteen lajit tarkasteltuina iltoina.

Suljetun otteen lajit	Avoimen otteen lajit	Lajit, joissa käytettiin sekä suljettua että avointa otetta
Argentiinalainen tango	Bugg	Amerikkalainen vals
Foksi	Boogie woogie	Cha cha
Hidas foksi	Fusku	Hustle
Hidas vals	Jive	Jenkka (hyppyjenkka)
Mansehumppa	Swingpolkka	Kävelyhumppa / kuviohumppa
Polkka	West coast swing	Lindy hop
Samba		Masurkka
Tango		Rumba
Vaihtoaskelhumppa		Salsa
Vals		Sottiisi (kävelyjenkka)

Tanssilajien luokittelu suljetun ja avoimen otteen lajeiksi on vaikeaa, koska käytännössä missä tahansa lajissa voidaan vaikkapa viedä nainen käden alta eli käyttää avointa otetta. Toisaalta missä tahansa lajissa voidaan myös ottaa nainen suljettuun otteeseen ja purkaa sen jälkeen takaisin avoimeen. On myös mahdollista pyöräyttää nainen ympäri siten, että käsiote irtoaa, jolloin hetken ajan tanssitaan erillään ilman otetta. Taulukkoon 3 olen lajitellut suljetun otteen lajeiksi tanssit, joissa käytettiin tutkiminani iltoina tavallisesti vain suljettua otetta. Avoimen otteen lajeja ovat tanssit, joissa käytettiin enimmäkseen avoimia otteita. Loput lajit ovat tansseja, joissa käytettiin tasaisesti molempia otteita. Esimerkiksi jaksotanssit jenkka ja masurkka sisälsivät sekä avoimen otteen jaksoja että pyörintää suljetussa otteessa. Paikallaan tanssittavissa lajeissa, kuten rumbassa, saatettiin aloittaa tanssi suljetussa otteessa, tehdä välillä avoimen otteen kuvioita ja palata kuvioiden jälkeen suljettuun otteeseen. On myös huomattava, että vaikka polkkaa ja sambaa tanssittiin tarkasteltuina iltoina lähinnä suljetussa otteessa, molemmissa lajeissa on mahdollista tehdä avoimen otteen osioita. Taulukko 3 koskee siis analysoimiani iltoja eikä kyseisiä lajeja yleensä.

Sama tanssija voi käyttää samaa asentoa useissa lajeissa: mies voi tanssia syliotteessa esimerkiksi tangoa sekä nopeaa ja hidasta foksia. Eri tanssijat käyttävät erilaisia asentoja, jolloin vaikkapa hitaassa foksissa yksi mies käyttää syliotetta, toinen T-asentoa, ja kolmas halausotetta. Otteet ja etäisyydet parin välillä voivat vaihdella saman tanssin aikana. Lajeissa, joissa käytetään avoimia otteita, on paljon variaatiota, sillä erilaisia kuvioita, asentoja ja käsiotteita on lukemattomia. Taulukkoon 4

olen koonnut asennot ja käsiotteet niiden lajien mukaan, joissa niitä enimmäkseen käytettiin analyysi-iltoina. Kooste on suuntaa-antava eikä sisällä kaikkia mahdollisia vaihtoehtoja.

Taulukko 4. Tanssiotteet lajeittain.

Tanssiasennot ja käsiotteet lajeittain	
Ote	Lajeja, joissa otetta käytettiin analyysi-iltoina
Syliote	Arg. tango, foksi, hidas foksi, hidas valssi, tango
T-asento	Foksi, hidas foksi, hidas valssi, tango
Halausote	Hidas foksi, hidas valssi
Perusasento	Amer. valssi, foksit, hidas valssi, humpat, rumba, salsa, samba, valssi
Avattu perusasento	Fusku, jive, lindy hop
Lapaote	Jenkka, masurkka, polkka, sottiisi
Vyötäröote	Polkka
Polkkaote	Masurkka, polkka
Polskaote	Polkka
Selkäote rinnakkain	Amer. valssi, jenkka, lindy hop, sottiisi
Alaote rinnakkain	Masurkka
Kahden käden otteet rinnakkain	Fusku, jenkka, sottiisi
Kainalo-ote	Fusku, jive, kävelyhumppa
Yhden käden otteet vastakkain	Bugg, boogie woogie, fusku, jive, kävelyhumppa, lindy hop, salsa, swingpolkka, west coast swing
Kahden käden otteet vastakkain	Bugg, cha cha, kävelyhumppa, rumba, salsa

Taulukosta nähdään, että mitään absoluuttisia sääntöjä tanssiotteiden käytölle ei ole. On vain mahdollisuuksia, joista tanssija päättää itselleen mieluisimmat vaihtoehdot. Esimerkiksi polkan pyörintää tanssittiin analyysi-iltoina sekä lapaotteessa että polkka- ja polskaotteissa ja vyötäröotteessa. Kansantanssiotteita (lapa-, vyötärö-, polkka- ja polskaotteet) käytettiin polkassa, jenkassa, sottiisis- ja masurkassa. Kolmessa viimeksi mainitussa käytettiin myös avoimia otteita rinnakkain, kun taas swingtansseissa ja lattareissa käytettiin enemmän avoimia otteita vastakkain. Perusasennon yleisyys vaihteli: esimerkiksi cha chata jotkut tanssivat vain avoimissa otteissa ottamatta välillä lainkaan suljettua otetta, kun taas toiset käyttivät perusasentoa enemmän.

Länsimaisen tanssiasennon syntymisestä on erilaisia teorioita. Koskettaminen paritanssissa ilmeisesti yleistyi Euroopassa 1400-luvun lopulta alkaen, ja 1500-luvulta on tietoja, että tanssiessa voitiin liikkua käsi kädessä, viedä naista käden alta ja tehdä pari- ja kolmi- ja neljän kädet partnerin ympärillä (Sjöberg 2005: 45–47). Vyötäröotetta käyttivät kuitenkin alempiarvoiset yhteiskuntaryhmät, kuten talonpojat; yläluokat pitivät sen läheisyyttä pöyristyttävänä (Smith 2010: 48). Suljettu tanssiasento



yleistyi kaikissa yhteiskuntaluokissa vasta valssin myötä 1800-luvulla: mies laittoi oikean kätensä naisen vyötärölle ja piteli vasemmalla kädellään naisen oikeaa kättä, mutta säädyllinen etäisyys kuului yhä säilyttää (Buckland 2011: 49–52). On esitetty, että mies piti naista hieman oikealla puolellaan, koska useimmat ihmiset olivat oikeakätisiä: aatelismiesten asuun kuului miekka, jonka huottraa useimmat pitivät vasemmalla puolellaan (Herbison-Evans 2004, teoksessa Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 162). Oikeakätisyyden voisi tosin ajatella vaikuttaneen ennemmin niin, että naista pidettiin oikealla puolella, koska parin keskinäisen pyörinnän luonteva suunta oli oikealle (vrt. Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 162). Miehen ja naisen yhteen liitetyt kädet saattaisivat periaatteessa olla jäänne siitä, että naista oli ennen viety käden alta, mutta yhtä hyvin ne voivat liittyä tapakulttuuriin: olisi luultavasti ollut sopimatonta pitää molempia käsiä naisen ympärillä (vrt. Young 1879, teoksessa Aldrich 1991: 153). Etiketti sääтели muutenkin vielä kehollista ilmaisua: käsillä elehtimistä ei pidetty hienostuneena, joten naisen tuli pitää kättään paikallaan miehen käsivarrella tai olkapäällä, eikä tanssilattialla saanut herättää huomiota laajoilla, nopeilla liikkeillä. Kohotettuja kyynärpäitä pidettiin epäeleganteina. (Buckland 2011: 96–97, 120; Karina 1981: 81.)

Tanssiasento siis vakiintui yläluokkien soveliaisuussääntöjen mukaiseksi, ja siinä näkyi miehen johtava asema, kuten paritanssissa muutenkin: mies otti aina tanssiasennon ja vastasi viemisestä ja lattialla liikkumisesta, ja naisen tuli mukautua täysin miehen ohjattavaksi (DeGarmo 1875, teoksessa Aldrich 1991: 152; Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 162; Hoppu 1999: 40). 1900-luvulle tultaessa paritanssin soveliaisuusnormisto ja kontrolloitu etäisyys parin välillä murtui ragtime-tanssien ja tangon myötä. Ragtime-uutuuksien pohjana olivat afroamerikkalaiset tilakäsitykset, rytmiikka ja liikekieli. Tango syntyi monien etnisten ryhmien vaikutuksesta, ja sille oli ominaista juuri ylävartaloiden tiivis kontakti. Näitä tansseja muokattiin länsimaissa, mutta ne aiheuttivat kuitenkin sen, että improvisointi lisääntyi, käsien ja vartalon liikehdintä vapautui, ja alettiin tanssia myös ylävartalot yhdessä. (Buckland 2011: 143, 160–65; Malnig 2001: 272–73; Savigliano 1995: 30–31, 122–130.)

Länsimaiset keholliset tapakoodit vaikuttivat muidenkin tanssien asentoihin. Esimerkiksi mustat tanssivat alkujaan lindy hopia etukumarassa, mutta valkoisten alkaessa tanssia sitä selkään suoritettiin, sillä ei ollut sopivaa näyttäytyä takapuoli taakse työntyneenä. Myös latinalaisamerikkalaisista tansseista poistettiin takapuolta korostavat liikkeet. Tanssiteollisuus sai näin häivytettyä lajien Afrikkaan ulottuvia juuria. Tanssiurheilun kehitys on nyt kulkenut niin pitkälle, että vakiotanssiasennossa takapuolet vedetään tiukasti vartalon alle ja ylävartalot sen sijaan aukeavat ulospäin. (McMains 2006: 152–53.) 10-tanssissa nykyään käytettävät asennot on vakioitu hyvin yksityiskohtaisesti (ks. esim. Howard 2007: 10–12; Laakso 2005: 100–103; Laird 2006: 21–31). Rock 'n' swing

-tanssien kilpailutoiminnassa asennot ja käsiotteet ovat vapaampia, mutta säännöksiä on olemassa esimerkiksi erillään, ilman otetta tanssittavien kuvioiden määrästä (Laakso 2005: 104–106). Lavatanssikilpailuissa asentoja ei ole vakioitu (Kilpailusäännöt 2015), mutta T-asento on vakiintunut kilpailukäyttöön tangon lisäksi myös esimerkiksi foksissa ja jopa vaihtoaskelhumpassa (ks. SM-foksi 2014; SM-humppa 2008; SM-tango 2013).

## 4.2 Intiimin ja henkilökohtaisen tilan ulottuvuudet

Tanssiasennolla on paljon merkitystä, sillä se on kontaktipinta paitsi viejän ja seuraajan välillä, myös parien kesken sosiaalisessa tilassa. Pentti sanookin haastattelussaan osuvasti, että asento on kompromissi (18.10.13). Hän valitsee sen siis tilanteen mukaan ja pyrkii ottamaan huomioon esimerkiksi parin pituuden ja liikkuvuuden sekä tilanteen lavalla. Tanssiasennoista ja käsiotteista päättääkin enimmäkseen mies, koska mies johtaa tanssia. Juha Laine kirjoittaa, että mies ja nainen päättävät yhdessä sanattomasti siitä, kuinka lähekkäin he tanssivat suljetun otteen lajeja: kumpi tahansa voi tehdä aloitteen siirtymällä lähemmäksi ja tarjota myös päätään kohti partnerin päätä. Nainen voi Laineen mukaan torjua miehen aloitteen vaihtamalla vartalonsa asentoa ja työntämällä miestä kauemmaksi. (Laine 2006a: 77.) Omien kokemusteni perusteella tanssiasennon ottaminen on kuitenkin lavoilla harvoin näin hienovaraista. Miehet saattavat pitää naista melko tiukastikin otteessaan, ja minun on ollut joskus erittäin vaikeaa yrittää pitää miestä etäällä, jos hän on päättänyt tanssia lähekkäin.

### 4.2.1 Läheisyyden kokeminen

Tanssiin kuuluu fyysinen lähekkäisyys ja intiimiyden kokemus, ja ehkä siksi tanssiläheisyys on tavallisesti melko neutraalia. Maaritin mukaan tanssijat eivät pidä mitenkään ihmeellisenä sitä, että vieras ihminen otetaan lähelle. ”Se on tanssin luonne”, hän sanoo haastattelussaan. Tero täydentää, että läheisyys on yleensä vieraankin ihmisen kanssa miellyttävää. (11.8.13) Pentin mukaan tanssitilanteessa kohtaavat ihmiset, paikka, tunnelma ja musiikki: ”Pääasiassa sehän on niinku yksi läheisyyden muoto. Sehän on miellyttävä kosketuksen muoto.” Pentillä on tuttuja, joiden kanssa hän on tanssinut kymmenen vuotta, eikä hän tiedä heistä mitään: ”Ei oo mitään tarvetta keskustella mistään asiasta. Se tanssi on ollu meidän keskustelua.” (Pentti 18.10.13) Tanssi on siis vuorovaikutuksen muoto, ja keho on instrumentti, jolla ihminen kommunikoi muiden kanssa ja ilmaisee itseään (La-

ban & Ullmann 2011 [1950]: 50). Sanoja ei välttämättä tarvita, kun takana ovat tanssitapahtuman konventiot ja yhteinen ymmärrys siitä, miten haku- ja tanssitilanteessa toimitaan (Laine 2006a: 76–78).

Etenkin intiimin tilan rajat kuitenkin koetaan eri tavoin. Esimerkiksi Seppo ei halua, että lantionseutu on kiinni naisessa (19.6.13):

Mää en tykkää, että alaosastot kohtaa toisiaan. Mää nään sillä tavalla, että voi olla hyvinkin intiimi ja kiva tanssii, kun rinta[kehät] on vastakkain ja ollaan jopa sitten päät lähekkäin, jopa kiinni, mutta alaosasto ei sais kohdata mun mielestä. Se ei oo soveliasta, mää nään sen jotenkin näin vanhakantaisesti.

Tanssijan intiimin tilan sisällä on siis vielä alueita, joihin ei haluta vieraan ihmisen koskevan. Markus ei puolestaan halua tanssia päät yhdessä vieraiden naisten kanssa, vaan vetää päänsä pois, jos nainen yrittää työntää päätään kiinni häneen. Hänen mielestään päät yhdessä tanssiminen sopii vain pariskunnille, jotka tanssivat keskenään, ja lisäksi naisen pää estää häntä näkemästä tanssilattialle. (14.7.13) Päät yhdessä voidaan kuitenkin tanssia myös vieraan ihmisen kanssa. Kaikilla lavoilla jotkut tanssivat näin esimerkiksi foksia, tangoa tai hidasta foksia.



Kuva 25. Miehen takakeno aiheuttaa naisen etukenon.

Lähiotteen lajeissa epämiellyttävä olo syntyy usein juuri tanssiasennon vuoksi, esimerkiksi jos tanssipari puristaa käsillään, nojaa liikaa eteenpäin tai taaksepäin (kuva 25) tai on kovin jäykkä (Markus 14.7.13; Veikko 14.7.13). Olen itsekkin huomannut tämän tanssiessani viejänä ja seuraajana, joten kiinnitin myös havainnoidessani huomiota tällaiseen. Esimerkiksi naisilla näkyi jonkin verran erilaisia käsien ja niska–hartia-seudun jännityksiä. Eräs nainen nojasi vahvasti miestä vasten ylävartalosta asti (Kolmialampi 11.8.13), erään toisen pää kurotti eteen miehen olkapäälle hitaassa foksissa (V2 5.1.14), ja kolmas nainen puristi silmännähtävästi vasemmalla kädellään miehen olkapäätä hitaassa valssissa (Pavi 14.7.13). Markus kertoo, miltä tuntuu, jos nainen roikkuu miehessä tai painaa käsillään:

Todella pahasti pari hakijaa, ja ne hakee just naistentunnilla, ne on heti kimpussa, ja ne roikkuu niin pahasti. Ja sit ne painaa niin paljon, vaikkei ne oo mitään siis fyysisesti isokokoisia, ne painaa niin paljo ja niitten kaa on niin huono tanssii. Mut ei voi mitää. [Naurahtaa.] Se on vaan mentävä. (14.7.13)

Markuksen kommentista paljastuu kuitenkin myös tanssitilanteen kirjoittamaton sääntö: painavan tuntuista naista ei jätetä lattialle eikä hausta kieltäydytä, vaan tilanne kestetään.

Lähekkäisyyden kokemus ei siis välttämättä ole aina positiivinen. Tanssiin liittyvä läheisyys on epämiellyttävää myös, jos partneri on epäsiisti tai juovuksissa, mutta tällaisia tapauksia on vähän. Pavilla (14.7.13) minä ja Riina tanssimme molemmat erään miehen kanssa, jolla oli yllään hihatton paita, ja olimme yhtä mieltä, että oli ikävää koskettaa toisen hikistä, karvaista selkää. Myös Markuksen mielestä paljaan, hikisen ihon koskettaminen on vastenmielistä (14.7.13):

Mä en esimerkiksi hae mielellään semmosia, mitkä on pukeutunu tosi vähiin. Sen takii et, ne ei välttämättä tarkoita sillä mitään, mut kun ne on tanssinu jo tuntitolkulla, nopeita, ni ne on ihan läpimärkiä. Ni se on sillä lailla jotenkin inhottavaa.

Flirttailukin saatetaan kokea tunkeilevaksi. Riina kertoi, kuinka eräs mies kehui hänen sääriään Pavilla ja eräs toinen työnsi nenänsä kiinni hänen nenäänsä. Riinan mielestä tällaiset puheet ja teot olivat epämiellyttäviä eivätkä kuulu tanssilavoille. (Pavi 14.7.13.)

Tanssi on herkkä asia, sillä siihen liittyvät ihmisen keholliset ominaisuudet ja taidot. Torjutuksi tuleminen ja oman tanssitaidon riittämättömyys voivat pelottaa, ja negatiiviset kommentit satuttavat, kuten Ritva Nevalan pro gradu -tutkielmaansa varten keräämä aineisto osoittaa (2007: 76–77). Haastatteluissani pelot ja ahdistukset eivät tule ilmi todennäköisesti siksi, että haastateltavani ovat kaikki kokeneita tanssijoita, jotka ovat tottuneet tanssiläheisyyteen. Jännityksiä olen selkeämmin huomannut esimerkiksi oman koulumme alkeiskursseilla, kun toisen koskettaminen tanssiasentoa otettaessa voi olla niin vaikeaa, että ihminen tärisee. Tanssi onkin hyvin konkreettisesti ruumiillista. Ericksen kirjoittaa, että tanssiin liittyvää fyysistä läheisyyttä ei tavallisesti saa kokea kuin seksuaalissa suhteessa: tanssijat syleilevät toisiaan ja hikoilevat yhdessä. Tanssiläheisyys on siis luonteeltaan nopeasti kehittyvää, fyysistä ja julkista. Ericksen käyttää termiä *instant intimacy*, jonka olen suomentanut välittömäksi läheisyydeksi. Olennaista on, että tanssitila mahdollistaa välittömän eli nopeasti kehittyvän läheisyyden; muilla julkisilla paikoilla ihmiset käyttäytyisivät muodollisemmin kuin tanssilattialla. (Ericksen 2011: 21–22.) Tanssikosketus ja -asennot eivät siis ole arkikosketusta, vaan ne kuuluvat erityisesti tähän vuorovaikutuksen muotoon. Kosketus ja läheisyys voivat olla ihmisille eheyttävinä tai parantavina pidettyjä kokemuksia. Tällöin kohtaamiseen liittyy hyväksyntä, sillä läheisyydestä nauttiminen edellyttää luottamusta. (Kinnunen 2013: 190–192.)

Nykymaailmassa läheisyys sekoittuu väistämättä talouden toimintaan ja sitä voi myydä siinä missä tavaroitakin. Sosiologi Viviana A. Zelizer onkin tutkinut tunteiden kaupallistamista arjessa. Esimerkiksi seksin ostamisen ja myymisen taloudellinen pohja ymmärretään, mutta läheisyys ja kaupallisuus ovat monien mielestä ristiriidassa keskenään. (Ericksen 2011: 14, 21; Zelizer 2005: 1–2.) Ericksen on kuitenkin sitä mieltä, että on monia mahdollisuuksia ostaa romanttisia kokemuksia ja

läheisyyttä ilman, että mukana on rakkautta. Hän ottaa esimerkiksi sosiaalisen tanssin harrastajat, jotka kokevat fyysistä ja emotionaalista yhteyttä ilman, että ovat välttämättä liikkeellä seuranhaku mielessään. He eivät useinkaan tule ajatelleeksi, että ostavat ja kuluttavat kaupallista läheisyyttä. (Ericksen 2011: 17, 27.)

Tanssi alkoi siirtyä yksityisistä, valvotuista kodeista kaupallisiin tanssipaikoihin ragtime-tanssivillityksen myötä 1900-luvun alussa. Maailma oli alkanut maallistua, ja romanttinen rakkaus alkoi syrjäyttää uskontoa avioliiton tavoitteena. Markkinavoimat vastasivat tuottamalla vapaa-ajan harrastuksia, jotka saattoivat johtaa romanssiin. Uudet paritanssit ja kaupalliset tanssipajat tarjosivat työväenluokalle ja keskiluokalle mahdollisuuden sosiaaliseen, flirttailevaankin kanssakäymiseen. (Illouz 1997: 61; Ericksen 2011: 29–30.) Kaupallinen tanssiteollisuus sai alkunsa mainosteollisuuden ja kulutuskulttuurin kehittymisen myötä 1910-luvulla ja käytti alusta asti markkinoinnissaan mielikuvia tanssin avulla saavutettavasta sosiaalisesta noususta sekä esimerkiksi itseluottamuksen parantumisesta (Malnig 2001: 285; McMains 2006: 68). Yhteiskunnan teollistumisen myötä on siis syntynyt vapaa-aikaorientoituneita tiloja, joiden tarkoitus on tarjota lepoa, virkistystä ja hyvinvointia. Tämä on johtanut tilan kuluttamiseen, jossa ihmisiä houkutellessaan paikalle tarjoamalla mielikuvia esimerkiksi auringosta, urheilullisuudesta ja erotiikasta. (Lefebvre 1991 [1974]: 58–59). Vapaa-aika on siis myös professionaalistunut ja kaupallistunut, kun markkinavoimat ovat alkaneet vastata harrastusten tuottamisesta ja vapaa-ajan organisoinnista. Tanssitapahtumaankin kytkeytyy taloudellisia arvoja (Dodds 2014: 88). Lavatansseissa kuluttajat käyttävät rahaa saadakseen vastineeksi esimerkiksi tilaa, läheisyyttä, musiikkia, tanssiliikuntaa ja sosiaalisia kokemuksia. Tanssitaidon saavuttaakseen he ovat usein käyneet tanssikursseilla, joista ovat maksaneet joko tanssialan yrittäjille tai yhdistyksille. Tanssialan taloudellinen verkosto on siis monitahoinen, ja käsittelen sitä tanssinopetuksen osalta lähemmin luvussa 5.3.3.

#### **4.2.2 Henkilökohtaisen tilan laajuus**

Tansseissa on tavallisesti ainakin muutama mies, joka tanssii kyynärpäät koholla. Esimerkiksi Pavilla oli molempina iltoina noin viisi miestä, jotka tanssivat lähiotteessa selvästi kyynärpäät ylhäällä (7.7.13; 14.7.13). Tyypillisimmin kyynärpäät ylhäällä tanssittiin kaikilla lavoilla tangoa, mutta myös esimerkiksi hidasta foksia ja hidasta valssia. Kolmilammilla T-asentoja näkyi tangossa ensimmäisenä iltana monella, vaikka paikalla oli myös syliotteessa tanssivia (21.7.13). Kolmantena iltana kohotetut kyynärpäät olivat lähiotteen lajeissa pikemminkin sääntö kuin poikkeus (Kolmi-

lammi 17.8.14). Lavoilla kuitenkin käytettiin kaikenlaisia lähiotteita. Pavilla tanssittiin pääsääntöisesti vartalot melko suorassa, normaalissa kävelytasossa ja rintakehäkontaktissa kyynärpäät alhaalla (7.7.13; 14.7.13). Usein vanhemmat ihmiset tanssivat kyynärpäät alhaalla, kuten Kolmilammilla (11.8.13) ja V2:lla (5.1.14). Asento ei kuitenkaan välttämättä riippunut tanssijan iästä, sillä esimerkiksi Pavilla eräs ikääntynyt pari tanssi foksia selkeästi kyynärpäät ylhäällä (7.7.13). Halausote on Suomen lavoilla harvinainen, mutta Pavilla yksi pari käytti sitä hitaassa foksissa (7.7.13) ja V2:lla kolme paria hitaassa valssissa (5.1.14). Halausotteessa kyynärpäät olivat alhaalla.

Lähiotteen lajeissa riippui jossain määrin tanssipaikasta ja orkesterista, millaista väkeä paikalla oli eli millaisia asentoja näkyi. Esimerkiksi Kolmilammilla oli todella paljon T-asentoja 21.7.13, kun soittamassa oli kaksi tanssiharrastajien ja nuorten suosiossa olevaa orkesteria (Sinitaivas ja Ratto-Band). Joukossa oli luultavasti tanssikilpailijoita. Toisena analyysi-iltana (11.8.13) kohotettuja kyynärpäitä oli kuitenkin selvästi vähemmän, kun orkesterina oli Pekkaniskan Pojat, joka vetosi vartuneempaan yleisöön. Esimerkiksi tangossa näkyi tuolloin muutamilla koukkupolvia ja kohotettuja kyynärpäitä, mutta pääsääntö tangossa ja foksissa oli syliote. T-asennon yleistymisen lavatanssissa onkin sikäli erikoista, että missään lajissa ei tanssin onnistumisen kannalta tarvitse pitää kyynärpäitä koholla.

T-asento kasvattaa henkilökohtaista tilaa, jolloin kyynärpäät ovat muiden tanssijoiden tiellä. Esimerkiksi V2:lla (5.1.14) näin, kuinka erään tangontanssijan kyynärpää osui viereiseen pariin. Miehet tekivät myös käännöksiä kyynärpää edellä, kuten kolme miestä tangossa Pavilla (7.7.13). He eivät siis voineet nähdä, mihin kyynärpää oli menossa. Ruusulinnassa tanssiessani (3.1.15) viereisen miehen kyynärpää osui melkein silmääni, kun hän teki vasenta käännöstä kyynärpää edellä. Tero kertoo joutuneensa joskus itse kumartumaan, jotta toinen pari pääsisi kyynärpäidensä kanssa ylitse (11.8.13). Jos kyynärpäitä ei lasketa ruuhkissa, tanssijat dominoivat tilaa. T-asento on tässä tapauksessa opittu asento, jota ei muuteta edes ahtaissa olosuhteissa. Kyynärpäät häiritsevätkin ihmisiä, jos he saavat niistä osumia, ja kolhut jäävät mieleen pitkäksi aikaa. Tero mainitsee saaneensa joskus lavatansseissa kyynärpästä osuman otsaansa, ja Maarit selkäänsä ja takaraivoonsa (11.8.13). Pentti puolestaan kertoo (18.10.13) saaneensa joskus tanssiravintolassa toisen tanssijan sormet suuhunsa: ”Kantani on vähä niinku, että perkele, kädet alas. Et se sujuu ihan samalla lailla ku kädet ylhäälläkin.”

Kohotetut kyynärpäät eivät kuitenkaan välttämättä häiritse ihmisiä. Tero sanoo haastattelussaan, että kyynärpäitä voi hyvin pitää ylhäällä, jos ymmärtää laskea ne ruuhkaan joutuessaan (11.8.13). Pentin mielestä käsiä ja jalkoja saa ”venyttää”, mihin haluaa, jos tila sen sallii, mutta muiden iloa ja nautintoa ei saa viedä asennon leveydellä (18.10.13): ”Mun mielipiteeni on, että mitä enemmän väkee, niin sitä enemmän siivet suppuun.” Myös Veikko kertoo vetävänsä nopeasti vasemman käntensä sisään, jos joku tulee tielle, vaikka hän ei tanssikaan kyynärpäät ylhäällä (14.7.13): ”Keneenkään ei sais koskettaa. Se on aina se lähtökohta. Ei pidä keneenkään menoo estää, ei pidä törmäillä keneenkään.” Haastateltavien käsitysten mukaan tanssiasento tulisi siis sopeuttaa ympäröivään tilaan.

Muiden tanssijoiden laajat liikkeet ja esiintyvät asenteet herättävät joissakin haastateltavissa ärtymistä ja provosoivat heitä. Koetaan, että jos toiset runnovat, itselläkin on oikeus kovempiin otteisiin. Esimerkiksi Heikki kertoo seuraavaa (26.4.14):

**H (haastattelija):** Eli sä et siis pidä kyynärpäitä ylhäällä?

**Heikki:** En, jos ei oo pakko.

**H:** Minkäslaisessa tilanteessa on pakko?

**Heikki:** Sit ku on semmosia tanssijoita, jotka haluaa esiintyä tai muuta, ni ne ei huomaa sitä, et ne sillai tulee toisten alueelle. Ja jos sitä ei muuten huomaa, ni sit ne huomaa sen esimerkiksi, ku mä tanssin rumbaa hiljaa siinä omalla paikallani, jos ne tulee siihen, ni mä olen niin paljo iso, että jos sitte tohon mun kyynärpäähän haluaa kävellä, ni kävelkoot. Mä suojaan sillä itteeni ja pariani.

Myös Juha Laineen (2006a: 79) tutkimuksessa ilmenee, että ”[t]anssilattialla väärin käyttäytyviä voidaan ’rangaista’ pienillä tai suuremmilla tönäisyillä ja rajoittamalla heidän tanssitilaansa.” Muiden tanssijoiden dominoiva tilankäyttö voi siis johtaa myös omaan tilan dominointiin.

Joidenkin ihmisten mielestä kyynärpäiden nostaminen on suotavaa. Eero Aronpuro kertoi (7.7.13), kuinka muutama vuosi sitten Kisarannassa eräs nainen kysyi häneltä kappaleiden välillä, miksei hän nosta kyynärpäitään ylös, niin kukaan ei uskaltaisi tulla hänen lähelleen. Eero ei suostunut, ja naisen ”ilme meni kummalliseksi”. Haastateltavieni mukaan lavoilla ei kuitenkaan tavallisesti raivata tilaa kyynärpäillä. Maaritin mielestä sellaista ei tapahdu (11.8.13), ja Veikko on nähnyt Pavilla vain kerran jonkun miehen tökkivän muita kyynärpäillään (14.7.13). Sepon mielestä sen sijaan tilan raivaaminen on yleisempää (19.6.13):

**Seppo:** Kyl se vähä vaikeeta on löytää semmosta sopivaa tilaa itselleen. Miten sitten ne yrittää ratkasta sitä... tönimällä pois. Kyllä jopa tönivät, ei välttämättä tarkotuksella, mutta kyllä sitä mun mielestä tapahtuu ihan, jos ei nyt vahingoittamismielessä, mutta vähän siihen tyyliin, että ’Minä hallitsen aluetta, minä tanssin.’ Kyllä semmostakin näkee.

**H:** Onks se yleistä?

**Seppo:** Mun mielestäni on.

**H:** Millä ruumiinosalla tönitään?

**Seppo:** Käsillä, jollain tavalla kyynärpäällä, käsillä, olkapäällä.

**H:** Olkapäälläkin?

**Seppo:** Mm, joo. Joo, oon mä siihen itekin syyllistynyt sitte vähä [*naurahtaa*].

Tanssiasento siis pidetään ja siinä asennossa raivataan tilaa käsillä. Tönijät ovat Sepon mukaan miehiä; naiset eivät siihen hänen mielestään juurikaan syyllisty (19.6.13). Markus kertoo reaktios-  
taan, kun eräs ”tosi ärsyttävä” buggia tanssiva mies töni toisia Pavilla:

Mut sit hän koko aika törkkii täl kyynärpääl ihmisiä. [...] Mä viimeks sanoin sille: ’Älä vaan mua törkkäse.’ Ni se pukki ihmisiä niin, et niit sattuu oikee.” (14.7.13)

Markus ei siis tyytynyt väistelemään itse miestä, vaan varoitti tätä sanallisesti.



Kuva 26. Naisen takake-  
no ja kämmen alaspäin.

Käsien asennosta päättää tavallisesti mies, sillä jos mies pitää kyynärpäitään koholla T-asennossa, myös naisen vasen kyynärpää on koholla. Joistakuista naisista kuitenkin näkee, että he ovat tottuneet T-asentoon, sillä silloin nainen itse levittää käsillään tanssiasentoa (Pavi 7.7.13; 14.7.13). Myös Kolmi-  
lammilla näin, kun Mikko tanssi tangoa erään nuoren naisen kanssa (21.7.13). Mikko piti kyynärpäitään alhaalla, mutta nainen piti omiaan ko-  
holla niin, että vasen käsivarsi oli ilmassa irti Mikon käsivarresta. T-asento voi siis olla niin automatisoitunut, että nainen ottaa sen myös silloin, kun mies ei ota sitä. Asennossa toteutuvat silloin naisen aiemmat tilalliset ko-  
kemukset. Kilpatanssimaisuus näkyi joskus muillakin tavoilla naisten asen-  
noissa. Jotkut naiset pitivät vasenta kättään miehen selän takana kämmen  
alaspäin (kuva 26), kun seurataanssissa tavallisesti pidetään kämmentä miehen

selkää tai olkapäätä vasten: V2:lla (5.1.14) kaksi naista teki näin hitaassa foksissa, ja Pavilla kaksi naista hitaassa valssissa (14.7.13) ja kaksi naista tangossa (7.7.13). Pavilla (14.7.13) yksi nainen tanssi hidasta foksia taakse nojautuen ja vei myös päätään taakse (kuva 26). Veikon mielestä kilpa-  
tanssijoiden kanssa on ”helvetin raskasta” tanssia, sillä ”takakenoasento” jäykistää naisen selän  
(14.7.13).





Kuva 27. Checkit, kädet alhaalla.



Kuva 28. Checkit, kädet kohotettuina.

Kilpatanssivaikutteet saattavat näkyä myös vapaan käden käytössä lattareissa. Tanssiurheilussa esimerkiksi cha chan ns. checkit eli eteen-askleet (joiden kuvioyhdistelmästä käytetään kilpatanssissa usein nimeä New York) on tapana tehdä siten, että vapaa käsi ojennetaan sivulle (Laird 2006: 26–27, 158–159). Pentti toteaa (18.10.13), että kilpatanssia harrastavat ihmiset, etenkin naiset, ojennavat kätensä sivulle myös lavoilla:

Totta kai ne tekee, kun ne on opeteltu sen, cha chassakin että avataan, ni sehän täytyy se käsi heittää sinne. Se on sitä näyttävyyttä. Tyhjään saliinhan se sopii ja johonkin näytöskappaleeseen, ja voi lavallakin, jos siellä on tilaa, sää tiedät ettet sää lyö mun suuhun niitä sormias.

Myös Maarit sanoo haastattelussaan (11.8.13), että jotkut ihmiset ilmentävät vapaalla kädellä itseään: ”Varsinkin jos on vähänkään kilpatanssimeininki, cha cha, niin sit siellä lentää käsi. Mutta se ei lavoille oikein sovi, koska siinä saattaa olla se kaveri just vieressä.” Tällainen käden käyttö ei kuitenkaan ole Maaritin mielestä yleistä, eikä sitä näkynyt minunkaan havainnoiminani iltoina kovin usein. Esimerkiksi Pavilla yksi naispari tanssi cha chan checkit niin, että molemmat suoristivat vapaan käden sivulle (7.7.13). Tämä tapahtui tosin loppuillasta läsiivissä, joten lattialla oli tilaa. Myös Kajasteella (27.7.13) eräs nainen kohotti vapaan kätensä kyseisessä kuviossa. Kuvassa 27 checkit tehdään vapaa käsi alhaalla, jolloin henkilökohtainen tila on pienempi kuin kuvassa 28, jossa sama askel tehdään sivulle ojennetulla kädellä.

### 4.2.3 Jalkojen tilat ja tasot

Usein kohotetut kyynärpäät ja alhaalla tanssiminen liittyvät yhteen. Pavilla ne parit, joiden kädet olivat koholla, tanssivat myös polvet alhaalla (7.7.13). Kolmilammilla (21.7.13; 17.8.14) moni pari tanssi tangoa huomattavan alhaalla, ja tyypillistä oli pitää polvet lomittain niin, että nainen liikkui taakse jalat harallaan. Tanssijoiden polvet olivat heidän vartaloidensa etupuolella. Polvien koukistaminen on opittu tapa, sillä muutamat naiset tanssivat alhaalla, vaikka mies olisi tanssinut ylempänä. Silloin miehen ja naisen polvet kolahtelivat yhteen (Kolmilammi 21.7.13; 11.8.13). Polvien kolina johtui usein myös siitä, etteivät naiset ojentaneet jalkojaan taakse liikkeessään, jolloin taakseaskel jäi lyhyeksi ja polvi jäi miehen tielle (kuva 31). Esimerkiksi Kajasteella (27.7.13) melko monilla pareilla osuivat tästä syystä tangossa polvet yhteen, samoin kuin muutamilla hitaassa foksissa V2:lla (5.1.14). Kolmilammillakin monien naisten taakse lähtevä jalka oli koukussa, mutta polvet eivät osuneet partnerin polviin, koska ne pidettiin lomittain (21.7.13; 17.8.14).



Kuva 29. Nainen ojentaa jalkansa taakse.



Kuva 30. Polvet ovat lomittain, ja naisen taakse lähtevä jalka on koukussa.



Kuva 31. Nainen laskee jalkansa maahan ennen miestä.

Yleistäen voidaan todeta, että mies saa tilaa eteenpäin ottamilleen askelille joko siten, että nainen ojentaa oman jalkansa pois tieltä, jolloin mies määrää oman askeleensa ja naisen askeleen pituuden (kuva 29), tai siten, että tila haetaan pitämällä polvet lomittain (kuva 30). Kolmas vaihtoehto on se, että mies joutuu lyhentämään askeliaan tai ei suuntaa niitä suoraan eteenpäin vaan etuviistoon naisen jalkoja väistellen (kuva 31). Näin käy usein, jos nainen laskee oman jalkansa maahan ennen miestä eikä mies pääse astumaan suoraan eteen. Tässä tapauksessa nainen määrää oman askeleensa

ja miehen askeleen pituuden. Jos mies nimittäin tässä ottaa pitkän askeleen eteen, hän talloo naisen varpaille, koska naisen jalka on jo maassa ja tila on loppunut.



Kuva 32. Askel linjaan.



Kuva 33. Askel linjan ulkopuolelle.

Naistanssija puolestaan taakse liikkeessään suuntaa askeleensa joko samalle linjalle tukijalkansa kanssa (kuva 32) tai linjan ulkopuolelle (kuva 33), jolloin nainen liikkuu jalat harallaan puolelta toiselle. Jälkimmäinen vaihtoehto on tyypillinen, jos nainen ei ole käynyt tanssikursseja sekä silloin, kun nainen on opetettu tanssimaan alhaalla polvet lomittain miehen kanssa. Naisen taaksekävelytekniikkaan vaikuttavat myös kengät. Moni käyttää lavoilla swingtansseihin soveltuvia matalia tossuja näiden lajien yleistettyä lavakäytössä. Jos matalaa kenkää

käyttävä nainen laskee lähiotteen lajeissa taakse liikkeessään kantapäensä maahan, myös paino siirtyy helposti taakse ja polvet jäävät vartalon etupuolelle. Pieni korko pitäisi naisen painon edessä. Ristiriita syntyy siitä, että saman illan aikana tanssitaan monenlaisia lajeja: korkokenkä sopisi lähiotteen lajeihin ja lattareihin mutta on naisen nilkoille ja vierustoverien varpaille vaarallinen nopeissa swingtansseissa ja hyppäävissä lajeissa, kuten polkassa. Ruuhkissa matala kenkä on siten korkokenkää turvallisempi.

Alhaalla tanssiminen vaikuttaa yleistyneen monissa lajeissa. Luultavasti tapa on peräisin alhaalla liikkuvasta tangosta, mutta erikoista on, että se on siirtynyt esimerkiksi cha chahan (Kolmilammi 21.7.13). Kolmilammilla useita lajeja tanssittiin polvet melko koukussa (21.7.13): esimerkiksi salsaa tanssittiin erittäin alhaalla, ja askel otettiin vahvasti päkiän kautta rullaten. Rullaava askel päkiältä koko jalalle on tyypillistä boogie woogien tekniikalle, ja sitä näkee tänä päivänä lavoilla hyvinkin vahvasti tehtynä. Kolmilammilla vahvaa jalkapohjan rullausta käytettiin erityisesti buggissa (21.7.13). Myös tämä tapa ottaa askel siirtyy muihin lajeihin, ja jotkin tahot ilmeisesti opettavat sitä, sillä esimerkiksi Heikki mainitsee haastattelussaan, kuinka erään tietyn tanssiseururan jäsenet ottavat useissa lajeissa askeleensa tällä tavalla päkiältä koko jalalle. Se häiritsee Heikkiä esimerkiksi hitaassa valssissa, koska se heikentää naisen tasapainoa. (Heikki 26.4.14) Salsalle tyypillistä on tanssia koko jalkapohja maassa ja pitää polvet rentoina, mutta esimerkiksi kansainväliset opettajat eivät kokemuksieni mukaan opeta salsaa tanssittavaksi yhtä alhaalla kuin Kolmilammilla, eikä lajiin kuulu myöskään yhtä voimakas jalkapohjan rullaus. Kun jonkin lajin opetus leviää monille eri tahoille,

syntyy kuitenkin väistämättä erilaisia tapoja tanssia. Esimerkiksi salsa oli jo kehittyessään kansainvälinen ilmiö, joka otti sekä musiikkina että tanssina vaikutteita monista etnisistä alkuperistä. Nykyään siitä on tullut niin sanottu ylirajainen tanssimuoto, joka jatkaa muokkautumistaan siirtyessään maasta ja mantereelta toiselle. (McMains 2009: 306; Siljamäki 2014: 16; Skinner 2012: 37–38.) Lavatanssina salsaan on nähtävästi otettu tietoisesti tai tiedostamatta tyyllisiä piirteitä latinotanssien ulkopuolelta: tilalliset kokemukset muista lajeista toteutuvat myös salsan tanssikäytännöissä.

Jalkojen tasosta on monenlaisia käsityksiä. Teron mielestä tangoa kuuluu tanssia alhaalla:

Mä itte oon tanssinu hirveen paljon tosi alhaalla. Ja se riippuu ny vähän tangosta sitten, että jos on semmonen tango, mikä pitäs mennä pitkillä askelilla, ni se on pakko mennä alas, koska se on johdonmukanen seuraus se alasmeno siitä, ku ottaa pitkiä askeleita. (Tero 11.8.13)

Pitkät askeleet mielletään siis tangon tyyliin kuuluviksi, ja niihin pyritään menemällä alas. Myös Heikki koukistaa polviaan tanssiessaan tangoa, koska hänen mielestään se kuuluu tangon perinteseen (26.4.14):

Mä tanssin vanhanaikaisesti eli alhaalla. Se on oikein perinteinen tango. Tangossahan kuuluu olla alhaalla. Jos tango tanssitaan niin ku se joskus on opetettu, niin tottumattomalle kaksi kappaletta on liian paljon. Reidet ei kestä, siinä mennään niin alhaalla.

Heikki selittää polvien lomittaisuutta sillä, että hänen on tiedettävä, missä nainen on (26.4.14): ”Naisen oikee polvi, mä haen mun oikeen polven sen polven sivuun. Sillon mä tiedän suurin piirtein, missä se ihminen on.” Pentti sen sijaan on eri mieltä Teron ja Heikin kanssa tangon tanssiasennosta ja sen alkuperästä (18.10.13):

Ei mitään semmosta kyykkyasentoo. Sillähän saa pidemmän askeleen kyllä, mut ei se, se ei oo mun mielestä... Vanhat, tavallaan hyvät lavatanssijat eivät ole tanssineet polvet koukussa, että sehän on vaan sillon, kun lavatanssia ruvettiin vakioimaan jotain kilpailuja varten. Et nehän on kummiskin joutunu ne säännöt luomaan, ni se on keksitty, että polvet on koukussa ja se on näyttävää ja se on ainoa oikea tapa tanssia suomalaista tangoa esimerkiksi. Eli se, se on niin kun päätetty, että niin kun kilpatanssissakin, että tämä askel on vain oikea askel.

Pentin mielestä tangon tanssiasennossa sekä miehen että naisen tulisi pitää jalkansa takamuksen alapuolelta vartalon takana, jotta polvet eivät kolisisi yhteen (18.10.13). Haastateltavilla on siis erilaisia käsityksiä ja mielikuvia siitä, miten tangoa kuuluu tanssia ja millaista ”perinteinen” tango on. Näitä mielikuvia luovat esimerkiksi tanssinohjaajat ja -opettajat, omat kokemukset lavoilta, muiden ihmisten mielipiteet, tanssikilpailut sekä median esittelemät tanssimuodot esimerkiksi lehtijutuissa ja televisio-ohjelmissa. Tanssiasento on siten myös valinta: ihmiset saattavat hyväksyä T-asennon ja alhaalla liikkumisen ”oikeaksi” tavaksi tanssia tangoa.

#### 4.2.4 T-asennon siirtyminen lavatanssiin

Suomalaisen tangon historiasta ei ole tehty kattavia kenttätutkimuksia. Jotakin tanssiasennoista ja jalkojen tasoista voidaan kuitenkin päätellä kuvien ja videoiden perusteella. Esimerkiksi pitkän uran tehnyt tanssinopettaja Åke Blomqvist opetti tanssimaan tangoa kyynärpäät alhaalla eikä hän myöskään tanssinut polvet koukussa, vaan normaalissa kävelytasossa, kuten hänen opetusvideoltaan käy ilmi (Blomqvist & Blomqvist n.d.). Heikki ja Pia Kahilan (2006) lavatanssikirjan kuvamateriaalista nähdään, kuinka 1910–50-luvuilla tanssittiin syliotteessa kyynärpäät alhaalla, eivätkä polvet olleet koukussa. Kirjassa T-asentoa käytetään vain 2000-luvun tangon, valssin ja hitaan valssin opetusku- vissa (Kahila & Kahila 2006: 106, 128, 152). Reijo Porkan valokuvakirjan (1998) monista esimer- keistä käy ilmi 1970-luvun lavatanssiasento, joka oli yhä syliote kyynärpäät alhaalla, eivätkä polvet olleet koukussa. Pentti ja Paula, jotka molemmat kävivät 1990-luvulla paljon lavoilla, kertovat haastattelussaan, että lavoilla tanssittiin vielä silloin kyynärpäät alhaalla (20.3.2015).

Vakioidun tanssin piirissä, tanssikilpailuissa, kyynärpäitä sen sijaan pidettiin Suomessa koholla kuvista päätellen jo ainakin 1940-luvulla (Laakso 2005: 39, 44, 46; Niemelä 1998: 127). Tanssin- opettaja Veikko Niemelän vuonna 1968 tanssioppaassaan kuvailemat ”seuratanssit” olivat itse asi- assa kansainvälisesti vakioituja lajeja asentoja, kohotettuja kyynärpäitä, kuvioita ja tanssitekniikkaa myöten. Tangosta Niemelä totesi (1968: 39): ”Mutta muualla maailmassa osataankin tanssia oikein. Meikäläiset eivät tiedä eivätkä tunne siitä askeltakaan. Olisi siis aika opetella.” Niemelän arvostusta ei siis saavuttanut ”suomalainen itseopittu tanssitapa” (mt.: 5), ja hän huomauttikin (mt.: 9), että ”meillä Suomessa on vielä vallalla oma kansallinen rahvaantyyli, mutta siitä sietäisi jo päästä.” Va- kioitujen tanssimuotojen ihannoiti ei siis ole uusi ilmiö, vaan liittyy jo tuolloin ilmenneeseen erot- teluun kansanomaisen ja organisoidun liikemateriaalin välillä: englantilaisten vakioimat tyyli- t vastivat Niemelän mielestä aistikkuutta ja kauneutta (mt.: 6).

Tanssiurheilun vakiotanssiasento on kuitenkin yleistynyt lavoilla vasta lavatanssikilpailujen myötä. Vuonna 1985 perustettujen Tangomarkkinoiden yhteydessä järjestettiin alusta alkaen tangon lava- tanssikilpailu (Knutas 2004: 54). Åke Blomqvist toi kilpailuidean Seinäjoelle Toulousesta, missä Blomqvistin mukaan järjestettiin ”maailman suurin” tangokilpailu, johon kuka hyvänsä sai osallis- tua omalla tyyllillään. Aluksi Seinäjoella nostettiin voittajiksi persoonallisella tavalla, kyynärpäät alhaalla tanssivia pareja. (Laine 15.2.2015) Näiden tyylien edustajia olivat esimerkiksi vuosien 1985–87 voittajat, Osmo ja Tuula Katjos, sekä vuoden 1989 voittajat, Mikko Koivisto ja Marjukka Wessman (Knutas 2004: 54; Laine 15.2.2015), joiden tangoa nähdään Åke Blomqvistista kertovassa

dokumentissa (ÅBSL 1995). Vuosien 1990–1993 voittajien, Hannu Nyysösen ja Helena Seppäsen, kädet olivat kannatellut, mutta linja olkapäistä kyynärpäihin oli vielä maltillisesti alaspäin (Tangomarkkinat n.d.). Ajatus monityylisestä tangokilpailusta ilmeisesti toteutui ainakin alkuvuosina 1985–1993 (Laine 15.2.2015). Muutos tapahtui 2000-luvulle siirryttäessä: vuonna 2005 suurin osa tanssijoista käytti jo T-asentoa Tangomarkkinoiden suomalaisen tangon kilpailussa (Tangomarkkinat 2005). Vuoden 2013 tangon SM-kilpailuissa kaikki parit tanssivat T-asennossa (SM-tango 2013). Pentti ja Paulakin kertovat T-asennon ja alhaalla tanssimisen alkaneen näkyä lava- ja ravintolatanssissa vuosituhannen vaihteessa. Asentoa käyttivät heidän kokemuksiensa mukaan aluksi kilpatanssijat, jotka siirtyivät tanssimaan myös lavoilla ja ravintoloissa, ja asennon yleistymiseen vaikuttivat lavatanssiseurojen tanssiurheiluvaikutteinen opetus ja lavatanssikilpailut. (20.3.2015)

Lavoilla tanssittuun tangoon on perinteisesti yhdistetty tunteikkaus ja läheisyys, jota on ilmennetty ylävartaloiden intiimillä kontaktilla eli syliotteella (Kontukoski 2012: 91; Saarikoski 2014: 72, 190, 236). Nykyään tangoon tuntuu kuitenkin usein liittyvän eräänlainen voimakkuus tai mahtipontisuus, jota T-asennolla ja alhaalla liikkumisella kenties yritetään tuoda esille. Tango voi lisäksi olla hyvin aksentoitua ja teräväliikkeistä, kuten erään miehen tanssi T-asennossa Ruusulinnassa (3.1.15). Nykyisessä lavatangossa näkyvät siis vaikutteet tanssiurheilun aksentoidusta tangosta. Amerikkalaista tanssiurheilua tutkinut Juliet McMains kirjoittaa, että tanssiteollisuuden retoriikka antaa ymmärtää sosiaalisen tanssin olevan vain heikosti tehtyä tanssiurheilua. Seuratanssilattioilla kilpatanssista peräisin oleva asento voi vahvistaa tanssipajoilla vallitsevaa hierarkiaa, kun tanssiurheilua pidetään seurataanssia parempana. McMainsin mielestä kilpatanssiasennot seurataanssilattioilla ovat kuitenkin epäkäytännöllisiä ja epäkohteliaita. (McMains 2006: 92, 96.)

Lavatanssi ja tanssiurheilu eroavatkin toisistaan tilallisten käytäntöjensä suhteen. Tanssiurheilussa tilan koko ja muoto on vakioitu. Vakio- ja latinalaistansseissa kilpalattian on oltava suorakaiteen muotoinen ja kooltaan vähintään 175 m<sup>2</sup> tai SM- ja GP-tasolla vähintään 250 m<sup>2</sup> (Tanssiurheilusäännöt 2014: 31). Suositus on, että näiden lajien karsintakerroksilla lattialla olisi korkeintaan 10–12 paria kerrallaan (Laakso 2005: 154). Koska lattialla on vähän pareja, on mahdollista käyttää laajempia tanssiasentoja, tehdä näyttäviä kuvioita ja laajentaa henkilökohtaista tilaa myös vapaalla kädellä. 10-tanssissa tehokkaita katseenvangitsijoita ovat esimerkiksi äkilliset nopeuden ja dynamiikan vaihtelut, vaikeat tai epätavalliset kuviot sekä laajan tilan vievät liikkeet (McMains 2006: 32). Kilpatanssin onkin tarkoitus olla ilmaisullista ja suuntautua ulospäin yleisöä kohti, ja tanssi perustuu usein ennalta opeteltuun koreografiaan (McMains 2009: 309). Yhdysvalloissa on syntynyt

ristiriita, kun sosiaalista tanssia opettavat tanssiurheilijat, jotka eivät itse tanssi sosiaalisesti. Tästä johtuen sosiaalinen tanssi on alkanut muistuttaa tanssiurheilua. (McMains 2009: 317.)

Myös Suomen lavatanssiseurojen kattojärjestön, SUSEL:in, kouluttajista monilla on tanssiurheilutausta, joten he käyttävät opetuksessaan tanssiurheilun liikekieltä (Kahila & Kahila 2006: 38). SUSEL perustettiin vuonna 1996 (Kahila & Kahila 2006: 38), ja sen internet-sivuilla todetaan, että lavatanssikilpailut olivat alusta asti liiton tärkeä toimintamuoto ja ne muokkasivat tanssia myös tietoisesti:

Osaltaan kilpailut myös linjasivat millaista suomalainen lavatanssikulttuuri voisi olla. Kilpailutoiminnan kautta paritanssin lajikohtaiset tyylipiirteet muotoutuivat selväpiirteisimmiksi. Rajanvetoa tyyllisistä ihanteista pyrittiin luomaan myös tuomariarvioinneilla. (SUSEL 2015a.)

SUSEL:in toiminta on jo varsin laajamittaista: liittoon kuuluu Suomessa 55 jäsenyhdistystä (SUSEL 2015b), ja liiton ohjaajarekisterissä on 167 ohjaajaa Suomessa (SUSEL 2015c). SUSEL on pyrkinyt luomaan selkeästi oman tanssityylinsä ja sääntöjärjestelmänsä:

SUSEL on kehittänyt oman tanssivalikoimansa, jossa tanssin nimen yhteydessä käytetään etuliitettä lava. Siinä missä esimerkiksi perusparitanssien harrastajat tanssivat foxtrottia tai vaikkapa sambaa, niin SUSEL:n jäsenet tanssivat lava-foksia ja lava-sambaa. [...] Lava-etuliite ei liity käytettävään tanssimusiikkiin eikä lavoilla tanssimiseen, vaan se tarkoittaa tanssitapaa. (Kahila & Kahila 2006: 38.)

Mielenkiintoista onkin se, kuinka Kahilan ja Kahilan (2006: 38) mukaan suomalainen paritanssimaailma koostuu kolmesta ryhmästä: ”tanssiurheilijoista, perusparitanssien harrastajista ja Suomen Seuratanssijain Liittoon järjestäytyneistä ns. lavatanssien harrastajista.” He jättävät mainitsematta, millä perusteella SUSEL:in jäsenten ”lavatanssi” poikkeaa ”perusparitansseista”. Lava-etuliitteen käyttö vain SUSEL:in jäsenten tanssin yhteydessä antaa kuitenkin ymmärtää, että heidän tanssinsa olisi ”oikeampaa” tai taidollisesti edistyneempää kuin muiden lavoilla kävijöiden, ja pyrkii näin kaventamaan lavatanssin määritelmää.

## 5. Sosiaalisen tilan käyttö

Veikko vertaa tanssilavalla luovimista liikenteeseen (14.7.13), ja tätä sanaa käyttävät myös esimerkiksi Hakulinen ja Yli-Jokipii (2007: 161). Tässä luvussa analysoin tanssilattian liikennettä ja sen sääntöjä eli sosiaalisessa tilassa muodostuvia käytäntöjä ja ristiriitoja, joita niistä voi aiheutua. Tanssijoiden toimintaa ja käyttäytymistä yhdenmukaistavat toimintasäännöt eli normit, jotka voidaan jakaa virallisiin eli julkilausuttuihin sekä epävirallisiin, julkilausumattomiin sääntöihin. Avoimesti ilmaistuja sääntöjä lavalla ovat esimerkiksi tanssien alkamis- ja päättymisaika ja kyltillä ilmoitettu naisten tai miesten hakuvuoro. Liikenne tanssilattialla kuitenkin rakentuu kirjoittamattomista säännöistä, ja oletetaan, että tanssijat tietävät säännöt jo lavalle tullessaan tai oppivat ne matkimalla muita. Keskeinen oletus on, että lattiaa kierretään vastapäivään ja paikallaan tanssivat jäävät lattian keskelle. Muita oletuksia ovat esimerkiksi se, että tanssiin hausta on epäkohteliasta kieltäytyä ja että saman partnerin kanssa tanssitaan kaksi samaa musiikinlajia olevaa kappaletta, joiden jälkeen tulee uusi hakutilanne. Näihin oletuksiin vaikuttavat tanssijoiden aiemmat tilalliset kokemukset ja viiteryhmät, joissa he ovat toimineet, kuten tanssikurssit ja käynnit muilla lavoilla. (Laine 2006a: 74–75, 79; Rovio 2007: 178–179.)

Voidaan ajatella, että sääntöjä motivoi usein juuri tilan jakaminen. Tarkoitus olisi, että kaikki tanssijat mahtuisivat liikkumaan lattialla. Toinen motivoiva tekijä on se, että tanssin tulisi onnistua vieraankin partnerin kanssa ja olla molemmille miellyttävää (Laine 2004: 5). Lavatanssin sääntöjen noudattamista ei kuitenkaan kontrolloi mikään virallinen taho. Niitä opetetaan tanssikursseilla jossain määrin, muttei välttämättä systemaattisesti, ja moni omaksuu niitä lavoilla sen kummemmin niitä ajattelematta. Lavoilla ei anneta selkeitä ohjeita lattialle sijoittumisesta, joten paikan valinta riippuu musiikista ja siitä, kuinka paljon kädenalitanssihoitoja ja lattiaa kiertäviä tanssijoita on (Laine 2006a: 76). Jotkut tanssijat eivät tunne sääntöjä, eivät tule ajatelleeksi niitä tai toimivat tietoisesti niitä vastaan. Oikeasta ja väärästä tanssitavasta on lukuisia tulkintoja (mt.: 79). Käytännön tanssi onkin kompromissi, jossa sääntöjä sovelletaan tilanteen mukaan.

### 5.1 Fyysiset puitteet ja ahtaus

Ihmisten ja fyysisen paikan suhteessa on kaksi puolta. Toisaalta ihmiset luovat tilallisia käytäntöjä ja sopeuttavat ne fyysiseen paikkaan, koska jokaisella lavalla on tapana noudattaa samoja sääntöjä eli kaikkialla lattiaa kierretään vastapäivään ja paikallaan tanssivat pääsääntöisesti sijoittuvat lavan



keskelle. Tämä päti myös minun tarkastelemini tanssilavoihin. Toisaalta fyysinen paikkakin luo tilallisia käytäntöjä, sillä tanssilattian muoto ja rakenne vaikuttavat ihmisten liikkumiseen. Jos lattialla esimerkiksi on pylväitä, ihmiset kiertävät tai ohittavat ne. Pavilla on kaksi eri salia (ks. liite 1), joihin hakeutuivat eri ihmiset. Lisäsiipeen eli ns. akvaarioon kerääntyi analyysi-iltoina paljon kädenalitanssijoita, kun taas lattiaa kiertävät tanssijat pysyttelivät lähinnä ison salin puolella, ja vain jotkut kiersivät akvaarion kautta (7.7.13; 14.7.13). Esimerkiksi fuskua tanssittiin sekä ison salin keskellä että lisäsiivessä. Pavin lisäsiipi siis mahdollisesti helpottaa sosiaalisen tilan jakamista. Rönnullä sen sijaan kädenalitanssijat tavallisesti sijoittuvat sekä alkuperäisen kuusikulmaisen lavan että lisäsiiven keskelle, ja foksin tanssijat kiertävät koko aluetta (ks. liite 4). Itse koen, että kiertäminen on joskus Rönnullä vaikeaa tanssilattian muodon takia, jos kädenalitanssijoita on paljon. Myös Pentin mielestä tilan riittävyys lavoilla riippuu jossain määrin lavan mallista (18.10.13).

Syvennyksiin ja kulmiin voi kerääntyä paikallaan tanssivia ihmisiä, kuten V2:lla (5.1.14; 19.4.14). Orkesterilavan oikealle puolelle jäävässä syvennyksessä (ks. liite 3) oli esimerkiksi useita fuskun tanssijoita, ja sinne minutkin vietiin, kun eräs etäinen tuttuni haki minua (5.1.14). Kulmia käytettiin V2:lla myös rumbassa ja salsassa, joita enemmistö tanssi kuitenkin keskellä (5.1.14). Heikin mielestä kulmat ovat hyviä paikkoja kädenalitanssijoille, koska lattiaa kiertävät tanssijat eivät tule kulmiin vaan liikkuvat niiden ohi (26.4.14). Veikko kuitenkin harmittelee, että Pavilla nurkissa paikallaan tanssivat pysäyttävät muun liikenteen (14.7.13): ”Nehän sen ruuhkan aiheuttaa.” Hän sanoo, että hän kyllä puskee tarvittaessa läpi, jotta pääsisi jotenkin etenemään lattialla. Vaikka Veikko ei suvaitse törmäilyä, hän siis rikkoo omia käyttökriteereitään, jos kokee, että toiset estävät hänen etenemisensä.

Myös orkesteri voi luoda tilallisia käytäntöjä, koska orkesteri vaikuttaa siihen, keitä paikalle tulee. Jotkut orkesterit keräävät esiintymislavan eteen katsojia, jolloin on tyypillistä, että pylvään ja fanien väliin muodostuu ruuhka. Esimerkiksi Rönnullä käy usein näin, koska esiintymislava on rakennettu kuusikulmaisen tanssilattian ”päälle” eikä sillä ole omaa syvennystä, jolloin pylvään ja esiintymislavan väliin jää kapeahko väylä, josta tanssijat liikkuvat (ks. liite 4). Jos lavan edessä seisoo faneja, tanssiväylä ruuhkautuu. Samoin Tirvalla lavan edusta täyttyi faneista, kun Matti ja Teppo aloittivat esiintymisensä (4.8.13). Pylvään ja seisojien väliin jäi pieni käytävä, josta tanssijoiden oli mentävä ja josta runnottiin läpi joskus puoliväkisin. Eräs mies, jonka kanssa tanssin foksia, liikkui siitä jopa selkä edellä ja kyynärpäät ylhäällä. Veikko puolestaan kertoi, ettei hän mene ollenkaan esiintymislavan edestä, jos siinä on suuri ihailijaporukka (14.7.13): ”Runnon siitä keskustan läpi, missä on näitä veivareita.” Ahtaus saa hänet tässäkin kohtaa toimimaan omien käytöskäsitystensä vastaisesti.

Kaikilla tarkastelemillani tanssilavoilla väki tuli paikalle vähitellen. Alkuillasta lattialla oli vielä väljää, sitten lattia täyttyi, ja loppuillasta väki väheni taas. Ahtainta oli silmämääräisesti arvioiden Kolmilammilla ensimmäisenä iltana (21.7.13). Väenpaljous voi herättää ärtymystä, koska tilan puute estää ihmistä toteuttamasta tanssia haluamallaan tavalla. Esimerkiksi V2:lla (5.1.14) tapasin erään naispuolisen tuttavani, joka oli ollut paikalla myös edellisenä iltana, kun soittamassa oli ollut Finlanders. Hän kertoi tulleensa vihaiseksi, koska lattialla ei ollut ”mahtunut tekemään mitään”. Myös Markuksen mielestä on epämukavaa tanssia ahtaissa paikoissa, sillä hän on tottunut tanssimaan vauhdikkaasti pitkän askelin eikä nauti tanssista yhtä paljon, jos joutuu ”köröttelemään” (14.7.13). Ideaalit ja mielikuvat siitä, miten tanssi haluttaisiin toteuttaa, kuuluvat ihmisten tilallisiin käsityksiin. Käsitysten tasolla tanssi voi siis olla esimerkiksi energistä ja laajaliikkeistä, jolloin oman idean hillitseminen ja pienentäminen häiritsee tanssijaa.

## **5.2 Sosiaalisen tilan jakaminen eri lajien kesken**

Labania mukailien tanssi muodostuu siten, että tanssijat valitsevat ja toteuttavat tiettyjä kehon liikkeitä ja asentoja, joiden katsovat olevan kyseiselle tanssilajille tyypillisiä. Tyyliä puolestaan syntyvät tiettyjen kehollisten asenteiden valinnasta ja suosimisesta. Eri lajit ovat liikekieleltään ja tyyliältään erilaisia. Tanssiliikkeiden valintaan vaikuttaa myös musiikin rakenne, tempo ja emotionaalinen sisältö. (Laban & Ullmann 2011 [1950]: 21, 84.) Tässä luvussa analysoin, millaisia tilallisia käytäntöjä tanssilattioille syntyi, kun samaan kappaleeseen tanssittiin eri lajeja.

### **5.2.1 Musiikin vaikutus**

Tanssi-illan kulkua jäsentää orkesteri tai DJ, koska musiikinlajit sekä kappaleiden pituudet, tempot ja sovitukset riippuvat soittajien valinnoista, ja tanssijat valitsevat lajinsa ja tyyliensä musiikin perusteella. Tarkasteleminani iltoina kaikki orkesterit soittivat melko monipuolisesti eri musiikinlajeja. Tilan jakamisen kannalta ei ollut kovin olennaista, missä järjestyksessä eri musiikinlajeja soitettiin tai kumpi illan orkestereista oli soittovuorossa, joten en keskity tässä siihen. Kommentoin musiikkia siltä osin kuin se vaikutti tanssin toteutukseen.

Musiikinlajit, jotka houkuttivat eniten ihmisiä lattialle, olivat foksi, valssi, tango ja humppa, kuten myös 1990-luvun alussa Aila Niemisen havaintojen mukaan (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 160).

Etenkin tangon soidessa lattia oli täynnä (esim. Pavi 7.7.13; Kolmilammi 11.8.13). Musiikkitarjonta on sittemmin monipuolistunut, ja 1990-luvun alussa marginaalisia olleet musiikinlajit saavat nykyään myös enemmän tanssijoita liikkeelle (vrt. Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 160). Edellä mainittujen lajien lisäksi Pavilla lattia täyttyi nimittäin hitaalla valssilla ja cha challa (7.7.13). Kolmilammilla olivat suosittuja myös swingtanssit, koska lattia täyttyi esimerkiksi, kun toinen orkestereista kuulutti boogie woogien (21.7.13). Voidaan päätellä, että ihmiset haluavat tanssia näihin musiikinlajeihin ja kokevat osaavansa tanssilajeja, jotka sopivat niihin.

Tanssijat reagoivat musiikkiin. Esimerkiksi Pavilla (7.7.13) ensimmäiset jenkat soitettiin hieman foksimaaisesti, jolloin osa tanssikin ne fuskuna ison salin keskellä. Jos musiikin rytmi ei ole tanssijalle tunnistettava, tulee ongelmia tanssin valinnassa ja rytmityksessä. Esimerkiksi Markus kertoo haastattelussaan (14.7.13), että hänen on vaikea päästä tanssiin sisälle, jos kappaleet ovat sellaisia ”epärytmiäsejää”, joissa hän joutuu koko ajan hakemaan rytmiä. Kiinnitin musiikkiin huomiota erityisesti Kolmilammilla ensimmäisenä iltana (21.7.13), sillä orkestereilla oli erikoisia sovituksia. Tangot, bolerot ja hitaat valssit olivat joskus hyvin hitaita, salsat kuulostivat sambalta, ja yksi tasajakoinen triolikappale muuttui keskellä valssiksi, sitten taas trioliksi. Salsat olivat hieman sambamaiset myös V2:lla 5.1.14. Melko hitaita boleroita soitettiin myös esimerkiksi Pavilla (14.7.13), ja joillain foksen tanssijoilla oli vaikeuksia pysyä rytmissä. Jos musiikki on liian hidasta, tanssista tulee laahaavaa, kun seuraavaa askelta pitää odottaa pitkään, eikä tanssija välttämättä pysy rytmissä. Esimerkiksi Veikko kertoi (14.7.13), ettei hän mielellään lähde tanssimaan hitaita kappaleita. Hänen mukaansa harva hidas sopii hänelle siten, että rytmitys toimii hyvin.

Lavoilla soitettu musiikki on tärkeää kaikille haastateltaville. Orkesteri vaikuttaa siihen, mille lavalle lähdetään vai lähdetäänkö lainkaan. Esimerkiksi Tero, Maarit ja Veikko jäävät mieluummin kotiin kuin menevät tansseihin, joissa ei ole miellyttävä orkesteri, ja Veikko lähtee kesken pois, jos orkesteri soittaa liian taiteellisesti tai popahtavasti. Musiikki liittyy vahvasti tanssikokemukseen, kuten Veikolla: ”Jos on oikein hyvä valssi, se on hieno, upee, ei pysty puhumaan, vaikka mä oon sellanen pälpättäjä, ni silloin pitää olla hiljaa, kuunnella sitä.” Pentti ja Veikko vahvistavat, että tietynlaiset orkesterit vetävät lavalle tietynlaista väkeä, sillä jotkin bändit kiinnostavat kädenalitanssijoita enemmän kuin toiset. (Heikki 26.4.14; Maarit ja Tero 11.8.13; Markus 14.7.13; Pentti 18.10.13; Veikko 14.7.13.) Musiikki saa ihmisen liikkumaan ja ilmaisemaan itseään, ja sen rytmi ja siitä heräävät tunteet vaikuttavat liikkumistapaan ja tilankäyttöön (Burger 2014: 24–25). Tanssijaa innostava musiikki voi siis tehdä tanssista tilallisesti laajempaa ja ekspressiivisempää.

## 5.2.2 Valitut lajit

Seuraavaksi tarkastelen, mitä tanssilajeja ihmiset valitsivat tarjottuihin musiikkeihin. Olen koontanut lajivalinnat taulukkoon 5. Taulukossa ovat mukana seuraavat tanssi-illat: Pavi (7.7.13; 14.7.13), Kolmilammi (21.7.13; 11.8.13), V2 (5.1.14; 19.4.14). Koska kolmas ilta Kolmilammilla (17.8.14) oli musiikkitarjontansa (bachata yms.) vuoksi epätyypillinen lavatanssi-ilta, en ota sitä huomioon tässä taulukossa. Kommentoin kuitenkin tässä luvussa joitakin muilla lavoilla näkemiäni poikkeuslajeja, joita en tässä taulukossa mainitse.

Taulukko 5. Valitut tanssilajit musiikinlajien mukaan.

Valitut tanssilajit			
Musiikinlaji	Yleisimmät tanssilajit	Myös tanssittiin (3–4 paria)	Poikkeukset (1–2 paria)
Beat (hidas)	Foksi		Bugg, west coast swing
Beat (medium /nopea)	Bugg, foksi		Vaihtoaskelhumppa
Trioli	Foksi		
Bolero	Foksi, rumba		
Cha cha	Cha cha, foksi		Bugg, kävelychacha
Foksi (hidas)	(Hidas) foksi	Bugg, fusku, jive	Cha cha, lindy hop, west coast swing
Foksi (medium)	Foksi, fusku	Bugg	Arg. tango, cha cha, jenkka
Foksi (nopea)	Foksi, fusku		
Humppa	Bugg, kävelyhumppa, vaihtoaskelhumppa		Dubbelbugg
Jenkka	Jenkka, sottiisi	Fusku	Foksi
Jive	Boogie woogie, bugg, foksi, fusku, jive		Lindy hop
Masurkka	Masurkka		
Polkka	Polkka	Swingpolkka	Bugg, kävelyhumppa, vaihtoaskelhumppa
Salsa	Foksi, salsa		
Samba	Foksi, samba	Bugg, hustle, mansehumppa	
Tango	Tango	Arg. tango	
Valssi	Valssi	Foksi	
Valssi (hidas)	Hidas valssi		Amer. valssi, foksi, polska

Taulukossa 5 yleisimmät tanssilajit ovat sellaisia, joita tanssi analyysi-iltoina vähintään viisi paria kerrallaan. Seuraavaksi yleisimpiä lajeja tanssi 3–4 paria kerrallaan, ja poikkeuslajeja 1–2 paria. Tässä on toki otettava huomioon, että joskus minun oli vaikea erottaa eri lajeja toisistaan, jolloin

tein päätöksen luokitella ne tietyiksi tansseiksi. Oli myös usein vaikeaa laskea väenpaljouden keskellä, moniko pari tanssi tiettyä lajia, joten määrät ovat arvioita. Osaa lajeista tanssittiin paikallaan, ja osassa kierrettiin lattiaa. Tällä perusteella olen jakanut lajit taulukkoon 6.

Taulukko 6. Lattiaa kiertävät lajit ja paikallaan tanssittavat lajit.

Lattiaa kiertävät lajit	Paikallaan tanssittavat lajit
Amerikkalainen valssi	Argentiinalainen tango
Argentiinalainen tango	Boogie woogie
Bugg	Bugg
Foksi	Cha cha
Hidas foksi	Fusku
Hidas valssi	Hustle
Jenkka	Jive
Kävelyhumppa / kuviohumppa	Lindy hop
Mansehumppa	Rumba
Masurkka	Salsa
Polkka	Swingpolkka
Samba	West coast swing
Sottiisi	
Tango	
Vaihtoaskelhumppa	
Valssi	

Taulukosta 6 nähdään, että suljetun otteen lajeissa tyypillisesti kierrettiin tanssilattiaa. Kiertäviä lajeja olivat myös jaksotanssit jenkka, masurkka ja sottiisi, joissa tehtiin vuorotellen jaksoja suljetussa ja avoimessa otteessa. Kävelyhumppa oli lattiaa kiertävä laji, jota tanssittiin miehen päätöksen mukaan joko suljetussa otteessa tai tehtiin avoimen otteen kuvioita. Buggia tanssittiin joko paikallaan tai tanssisuuntaan edeten. Myös argentiinalaisessa tangossa, jota kylläkin näkyi lavoilla hyvin vähän, toiset tanssivat paikallaan ja toiset kiersivät lattiaa, ja näitä tapoja saatettiin yhdistellä saman tanssin aikana.

Lavojen yleisin ja käyttökelpoisin laji on foksi, joka on tasajakaisen iskelmämusiikin yleistanssi. Mies aloittaa perusaskelen (eteen, eteen, sivulle, yhteen) vasemmalla jalalla rytmisissä ”hidas, hidas, nopea, nopea” (musiikin iskut 1–6). Kyseisen askelikon loi amerikkalainen tanssinopettaja Arthur Murray (Wright 2013: 145). Suomessa se ilmeisesti yleistyi vähitellen sotien jälkeen (Asplund ym. 2006: 356; Saarikoski 2014: 160–61). Foksin askel sopii paitsi foksimusiikkiin, myös beatiin ja

lattarimusiikkiin, kuten cha chahan ja boleroon, joten suurin osa tanssi-illasta on tanssittavissa foksina. Moni tanssiikin näihin musiikkeihin foksia, jos ei osaa erikoisempia lajeja. (Laine 2006b: 46, 49–50.) Silloin tila jaetaan lattiaa kiertävän faksin ja paikallaan tanssittavien lajien kesken, kuten myös minun tutkiminani iltoina tehtiin. Tangoakin tanssitaan useimmiten faksin askelilla (Asplund ym. 2006: 357; Kontukoski 2012: 91). Raili Laine (15.2.2015) kertoo henkilökohtaisessa tiedonannossaan, kuinka hän tutki 1990-luvulla lava- ja ravintolatanssijoiden tangoa ja havaitsi, ettei tangon ja faksin välillä ollut juuri minkäänlaista eroa; persoonallisia tangotyylejä ei löytynyt. Tarkasteleminani iltoina Pavilla (7.7.13; 14.7.13) ja V2:lla (5.1.14; 19.4.14) sekä toisena iltana Kolmilammilla (11.8.13) suurin osa ihmisistä tanssi tangot juuri faksin askelilla. 2000-luvun tangon tanssitapa T-asetoiteen on tässä mielessä tanssinopettajien luomus.

Usein samaan musiikinlajiin sopii useampi tanssi. Jivemusiikki on tyypillinen esimerkki. Luokittelun jiveksi tässä swing- ja rock 'n' roll -musiikin, jossa kuuluu ns. kolmimuunteisuus (Laine 2006b: 48). Orkesteri saattaa kuuluttaa tämän musiikinlajin esimerkiksi jivenä tai twistinä (Laine 2006b: 48) tai boogie woogiena (Kolmilammi 21.7.13). Sopivia tansseja tähän ovat esimerkiksi jive, boogie woogie ja fusku. Myös bugg sopisi tähän, samoin joskus lindy hop, ja tämäkin tasajakoinen rytmi on tanssittavissa myös foksina. Näitä kaikkia tanssittiinkin lavoilla jivemusiikkiin. Analyysi-iltoina jiveä soitettiin arviolta 1–2 kertaa illassa – ei siis kovin usein ottaen huomioon, kuinka moni osaa näitä lajeja ja haluaisi niitä tanssia. Jiven soittaminen on huomattavasti vähentynyt viime vuosina, jos verrataan Laineen vuonna 2005 toteuttamaan tanssimusiikkitutkimukseen, jolloin sitä soitettiin jopa 4–10 paria illassa (Laine 2006b: 44, 49).

Tanssilajin valinta riippuu musiikinlajista ja omasta osaamisesta, mutta myös omista mieltymyksistä. Jos jokin laji miellyttää, sitä saatetaan tanssia myös lajille epätyypillisiin musiikkeihin. Esimerkiksi fuskua tanssittiin paitsi hitaaseen, keskitempoiseen ja nopeaan foksimusiikkiin sekä jiveen, myös jenkkamusiikkiin. Cha chata tanssittiin cha cha -musiikin lisäksi hitaaseen ja keskitempoiseen foksiin. Argentiinalaista tangoa tanssittiin tangoon ja keskitempoiseen foksiin (Kolmilammi 21.7.13). Pavilla yksi pari tanssi hitaaseen valssiin erästä polskan variaatiota (7.7.13). Erityisen kiinnostava esimerkki on bugg, jota tanssittiin moneen musiikkiin: enimmäkseen beatmusiikkiin ja humppaan (kaikilla lavoilla), mutta myös keskitempoiseen foksiin (Kolmilammi 21.7.13), cha chahan ja sambaan (Kolmilammi 11.8.13), polkkaan (Kolmilammi 11.8.13; V2 5.1.14) ja hitaaseen foksiin (kaikilla lavoilla). Rönnillä (8.9.12) näin jopa parin, joka tanssi buggia tangomusiikkiin. Bugg on alkujaan ruotsalainen, menevä ja energinen swingtanssi, jota Ruotsissa tanssitaan swingtai country-tyyliseen rock 'n' roll -musiikkiin. Suomessa lähimpänä tätä tyyliä on jivemusiikki, jota

ei paljonkaan soiteta, joten buggia sovelletaan tarjolla oleviin musiikkeihin. Haastateltavat suhtautuvat buggiin eri tavoin. Markus pitää buggia käteväenä tanssina, joka sopii nopeatempoisiin rytmeihin, joihin hänen olisi muuten vaikea löytää sopivaa tanssilajia (14.7.13). Penttiä taas häiritsee se, että buggia tanssitaan moniin musiikkeihin, sillä hänen mielestään sitä kuuluisi tanssia juuri ”ruotsalaispoljentoiseen jivemusiikkiin” (18.10.13).

### 5.2.3 Lajivalinnoista johtuvat tilalliset ristiriidat

Jos kädenalitanssijoita oli paljon, he kaikki eivät mahtuneet lattian keskelle, jolloin lattian kiertäminen vaikeutui. Esimerkiksi Kolmilammilla oli ensimmäisenä iltana todella paljon kädenalitanssijoita (21.7.13). Foksin tanssijat olivat selvänä vähemmistönä, ja heidän oli vaikeaa luovia reunoilla. Tero harmitteleekin, että kädenalitanssijat saattavat siirtyä lattian reunoille tanssimaan, jos keskellä ei ole tilaa. He eivät välttämättä ymmärrä, että toiset haluaisivat mennä reunalta ohitse. Teron mukaan jotkut tanssivat fuskua tai buggia niin leveästi, että heidän ohitseen on vaikea päästä:

Sitä kiertopaikkaa ei jätetä sinne. Et se on vähä huono sillai. Ja siihen ei auta mitkään kurssitkaan. Kaikilla kurseilla opetetaan mun käsittääkseni tanssietikettiä, että missä kohtaa pitäis suurin piirtein olla ja kuinka käyttäytyä. Se vaan, että kaikki ei oo sisäistänyt sitä. (11.8.13)

Kädenalitanssijat saattavat siis dominoida sosiaalista tilaa. Myös Veikko painottaa, että kädenalitanssijoiden paikka on keskellä. Häntä vihastuttaa, että tätä ei ymmärretä, vaikka ihmiset käyvät tanssikursseilla.

Kun ne [ohjeet] ei näköjään niille mene perille, kuin Euroopan omistajat ne hallitsee, helvetti, kun tukitaan ne reunatkin, jotka pitäis olla vapaana. Se on pakko lähtee yrittään jostain keskeltä tai muualta. (14.7.13)

Toisten tanssijoiden ajattelemattomuus saa Veikon puskemaan väkisin heidän ohitseen vaikka keskustan poikki, jos muu ei hänen mielestään auta. Joskus hänen ärtymyksensä purkautuu siten, että hän puuttuu asiaan sanallisesti. Kun eräs kahta naista tanssittava mies jäi kerran hänen tielleen ulkokehällä, hän huusi miehelle: ”Perkele, painukaa sinne keskelle, teidän paikka on siellä!” Veikko kertoo, että mies ”lähti onneks eikä lähteny pullikoimaan vastaan.” (Veikko 14.7.13)

Tanssilajien kirjo herättää voimakkaitakin tunteita. Veikkoa ärsyttää myös se, että kädenalitansseja tai muita erikoislajeja tanssitaan lähes kaikkiin musiikkeihin, koska niiden tanssijat jäävät toisten tielle (14.7.13):

Saatana, ne on kurssia käyny, mutta kun veivataan kaikki [musiikinlajit] käden ali taikka siten jos on tavallinen tango, sitä veivataan argentiinalaisella. Tavallinen valssikin, ni jotkut

vääntää laahaten ihan ku hidastetussa filmissä. Haitataan muitten menoa. Ettei pääse niinku mistään oikein läpi.

Kun samaan kappaleeseen tanssitaan useita lattiaa kiertäviä lajeja, jotka liikkuvat eri nopeudella ja intensiteetillä, tilan jakaminen ulkokehällä vaikeutuu. Kädenalitanssit vievät enemmän tilaa kuin lähioitteen lajit. Esimerkiksi bugg on avoimen otteen laji, jota tanssitaan Suomessa joko paikallaan tai liikkuen tanssisuuntaan: Pavilla näkyi pääsääntöisesti paikallaan pysyvää buggia, mutta myös muutama tanssisuuntaan liikkuja (14.7.13). Ruotsalaisessa buggissa tanssisuuntaan eteneminen on 2000-luvun hallitseva tanssitapa, ja kokemusteni mukaan koko lattia tanssii tavallisesti buggia. Suomessa liikkuvan buggin tanssiminen on vaikeaa, koska sitä joudutaan tanssimaan musiikista riippuen esimerkiksi foksen tai humpan tanssijoiden seassa.

On myös kiinnostavaa, että buggia on väkisin tanssittava, vaikka lattialla on todella ahdasta. Esimerkiksi Tirvalla (4.8.13) lattialla oli jossain vaiheessa iltaa niin täyttä, ettei siellä oikein mahtunut kuin tanssimaan foksia massan mukana, kuten ehdottomasti suurin osa tanssijoista tekikin. Silti jotkut tanssivat buggia. Eräs mies, joka halusi tanssia kanssani buggia tällaisessa tilanteessa, kuljetti minut rinnakkain avatussa perusasennossa kävelyillä aina sinne, missä oli ”neliometri tilaa”, ja teki siellä sitten kädenalikuviota tai avoimia pyöräytyksiä. Eräs toinen buggia tanssiva pari vei aika paljon tilaa omilla kuvioillaan. Epäilen, että jotkut pitävät buggia modernimpana ja muodikkaampana tanssina kuin foksia ja haluavat siksi tanssia sitä. Ainakin Veikosta tuntuu, että foksen tanssijoita pidetään vanhanaikaisina:

Täällä on vähän niinku lellitty tätä porukkaa [kädenalitanssijoita] liikaa, kurssia kurssia kurssia. Ihan ku haluttaiskin, että ajetaan tää muu [porukka pois], et kyl nuo vaihtoaskeltanssijat on niin tyhmiä toopeja, että menkөөn hevон perseeseen. Semmonen fiilinki tulee. (14.7.13)

Pentti taas sanoo haastattelussaan, että bugg on hänen mielestään ”isoa joukkoa varten laatutanssiksi nimetty” laji (18.10.13). Buggin suosio näkyy juuri siinä, että sitä saatetaan tanssia lähes mihin tahansa musiikkiin.

Penttiä ei viehätä, että ”humpasta on tehty niinku bugga”. Buggin tanssiminen humppamusiikkiin on hänen mukaansa aiheuttanut sen, että ”kävelyhumppa on nyt käytännöllisesti katsoen kadonnut kokonaan, sitä ei juurikaan harrasteta.” (18.10.13) Humppamusiikkiin on perinteisesti tanssittu vaihtoaskelhumppaa ja kävelyhumppaa, mutta nykyään yhä useampi valitsee tähänkin musiikkiin buggin. Bugg muistuttaakin Suomessa usein kävelyhumppaa; esimerkiksi Pavilla (7.7.13) joistakin tanssijoista oli vaikea sanoa, tanssivatko he buggia vai kävelyhumppaa. Suomen lavabugg poikkeaa tyyllisesti huomattavasti ruotsalaisesta buggista. Suomessa tyypillisiä ovat esimerkiksi melko pitkät askeleet, kanta-askelten käyttö ja kävelyhumppasta periytyvä ylös–alas–jousto, kun taas Ruotsissa



buggia tanssitaan pääsääntöisesti paino päkiöillä ja joustetaan kevyesti alas joka iskulla. Tyylierot selittyvät osittain sillä, että Suomessa bugg on sekoittunut joko kävelyhumppaan tai ns. beat- tai lavarockiin, joka on neljän iskun paikallaan tanssittava kädenalitanssi. Bugg-nimeä saatetaan käyttää lavarockin synonyyminä (Metsäketo & Rehnström 2011: 14).

Tarkastelemillani tanssilavoilla tanssittiin humppamusiikkiin sekä vaihtoaskelhumppaa, kävelyhumppaa että buggia, mutta hieman eri suhteissa. Pavilla jopa enemmistö tanssi kävelyhumppaa, joka oli melko liikkuvaa eli kiersi sujuvasti tanssilattiaa, mutta vaihtoaskelhumppaakin tanssittiin. Nämä humpat etenivät lattialla eri nopeudella, joten pieniä törmäyksiä tuli välillä. Ongelmia aiheutti myös hieman se, kun lattiaa kiertävät tanssijat jäivät välillä paikalleen pyörittelemään naista, jolloin takaa tulevat eivät päässeet ohi. (Pavi 7.7.13; 14.7.13) Kolmilammilla humppamusiikkiin tanssittiin paljon buggia, mutta myös kävelyhumppaa ja vaihtoaskelhumppaa (21.7.13 ja 11.8.13). Buggin tanssijoiden liikkeet olivat melko laajoja, mikä aiheutti ahtautta. Vähemmän tilaa vievät buggin tanssijat pysyivät keskellä. On hieman nurinkurista, että laajimmin henkilökohtaista tilaansa käyttävät tanssijat lähtivät kiertämään lattiaa humpantanssijoiden sekaan. (11.8.13) Myös V2:lla näytti siltä, että buggia, kävelyhumppaa ja vaihtoaskelhumppaa oli vaikea tanssia samalla lattialla. Kaikkia kolmea lajia tanssittiin, mutta laajat lattiaa kiertävän buggin kuviot veivät paljon tilaa, ja vaihtoaskelhumpan tanssijat joutuivat katsomaan, etteivät menneet tielle. Keskelläkin oli monia buggin tanssijoita. V2:lla (5.1.14) ja Kolmilammilla (21.7.13) näin myös dubbelbuggia, jossa yksi mies vei kahta naista.

Muitakin esimerkkejä erilaisista lattiaa kiertävistä lajeista näkyi. Hitaaseen valssimusiikkiin on hitaan (ns. englantilaisen) valssin lisäksi mahdollista tanssia myös ns. amerikkalaista valssia, jossa tehdään kädenalituksia ja puolenvaihtoja (mies esimerkiksi siirtää naisen vasemmalta puoleltaan oikealle). Kaikilla lavoilla yksi tai kaksi paria tanssi sitä (Pavi 7.7.13; Kolmilammi 11.8.13; V2 5.1.14). Erityisesti V2:lla (5.1.14) panin merkille, kuinka eräs mies yritti tanssia amerikkalaista valssia, mutta ei oikein mahtunut. Laji saattaa liikkua tanssisuuntaan englantilaista valssia nopeammin, ja puolenvaihdot vievät tilaa sivusuunnassa. Siksi laji sopii parhaiten suurille tanssilatioille eikä tahdo ruuhkissa onnistua. Toinen esimerkki on jenkkamusiikki, johon tanssittiin analyysi-iltoina pääasiassa hyppyjenkkaa sekä sottiisia eli kävelyjenkkaa (esim. Pavi 7.7.13; Kolmilammi 21.7.13). Nämä lajit etenivät eri vauhdilla, mikä synnytti ruuhkia Kolmilammilla, jossa lattia on pienempi kuin Pavilla ja V2:lla. Jos sottiisin tanssijat olisivat pysytelleet sisemmällä kehällä, nopeammat olisivat päässeet ulkokautta ohi, mutta näin ei toimittu. Toisena iltana Kolmilammilla myös eräs foksia tanssiva pari oli jenkalla muiden tiellä (11.8.13).

Myös foksi voi siis aiheuttaa tilallisia ristiriitoja. Eräs ongelma syntyi, kun valssimusiikkiin tanssitiin foksia. Kaikilla tarkastelemillani lavoilla oli miehiä, jotka tekivät niin. Tavallisesti nopeaan valssimusiikkiin tanssitaan reippaasti lattiaa kiertävää, pyörivää valssia vaihtoaskelilla, jossa ensimmäisellä askeleella edetään ja toinen ja kolmas askel tehdään paikalla (musiikin iskut 1, 2, 3). Nopeasti etenevät valssin tanssijat voivat kiertää ulkokehää ja rauhallisemmat tai paikallaan tanssivat jäädä keskelle, kuten Pavin isossa salissa (7.7.13). Kolmilammilla foksia tanssivat miehet olivat ulkokehällä todella tien tukkeena, koska lattia oli täynnä (21.7.13). He tanssivat ns. hitaat (kolme iskua kestävät) askeleet siten, että jalka koukistui taakse, jolloin se joskus osui takana oleviin tanssijoihin. V2:lla myös jotkut valssin tanssijat tekivät valssin vaihtoaskelten sekaan hitaita askeleita (5.1.14). Toisena iltana foksia tanssi valssimusiikkiin yksi mies, mutta hän ymmärsi jäädä lattian keskelle (V2 19.4.14). Ruusulinnassa sen sijaan muut parit joutuivat väistelemään miestä, joka tanssi valssit foksina (3.1.15).

On epäselvää, mistä on peräisin tapa tanssia valssimusiikkiin foksia. Epäilen, että foksen tanssiminen ei nimittäin johdu siitä, etteivätkö kyseiset tanssijat osaisi valssia. Esimerkiksi Tero sanoo nimittäin haastattelussaan (11.8.13), että eri lajeja saa hänen mielestään tanssia eri musiikkeihin, joten joskus voi hyvin tanssia vaikkapa valssit foksina. Riina puolestaan kertoi, että Pavilla eräs mies tanssi valssin foksina ja kutsui sitä vaihtoaskelvalssiksi (14.7.13). Jos tällä tanssitavalla on nimikin, on mahdollista, että jossain opetetaan sitä. Myös omasta tanssikoulustamme on joskus tiedusteltu, opetetaanko meillä valssimusiikkiin foksia vai valssia. Vaikka foksi on kätevä yleistanssi, se ei sovi kovin hyvin valssiliikenteen sekaan. Epätavalliset lajivalinnat lavoilla olivat kuitenkin marginaalisia, sillä niitä tanssi useimmiten vain 1–4 paria kerrallaan.

Lattiaa kiertävissä lajeissa hankaluuksia voi siis tulla, jos tanssija jää paikalleen muun liikenteen pyrkiessä eteenpäin. Kolmilammilla näin kahtena iltana argentiinalaista tangoa, kun muutamat parit tanssivat sitä tango- tai foksimusiikkiin (21.7.13; 11.8.13). Siinä missä suomalainen tango on usein melko liikkuvaa, argentiinalaisessa jäädytään useammin myös paikalleen tekemään kuvioita. Yksi törmäys tuli, kun eräs ikääntynyt mies tanssi kanssani boleromusiikkiin hidasta foksia, jossa hän teki myös argentiinalaisen tangon ocho-kuvioita eteen ja taakse (Kolmilammi 17.8.14). Hän jäi ulkokehälle paikalleen tekemään ochoja, jolloin takaa tuleva pari törmäsi meihin, vaikka lattialla ei ollut paljon väkeä. Boleot eli naisen jalan kaaret tai ”lennätykset” ovat ruuhkissa ongelmallisia, vaikka ne tehtäisiinkin lähellä lattiaa, sillä naisen jalka käy vartalon takapuolella, jonne tanssija ei voi nähdä (Kolmilammi 21.7.13). Myös suomalaisen tangon tanssijat saattavat kuitenkin jäädä paikalleen esimerkiksi taivuttelemaan tai keinuttelemaan naista. Esimerkiksi V2:lla (19.4.14) takaa

tulija törmäsi erääseen mieheen, joka jäi yhtäkkiä paikalleen tunnelmoimaan. Lisäksi näin sekä nopealla että hitaalla valssilla miehen, joka oli muiden tiellä pysähtyessään taivuttelemaan naista (Kolmilammi 11.8.13).

Lattareita eli cha chata, salsaa, sambaa ja boleromusiikkia soitettiin noin 1–2 kertaa illassa, tosin salsaa ja sambaa eivät välttämättä soittaneet kaikki orkesterit. Cha cha ja bolero vaikuttavat viime vuosina yleistyneen, joten niitä kuulee joskus illan aikana useamminkin. Salsa puolestaan on tullut joidenkin orkesterien ohjelmistoon vasta viime vuosina ja yleistynyt melko nopeasti; sitä ei soitettu lainkaan vielä Raili Laineen vuonna 2005 tekemässä tanssilavojen musiikkianalyyseissä (Laine 2006b: 44, 49). Salsan tanssijoita oli eniten Kolmilammilla (21.7.13), ja loput ihmiset tanssivat salsamusiikkiin foksia, kuten suurin osa teki V2:lla (5.1.14). Pavilla salsaa ei soitettu sinä aikana, kun olin paikalla (7.7.13; 14.7.13). Kolmilammin poikkeuksellisessa Crossover-illassa (17.8.14) soitettiin levymusiikkina mm. salsaa ja bachataa ja myös Ratto-Band soitti illan bonuskappaleena bachatan, jota ei tavallisesti lavatansseissa kuule. Sambaa tanssittiin lavoilla vaihtoaskelhumpan tapaan. Sambamusiikki sai kuitenkin aikaan monenlaisia tulkintoja: Kolmilammilla (11.8.13) näin siihen tanssittavan hustlea, foksia, sambaa, buggia ja ns. mansehumppaa eli sambafoksia (lasketaan ”1, 2&3”), joka oli suljetun otteen laji. Useat lajit samalla lattialla tekivät muiden tanssijoiden liikkeistä arvaamattomia, jolloin oli vaikea ennustaa, missä oli tilaa.

Cha chata osattiin lavoilla melko yleisesti. Pavilla enemmistö tanssi cha chata ja vähemmistö foksia, joten ison salin reunoilla oli luultavasti vaikea edetä (7.7.13). Cha chan tanssijoita oli niin paljon, etteivät he yksinkertaisesti mahtuneet kaikki keskelle, joten lajia tanssittiin myös lisäksiivessä ja kulmissa. Näinä kahtena analyysi-iltana tilanne ei kuitenkaan missään vaiheessa ollut kovin paha. Pavilla paikallaan pysyviä lajeja tanssittiin nimittäin pääsääntöisesti siten, että henkilökohtainen tila pidettiin pienenä. Kädenalitanssijoilla oli enemmän haasteita toisten kädenalitanssijoiden kanssa kuin heitä kiertävien foksien tanssijoiden kanssa. Lisäksiivessä tanssi oli hieman vauhdikkaampaa kuin ison salin puolella (7.7.13). Cha cha näyttää kuitenkin olevan suosittua, sillä myös V2:lla foksien tanssijat luovivat reunoilla, kun cha cha levittäytyi keskelle (5.1.14). Törmäyksiä foksien ja cha chan tanssijoiden välillä en kuitenkaan huomannut missään tanssipaikassa. Kajasteella taas yksi foksia tanssiva pari tuli lavan keskelle, jolloin cha chan tanssijoiden oli vaikea väistellä (27.7.13).

Boleromusiikkiin moni tanssi analyysi-iltoina foksia, todennäköisesti koska rumbaa ei joko osattu tai musiikinlajia ei tunnistettu. Suurin osa tanssi bolerot foksina esimerkiksi Pavilla (14.7.13) ja V2:lla (5.1.14). Loput valitsivat paikallaan tanssittavan rumban. Rumbakin vaikuttaa kuitenkin vii-

me vuosina yleistyneen, sillä Laineen tarkastelemina tanssi-iltoina vuonna 2005 bolerorytmiin ei vielä tanssittu juuri muuta kuin foksia (Laine 2006b: 44, 50). Esimerkiksi V2:lla rumbaa tanssi nyt ainakin 20 paria (19.4.14). Paikallaan tanssittava rumba perustuu kuubalaiseen tanssiperinteeseen, kuten soniin, mutta rumba-nimitys vakioitiin Englannissa vuonna 1955. Kansainvälisillä markkinoilla kaikkea kuubalaista musiikkia kutsuttiin rumbaksi jo 1920–40-luvuilla, ja koska rumbanimellä oli Euroopassa eksoottista vetovoimaa, valkoihoiset kuubalaiset markkinoivat sen alla myös son-tanssia, jonka maine oli vähemmän vulgääri kuin Kuuban mustien yhteisöjen afrikkalaispohjaisten rumba-tanssien. Englannissa vakiodusta muodosta tuli myöhemmin kansainvälinen tanssiurheilurumba. (Laine 2006b: 48; McMains 2006: 116–124.)

Ongelmallisia musiikinlajeja tanssijan kannalta ovat trioli ja hidas beatmusiikki. Niitä soitetaan harvoin, noin 1–3 kertaa illassa, mutta tanssijalle ne ovat haastavia, sillä foksia on usein vaikea sovittaa niihin. Triolimusiikkiin on olemassa tanssi nimeltä blues, mutta sitä ei osata, joten ihmiset kuitenkin tanssivat foksia. (Laine 2006b: 48–51.) Hitaaseen beatmusiikkiin parhaiten sopivia tansseja ovat esimerkiksi nightclub two step (NCTS) ja west coast swing, mutta harva osaa niitäkään. Näin yhden parin tanssivan west coast swingiä hitaaseen beatiin Pavilla (7.7.13), ja muutamat tanssivat sitä Kolmilammilla (17.8.14). Nightclub two stepiä tanssi yksi pari Ruusulinnassa (3.1.15). Muuten esimerkiksi Kolmilammilla ihmiset tanssivat trioliin ja hitaaseen beatiin pääasiassa foksia (21.7.13). Se oli kuitenkin hankalaa, jos musiikin tempo oli hyvin hidas (esimerkiksi hidas beat Kolmilammilla 11.8.13). Tutkiminani iltoina ihmiset kehittivät ongelmaan erilaisia ratkaisuja, kuten hitaan beatin soidessa Pavilla (7.7.13). Jotkut tanssivat foksia tuplatempoon. Toiset tanssivat foksia, joka ei noudattanut mitenkään musiikin iskutusta. Yksi pari tanssi buggia, ja lisäksi näin jotakin vapaatulkintaista ja vapaarytmistä, buggia muistuttavaa kädenalitanssia, joka kiersi lattiaa. Tämä musiikinlaji kirvoitti siis mitä moninaisimpia tulkintoja, kun ihmiset yrittivät selviytyä jotenkin. Tilankäytön kannalta haasteita tuli jälleen eri intensiteeteillä liikkuvien lajien takia.

### **5.3 Tanssitaidon vaikutus tilankäyttöön**

Ihmisillä on erilaisia käsityksiä oikeaksi tai vääräksi koetusta tanssitavasta tai käytöksestä tanssilavoilla, ja nämä käsitykset voivat poiketa suuresti toisistaan. Koska todellisuus rakentuu sosiaalisesti, kyse on aina yksilön subjektiivisesta tulkinnasta ja hänen yhteisössään muodostuneista käsityksistä (Hirsjärvi & Hurme 2000: 16–18). Tanssikäsitysten taustalla vaikuttaa esimerkiksi se, missä ihminen on oppinut tanssimaan, keitä opettajia ja muita harrastajia hän on kuunnellut ja matkinut ja

missä tanssipaikeissa hän viihtyy. Ihmisen tanssitausta ruumiillistuu hänen liikkeessään: Doddsin (2014: 7) mukaan ihmisen arvomaailma muovaa hänen tanssivaa kehoaan, mutta toisaalta tanssiva keho samalla tuottaa tätä arvojärjestelmää. Tanssitaito on siis subjektiivinen näkemys, johon kuitenkin voidaan katsoa kuuluvaksi liikemateriaalin eli askelten ja kuvioiden hallinta, kehonhallinta sekä kohteliaisuustaito, johon liittyy tanssitilan muuttuviin tilanteisiin sopeutuminen. Ihmisten käsitukset ja kokemukset oikeasta tanssitavasta ja käytöksestä johtavat tanssilattialla toteutuviin käytäntöihin. Koska tanssitaito on ruumiillista, se on välittömästi muiden ihmisten nähtävissä ja koettavissa (vrt. Lintunen 2007: 155), mikä johtaa helposti tanssin arvottamiseen eli toteamiseen hyväksi tai huonoksi. Lavatanssitaidon arvottaminen näkyy esimerkiksi hausta kieltäytymisinä tai nyrpeänä suhtautumisena partneriin, kuten haastatteluissa käy ilmi (esim. Maarit ja Tero 11.8.13; Heikki 26.4.14).

### 5.3.1 Liikemateriaalin hallinta

Pavilla (7.7.13) paikalla oli vain muutamia miehiä, jotka eivät osanneet eri tanssien askelia ja tanssivat esimerkiksi kävellen. Ihmisillä on erilaisia ratkaisuja, jos he eivät osaa ”oikeita” askelia. Samana iltana Pavilla eräs mies tanssi tangoa puolelta toiselle huojuen, ja jotkut tanssivat ison salin keskellä valssimusiikkiin paikallaan puolelta toiselle (askel sivulle tahdin ensimmäisellä iskulla). Kolmilammilla eräs mies tanssi tangoa sivulle–tap–askelin (21.7.13). Liikenteen sujuvuutta ei haittaa, vaikka joku ei osaa askelia, jos hän liikkuu muun liikenteen mukana tai jää keskelle, jos tanssii paikallaan. Tanssilava on siis periaatteessa areena, jonne saa mennä ilman tanssitaitoakin viettämään iltaa ja vaikkapa kuuntelemaan musiikkia. Pentti toteaa haastattelussaan, että esimerkiksi Rönillä käy viikonloppuisin mökkiläisiä, jotka eivät muuten harrasta tanssia, ja jotkut tulevat Rönille baariin (18.10.13). Mielikuvat lavatansseihin liittyvästä kesäillan tunnelmasta vetoavat yhä yleisöön ja saavat kesäisin liikkeelle myös satunnaiset kävijät (Laine 2006a: 65).

Käytännössä asiat toimivat kuitenkin tanssilattialla parhaiten, jos hieman taitoa on. Pentin mielestä tanssivaa paria on helppo väistää (18.10.13): ”Sehän pyörii ja elää niin kun luonnostaan, et kaikki vaihtaa paikkaa, ni silloinhan me vuorotellaan vaan samalla paikalla.” Voimakas improvisointi ei siksi sovi kovin hyvin tähän ympäristöön. Esimerkiksi Mahnalan juhannustansseissa (22.6.13) oli joukko nuoria, jotka innostuivat loppuillasta tulemaan lattialle pitämään keskenään hauskaa. He eivät luultavasti olleet koskaan tanssineet eivätkä tienneet, miten lavalla kuuluisi edetä, joten heidän tanssinsa liikkui moneen suuntaan ja liikkeet olivat hyvin laajoja. Ongelmia tuleekin juuri arvaa-

mattomasta tai holtittomasta liikkumisesta. Rönillä olen nähnyt, kuinka lattialle joskus ilmestyy loppuillasta humalaisia baarin puolelta. He saattavat liikkua rajusti tai jäädä muiden tielle hortoilemaan. Tanssiin liittyy tietty ennustettavuus, jos ihmiset osaavat askeleet ja liikkuvat tanssisuuntaan, mutta holtittomien tanssijoiden liikkeitä on vaikea arvata.

Tero esittää maantieteellistä eroa yhdeksi syyksi törmäilyyn (11.8.13). Pohjoisempana kuulemma tönitään enemmän, ja samaa sanoi eräs Kolmilammilla jututtamani noin 50-vuotias mies (11.8.13). Mies kertoi käyneensä vähän aikaa sitten jollakin lavalla Kainuussa ja arveli, että sielläpäin ei osattu niin monia lajeja kuin etelässä, vaan tanssittiin foksia. Koulutus siis hänen mielestään puuttui. Itse mies kävi nyt eräässä eteläsuomalaisessa tanssiseurassa. Itse en huomannut ”koulutuksen puutetta” käydessäni Kainuussa Naapurinvaaralla (26.7.14), sillä miehet tuntuivat osaavan varsin monipuolisesti eri lajeja. On mahdotonta tehdä maantieteellisiä yleistyksiä, koska tällaiset suulliset lausunnot perustuvat ihmisten omiin vaikutelmiin. Toki koulutuksella tai sen puutteella on vaikutus tanssimiseen, mutta esimerkiksi Pavin iäkkäät tanssijat ovat Markuksen ja Veikon mukaan useimmiten itseoppineita (Markus 14.7.13; Veikko 14.7.13), ja he luovivat tarkasteleminani iltoina lattialla sulavasti. Myöskään lajien määrä ei takaa, että törmäyksiä ei tule – pikemminkin päinvastoin.

Erikoislajien osaamista tunnutaan kuitenkin arvostettavan. Eräs nainen sanoi Mikolle Pavilla, miten mukavaa oli saada tanssia Mikon kanssa ”rumbamusiikkiin” rumbaa ja cha cha -musiikkiin cha chata (14.7.13). Kolmilammilla (21.7.13) tanssin itse erään nuoren miehen kanssa, joka kertoi, ettei ollut paljonkaan tanssinut, mutta ihaili muiden menoa: ”Hienon näköstä.” Hän mietti ääneen, että hänen pitäisi varmaan mennä kursseille. V2:lla (5.1.14) tanssin nuoren miehen kanssa, joka yritti kovasti tehdä kaikkia hitaan valssin kuvioita, joita oli kuulemma kurssilla oppinut. Kun kuviot eivät oikein sujuneet, mies selitti minulle, ettei ollut tanssinut vielä kovin kauan. Olen aiemminkin huomannut miesten selittelevän tai pyytelevän anteeksi, jos he eivät koe osaavansa tanssia, kenties koska heistä tuntuu, että moni muu samalla lavalla osaa. Miehen kannalta tanssi perustuukin pitkälti muistamiseen: miehen on muistettava askeleet, kuviot ja vientien ajoitukset, koska mies viejänä vastaa parin liikkumisesta seuraajaa enemmän.

Periaatteessa lavakäyttöön riittäisivät kustakin lajista perusasiat, mutta moni laittaa peliin koko repertoarinsa. Kolmilammilla (21.7.13) tehtiin nostoja, hyppyjä, taivutuksia ja niin sanottuja dippejä eli pudotuksia. Nostoissa mies nostaa naisen esimerkiksi syliinsä tai selkäänsä siten, että naisen molemmat jalat irtoavat lattiasta, ja dypeissä nainen pudotetaan kohti lattiaa. Eräs mies teki väkisin dipin, jossa nainen lasketaan miehen eteen selin mieheen (kuva 34); mies ei katsonut, oliko kuviolle

tilaa, ja törmäsi takaa tulevaan pariin, mutta teki silti kyseisen dipin. Naisia taivutettiin lähes maahan asti. Kyseisenä iltana sekä miehet että naiset tekivät myös jalannostoja sekä ns. rondeja, joissa



Kuva 34. Dippi.

jalka piirtää lattiaan puoliympyrän esimerkiksi edestä sivulle ja taakse. Kolmilammin lattia oli täynnä kyseisenä iltana, joten isot kuviot, kuten nostot ja hyppyt, olivat vaarallisia. Myös miesten viennit olivat joskus melko rajuja. Kolmantenakin iltana (17.8.14) Kolmilammilla tehtiin hyppyjä ja nostoja (esim. mies otti naisen käsivarsilleen syliin), ja yksi mies kävi kyykyssä ja koski vapaalla kädellään lattiaa, kun tanssin hänen kanssaan fuskua. Näin myös taivutuksen, jossa nainen oli vaakasuorassa hyvin lähellä lattiaa. Eniten tällaisia kuvioita tehtiin juuri Kolmilammilla (21.7.13), mutta niitä tehtiin myös Pavilla: jivemusiikin soidessa yksi mies teetti naiselle hypyn, ja toinen mies kävi itse kyykyssä (Pavi 7.7.13). Riina kertoi, kuinka fuskun rullauskuviossa eräs vanha mies nosti hänet ilmaan ja lopuksi heitti hänet syliinsä ”jalat kattoa kohti” (Pavi 14.7.13). V2:lla tehtiin analyysi-iltaina lähinnä taivutuksia tangossa ja hitaassa foksisissa (5.1.14; 19.4.14).

Nostoissa, dipeissä ja hyppyissä tanssijat käyttävät eri tasoja. Tavallisesti lavatanssija liikkuu keskitasossa, koska tanssit koostuvat erilaisista askelsarjoista ja kädenalituksista tai käänöksistä ilman otetta. Mahdolliset hyppyt ovat pieniä, kuten polkan ja jenkan perusaskelissa. Ala- ja ylätasoinen käyttö poikkeaa tilallisesti keskitason tanssista, ja etenkin ylätasoinen hyppyissä ja nostoissa vaarana on potkaista muita tanssijoita. Nostoja ei tavallisesti tehdä myöskään siksi, etteivät ne ole vapaasti vietäviä liikkeitä, joita kuka tahansa onnistuisi seuraamaan, eivätkä ne ole kaikkien kehoille fyysisesti mahdollisia. Siihen nähden, että swingtanssien harrastus lisääntyi Suomessa vasta 1990-luvulta lähtien (Laine 2006b: 48), tanssi tuntuu menevän lavoilla koko ajan akrobaattisempaan ja urheilullisempaan suuntaan. 1990-luvulla perustettiin useita swingtanssien erikoisseuroja, ja Tanssiurheiluliitto aloitti esimerkiksi boogie woogien SM-kilpailut vuonna 1997 (Laakso 2005: 66–67). Kilpailuissa akrobatiakuvioita tehdään lindy hopissa. Boogie woogissa ne ”eivät ole suositeltuja” mutta ovat kuitenkin sallittuja, kun taas buggissa ne ovat kiellettyjä. (Laakso 2005: 117.) Boogie woogien karshintakierroksilla lattialla voi olla kolme paria kerrallaan (mt.: 145). Akrobaattisia kuvioita kuitenkin tehdään myös ruuhkaisilla lavoilla – tilaa käytetään, vaikka sitä ei ole.

Tanssin nautinto ei kuitenkaan välttämättä synny kuvioista tai niiden määrästä. Esimerkiksi Terolle ja Maaritille ei ole kovin tärkeää, että partneri osaa monia eri lajeja, vaan olennaista on se, että parin

kanssa ”synkkaa” lajista riippumatta. Teron mielestä tanssiessa täytyisi osata käyttäytyä kunnioittavasti paria ja muita tanssijoita kohtaan riippumatta partnerin taitotasosta. Maarit täydentää, että miehen pitäisi mukautua naisen taitotasoon jättämällä vaikeat kuviot tekemättä, jos nainen ei niitä hallitse. Maaritin mielestä miehen tulisi aistia, miten yhteinen tanssi sujuu eikä vain esitellä kuvioita. Tanssijuus riippuu myös asenteesta, kuten Tero huomauttaa:

Mut se on asenteesta myös kiinni, että jotkut kuvittelee olevansa hyviä, mut ne ei ota huomioon muita, niin sehän ei tarkoita samaa asiaa enää. Ne saattaa teknisesti olla hyviä, mutta ne ei oo sisäistänyt tätä tanssimisen jujua.

Heikille tärkeintä on, että tanssija katsoo ympärilleen, mutta tanssista pitää myös löytyä jotain hauskaa:

Sä näät sen ihmisen ilmeestä, onko sillä hauskaa. Ku just täällä kilpatanssipuolella on sitä, et ne tanssii lavallakin sillä tyylillä, että siel ei kuule hymyjä paljon nää. Se on semmosta väkisin tekemistä. Että ku on opetettu näin, ni pitää mennä näin. Ja jos joku seisoo tossa edessä, ni sulla menee koko kuvio pieleen, ku sä et pääsekään siihen. Kun taas me, jotka ollaan totuttu ihmispaljouteen, ni jos en mä pääse tonne, ni mä meen tonne toiseen suuntaan.

Pentin mielestä hyvä miestanssija on yleisilmeeltään melko näkymätön, ja tanssin peruselementit, kuten tanssiasento ja sujuva eteneminen, ovat kunnossa. Sekä Pentti, Veikko, Tero että Markus ovat sitä mieltä, että hyvä miestanssija pysyy rytmissä. Hyvä naistanssija taas on miesten mielestä kevyt ja tottelee miehen vientejä. (Heikki 26.4.14; Maarit ja Tero 11.8.13; Pentti 18.10.13; Veikko 14.7.13)

### **5.3.2 Kehon ja tilan hallinta**

Vaikka tanssija osaisikin askeleet, ongelmia voi tulla, jos hän liikkuu vasten liikennettä tai ei katso, mihin on menossa. Kajasteella (27.7.13) eräs mies liikkui vasten tanssisuuntaa eli myötäpäivään. Hän ei kuitenkaan törmännyt keneenkään, koska tämä tapahtui alkuillasta, jolloin lattialla ei ollut vielä paljon väkeä. Myös selkä edellä liikkuminen on ongelmallista, vaikka liikkuisikin tanssisuuntaan. Tanssin itse kahden tällaisen peruuttajan kanssa V2:lla (19.4.14). Toinen heistä tanssi foksia, toinen hidasta valssia, ja molemmat törmäilivät liikkueensa selkä edellä. Joitakin törmäyksiä pystyin itse estämään antamalla miehelle merkin vasemmalla kädelläni, kun näin hänen liikkuvan toista paria kohti. Haastateltavani painottavat, että miehen täytyy jatkuvasti seurata tilannetta tanssilattialla. Esimerkiksi Pentti ei katso naista tanssiessaan, vaan katsoo pitkälle eteenpäin ja ympärilleen (18.10.13). Myös Veikon mielestä miehen täytyy olla ”tilanteen tasalla joka hetki”, reagoida nope-



asti ja jarruttaa tarvittaessa (14.7.13). Heikki sanoo, että tanssijoiden koulutuksessa pitäisi opettaa ihmiset katsomaan ympärilleen (26.4.14): ”Tanssiminen ei oo niin vaikeeta, ettei näkis mihinkään muualle.”

Ongelmia voi myös tulla, jos tanssija ei hallitse liikkeidensä voimakkuutta tai askeleensa mittaa. Mahnalan lavalla (22.6.13) panin merkille, että sivuaskelia ottavat ihmiset törmäilivät helpommin kuin suoraan liikkuvat. Mahnala on pieni lava, joka oli tuona iltana tupaten täynnä. Pitkällä sivuaskeleella jotkut tanssijat törmäsivät viereisiin pareihin. Voimakas pyörintä oli arvaamatonta, kuten erään miehen raju pyörintä tanssisuuntaan cha cha -musiikin soidessa Pavilla (7.7.13). Laajat hyppy olivat myös vaikeita ennustaa, esimerkiksi erään parin vahvasti hyppäävässä vaihtoaskelhumpassa Kolmilammilla (21.7.13). En kuitenkaan nähnyt yhtään pahaa törmäystä yhtenäkin analyysi-iltana. Onnettomuuksia silti sattuu joskus. Esimerkiksi Veikko sai kerran piikkikorosta jalkapöytänsä rikki (14.7.13): ”Puoltoista vuotta meni siinä hommassa.” Myös Tero ja Maarit kertovat piikkikorko-onnettomuuksista haastattelussaan. Teron mukaan ne olivat 1980-luvulla yleisiä, koska naiset käyttivät kapeita korkoja tansseissa, kun taas nykyisten pehmeiden tossujen vuoksi tallomisen seuraukset eivät välttämättä ole niin pahat. (11.8.13)

Useimmiten törmäykset ovat vahinkoja. Kaikkia tilanteita on mahdotonta ennakoida, eikä tanssija näe taakseen, joten törmäyksiä tulee silloin tällöin, vaikka olisi kuinka varovainen. Veikko sanoo, että vahingot eivät haittaa, sillä tanssijat ymmärtävät, ettei törmäys ollut tahallinen (14.7.13). Usein onkin vaikea sanoa, kenen vika törmäys oli, kun kaksi pari vain sattuu liikkumaan yhtäkkiä samaan kohtaan. Riina kertoi, kuinka erään törmäyksen jälkeen hänen parinsa sanoi luulleensa, että siinä mihin hän tanssi olisi tilaa, mutta toinen pari tekikin juuri jonkin kuvion, joka tuli siihen (Pavi 14.7.13). Törmäily voi johtua myös innostumisesta. Esimerkiksi Kajasteella (27.7.13) tanssin salsaa erään miehen kanssa, joka kertoi pitävänsä salsasta todella paljon eikä juuri katsellut, oliko joku tiellä.

Törmäysten jälkeen saatetaan pyytää anteeksi toiselta osapuolelta. Esimerkiksi Riina kertoi eräästä miehestä, joka seurasi kauniisti muiden liikennettä, pysyi anteeksi toiselta parilta, kun tuli törmäys, ja laittoi Riinan oikean käden omalle olkapäälleen, kun joutui ruuhkaan (14.7.13). Kokemusteni mukaan törmäysten jälkeinen anteeksipyyntö voidaan hoitaa myös elekielellä ja katsekontaktilla, eikä tanssia useinkaan sen vuoksi keskeytetä. Ihmiset eivät kuitenkaan välttämättä anna törmäysten häiritä tanssiaan. Markukselle oli järkytys huomata, miten ihmiset saattavat käyttäytyä lavoilla (14.7.13):

Toi tanssikulttuurihan on tosi epäkohteliasta muutenki, et sehän oli mulle täys yllätys ja shokki. Esimerkiks semmosessa, et jos tönästään toista, ni ei osata pyytää anteeks, et mä automaattisesti [pyydän], et 'Anteeks, se oli vahinko.' Ni ei siitä välitetä siitä anteeksipyynnöstä. Sit jos ne ite tuuppasee, ni ei pyydetä anteeks.

Suhtautuminen törmäilyyn vaihtelee eri tanssikulttuureissa. Esimerkiksi Argentiinassa tanssilattian käytössännöt ovat tiukemmat: miehen on pidettävä tietty etäisyys muihin miehiin, ja jos törmäys tulee, hänen on pyydetävä anteeksi käsieleellä. Muut miehet saattavat ajaa toistuvasti törmäilevän miestanssijan pois lattialta. (Westergård 2011: 68–69.) Raili Laine, joka toi 18 vuoden ajan ulkomaalaisia opettajia vuosittain Suomeen, kertoo useiden argentiinalaisten ja ruotsalaisten opettajien pitäneen tšekäläistä tanssitapaa epäkohteliaana ja jopa aggressiivisena. Esimerkiksi tangotanssija Oscar Prada hämmästeli ruuhkaisia tanssilattioita ja totesi, että Argentiinassa tanssitaan vuorotellen, jos lattialla on ahdasta. Eräs tukholmalainen opettaja taas ihmetteli, miksi suomalaiset tekevät nopeita käännöksiä, vaikka ympärillä ei ole tilaa. (Laine 15.2.2015)

Törmäilyn syy voi toki olla myös kokemuksen puute. Markus kertoo oman tanssiharrastuksensa alkuaajoista (14.7.13): ”Sit ku on aloittelija, ni on hirveen vaikee mennä isossa porukassa. Ne ensimmäiset kerrat mä muistan, ni mä törmäilin eessuntaas koko aika.” Tanssija ei pysty nopeuttamaan liikettään tai säätelemään voimankäyttöään, ennen kuin hänen tavoittelemansa liikemalli on automatisoitunut. Myöskään tarkkaavaisuutta ei voi suunnata muihin asioihin, kuten muiden tanssijoiden seuraamiseen, jos joutuu vielä keskittymään oman liikemallinsa suorittamiseen. (Vrt. Numminen & Laakso 2001: 25.) Pavilla keskustelin noin 65-vuotiaan pariskunnan kanssa (14.7.13). Nainen oli opiskellut sosiaalitieteitä ja kiinnostui projektistani. Pariskunta sanoi, että Pavin vakituiset kävijät eivät törmäile, mutta vähemmän harjoitelleet törmäilevät enemmän. Nainen täydensi, että ei voi nähdä päältäpäin, ketkä ovat törmäilijöitä; jotkut ihmiset ”toimii vaan niin”, että eivät väistä. Hän esimerkiksi kertoi havainneensa, että jotkut pyöräilijät eivät väistä lenkkeilijöitä. Hänen mielestään ihmiset käyttäytyvät siis muutenkin tällä tavalla kuin vain tanssipaikoilla. (Pavi 14.7.13) Pentin mukaan ruuhkia aiheuttaakin tietynlainen ”taidottomuus” tai ”sosiaalinen kyvyttömyys kohdata ihmisiä” erilaisissa tilanteissa (18.10.13). Heikin mukaan jotkut miehet jäävät tahallaan toisten tielle eivätkä päästä muita ohi (26.4.14):

Se on alemmuuskompleksi. Sitä näkee kapakoissa usein. Siellä se tulee vielä helpommin esille, kun ihmiset on juonu jotakin. Jos on yks hyvä tanssija joukossa, ni sehän on tietysti se, josta naiset tykkää. Ni silloin siinä tulee jonkunnäkönen kilpailutilanne.

Tahallisiakin törmäyksiä saattaa siis tansseissa joskus joutua kokemaan. Tero täsmentää, että on vaikea sanoa, tulevatko tietyt ihmiset tahallaan päälle, mutta ”siltä se vaikuttaa, joskus tuntuu siltä” (11.8.13).

Törmäilyyn voi myös vaikuttaa eri lajien tyypillinen suuntienkäyttö ja kuviointi. Eräs arvaamaton tanssi lavoilla oli cha cha, jossa liikesuunnat vaihtelivat suuresti saman tanssin aikana. Kuviot liikkuvat tavallisesti joko sivuttaissuunnassa tai linjassa eteen–taakse. Tanssi sisälsi myös kuvioita, joissa mies ja nainen erkanivat ja lähentyivät toisiaan (esim. ns. viuhka). Kolmilammilla (21.7.13) suurin osa ihmisistä tanssi cha chata, eikä törmäyksiä voinut välttää, koska tanssijat tekivät äkillisiä suunnanvaihtoja, taakse-askelia ja naisen pyöryksiä. Törmäilyä lisäsi se, että jotkut ottivat cha chassa pitkiä askelia, ja muutenkin liikkeiden laajuus kasvatti henkilökohtaista tilaa (Kolmilampi 11.8.13; V2 5.1.14). Mikko kävi V2:lla kertomassa, että cha chata oli ”todella kaoottista” tanssia. Hänestä tuntui, että vaikka hän meni mahdollisimman pienesti, joka suunnasta tuli joku päälle. (5.1.14)

Cha chan perusaskeleessa on kymmenen askelta, jolloin pitkät askeleet kasvattivat tanssin viemää alaa merkittävästi. Vaikka Labanin mukaan pitkätkään askeleet eivät laajenna henkilökohtaista tilaa (Laban & Ullmann 2011 [1950]: 37), katson kuitenkin itse, että paikallaan tanssittavissa lajeissa henkilökohtainen tila kasvaa askelten mitan myötä. Paikallaan tanssittavissa lajeissa askelten pituus liittyy nimittäin keskeisesti siihen, kuinka suuren alan yhdellä paikalla toteutettava tanssi vie. Monien kädenalitatsien ongelmallinen kohta on etenkin taakse astuttava ns. rockstep, koska tanssija ei siinä näe, mihin astuu (rock-askel voidaan tosin joissain kuvioissa tehdä myös eteen tai sivulle). Rockstep eli keinuaskel koostuu kahdesta askeleesta (taakse–paikalla) ja yleensä kestää näin ollen kaksi musiikin iskua. Rock-askel on osa monien lajien perusaskelta ja se tehdään siten eri tansseissa hieman eri tyylillä. Esimerkiksi lattareissa, kuten rumbassa ja cha chassa, se opetetaan yleensä tehtäväksi koko jalkapohja maassa, kun taas vaikkapa jivessä ja fuskussa takana käy vain päkiä (kuva 35). Rock-askeleella luodaan tilaa parin välille, joten esimerkiksi paikanvaihtoja vaikkapa fuskussa tai salsassa ei tavallisesti aloiteta perusasennosta vaan avoimesta otteesta rock-askeleen jälkeen. Törmäykset ovat yleisiä, jos tanssija ottaa pitkän askeleen ja päästää selkensä taakse (kuva 36) tai kumartuu taakse astuessaan eteen ja vie takamuksensa taakse.



Kuva 35. Rock-askel päkiällä selkä suorassa ja käsi koukussa.



Kuva 36. Rock-askel, jossa paino on takana ja käsi ojentunut.

Seurasin myös buggin tanssijoiden henkilökohtaisen tilan vaihteluita Pavin lisäsiivessä (14.7.13). Naiset tanssivat jalat harallaan ja tekivät pitkiä taakse-askelia. Tanssi koostui naisen kuljettamisesta miehen ympärillä sekä paikanvaihtoista, joissa pari vaihtoi keskenään paikkaa. Mies ja nainen siis tässäkin lajissa erkanivat ja lähentyivät kuminauhamaisesti, ja kuvioissa käytettiin eri suuntia. Tanssin ennustettavuutta vaikeutti tässäkin liikkeiden laajuus ja pitkät askeleet. Kiinnitin samaan asiaan huomiota swingtansseissa myös Kolmilammilla (21.7.13). Kun orkesteri kuulutti boogie woogien, lattia tuntui villiintyvän: tanssi näytti erittäin energiseltä ja jopa pomppivalta, ja käsien ja jalkojen liikkeet olivat laajoja. Eri suuntiin liikkuvat paikanvaihdot olivat täälläkin tyypillisiä kuvioita. (Kolmilammi 21.7.13) Pavin lisäsiivessä muutamat tanssivat fuskua siten, että jalka koukistui potkumaisesti selän taakse (14.7.13). Tyypillisin ”potku” taakse oli kuitenkin jenkassa, sillä kaikilla lavoilla muutamilla tanssijoilla nousi jenkassa jalka vartalon taakse (esim. Pavi 7.7.13; Kolmilammi 21.7.13 ja 11.8.13; Kajaste 27.7.13; Tirva 4.8.13). Potku taakse on riski, koska takana voi olla joku eikä sinne voi nähdä. Tämä ei kuitenkaan aiheuttanut ongelmia jenkassa siksi, että lattia ei ollut koskaan jenkalla aivan täynnä. Tanssien järjestäjät eivät lavoilla kontrolloi tanssijoiden tilankäyttöä, joten käytännössä tanssin saa toteuttaa niin laajasti kuin haluaa. Tilan kontrolloinnista on kuitenkin esimerkkejä vaikkapa 1930-luvun Kaliforniasta Rendezvous-tanssipaikasta, jossa avoimen otteen kuviot olivat kiellettyjä ahtauden vuoksi. Tämä johti kokonaan uuden swingtanssilajin, balboan, syntymiseen: se kehittyi todennäköisesti lindy hopista ja shagista, mutta sitä tanssittiin pienessä tilassa syliotteessa. (Stevens & Stevens 2011: 117–19.)

Kädenalitanseja on kuitenkin mahdollista tanssia melko pienessä tilassa, jos tekee yksinkertaisia kuvioita. Vaativimmat kuviot ovat usein liikkuvampia ja vaativat tanssijoilta suurempaa kehon ja

tilan hallintaa. Esimerkiksi Pentti sanoo haastattelussaan, että eri lajit mahtuvat kyllä samalle tanssilattialle, jos ihmiset ovat kohteliaita. Hänen mielestään eri lajit ovat rikkaus, mutta niiden hyödyntäminen vaatii enemmän ”sitä kohteliaisuustaitoa”. Pentti toteaa, että esimerkiksi fusku yksinkertaisimmillaan ei ole niin tilaa vievä tanssi kuin siitä on annettu ymmärtää. Sitä voi hänen mukaansa tanssia todella pienessä tilassa, jos parin kemia toimii eikä tehdä mitään ”yltiöpäisiä häkkyröitä”, joissa viejän kontrolli katoaa. (18.10.13) Esimerkiksi Pavin ison salin keskellä ensimmäisenä iltana tanssittu fusku olikin pienen henkilökohtaisen tilan tanssia, jossa tilaa ei kasvatettu myöskään vapaalla kädellä, vaan se pidettiin lähellä vartaloa. Myös cha cha oli Pavin isossa salissa ensimmäisenä iltana melko pienesti ja pehmeästi tanssittua. (7.7.13)

Pentti sanoo, että holtiton tanssi eli ”kekkalointi” johtuu huonosta liikkeenhallintakyvystä; jos ihmiset ovat opetelleet vasta keski-ikässä tanssimaan, heillä ei välttämättä ole hyvää kehohallintaa. Pentti arvelee, että holtittomat tanssijat eivät itse ymmärrä, kuinka he tanssivat. Hänen mukaansa ihmisillä on usein mielikuva, että lavoilla on tilaa ja siellä voi ottaa pitkiä, vetäviä askelia. (18.10.13) Tanssilattialla luovimiseen liittyvätkin paitsi ihmisen sosiaaliset taidot, myös hänen motoriset taitonsa, kuten tasapaino ja ketteryys, jotka vaikuttavat liikesuoritusten tarkkuuteen. Usein hermoston ja lihasten yhteistoiminnasta käytetään termiä koordinaatiokyky, johon liittyvät esimerkiksi tanssilattialla olennaiset liikkeiden suuntaamis- ja yhdistelykyvyt, liikkeiden rytmittäminen ja sopeuttaminen muuttuviin olosuhteisiin. Tärkeä tekijä tanssissa on myös reaktiokyky, sillä suunniteltua kuviota pitäisi pystyä nopeasti muuttamaan, jos tielle tulee joku. (Vrt. Kalaja & Kalaja 2007: 249.) Tanssin arvaamattomuus johtuu osin siitä, että ihmiset toteuttavat tanssiliikkeet eri tavoilla omien kykyjensä mukaan.

Pentin (18.10.13) ja Heikin (26.4.14) mielestä moni yrittää väkisin tehdä kuviot siten kuin ne on kurssilla opetettu eikä osaa soveltaa niitä ahtaalle tanssilattialle. Tanssikursseilla toki totutaan helposti siihen, että kuviot tehdään tietyllä tavalla tietyssä järjestyksessä tiettyyn suuntaan. Esimerkiksi monia kädenalitanseja (kuten salsaa ja west coast swingiä) voidaan pyrkiä kursseilla tanssimaan suorassa linjassa siten, että kuviot puretaan linjan jompaakumpaa päätä kohti. Tällä tavoin lattialle mahtuu enemmän pareja ja tilankäyttö on ennustettavampaa. Kuviot on myös helpointa opettaa, jos kaikki tekevät ne samaan suuntaan. Tästä voi jäädä ihmisille käsitys, että kyseinen liike olisi aina tehtävä näin. Tanssikurssit saattavat siis ohjata ihmisiä dominoivaan tilankäyttöön, jossa opitun liikkeen kokoa ja suuntaa ei osata säädellä. Lavoilla kuvioita ei nimittäin voida tanssia samassa linjassa vaan ne puretaan tilanteen mukaan eri suuntiin eli tilaan sopeudutaan. Pentin mielestä onkin ongelmallista, että missään ei opeteta konkreettisia tapoja väistää toisia tanssijoita, vaan nykyisessä

koulutusjärjestelmässä ihmiset joutuvat itse oivaltamaan sen (18.10.13). Heikin mielestä ihmisten tanssitaito on heikentynyt:

Lavatanssijat alkaa väärästä suunnasta. Ne käy kaks kolme vuotta ensin joka kesä kaikki kurssit, mitä ne löytää, eli ne osaa hirmusen määrän kuvioita ja koukeroita ja välillä on kädet ihan solmussa, mut jalat ei vaan oo musiikin mukana, ni sit siitä ei tuu mitään.

Heikin mielestä tanssitaito ”tulee kilometreistä”, joiden myötä jokainen löytää oman tyyliinsä. (26.4.14) Motorisessa oppimisessa keskeistä onkin se, että perustaitoon, esimerkiksi jonkin lajin perusasteeseen, voidaan yhdistää uusia tekijöitä vasta, kun ihminen hallitsee kyseisen perustaidon autonomisella tasolla eli itsenäisesti ja oikea-aikaisesti (Numminen & Laakso 2001: 25). Käännöksiä ja muita kuvioita voidaan siis tehdä vasta, kun perusaskel jo hallitaan.

### 5.3.3 Tanssinopetuksen vaikutus

Tanssitaidon kannalta olennaisessa asemassa ovat tanssinopettajat ja -ohjaajat. Heikin ja Pentin mielestä tanssinopetuksessa keskitytään väärin asioihin. Heidän mukaansa opetuksessa painotetaan liiaksi kuvioita, jolloin muiden väistäminen unohdetaan. (Heikki 26.4.14; Pentti 18.10.13) Opettajien oma tanssitaito saattaa olla heikko, kuten Heikki toteaa:

**H:** Minkälainen sun kokemuksen mukaan on tanssinopetuksen taso Suomessa?

**Heikki:** Se on rahankeräystä. Aika monessa paikassa. Siel on semmosia opettajia, jotka opettaa alkeiskursseja, semmosia jotka, ne ei itte osaa tanssii pätäkääkään. Siit ei tuu mitään. Ja sit se, että keskitytään eri asioihin, keskitytään näihin kuvioihin ja kukaan ei osaa perustaa. Perustahan pitäs aina olla siellä. Monethan näistä tämän päivän tanssiopettajista näillä viikonloppukursseilla ja muilla, ni ne on monet semmosia, että mä en esimerkiks mee sinne ikinä. Ja semmoset, jotka on tanssinu paljon, ni ne sanoo, että kyllä on aika heikoissa kantimissa. (26.4.14)

Opettajan tanssitaitoa ei kuitenkaan välttämättä kyseenalaisteta. Heikki kertoo miehestä, joka opetti eräässä tanssiseurassa:

Sitä kehuttiin aina, kato että ’Se on kauheen hyvä tanssimaan, ku se opettaakin.’ Ja se ei osaa vielä tänä päivänäkään tanssii. Ja jos opettaja ei itte osaa tanssii, ni kyllä se on aika harvinaista, et se saa oppilaistakaan mitään aikaan. (26.4.14)

Tanssinopettaja ei ole suojattu ammattinimike, kuten Penttikin on huomannut: ”Tää tanssialahan on niin villiä ja vapaata, et tanssinopettajaksihan voi periaatteessa kutsua kuka tahansa [itseään]” (18.10.13). Lavatanssin opetus onkin jakautunut Suomessa siten, että osa opettajista on ammatikseen tanssinopettajana toimivia ja osa on amatööriohjaajia. Tanssiyhdistysten myötä amatööriopetuskin on organisoitunut, koska Suomen lavatanssiyhdistysten kattojärjestö, SUSEL, kouluttaa ohjaajia. Kuten aiemmin todettiin, SUSEL:in toiminnan laajuus ja näkyvyys on jo huomattavaa.

Penttiä pyydettiin kerran mukaan erään lavatanssiseuran perustavaan kokoukseen, mutta hän ei halunnut lähteä sinne:

Kun kattoo, ketkä sen on perustanu, niin sehän on tämmöset kilpatanssilavoilla menestymättömät, jotka on perustaneet itsellensä harrasteluseuran. Ja varmaan nää tietynlaiset bisnesjutut siel on taustalla, kun ry:n varjollahan voi tehdä myös liiketoimintaa. Sehän on tää verottaja niin kun myötämielinen, ku sehän tukee samoja seuroja, mitkä kilpailee vapaitten elinkeinonharjoittajien kanssa. (18.10.13)

Tanssiseuratkin perivät opetuksestaan maksun, mutta kuten Pentti mainitsee, yhdistykset eivät maksa arvonlisäveroa toisin kuin ammatikseen toimivat tanssikoulut ja opettajat. Tämä ristiriita, joka vaikuttaa opetusalan kilpailutilanteeseen, liittyy tanssinopetuksen ja lavatanssin myös talouden ja yhteiskunnan arvomaailmaan (vrt. Dodds 2014: 88). Ammatinharjoittajat joutuvat siis kilpailemaan oppilaista verovapauden turvin toimivien harrastajaohjaajien kanssa ilman, että yhteiskunta puuttuu tilanteeseen. Liikuntaliiketoiminnassa risteytyvätkin Suomessa julkisen, yksityisen ja kolmannen sektorin intressit. Liikunta-alalla julkinen sektori eli valtio, kaupungit ja kunnat sekä kolmas sektori eli liikunta- ja urheiluseurat ovat vahvoja toimijoita ja oikeutettuja saamaan valtionavustuksia. Kolmannen sektorin asema liikunta-alalla on tuettu lainsäädännöllä, ja suomalaiset ovat perinteisesti harrastaneet liikuntaa juuri seuroissa. (LEM 2014: 8–10.) Yhdistystoiminnasta tuli suomalaisen kansalaistoiminnan pohja jo 1800-luvun lopulla ja sitä pidettiin jo varhain sopivana hankkeisiin, joissa haettiin ”kulttuurista elintilaa, valtaa ja arvostusta yhteiskunnassa” (Jalkanen & Kurkela 2003: 401).

#### 5.4 Varatut tilat

Tiettyihin tiloihin päästäkseen ihmisen täytyy täyttää tiettyjä kriteerejä. Näin sosiaalisen tilan sisälle syntyy niin sanottuja varattuja tiloja (*reserved spaces*). (Lefebvre 1991 [1974]: 35.) Tanssilattialla tällaisia ovat hakurivien toinen pää (vrt. Laine 2003: 57) ja paikat, joissa on katsojia ja joihin saataan jäädä esittelemään omaa tanssia muille. Voidakseen mennä näihin paikkoihin ihmisen täytyy pitää itseään riittävän hyvänä tanssijana. Teoriassa nainen voi mennä seisomaan mihin tahansa hakurivin kohtaan, mutta käytännössä näin ei havaintojeni ja haastateltavieni mukaan välttämättä tapahdu. Myös paikan ja reitin tanssilattialla voi teoriassa valita vapaasti, mutta käytännössä sijoittumiseen vaikuttaa esimerkiksi valittu tanssilaji, käsitys omasta taitotasosta ja se, paljonko lattialla on muita ihmisiä. Tilankäyttöön vaikuttaa lisäksi se, kenen kanssa ihminen tanssii. Naisen on liikuttava sinne, mihin mies häntä vie, ja tehtävä niitä kuvioita, joita mies tarjoilee. Toisten kanssa tanssija innostuu enemmän kuin toisten, jolloin hän voi tanssia ekspressiivisemmin.

Pavilla moni jututtamani ihminen kertoi minulle, miten hakurivit muodostuvat (7.7.13; 14.7.13). Eero Aronpuron mukaan tanssilattian muoto vaikuttaa siihen (ks. liite 1), sillä ne, jotka haluavat tanssia lisäsiivessä, etsiytyvät sen kulmalle hakuriviin (7.7.13). Markuksen mukaan lisäsiiven tuntuun tulevat aktiivisimmat naiset, jotka haluavat tanssia joka tanssin (14.7.13). Eero kertoi, että usein nuoremmat ovat lähellä lisäsiipeä ja vanhemmat ison salin puolella, mutta hakuriviin sijoittuminen ei välttämättä ole kiinni iästä vaan statuksesta, sillä lisäsiiven päähän tulevat taitavimmat tanssijat ja ne, jotka ajattelevat olevansa taitavia (7.7.13). Eräs noin 65-vuotias pariskunta totesi lisäksi, että miehet hakevat yleensä tietystä naistenrivin kohdasta, eivät esimerkiksi vuorotellen kummastakin päästä. Hakurivin statusjaottelut eivät pariskunnan mukaan kuitenkaan pidä aina paikkaansa.

Tanssislangissa hakurivin ”taitavaa” päätä kutsutaan joskus Stockmanniksi tai Stockan kulmaksi, ja ”vaatimattomampaa” päätä esimerkiksi Anttilaksi. Hakurivin kauemmassa päässä ovat lavoilla yleensä Heikin mukaan ujut ihmiset, vanhempi väki ja ne ihmiset, jotka ovat käyneet samalla laval-la pitkään. Heikki toteaa, että pitkään käyneet ovat yleensä aina samassa paikassa (26.4.14). Kolmi-lammilla hakurivit muodostuivat selkeästi tanssijastatuksen perusteella. Esiintymislavan puoleiseen päähän kerääntyivät nuoret, jotka selvästi harrastivat tanssia, ja varttuneempi väki sijoittui lähem-mäs ulko-ovea (ks. liite 2). Eräs tuttu tanssinopettaja vahvisti minulle, että mitä lähempänä esiinty-mislavaa hakurivissä nainen seisoo, sitä korkeampi hänen statuksensa on (17.8.14). Esiintymislavan kulmalla tuntui oleilevan koko ajan tietty joukko ihmisiä, jotka tunsivat toisensa. Myös V2:lla haku-rivi vaikutti jakautuvan siten, että taitavina itseään pitävät tanssijat hakeutuivat esiintymislavan puo-leiseen päähän (ks. liite 3). Heikin mukaan esiintymislavan päässä on kaksi ryhmää (26.4.14): ”Ne, jotka osaa tanssia, ja sit nää nuoret tytöt, joita haetaan sen takia, ku ne on kivannäkösiä. Mut ne ei välttämättä vielä tanssi, kävelee vähän buggia. Et ei oo välttämättä aina ihan taidosta kiinni.” Heikin sanoista paljastuu, että ikä ja ulkonäkö vaikuttavat ainakin jossain määrin siihen, pääseekö ihminen tanssimaan.

Heikki kertoo lisäksi, että tanssikursseilla saatetaan kehottaa naisia seisomaan orkesterin puoleises-sa päässä, koska siitä kohdasta haetaan (26.4.14):

Semmosissa paikoissa, missä on tää [hakurivin] jako aika vahva, ni siellähän on, ku on käyty tanssikurssilla, ni on sanottu naisille, että menkää siihen orkesterin lähelle eturiviin, ni teitä haetaan. Mutta sit jos siitä hakee tanssiva mies semmosen ihmisen, joka on kaks kertaa käyny fuskukurssilla eikä osaa muuten tanssia, ni sen naisen ei ehkä kannata ihmetellä, jos se mies on vähän happaman näkönen niiden kahden kappaleen ajan. Koska se olettaa, että se ihminen osaa tanssii, joka on siinä reunassa. Et semmonen itsekritiikki pitää myös olla.



Heikin kommentista välittyy se, että tanssilavan ja hakurivin hierarkia voi olla hyvinkin vahva sen suhteen, ketkä pitävät itseään hyvinä tanssijoina ja miten he suhtautuvat toisiin tanssijoihin. Heikin mielestä on siis oikeutettua näyttää oma tyytymättömyys tanssiparin taitoon, jos tämä on seissyt taitotasoonsa nähden ”väärässä” hakurivin kohdassa. Tero kuitenkin puolestaan antaa ymmärtää, että on ikävää tanssia sellaisen partnerin kanssa, jonka kasvoilta tyytymättömyys näkyy (11.8.13).

Hakutilanne vie suuren osan sosiaalisesta tilasta paitsi tilallisina käytäntöinä, myös joskus ajallisesti. Pavilla eräs mies huomautti, että valitettavasti ihmiset eivät siellä tanssi toista kappaletta loppuun asti, vaan lähtevät kävelemään kohti hakuriviä jo ennen kuin kappale on loppunut (14.7.13). Huomasin merkkejä tästä ilmiöstä heti seuraavalla hitaalla valssilla, mutta kaikki eivät tätä tehneet. Markusta ja Veikkoa närkästyttää se, että Pavilla naistenrivi joskus levittäytyy puoleenväliin salia ja tukkii tien tanssijoilta. Miestenrivi on Heikin mukaan tavallisesti lavoilla rauhallisempi, mutta hän kertoo kuulleensa naisilta, että naistenrivissä voi olla ”kynärpäät käytössä”, kun naiset raivaavat tietään eturiviin. Markusta ja Veikkoa häiritsee myös se, että miehet jäävät naistenrivin eteen hor-toilemaan ja valitsevat paria liian kauan. Heikin mielestä parasta olisi, jos nainen hakeutuisi aina samaan kohtaan hakurivissä, koska silloin miehet voisivat helpommin hakea haluamiaan naisia tanssimaan. (Heikki 26.4.14; Markus 14.7.13; Veikko 14.7.13) Hakutilanne on siis merkittävä. Siihen halutaan ehtiä ajoissa, ja siihen halutaan panostaa.

Hakutilanne voidaan kokea myös ahdistavana. Esimerkiksi Seppo kertoo tästä haastattelussaan (19.6.13):

Mä oon vähän huono hakeen. Kapakassa se käy sillai niinku luonnikkaasti se homma, mutta lavoilla se on mulle pikkusen, uskaltasko sanoo jopa vastenmielinen se hakeminen taikka olla haettavana. Et se ei oo mulle mikään kauheen miellyttävä asia.

Hakutilanteessa tanssija joutuu edustamaan itseään omalla kehollaan ja taidollaan ja seisomaan näyttillä, joten voi olla traumaattista, jos kukaan ei hae. Tanssija joutuu silloin miettimään, onko hänessä tai hänen tanssissaan vikaa. Markus taas ei pidä naistenhausta, koska hän ei voi itse päättää, mitä lajia tanssii (14.7.13). Rivissä seisova mies ei voi tietää etukäteen, mitä musiikkia on tulossa, ja jos häntä haetaan, hänen on mentävä tanssimaan.

Kun samanhenkisiä ihmisiä kokoontuu yhteen, syntyy ideaaleja siitä, miten pitäisi tanssia. Yhteisöt varjelevat ryhmähenkensä säilymistä sillä, että pitävät tietynlaista liikettä ihanteena. Siksi normista poikkeavaa liikettä voidaan pitää epänormaalina, tyyliittömänä, rumana tai vääränä. (Laban & Ullmann 2011 [1950]: 84.) Tanssijat määräävätkin keskuudessaan, kuka saa tanssia. Suurimman osan

ajasta on tavallisesti miesten haku, joten enimmäkseen miehet päättävät, ketkä naisista pääsevät tanssimaan. Heikki sanoo, että useimpien ihmisten mielestä tanssitaiteen ja määrättyjen lajien osaaminen ratkaisevat hakutilanteessa (26.4.14). Tuntemattomille ei kuitenkaan välttämättä anneta edes mahdollisuutta. Esimerkiksi Kolmilammilla (21.7.13) Outia ei haettu koko iltana juuri lainkaan; hänet ikään kuin suljettiin tanssijoiden ulkopuolelle ja häneltä evättiin pääsy tanssitalaan. Pentti puolestaan kertoo, kuinka hän joutui kerran Riutanharjun naistentansseissa seisomaan pitkään, ennen kuin naiset alkoivat hakea häntä. Lopulta eräs nainen tuli kysymään, osasiko Pentti masurkkua, kun kaikki muut miehet oli jo viety. Kun hän oli päässyt todistamaan taitonsa, häntä alettiin hakea. (Pentti 18.10.13) Naisten ja miesten erillisissä hakuvuoroissa on se ongelma, että kaikki halukkaat eivät pääse tanssimaan, vaikka osaisivatkin. Jatkuva sekahaku luultavasti tasoittaisi tilannetta. Vaikiintuneita käytäntöjä voi kuitenkin olla vaikea muuttaa. Koska sosiaalinen tila muodostuu osittain aiemmin siellä tapahtuneiden asioiden ansiosta, se on areena, joka kutsuu tiettyjä toimintoja tapahtumaan ja estää toisia (Lefebvre 1991 [1974]: 73).

Tanssitalaan pääsy voidaan estää myös kieltäytymällä hausta. Pakkien antamista pidetään yleisesti epäkohteliaana, ja esimerkiksi Maaritin mukaan se on harvinaista (11.8.13). Hyväksyttävä syy on Pentin mielestä lähinnä esimerkiksi se, että vastapuoli on humalassa tai kovin epäsiisti (18.10.13). Heikin mielestä tanssijalla on kuitenkin oikeus kieltäytyä hausta (26.4.14):

**H:** Antaaks ihmiset noin yleensä pakkeja lavoilla?

**Heikki:** Ei, joskus ne on liiankin varovaisia. Kato kun yleensä on opetettu se, että ei saa sanoa ei. Mut sehän on kaikilla ihan sama oikeus. Et jos toinen on semmonen, kenen kans sä oot joskus käyny jossain taapertamassa tai sit jos se on semmonen tyyppi, kestä sä et tykkää, ni kyl mun mielestä sul on ihan lupa sanoa, et 'En mä nyt lähe.' Et se on ihmiskohtaista. Mulle ku sanoo ilman syytä ei, ku mä haen boogie woogielle, ni mä sanon, et 'Joo, ei se mitään, mut en mä toista kertaa kysykään.' Ja sit mä lähden siitä, mut se ihminen ei myöskään sit mun kans enää tanssi, mä en koskaan hae sitä uudestaan.

Pentin mukaan ”tavalliset naiset” eivät yleensä anna pakkeja, mutta ”vähän pro-luokassa” olevat naiset antavat kyllä, jos mies ei ole heidän mielestään ”tarpeeks laadukas tanssija” (18.10.13). Tällaista tapahtuu lavoilla, Pentti sanoo: ”Se on ehkä mun haluani siellä käydäkin vähän vähentäny.” Heikki puolestaan kertoo kieltäytyvänsä itsekin joskus hausta naisen tanssitaiteen perusteella (26.4.14):

**H:** Annaks sä pakit, jos nainen ei osaa?

**Heikki:** Joo. Tai jos on väärä kappale ni mä voin sillonki antaa.

**H:** Mitä sä tarkotat, väärä kappale?

**Heikki:** Mä meen jonneki sivuun, jos humppaa ja buggia on. Mä osaan kyllä sanoa, et 'Sori, ei nyt käy.'

**H:** Niin eli sä et halua tanssii niitä lajeja?

**Heikki:** Niin, senhän takia mä en koskaan mee naistenhaulla riviin. Et mul on omal tavallaan semmonen, mä pääsen sit helposti karkuun, ku mä oon jossain sivus. Ihmisen liikkumisesta voi jo sanoo, osaaks se tanssii. Ni jos joku semmonen tulee hakee, ni kyllä mul on aika helposti muuta tekemistä tai se kappale on jo varattu. Se on se, mitä tanssinaiset vihaa, kun mä sanon, et kappale on varattu. Mut mul on varattuja kappaleita. Mul on usein salsat ja sambat, nehän varataan jo alkuillasta.

Tanssista kieltäytyminen ja toisaalta tiettyjen tanssilajien etukäteen varaaminen kertovat siitä, että sosiaalisen tilan sisälle voi muodostua eräänlaisia varattuja henkilökohtaisia tiloja, jotka eivät ole sidottuja mihinkään tanssilattian fyysiseen kohtaan vaan siihen, kuka saa tanssia kenenkin kanssa. Juha Laineen mukaan uusi tanssija pääsee yhteisön jäseneksi sitten, kun hän osaa toimia eri tilanteissa tanssi-illan aikana ja muut hakevat häntä tanssimaan. Uusien tanssijoiden on osattava paitsi tanssia, myös pukeutua ja käyttäytyä oikein, jotta heidät hyväksytään lavatanssiyhteisön jäseniksi. (Laine 2006a: 79.) Tanssi-iltaan osallistuvien keskuudessa on kuitenkin myös pienempiä yhteisöjä, joista kaikki eivät ota illan aikana uusia jäseniä. Jututtamani noin 65-vuotias pariskunta kertoi esimerkiksi, että Pavilla on omat vakiokävijänsä, ja vielä heidän keskuudessaan on oma joukkonsa, johon muut eivät pääse. Nainen mainitsi tanssineensa viisi vuotta ilman, että oli päässyt tuohon joukkoon. Tietyt ihmiset eivät siis olleet hakeneet häntä tanssimaan. (Pavi 14.7.13) Myös Markus toteaa, että hänen käsityksensä lavatanssijoista yhtenä yhteisönä on muuttunut hänen harrastuksensa edetessä (14.7.13): ”Mä luulin, et tanssikansa on yhtä samaa suurta perhettä, että kaikki kunnioittaa toinen toisiaan, mut ei se nyt ihan noin oo.”

Kuten edellä on todettu, paikallaan tanssijoita kertyy paitsi keskelle, usein myös kulmiin, koska niissä koetaan olevan tilaa tanssia. Pavilla kädenalitanssijoita kerääntyi myös lisäsiipeen, ja V2:lla esiintymislavan lattialta katsottuna oikeanpuoleisessa syvennyksessä tanssittiin kädenalitanseja. Kysyin Heikiltä, menevätkö sinne ihmiset, jotka pitävät itseään taitavina, mutta Heikin mielestä se on vain rauhallinen paikka tanssia (19.4.14). Varsinaisesti ei olisi mitenkään outoa, jos itseään taitavina pitävät ihmiset sijoittuisivat tanssin aikana lattialla tiettyihin paikkoihin. Ilmiö ei ole mitenkään uusi tai vain Suomen lavoille tyypillinen, sillä esimerkiksi 1920-luvun lopun amerikkalaisissa tanssipaikoissa parhaat tanssijat kerääntyivät usein esiintymislavan vasemmanpuoleiseen kulmaan (Hubbard & Monaghan 2009: 134). Suomen lavoja ajatellen voidaan todeta, että kädenalitanssijoita kertyy tiettyihin paikkoihin ja että kädenalitanseja saatetaan pitää modernimpina tai näyttävämpinä kuin foksia, kuten esimerkiksi Veikko esittää haastattelussaan (14.7.13). Katsojille tilanne siten vaikuttaa siltä, että lavoille muodostuu ”taiturien kulmia”, joihin itseään hyvinä tanssijoina pitävät ihmiset menevät.

Taitoja voidaan kuitenkin esitellä missä tahansa lavan kohdassa, jossa on yleisöä. Naistenrivin edusta on tyypillinen esiintymispaikka, kuten Heikki kertoo:

Siis sinne tulee aina joukkoon näitä, että ku 'Mä osaan nyt tän kuvion' ja tehdään joku taivutus jossain naistenrivin edessä, että 'Huomaatteko, että me osataan tämmönen?' Useimmiten ne on semmosia niin sanottuja vasta-alkajia, jotka on tanssinu muutaman vuoden. Se esiintymisen tarve on isompi. Sit taas ku on tanssinu tarpeeks, ni sitä voi kattoo, että 'Mä tanssin niin ku mä tanssin.' (26.4.14)

Kolmilammilla taivuttelijat ja myös kädenalitanssijat jäivät pääsääntöisesti lavan ovensuuhun viivyttelemään ja olivat helposti muiden tiellä (21.7.13; 11.8.13). Ovensuussa oli naistenrivin ”vartuneempi” pää sekä miehiä seisoskelemassa ja nojailemassa ovenpieliin. Pavilla istuin lisäksiivessä, kun penkkirivin eteen tuli eräs tangopari taivuttelemaan, ensin kerran ja myöhemmin uudestaan (7.7.13). Välillä minusta tuntui kuin ihmisiä olisi lietsunut jäämään eteeni se, että kirjoitin muistiinpanoja kenttäpäiväkirjaani. V2:lla eräs paikka, jossa oli katsojia, oli sisääntuloväylällä kahvion vieressä oleva kulma. Esimerkiksi eräs vanhahko mies tanssi tässä kulmassa fuskua ja myöhemmin rumbaa (5.1.14).

Muutkin haastateltavat ovat huomanneet, että tanssijat saattavat esiintyä ihmisille, jotka katsovat. Veikon mukaan Pavilla näkyy esiintymistä (14.7.13): ”On. Paljo on. Täällä sitä just onkin.” Teron mukaan sitä tapahtuu ”pääsääntöisesti koko ajan.” Jos tanssijat huomaavat, että joku katsoo, he ”skarppaavat pikkasen” eli tekevät jotain, mitä eivät välttämättä muuten tekisi, Tero toteaa. Hän suvaitsee tämän, koska muiden katse voi hänen mielestään tehdä tanssista näyttävämpää ja intensiivisempää, jolloin se ehkä tuntuukin paremmalta. Se voi Teron mukaan olla hyväkin asia, ”kunhan se ei mee överiks.” Liiallisuuksiin esiintyminen menee Teron mielestä, jos se on pelkkää näyttämistä tai jos parin kanssa tanssiminen kärsii. Maarit yhdistää esiintymiseen laajan tilankäytön ja toteaa, että jos tanssi vie liikaa tilaa, toisten tanssi estyy. Sekä Tero että Maarit ovat kuitenkin sitä mieltä, että esiintyminen menee harvoin näin pitkälle. (Maarit ja Tero 11.8.13.) Esiintymisilmiön on tunnistanut myös Uittamon tanssilavasta pro gradu -tutkielmansa tehnyt Marja Tuohimaa (2013). Hänen haastateltaviensa mukaan osa tanssijoista tulee lavalle esittelemään kursseilla opittuja taitojaan, jolloin muut saattavat kokea, ettei perinteisillä tyyleillä uskalla enää lähteä tanssimaan. Tuohimaa tosin vertaa lavalla katseen kohteeksi asettumista taidetanssiin, vaikka esittävän lavatanssin mallit tulevat pikemminkin tanssiurheilusta. (Tuohimaa 2013: 71–72.)

Pentin mukaan esiintyminen näkyi lavoilla jo television tanssiohjelmissa, kuten *Lauantaitansseissa*, jota esitettiin 1970–80-luvuilla, ja *Kansanhuveissa*, jota esitettiin 1990-luvulla (Kansanhuvit 2015; Lauantaitanssit 2015). Tietyt ihmiset kiersivät vuosikymmenien ajan niissä ja menivät kameran

eteen. ”Alkuvuosinahan niitä kuvattiin,” Pentti sanoo. Sitten kuvaajat ja ohjelman järjestäjät huomasivat, että ihmiset olivat samoja. Esiintyjät tarvitsevat yleisön, Pentti sanoo ja naurahtaa, että jos katsoja kuitenkin alkaa oikein kiinnostuneena tuijottaa esiintyjää, osa ei kestä sitä ja lähtee karkuun. (Pentti 18.10.13.) Toisten katse onkin olennainen tekijä tanssilavalla. Sama tanssija voi olla vuoro-  
tellen katsojana ja arvioijana tai katseen ja arvioinnin kohteena, jolloin tanssitapahtumassa ei ole selkeää eroa esiintyjien ja yleisön välillä. Tanssijoiden ja katsojien väliseen suhteeseen tuo henkilökohtaisuuden tuntua se, että tanssijat ovat fyysisesti lähellä katsojia. (Vrt. McMains 2006: 69–71.) Se, että oma tanssi on katseen ja arvostelun kohteena, ei välttämättä ole tanssijalle miellyttävää. Osaamattomuuden tunne voi masentaa, kun omaa tanssia vertaa toisten tanssiin, mikä aiheuttaa pelkoja naurunalaiseksi joutumisesta. (Nevala 2007: 76.)

2000-luvun lavatansseissa korostuvat viihdefunktio, ilmaisullinen funktio sekä liikuntafunktio, kuten Yrjö Heinonen kirjoittaa Petri Hopun termejä mukaillen. Heinosen mukaan tanssissa on lisäksi nykyään yhä enemmän kyse ”julkisesta esilläolosta ja esittämisestä”. (Heinonen 2012: 208.) Juha Laineen (2006a: 80) mukaan tanssitapahtuma voidaan nähdä eräänlaisena irtautumisena arkimaailmasta, mikä mahdollistaa tanssilavan oman hierarkian syntymisen:

Tanssilavalla henkilön status määräytyy lavatanssien normiston mukaisesti. Tällöin varallisuus, ikä, ulkonäkö ja yhteiskunnallinen asema eivät merkitse läheskään yhtä paljon kuin reaali maailmassa. Sosiaalisesti taitavat ihmiset, jotka osaavat tanssia ja hallitsevat lavanormiston, ovat tanssilavojen ”eliittiä”, ja hyvällä tanssitaidolla voi saavuttaa muiden tanssijoiden keskuudessa hyvän aseman. Järki ja yhteiskunnan arvojen mukaan eläminen väistyvät tanssin pyörteissä hetkeksi [...].

Sosioekonomisen aseman vaikutus näkyi lavatansseissa selvemmin vielä joissakin 1900-luvun kyläyhteisöissä, kuten Saarikosken tanssikertomuskokoelmasta käy ilmi: erään kertojan mukaan 1930–40-luvuilla Pohjanmaalla palvelijat istuivat tanssisalin laidoilla eri paikassa kuin isojen talojen nuoret tai herrasväki. Toinen kertoja toteaa naistenrivissä seisomisen yleistyneen 1950-luvulla, kun tanssiyleisöä oli niin paljon, etteivät kaikki mahtuneet istumaan. Eturiviin sijoittuivat tärkeinä pidetyt, varakkaiden perheiden tytöt. (Saarikoski 2014: 117–120, 222–225.)

Nykylavoilla ihmiset eivät useinkaan tunne toistensa taustoja, joten hakurivi ja yhteisöt muodostuvat lavan piilonormiston mukaan. Lavaillan yleisö eriytyy vielä pienemmiksi yhteisöiksi, joiden säännöt eivät välttämättä ole keskenään samanlaiset. Tämä näkyy esimerkiksi laji- ja tyyli-  
valintoina, kuten kädenalitanssien suosimisena ja T-asennon käyttämisenä, sekä käyttäytymisenä siten, että pakkien antaminen ja tyytymätön suhtautuminen partneriin hiljaisesti hyväksytään. Tällaisen piilonormiston syntyminen ja sen salliminen kertoo eräänlaisesta hyväksytyyn käyttäytymisen rajojen

testaamisesta (vrt. Rovio 2007: 179). Normien toimivuutta ei juuri pohdita julkisesti. Esimerkiksi Pentin ja Paulan mukaan lavojen ilmapiiri on muuttunut huomattavasti melko lyhyessä ajassa: vielä 1990-luvulla lavoilla haettiin useammin vieraita ihmisiä ja tanssissa olennaista oli sosiaalisuus. Koska kännyköitä ja sosiaalista mediaa ei vielä ollut, lavat olivat paikkoja, joissa saattoi tutustua ihmisiin, ja ravintolaympäristö puolestaan oli ”selkeä iskupaikka”. Nykyään tanssi on pariskunnan mielestä ”itsekeskeistä suorittamista”. Lavoilla haetaan usein tuttuja, jotka ovat olleet samoilla tanssikursseilla, koska he osaavat samat kuviot. (Paula ja Pentti 20.3.2015)

### 5.5 Asenteet ja roolit tanssijan liikekielessä

Keholliseen ilmaisuun vaikuttaa ensinnäkin liikkujan persoonallisuus: esimerkiksi Birgitta Burgerin (2014: 25) tekemissä kokeissa ulospäin suuntautuneet henkilöt liikkuvat musiikin mukana enemmän kuin ne, joilla tällaiset persoonallisuuspiirteet korostuivat vähemmän. Tanssia voidaan myös pitää itseilmaisun muotona, joka välittää tunnetiloja, reaktioita ja asenteita (esim. Laban & Ullmann 2011 [1950]: 2; Saarikoski 2014: 258). Lavoilla ja kursseilla käydessään ja siten tanssia kuluttaessaan ihmiset luovat tanssijan identiteettiään eli muodostavat suhdettaan toisiin tanssijoihin, tanssialan toimijoihin ja lavatanssin jatkumoon (vrt. Åberg 2012: 102). Tanssiessaan ihmiset tuovat tiedostaen tai tiedostamattaan julki tätä kehollista identiteettiään. Lisäksi yhteisön, kuten kaveriporukan, arvot ja asenteet vaikuttavat liikkumisen motiiveihin ja laatuun (Numminen & Laakso 2001: 41). Valitsemallaan tanssitavalla ihminen voi siten osoittaa kuuluvansa tiettyyn ryhmään.

Pentin mukaan moni tavoittelee nykyään lavoilla tanssiinsa näyttävyyttä (18.10.13). Ennen hyvä tanssija oli hänen mielestään se, joka ei erottunut joukosta. Tällainen tanssija ei erottunut pukeutumisellaan ja ”luikerteli” lattialla muiden seassa törmäilemättä toisiin. ”Se oli semmosta sievää, nättiä, semmosta huolellista musiikkiin tanssimista”, Pentti sanoo. Pari tanssi keskenään eikä häirinnyt muita lavalla. Nykyään tanssi vie hänen kokemuksiensa mukaan enemmän tilaa:

Nyt tulee joku semmonen riikinkukko, mikä on värikkäästi pukeutunut, kädet ojossa. Sehän lähtee sieltä tanssiasennosta, ja sitten kuinka se mieltää sen oman taitonsa siihen tilaan ja muuhun väkeen nähden. Siinä on monta tekijää. (18.10.13)

Pentti huomauttaakin, että kilpailuissa tanssijoille jätetään tilaa, sillä he eivät pystyisi tanssimaan, jos heitä otettaisiin sinne lattian täydeltä. Hänen mukaansa kilpatanssin harrastajat eivät aiemmin käyneet lavatansseissa:

Eihän ne pystyny niin kun siellä, nehän keskitty kilpailemiseen. Nyt kun on tavallaan kilpailu tuotu tähän lavatanssiin, niin niittenhän täytyy jossain, kun nehän on niin sisäänlämpiävät semmoset lavatanssikilpailut, niin niittenhän täytyy johonkin päästä sitä suoritustasoonsa näyttään. Sieltähän syntyy yks semmonen ristiriita. (18.10.13)

Raja seurataksitilanteen ja kilpailutilanteen välillä on Pentin kommentista päätellen hämartynt. McMains kirjoittaa osuvasti, että sosiaalinen tanssi on eri asia kuin esittävyteen tähtäävät sosiaalisen tanssin representaatiot, joilla hän tarkoittaa tanssiurheilua ja siitä peräisin olevia tanssikäytäntöjä. Hän kutsuu niitä sosiaalisen tanssin representaatioiksi siksi, että ne alun perin pohjautuivat sosiaalisiin tanssimuotoihin mutta ovat myöhemmin kehittyneet täysin erilaiseen suuntaan. (McMains 2006: 64.) Lavatanssin kohdalla McMainsin ajatuskulku herättää kysymyksen, mitä on ”aito” lavatanssi ja kuka sen määrittelee. Olen lähtenyt tässä tutkielmassa siitä laajasta määritelmästä, että kaikki lavoilla tanssittu tanssi on lavatanssia. McMainsiä soveltaen voitaisiin toisaalta ajatella, että lavatanssia olisi vain lavoilla tanssittu seurataks, johon kuuluu improvisointi ja usein parinvaihto. Lavatanssikilpailuissa tanssittavat muodot ja lavoilla tanssitut tanssiurheilupohjaiset muodot eivät tämän määritelmän mukaan olisi lavatanssia vaan lavatanssin ja tanssiurheilun inspiroimia esittäviä tyylielmiä eli representaatioita.

Tanssin markkinoinnin kannalta on hyvin olennaista, että sosiaalisen tanssin ja tanssiurheilun ero jätetään huomioimatta (McMains 2006: 64). Suomessa tämä näkyy esimerkiksi siinä, että tanssiurheilutaustaisia opettajia mainostetaan lehdissä ja internetissä sopiviksi opettamaan myös lavatanssijoita (esim. *Tanssihullu* 2014: 14–15; Tanssikurssit 2015b). Television ainoa paritanssi-ohjelma on tätä nykyä 10-tanssipohjainen *Tanssii tähtien kanssa*, josta tutut opettajat ovat vetonauloina myös seurataksileireillä ja viikonloppukursseilla (Tanssikurssit 2015a). Tanssiurheilujulkisten käyttö seurataksin markkinoinnissa luo käsityksen, että tanssiurheilulla olisi läheinenkin yhteys seurataksiin (McMains 2006: 71). Se myös muokkaa lavatanssin julkisuuskuvaa tuomalla lavatanssia kohti nuorekkaampaa, urheilullisempaa ja trendikkäämpää imagoa, joka sopii nykypäivän brändejä korostavalle julkisuudelle (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2012: 174). Ilmeisesti taustalla on myös ajatus, että vain tanssiurheilu voi olla taidollisesti edistynyttä tanssia.

Pentti toteaa, että lavatanssikilpailuja alettiin järjestää 1990-luvulla, kun lavatanssi alkoi jälleen kukoistaa. Tämä on hänen mielestään tuonut lavoille ”aika paljon huonoo, ja sieltähän on tavallinen kansa jo kaikonnu.” Maaritin ja Teron mielestä kilpailutoiminta ei vaikuta lavatanssien ilmapiiriin. He kuitenkin myöntävät, että kilpaileminen voi joskus tuoda lavoille ikäviä asenteita: Teron mukaan kilpailijoiden suhtautuminen toisiinsa voi vaihdella sen mukaan, miten he menestyvät kilpai-

luissa. Teron mielestä tämä on kuitenkin normaali lieveilmiö, ja Maarit täydentää, että kyse on kauteudesta. Pariskunnan mukaan lavatanssikilpailijoita ja rock 'n' swing -kilpailijoita käy lavoilla paljon, ja juuri Etelä-Suomen lavoilla, kuten Kolmilammilla, näkyy vahva rock 'n' swing -harrastus. Pariskunta tuntee paljon ihmisiä, jotka kilpailevat lavatanssissa, ja Tero täydentää, että moni kilpailija toimii myös ohjaajana. Hänen mielestään kilpaileminen kehittää tanssijaa teknisesti, kun liikkeitä pitää suorittaa huolellisesti kilpaillessa ja harjoitellessa. Maarit ja Tero ovat kilpailleet yhdessä vain satunnaisesti, sillä he eivät pääse säännöllisesti harjoittelemaan keskenään. Kun kysyn, mikä heidät saa kilpailemaan, Tero vastaa nauraen: ”Minä. Mulle on jäänyt jostain syystä semmonen kauhee kilpailuvietti. Mä en oo päässyt koskaan siitä eroon.” Tero suhtautuu kilpailuhaluunsa huumorilla: hän sanoo nauraen tunnustavansa ja tiedostavansa, että se on ”pätemisen tarvetta tai jotain”. (Maarit ja Tero 11.8.13)

Kilpailemisessa on osaltaan kyse ns. minäsuuntautuneesta motivaatio-orientaatiosta, jossa tanssija saa pätevyydenkokemuksia, kun kokee olevansa muita parempi. Pätevyydenkokemuksia voi saada myös silloin, kun tanssija kokee kehittyneensä ja hallitsevansa asioita, mikä taas kertoo tehtäväsuuntautuneesta motivaatiosta, jossa vertailun kohteena on oma aiempi toiminta. Kaikissa ihmisissä on piirteitä kummastakin orientaatiosta, mutta kilpaileminen voi korostaa toisiin vertailevaa ajattelutapaa ja tehdä siten tanssilavankin ilmapiiristä kilpailullisen. (Vrt. Lintunen 2007: 154; Liukkonen, Jaakkola & Soini 2007: 161–163.) Markus yhdistääkin Pavilla näkyviin kilpailullisiin asenteisiin itsetunnon kohottamisen (14.7.13): ”Monet, jotka on nyt niin sanottuja hyviä tanssijoita, ei välttämättä oo sit jossain muussa asias niin hyviä, ni ovat sit sillä itsetuntoonsa paikannu.” Pentti vie kilpailullisuuden pohdinnan vielä pitemmälle (18.10.13):

Siis sehän, joka harrastaa jotain tietynlaista kilpailua, jotain tämmöstä arvosteluun perustuvaa, niin sillähän täytyy olla joku narsistinen piirre siinä luonteessansa. Kilpatanssihan on, sehän on narsistinen laji.

Pentti arvelee, että kilpailumenestys vaikuttaa siihen, että ihminen alkaa pitää itseään hyvänä tanssijana. Itseään taitavana pitävä mies on Pentin mukaan useimmiten sellainen, joka on käynyt ”kaikki kurssit A:sta Ö:hön” ja onnistunut tekemään ”kaikenmaailman temppuja”. Tällaisella miehellä on ”pokaaleja kirjahyllyn reunalla, ku ne käy jossain laivan tanssikilpailussa ja voittaa siä pokaalin, ni sitä kauttahan se syntyy se”. (18.10.13)

Pentti toteaa myös, että tanssivia naisia on paljon suhteessa hyviin tanssimiehiin: ”Sehän hivelee itsetuntoo se tanssitaito: Jumalauta naisia on jonossa tossa ja mä saan ottaa siitä kenet mä haluan ja pyörittää niitä miten mä tykkään.” (Pentti 18.10.13) Maaritin kommentteista päätellen miehet



eivät aina valitse liikemateriaaliaan naisen taitotason perusteella, vaan saattavat tehdä vaikeita kuvioita siitä huolimatta, että nainen ei osaa seurata niitä (11.8.13). Doddsin mukaan tanssiva keho onkin merkittävä vallan ja toimijuuden ilmenemiskohta (2014: 83). Vallankäyttö näkyy lavoilla myös tanssiparin neuvomisena. Esimerkiksi eräs nuori, naispuolinen tanssikoulumme asiakas kertoi helmikuussa 2015, kuinka häntä oli juuri lavalla tanssittanut nuori tanssinopettajamies, joka oli ”pyöritellyt” häntä ”ihan 6–0” ja alkanut opettaa häntä ja korjata hänen tanssiaan kesken kappaleen. McMains toteaaakin, että mies ja nainen eivät koskaan ole paritanssissa tasavertaisia. Vaikka miehen ja naisen roolit voivat olla yhtä vaikeita ja yhtä tärkeitä, miehellä on vahvempi asema, koska hän päättää tanssin toteutuksesta, kuten kuvioista, lattialla liikkumisesta ja musiikkiin reagoimisesta. (McMains 2006: 30–31.) Se, että mies vie paritanssissa, vahvistaa maskuliinista ja heteroseksuaalista identiteettiä (Ericksen 2011: 155).

Pentin mielestä ihmisen käytöksestä ja tanssista huomaa, jos joku pitää itseään hyvänä tanssijana. Hänen mukaansa tämä näkyy esimerkiksi siitä, miten nämä ihmiset katsovat muuta joukkoa. Näiden ihmisten ”ulkoinen viestintä” viittaa siihen, samoin pukeutuminen. (Pentti 18.10.13) Tanssijan rooliin saatetaan siis konkreettisesti pukeutua, kuten myös Markus on huomannut (14.7.13):

**Markus:** Sit siel [Pavilla] on pariskuntii, jotka pukeutuu ihan samalla tavalla. Monta pariskuntaa kenellä on samanväriset housut, paidat, hiuslenkit, kravatit. Ja sit niil on semmosia hassunkurisia, vähän pellevaatteita tai semmosia ompeluttaneet. Ja sit ihme kenkiä.

**H:** Onks ne näitä lavatanssikilpailijoita?

**Markus:** On, mutta ne ei oo sit välttämättä mitään hirveen hyvii tanssijoita. Että kyl mä sitäkin oon sit seurannu, et ei ne oikeen mee sitte rytmissä. Mut ehkä haluuvat olla sit parempia. Mut siel on siis joitain tosi hyviä tanssijoita, kenestä et ikinä sanois päällepäin, että ne on niin hyviä tanssijoita.

Ne, jotka itse pitävät itseään taitavina tanssijoina, eivät siis välttämättä muiden mielestä ole sitä. Lavalla tanssimisessa ja käyttäytymisessä on kuitenkin olennaisesti kyse roolin ottamisesta. Hirsjärven ja Hurmeen (2000: 94) mukaan rooli on ”sosiaaliseen asemaan liittyvien käyttäytymisodosten summa”, joka toteutetaan tietynlaisen käytöksen ja ulkoisten tunnusmerkkien avulla ja joka ilmaisee ihmisen paikkaa yhteiskunnassa tai ryhmissä. Lavarooliin voi liittyä ulkoisen olemuksen lisäksi esimerkiksi tanssityyli, tanssiasento, valitut lajit tai se, kenen kanssa tanssitaan, sillä näillä valinnoilla tanssija ilmentää tavoittelevaansa tai ihannoimaansa tanssitapaa.

Rooli voi liittyä myös tiettyjen lajien tyylin omaksumiseen. Joissakin tanssilajeissa otettiin eräänlainen rooli päälle, mikä näkyi tanssijoiden ilmeistä ja eleistä. Esimerkiksi Kolmilammilla (21.7.13) katselin, kun tangot alkoivat soida ja ihmiset ottivat tanssiasennon. Näin kaksi miestä, jotka ottivat naisen oikean polven omien polviensa väliin ja laskeutuivat alas polvista kuin hissillä. Tangossa

näkyi tietynlainen teatteri; tanssijat ikään kuin vaihtoivat tangorooliin, jolloin tanssiasentokin otettiin hyvin mahtipontisin menoin ja kasvoille nousi intensiivinen ”tangoilme”. Tanssin aikana pysyttiin roolissa, tanssittiin alhaalla ja toteutettiin esimerkiksi musiikin aksentteja (jonkin tahdinosan korostuksia) erilaisina liikkeen pysäytyksinä, mikä kertoo siitä, että tanssijat tulkitsivat tangoa lajinomaisena pitämällään tavalla. Muutamat jäivät ovensuuhun esittelemään tangoaan muillekin. (Kolmilammi 21.7.13; 11.8.13) Kajasteella minulle tuli myös rumbaa ja cha chata katsoessani tunte, että tanssijat näyttelivät (27.7.13). Lajinomaisena pidettyä tyyliä haetaan siis sekä liikekielen että ilmeiden ja eleiden kautta. Kun tanssista tulee esittävää, tanssijoiden fokus siirtyy ainakin osittain oman itsen ja partnerin ulkopuolelle niihin ihmisiin, jotka tanssia katsovat. Esimerkiksi McMainsin mukaan (2006: 51) tanssiurheilu voi toki tuoda fyysistä nautintoa, mutta siinä on kyse myös nautinnon representaatiosta eli tunteiden näyttelemisestä yleisölle. Myös Ericksen (2011: 58) kirjoittaa, että tanssikilpailuissa esitettyjen tunteiden on näytettävä autenttisilta eli ilmeet ovat olennaisia esityksen onnistumisen kannalta.

Tanssiin voivat vaikuttaa ihmisten mielikuvat eri tanssien toteutuksesta, sillä tanssiessaan ihmiset kehollistavat käsityksiään ja oppimiaan malleja siitä, miten eri lajeissa pitäisi liikkua. Tanssiteollisuus on esimerkiksi jo 1910-luvulta lähtien käyttänyt latinalaisamerikkalaista alkuperää olevien tanssien markkinoinnissa stereotyyppioita, joissa latinalaisuuteen liitetään intohimoisuus ja seksikkyyys. Latinotanssi voi terminä viitata hyvin erilaisiin tanssikäytäntöihin, joihin kuitenkin usein yhdistetään seksuaalisesti latautunut vuorovaikutus ja rytmikäs vartalonkäyttö, ja länsimaiset kuluttajat saattavat yhä nykyäänkin tarvita eräänlaisen eksoottisen latinoroolin pystyäkseen tekemään tanssiliikkeitä, joita pitävät länsimaisen soveliaisuuskäsityksen mukaan liian rohkeina tai villeinä. (McMains 2009: 303–305.) Lavatanssissa esimerkiksi salsaan saatettiin liittää voimakas lantion ja ylävartalon käyttö, mikä näkyi erityisesti Kolmilammilla (21.7.13; 17.8.14). Mikko kertoi, kuinka eräs nainen salsaa tanssiessaan ”ketkutti niin perkeleesti”, että Mikko tunsu sen käsissään ja se tuntui hankalalta (Kolmilammi 21.7.13).



Kuva 37. Kaulahuivi.

Seksikkyuden hakeminen lantiota ja ylävartaloa liikuttamalla oli la-voilla tyypillisintä juuri lattareissa, eniten salsassa ja cha chassa, mutta vartalonkäyttö saatettiin yhdistää myös sambaan ja rumbaan. Lähiotteen lajeissa vartalo oli usein kannatettu ja melko staattinen, tosin esimerkiksi tangossa tai hitaassa foksissa ylävartaloa joskus liikutettiin: jotkut miehet jäivät paikalleen tekemään painonsiirtoja jalalta toiselle, jolloin ylävartalo liikkui vahvastikin mukana puolelta toiselle kylki edellä (esim. V2 19.4.14). Swingtansseissa lantionliik-keet näkyivät selvimmin buggissa ja west coast swingissä. Seksuaali-suus toteutettiin lavatanssissa usein juuri tilallisesti kosketuksen väli-tyksellä: lähiotteen lajeissa fyysisellä lähekkäisyydellä ja kehojen

yhtäaikaisella liikkeellä tai kädenalitanseissa leikittelemällä tilallisella vaihtelulla, kuten hyödyn-tämällä viemisessä eri kehonosia. Esimerkiksi rintaspiniä ja pumpeja kuvailin luvussa 3, ja niiden lisäksi intiimillä tilalla leikittiin vaikkapa ns. kaulahuiveissa esimerkiksi fuskussa (kuva 37). Kaula-huiveissa mies nostaa naisen käden oman niskansa taakse, mistä naisen käsi liukuu miehen käsivart-ta pitkin miehen toiseen käteen.

Petri Hoppu (2000: 49) kirjoittaa, että tanssin voidaan ajatella jossain määrin reflektoivan yhteis-kunnan tilannetta:

Tanssimiseen liittyvät muodot ja käytännöt eivät ole puhtaasti sattumanvaraisia, vaan se, mikä ylipäätään ajatellaan tanssissa mahdolliseksi, liittyy aina yhteiskuntaan ja sen ruumiillisuuden kokonaishahmoon. Tanssia ei kuitenkaan pidä alistaa deterministisesti yhteiskunnan heijasta-jaksi, vaan se liittyy aktiivisena osana sosiaaliseen todellisuuteen.

En pidä tanssilattiaa yhteiskunnan kuvajaisena, mutta nähdäkseni lavatanssin muutos kertoo jotakin ajasta, jossa elämme. Lavatanssin muuttuminen urheilullisemmaksi ja akrobaattisemmaksi on huo-mattu jo viikkolehdistäkin laajempaan urheilullisuuden ihannointiin liittyvänä trendinä (Anna 2014). Lehdissä on myös kirjoitettu, että trenattua kehoa pidetään nykyään älykkyyden ja menes-tyksen merkinä; kulttuuriantropologi Taina Kinnunen toteaa, kuinka jatkuvan kasvun, kehityksen ja kilpailun korostaminen nykyisessä talousjärjestelmässämme saa aikaan sen, että ihmiset suhtau-tuvat kehoonsakin entistä armottomammin ja muokkaavat sitä vastaamaan lihaksikasta ihannetta (HS 2013). Myös Eva Helen Ulvrosin (2006: 33) mukaan elämme kehokeskeisessä ajassa, jota lei-maa urheilullisuuden ja nuoruuden ihannointi sekä suorituskeskeinen suhtautuminen kehoon.

Kehityksen ja kilpailun painottaminen lavatanssissa näkyy muun muassa lajien ja kuvioiden paljou-  
tena, tanssin tyyllittelynä tai koristeluna (esimerkiksi erilaisten erikoisaskelikkojen, kuten kick-ball-  
changen tai ns. rondejen eli jalan piirtämien kaarien käyttönä) sekä tanssin esittävytenä ja näyttä-  
vyyden hakemisena. Tanssinopetuksessa tämä näkyy kurssitarjonnassa eri lajien tekniikka- ja tyyli-  
kursseina; esimerkiksi V2:lla oli juuri järjestetty salsan tekniikkakurssi, jolla ihmiset puhuivat ol-  
leensa (5.1.14). Tanssin teknistyminen ja kurssien vaikutus on huomattavissa esimerkiksi Teron  
haastattelussa (11.8.13) hänen käyttämäänsä tarkkoina termeinä: hän kertoo esimerkiksi pitävänsä  
tangon tanssiasennossa käsiään ”lapalihaksilla kannateltuina”. Pentti toteaaakin haastattelussaan, että  
paritanssi on kokenut muutoksen. Hänen mukaansa tanssiin liittyy yhä kaipuu toisen ihmisen luo,  
mutta tanssin monimutkaistuminen on tehnyt siitä vaikeaa: ihmiset haluavat ”käden kosketusta ja  
pystypainii, mut siit on tehty liian teknistä.” (18.10.13) Tämä kaikki liittyy jo aiemmin esille otta-  
maani lavatanssin brändin rakentamiseen ja arvostuksen hakemiseen, jossa lavatanssin halutaan  
vaikuttavan modernilta ja vakavasti otettavalta liikuntamuodolta (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2012:  
174).

## 6. Tilankäyttöön vaikuttavat tekijät

Tässä luvussa tarkastelen vielä lavatanssin tilallisia käytäntöjä ja tekijöitä, jotka vaikuttavat niiden syntymiseen. Tanssija jakaa intiimin ja henkilökohtaisen tilansa monien, tuntemattomienkin partnereiden kanssa, mikä erottaa lavatanssin arkisesta käyttäytymisestä muilla julkisilla paikoilla. Sosiaalinen tila taas jaetaan parien kesken, ja tilaa voidaan siten joko antaa toisille tai ottaa itselle. Tila koetaan riittävänä tai riittämättömänä.

### 6.1 Tilallisista käsityksistä tilallisiin käytäntöihin

Haastateltavien tilalliset käsitykset ovat keskenään melko samankaltaisia: toisten tielle ei saisi jäädä eikä muiden tanssia häiritä. Haastateltavat sallivat variaation, erilaiset tanssiasennot ja laajatkin liikkeet, jos tilaa on, mutta korostavat tanssin sopeuttamista ja pienentämistä ahtaissa oloissa. Tanssilattian käytösohjeita annetaan monilla tahoilla, kuten tanssikursseilla, lehdissä, internetissä ja kirjoissa, ja ne ovat kaikissa lähteissä lähes samat. Etikettiohjeiden mukaan mies vastaa siitä, ettei törmäile toisiin, ja joissain ohjeissa todetaan myös, että akrobatiakuviot eivät ole lavoilla suotavia. Paria ei saisi tanssin aikana opettaa, koska se on tälle nöyryyttävää. Lisäksi suositellaan, että tanssijat hakisivat tasapuolisesti kaikkia ja että hausta ei kieltäydyttäisi. (Vrt. esim. Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 158–62; *Tanssihullu* 2014: 19; Tanssipalvelin 2015a.) Ohjeita siis annetaan, ja informaatiota on olemassa. Ohjeiden noudattamista ei kuitenkaan lavoilla kontrolloida eikä noudattamatta jättämisestä seuraa sanktioita. Tanssin diskursiivinen ulottuvuus on siten hieman eri asia kuin toteutuva ruumiillinen ulottuvuus. Säännöistä joustetaan, jos tila riittää – tai jos ajatellaan, että tila voisi riittää. Ongelmat ovat onneksi usein potentiaalisia. Vaikka tanssijan tilanhallinnassa olisi puutteita, törmäyksiä ei tule, jos lattialla ei ole aivan täyttä ja jos muut tanssijat seuraavat tilannetta lattialla ja joustavat itse tarvittaessa.

Tanssilattialla syntyvät tilalliset ongelmat ovat siis törmäyksiä, kolhuja tai tallomisia. Muut tanssijat saattavat joutua väistelemään paria, joka liikkuu muuta liikennettä hitaammin tai jää ulkokehälle paikalleen, tai vastaavasti paria, joka liikkuu muita nopeammin, laajemmin tai holtittomammin. Piilonormiston kautta säädellyt tanssiasennot ja lattialla liikkumisen tavat luovat käytännöllistä sosiaalista järjestystä (vrt. Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2010: 91). Normien rikkominen herättää haastateltavissa ärtyymystä, joka voi purkautua omana normien rikkomisena, kuten kyynärpäiden nostamisena, tilan raivaamisena ja väkisin kädenalitanssijoiden ohitse runnomisena (Heikki 26.4.14;

Seppo 19.6.13; Veikko 14.7.13). Joskus ärtymys tuodaan sanallisesti julki tönivälle tanssijalle. Muiden tanssijoiden dominoiva tilankäyttö on saanut jotkut haastateltavistani myös välttämään tiettyjä orkestereita tai lavoja (Pentti 18.10.13; Veikko 14.7.13). Toisaalta törmäyksiä ei välttämättä aina juuri huomioida vaan annetaan tanssin jatkua, sillä tanssijat ymmärtävät kolhujen olevan tavallisesti tahattomia. Tilallisia ristiriitoja siedetään, koska muiden tanssijoiden liikkumiseen ei voida vaikuttaa. Haastateltavien toimintaa tanssissa ohjaa tietoisuus omien tilallisten käsitysten olemassaolosta ja pyrkimys noudattaa niitä, vaikka lopputulos ei aina olisi ideaalin mukainen.

Sosiaalisessa tilassa liikkumisen kannalta olennaisia ovat suunnat ja reitit. Suurin osa tanssijoista tuntui tutkiminani iltoina olevan sopeutujia, jotka liikkuvat massan mukana, sillä liikenne soljui tasaisesti eteenpäin, kuten Pavilla (7.7.13). Lattiaa kierrettiin aina vastapäivään, ja tavallisesti miehet liikkuvat eteenpäin kasvot menosuuntaan. Lattiaa kiertävissä lajeissa käännökset toteutettiin yleensä siten, että käänös tehtiin kerran ja jatkettiin matkaa tai käännöksellä liikuttiin samalla tanssisuuntaan. Liikkuminen oli siis progressiivista. Törmäyksiä aiheutti esimerkiksi selkä edellä liikkuminen, voimakas sivusuuntainen liike ja kesken kaiken paikalleen jääminen. Periaatteessa nopeat etenijät voisivat liikkua ulkokehällä, hitaammat sisemmällä kehällä ja paikallaan tanssivat pysyä lavan keskellä, mutta tämä ei läheskään aina toteutunut.

Yleensä lavatanssijat liikkuvat keskitasossa eli eivät tehneet korkeita hyppyjä, nostoja eivätkä lattiatason kuvioita, poikkeuksena Kolmilammin swingtanssijat (21.7.13; 17.8.14). Kädenalitanssijat sijoittuivat yleisimmin lavojen keskelle, mutta myös kulmiin ja syvennyksiin. Lattiaa kiertävien tanssijoiden ja kädenalitanssijoiden välillä havaitsin ongelmia vain, jos paikallaan tanssijoita oli kovin paljon, jolloin he veivät tilan myös lattian reunoilta (esim. Kolmilammi 21.7.13). Myös lattiaa kiertävä kädenalitanssi bugg vei foksen tai humpan tanssijoiden joukossa varsin laajan tilan. Paikallaan tanssijoiden oli ennemminkin vaikea jakaa tilaa keskenään, mikä johtui liikkeiden laajuudesta ja äkillisyydestä. Törmäyksiä aiheutti henkilökohtaista tilaa kasvattava tanssityyli, kuten suuret käsien ja jalkojen liikkeet ja pitkät askeleet. Lisäksi ongelmallisia olivat nopeat paikanvaihdot ja suunnanmuutokset sekä liikkeet, joissa jalka kävi vartalon takana, jonne tanssija ei nähnyt (esim. rock-askel). Vaikutti tosin siltä, että tanssijat eivät muutenkaan välttämättä katsoneet, mihin olivat menossa. Liikkeiden laajuuteen todennäköisesti vaikutti tanssijoiden ilmeistä ja eleistä päätellen myös nautinnon hakeminen ja innostuminen. (Esim. Kolmilammi 21.7.13; V2 5.1.14)

Tanssiasennoista oli monia muunnelmia, mutta yleisimpiä asentoja olivat perusasento, syliote ja erilaiset yhden tai kahden käden otteet vastakkain. Perusasentoa käytettiin lavoilla yleisasantona

monissa lajeissa, kuten lattareissa, nopeassa ja hitaassa valssissa ja vaihtoaskelhumpassa. Syliote oli tyypillinen muun muassa tangossa ja foksissa. Kyynärpäät ylhäällä T-asennossa tanssivien määrä vaihteli tanssipaikan ja orkesterin mukaan: heitä oli yleensä tansseissa ainakin muutamia, mutta joskus suurempi osa. Polkassa, jenkassa ja masurkassa käytettiin erilaisia kansantanssiotteita, kuten lapa-, polkka- ja polskaotteita. Jenkalle ja masurkalle olivat lisäksi tyypillisiä avoimet otteet rinnakkain, kun taas swingtansseissa ja lattareissa käytettiin usein avoimia otteita vastakkain. Laajan kuviomateriaalin ansiosta asentoja ja otteita varioitiin monin tavoin ja muunneltiin näin kehon liikkeiden luomia muotoja.

Tanssi tulisi sopeuttaa käytettävissä olevaan tilaan (Laine 2004: 5), mutta tämä sääntö ei lavoilla täysin toteutunut. Osaltaan tähän vaikuttaa se, että tanssilajien määrä on lisääntynyt 1990-luvulta lähtien swingtanssien ja viimeisen kymmenen vuoden aikana yleistyneiden lattarien myötä (vrt. Laine 2006b: 48–50). Mitä enemmän lajeja tanssitaan, sitä enemmän harjoittelua myös vaadittaisiin, jotta tanssija hallitsisi kehonsa ja liikemateriaalinsa. Heikin mukaan tanssijat eivät kuitenkaan malta harjoitella perusteita huolellisesti vaan haalivat kursseilta lisää lajeja ja kuvioita (26.4.14). Lavoilla havaittava lajien ja kuvioden paljous kertoo, että nimenomaan kädenalitanseja halutaan tanssia, ja foksia saatetaan pitää jo vanhanaikaisena. Saarikosken mukaan (2014: 270–71) nykyajan lavatanssikeskustelu on ”nostalgiaiskurssin läpäisemä” eli lavatanssia pidetään usein perinteenä, joka on jo ohittanut parhaat päivänsä. Tässä mielessä on ymmärrettävää, että lavatanssin harrastajat, opettajat ja ohjaajat itse pyrkivät luomaan lavatanssille uuden brändin, joka kehollistuu näyttävissä kädenalitanseissa ja lavatanssikilpailuissa. Uutta imagoa vahvistaa lavatanssin yhdistäminen tanssiurheiluun esimerkiksi tanssiurheilutaustaisten opettajien ja vakiotansseista lainatun T-asennon kautta.

Tanssi sijoittuu osaksi mielikuva- ja käsitysmaailmaan, joten liikkeessä ruumiillistuvat myös ihmisten oletukset lajien alkuperästä ja tanssikäytännöistä. Eri yhteisöt ammentavat menneisyydestä itselleen nykyhetken kannalta sopivia asioita, mikä selittää vaikkapa haastateltavien erilaisia käsityksiä jalkojen tasosta tangossa. (Ks. Skinner 2012: 35.) Seksikkyuden hakeminen ylävartalon- ja lantionkäytöllä liittyi tutkittuina iltoina lavatanssilajien uudempaan kerrostumaan, kuten lattareihin, harvemmin nähtyyn west coast swingiin ja joskus myös buggiin. Tanssien kansainvälistyminen ja leviäminen maasta toiseen aiheuttaa väistämättä muutoksia tanssikäytännöissä ja -tyyleissä (Neveu Kringelbach & Skinner 2012: 12–13). Lavatanssissa tämä näkyi esimerkiksi buggin monina variaatioina ja salsassa käytettynä jalkapohjan rullauksena ja alhaalla tanssimisena. Tilalliset kokemukset ilmenevät siis tanssijan kehossa ja liikkeessä tottumuksina, jotka ovat tyypillisesti opittuja tapoja.

Esimerkiksi T-asentoon tottuneet naiset saattoivat lavoilla tanssia polvet koukussa ja kyynärpäät ylhäällä, vaikka mies olisi käyttänyt syliotetta. Tanssitapojen monimuotoisuus nähdään toisaalta positiivisenakin asiana. Esimerkiksi Markus pitää seuratanssin rikkautena juuri erilaisia tyylejä (14.7.13), ja Penttiin vetoaa tanssissa luovuus ja ilmaisun vapaus (18.10.13).

## 6.2 Tanssin funktiot ja kontekstit

Seuratanssi ja tanssiurheilu eroavat toisistaan tanssin funktion eli tarkoituksen, tilankäytön ja kontekstin eli tanssitilanteen suhteen. Molemmilla tanssimuodoilla voi olla esimerkiksi liikuntafunktio, mutta seuratanssin tarkoitus on lopulta viihtyminen, kun taas kilpatanssin tarkoitus on kilpailu. Seuratanssi toteutetaan väenpaljoudessa toisin kuin kilpatanssi, jossa lattialla on vähän pareja. Tanssiurheiluasennot ovat siksi näyttäviä, ja tanssia voidaan koristella myös vapaalla kädellä ja jalkojen korkeilla nostoilla ja kaarilla, jolloin henkilökohtainen tila on laaja. Sekä seura- että kilpatanssin taustalla on tanssin harjoittelu, mutta siinä missä seuratanssi voi onnistua itse opitulla taidolla tai pienellä opetteluapunaustuksella, kilpatanssin teknisyys vaatii vuosien säännöllisen työn, jotta kilpailuissa voi menestyä. Seuratanssissa opettajien ja ohjaajien oma tanssitaito voi vaihdella suuresti, koska ammattilaisuuden vaatimuksia ei ole. Seuratanssin konteksti on sosiaalinen tanssitilaisuus, jossa vieraat ihmiset voivat hakea toisiaan tanssimaan ja liikkua yhdessä riippumatta osapuolten iästä, taitotasojen eroista ja kehollisista ominaisuuksista, kuten pituudesta ja painosta. Tanssiurheilun konteksti on kilpailutilanne, jossa tanssin on tarkoitus olla ekspressiivistä ja vakuuttaa tuomarit ja katsojat. Tanssiurheilu ei myöskään onnistu millä tahansa keholla, joten sen parista jäävät pois ne, jotka eivät pysty sitä toteuttamaan. Tanssiurheilu on siis karsintajärjestelmä, jossa tasolta toiselle siirrytään kilpailumenestyksen kautta. (Ks. Laine 2004: 5.)

Kurssi- ja kilpailutoiminnan myötä tanssin kontekstit lähentyvät toisiaan eli rajat harjoittelu-, kilpailu- ja seuratanssitilanteiden välillä hämärtyvät. Vaikuttaa siltä, että lavoilla ei välttämättä tehdä eroa kursseilla harjoiteltavan kuntotanssin ja lavoilla tanssittavan seuratanssin välille. Esimerkiksi Heikki harmittelee haastattelussaan nykyisten tanssikurssien kuviokeskeisyyttä (26.4.14). Esittävyiden, akrobatian ja tanssiurheiluasentojen eli kilpailumaailmasta tulleiden kehollistettujen asenteiden myötä on myös vaikeampi erottaa lavatanssia ja kilpatanssia toisistaan. Toisaalta on mahdollista, että eroa ei haluta tehdä, jos tanssilla halutaan ilmentää taitavuutta tai kuulumista kilpailijoiden joukkoon; tanssiyhteisöihin liittyy kollektiivisesti muodostuva identiteetti, yhteinen jaettu kokemusmaailma ja yhteenkuuluvuuden tunne (ks. Neveu Kringelbach & Skinner 2012: 12–13). Eräs



olennainen elementti lavatanssissa onkin toisten ihmisten katse, joka voi luoda tilallisia käytäntöjä, kun tanssijat jäävät esittelemään katsojille tanssiaan. Tanssijan on joka tapauksessa kestävä se, että lavoilla on aina katsojia. Jokainen ihminen on tanssitapahtumassa läsnä omalla kehollaan, jolloin tanssijan ikä, ulkonäkö ja taito ovat kaikkien nähtävillä, ja tanssija asettaa itsensä alttiiksi toisten arvostelulle. Partnerin negatiivinen kommentointi tai asenne voi olla hyvin loukkaavaa, samoin kuin se, jos tanssija joutuu kokemaan, ettei kelpaa hakijoille (vrt. Nevala 2007: 76–77).

Paritanssiin kuuluu aina toisen ihmisen läheisyys, joka voi myös olla yksi tanssin funktioista (Ericksen 2011: 91–92). Tanssiläheisyys on välittömästi muodostuvaa, mutta siinä voi olla erilaisia sävyjä. Usein tanssijat kokevat läheisyyden sosiaalisena, eräänlaisena tanssiystävyytenä. Läheisyydessä saattaa kuitenkin olla myös romanttisia tai eroottisia piirteitä tai se voi olla joidenkin ihmisten kanssa epämiellyttävää. Paritanssia voidaan myös ajatella ilmaisumuotona. Keho on tällöin väline, jolla ilmaistaan omaa persoonallisuutta, tunnetilaa, osaamista tai ryhmään kuulumista. Lavatanssissa ruumiillistuvat tanssinopettajien ja -ohjaajien suosimat asennot ja tyyli. Keho on myös vallankäytön väline, koska tanssija saattaa varata henkilökohtaisen tilansa vain tiettyjä partnereita varten tai osoittaa tanssillaan tai sanallisesti pitävänsä omaa tanssitaitoaan parempana kuin partnerin.

Lisäksi olennaista on ymmärtää lavatanssitilaisuuden kaupallisuus. Lavalle tullessaan ihminen saa maksua vastaan oikeuden käyttää tanssitilaa (vrt. Dodds 2014: 88). Pentin näkemys onkin, että saman tilan täytyy riittää kaikille, koska kaikki maksavat saman pääsymaksun (18.10.13). Lisäksi tanssija maksaa musiikista ja läheisyydestä sekä niiden herättämistä tunteista. Kaikki eivät kuitenkaan välttämättä saa tanssia yhtä paljon, mikä johtuu osittain vallitsevasta hakujärjestelmästä, jossa miehet hakevat suurimman osan ajasta. Miehet saavat näin pääsymaksulle useimmiten suuremman vastineen kuin naiset.

Tanssien järjestäjä voi profiloida lavaansa jossain määrin orkesterivalinnoilla: tässä tutkimuksessa havaittiin, että esimerkiksi jotkin Kolmilammilla esiintyneet orkesterit vetosivat nuoriin kädenalianssijoihin, kun taas Pavin sunnuntai-iltojen tarjonta painottui perinteisempää musiikkia soittaneisiin orkestereihin, jotka toivat paikalle vanhempaa väkeä. Tanssipaikan identiteetti muodostuikin fyysisistä puitteista, niissä tapahtuvasta toiminnasta ja merkityksistä, joita edellisille annetaan (vrt. Relph 1986, artikkelissa Heinonen 2012: 182.) Tanssien järjestäjä ei kuitenkaan voi kontrolloida, keitä tansseihin tulee ja kuinka he toisiinsa suhtautuvat. Tanssitilaisuus on siis kaupallinen tilanne, jossa järjestävä taho ei juuri voi vaikuttaa lattialla muodostuviin tilallisiin käytäntöihin eikä tilaisuuden tunnelmaan; tanssin toteutuksesta vastaavat tanssijat itse.

Seuratanssin kontekstit muuttuivat 1960-luvun lopussa, kun paritanssi siirtyi lavoilta kaupunkien tanssiravintoloihin. Lavatansseissa alkoholinkäyttöä ei juuri ollut suvaittu (esim. Saarikoski 2014: 122, 230–31, 235–36), mutta ravintoloissa alkoholin nauttimisesta tuli sallittua tanssimisen yhteydessä (Sillanpää 2002: 150–51). 2000-luvulla ravintolatanssin aikakausi on jo lähes kokonaan päätynyt, ja paritanssi on siirtynyt ravintoloiden pieniltä lattioilta suurlavoille, joilla käy ihmisiä laajalta maantieteelliseltä alueelta. Alkoholilla lavoilla ei juurikaan käytetä, koska tansseihin kuljetaan autolla ja tanssia pidetään liikuntaharrastuksena, johon alkoholi ei kuulu. Jäljellä on enää alle 300 lavatanssipaiikkaa, joissa järjestetään aktiivisesti tansseja johonkin aikaan vuodesta (Hakulinen & Yli-Jokipii 2007: 127).

## 7. Yhteenveto

Tarkoitukseni on ollut tässä tutkielmassa selvittää, miten tanssin ruumiillinen ulottuvuus vastaa sen diskursiivista ulottuvuutta: olen tarkastellut tanssijoiden käsityksiä oikeaksi koetusta toiminnasta ja käytöksestä ja toisaalta havainnoinut, millaisina tilallisina käytäntöinä tanssi lopulta toteutetaan. Tilalliset käsitykset eivät toteudu ideaalimuodoissaan, sillä tanssijan liikkumiseen ja sijoittumiseen vaikuttavat useat, muuttuvat tekijät. Tila muodostuu prosessina: tanssijan käsitykset ja kokemukset ruumiillistuvat toiminnaksi, jossa joudutaan lisäksi ottamaan huomioon ulkopuoliset olosuhteet, kuten lavan muoto, ahtaus ja muiden tanssijoiden toiminta. Lajien ja tyylien valintaan vaikuttaa myös musiikki.

Eri lajien tilalliset ominaisuudet poikkeavat toisistaan. Intiimin tilan lajeissa tanssitaan ylävartalo-kontaktissa ja käytetään vartalovientä, kun taas henkilökohtaisen tilan käyttöön kuuluvat etäotteet ja käsivienti. Sosiaalisen tilan käyttö tarkoittaa lattialla luovimista tietyn tanssilajin käytäntöjen mukaisesti. Lattiaa kiertävissä lajeissa tilankäyttö on progressiivista eli pyrkimyksenä on edetä lattialla liikenteen mukana. Paikallaan tanssittavissa lajeissa liikkuminen taas voi olla esimerkiksi edestakaista, sivusuuntaista tai pyörivää tai koostua paikanvaihtoista, mutta tanssi toteutetaan yhdellä paikalla. Tilalliset ongelmat ilmenevät lähinnä törmäyksinä, kolhaisuina ja muiden tanssijoiden väistelyinä. Ongelmia aiheuttaa poikkeava toiminta, kuten äkilliset suunnanmuutokset, voimakas liike tai liikkuminen muita nopeammin tai hitaammin. Ensisijaisesti ristiriidat kuitenkin johtuvat laajasta henkilökohtaisen tilan käytöstä, esimerkiksi kädenalitanseissa pitkistä taakse-askelista, ojentuvista käsistä ja parin välille siten muodostuvasta etäisyydestä. Ongelmat ärsyttävät tanssijoita, mutta niitä siedetään.

Tanssitilanne on kompromissi kahden ihmisen kehojen ja taitojen välillä sekä tanssiparin ja ryhmän välillä. Tanssin tilallinen toteutus riippuu siten tanssijan osaamisesta ja valinnoista eli siitä, pystyykö ja haluaako hän tanssia pienessä tilassa. Osaamiseen liittyvät olennaisesti motoriset taidot, kuten kehonhallinta, tasapaino ja ketteryys. Miehen kannalta tanssissa on paljon kyse myös liikkeiden muistamisesta ja yhdistelykyvystä. Tanssiin liittyy kuitenkin taitojen lisäksi monia valintoja, joista yksi on lajin valinta. Aineistoni osoittaa, että lajia ei välttämättä valita sillä perusteella, mitä kyseisenä iltana mahtuu tanssimaan. Kädenalitanseja halutaan tanssia, jolloin mahdollisuudet siihen käytetään. Toiseksi tilankäytössä on kysymys kuvioden valinnasta: tanssitaanko kädenalitanseissa peruskuvioita vai tilallisestikin usein haastavampaa edistynyttä materiaalia ja tehdäänkö lattialla kiertävissä lajeissa paikalleen jääviä liikkeitä vai liikutaanko liikenteen mukana eteenpäin. Kolmas va-

lintakysymys on asenne ja tapa suhtautua toisiin. Esimerkiksi haastateltavieni mielestä olennaisinta tanssissa ei ole kuvioden määrä vaan käyttäytyminen eli se, että tanssija katsoo ympärilleen, on huomaavainen parilleen ja muuttaa tanssiaan tarvittaessa olosuhteiden mukaan.

Koska olen halunnut tutkia nimenomaan tilallisia ristiriitoja sekä tilan ottamista ja viemistä, sopeutujien ja mukautujien tanssi on jäänyt vähemmälle huomiolle. On myös huomattava, että en ole tarkastellut lavatanssikilpailijoiden omia näkökulmia ja motivaatiota kilpailemiseen. Tutkimukseni nostattaa siis lisäkysymyksiä esimerkiksi siitä, millaisena lavatanssikilpailijat itse kokevat tanssinsa ja miksi he käyttävät T-asentoa. Tässä tutkimusasetelmassa ei ollut mahdollista analysoida tanssilajien kuviomateriaalia kovin yksityiskohtaisesti, joten kuvioden variaation lähempi tarkastelu jää tulevan tutkimuksen kohteeksi. Lähemmin voisi myös selvittää, millaisia vivahde-eroja tanssiasennoissa ja käsiotteissa esiintyy, sillä analysoin niitä tässä yleistävällä tasolla.

Olen alkanut tämän tutkimukseni edetessä yhä enemmän miettiä, mitä lavatanssi on. Lavoilla havainnoimassani toiminnassa ilmeni nimittäin monia piirteitä, jotka poikkeavat seuratanssin määritelmästä (Laine 2004: 5). Akrobatiakuviot ja urheilulliset kädenalitanssit eivät onnistu kaikkien kehoilla. Pakkien antaminen, hakematta jättäminen ja tyytymätön suhtautuminen partnerin taitotasoon kertovat toisaalta siitä, että kaikkien kanssa ei tanssita tai ei haluttaisi tanssia. Tanssia ei myöskään välttämättä suhteuteta parin taitotasoon, sillä partneria saatetaan opettaa tanssin aikana ja mies saattaa tehdä väkisin kuvioita, joita nainen ei osaa. Mitä tilankäyttöön tulee, tutkimukseni osoittaa monin tavoin, ettei tanssia välttämättä suhteuteta käytettävissä olevaan tilaan. T-asento aiheuttaa ruuhkaisilla lavoilla kolhuja ja herättää ärtyymystä, kun muut joutuvat väistelemään toisten kohotettuja kyynärpäitä. Kädenalitanseja tanssitaan varsin laajalla henkilökohtaisella tilalla energisesti ja ekspressiivisesti. Siinä missä ennen tanssitapa saattoi perustua yksinkertaiseen kävelyyn tai vaihtoaskeeliin, nyt tanssilajeja voi olla illan aikana 10–20. Lavatanssi, lavoilla tanssittu tanssi, ei välttämättä tarkoita enää seuratanssia vaan kuntotanssia eli tietyn ihmisjoukon liikuntaharrastusta, johon kuuluu olennaisesti kursseilla käyminen ja joillekuille myös kilpaileminen. Tanssin funktioiden ja kontekstien muutos näkyy siten liikekielessä.

Kuitenkin lavatanssi vuorovaikutuksena ja yhtenä kohtaamisen muotona on haastateltaville tärkeä asia. Tanssi tuottaa heille monenlaista hyvää oloa: se pitää hyvässä fyysisessä kunnossa ja sen parista voi löytää uusia ystäviä. Tanssin nautinto syntyy esimerkiksi musiikkiin liikkumisesta, miellyttävistä partnereista ja onnistumisen kokemuksista. Haastateltavat pitävät erilaisia tanssityylejä rikkautena ja arvostavat luovaa ilmaisua, jota lavatanssissa voi toteuttaa. Haastateltavia viehättävä lava-

tanssi on juuri seuratanssia, jonka vahvuus on sen sosiaalisuudessa ja sallivuudessa: tanssi on kaikkien ulottuvilla, ja olennaisinta on ystävällinen suhtautuminen toisiin.

## LÄHTEET

### Haastattelut

Aineisto haastattelijan (Liisa Laurosen) hallussa.

Heikki 26.4.2014.

Maarit ja Tero 11.8.2013.

Markus 14.7.2013.

Paula ja Pentti 20.3.2015. Puhelinhaastattelu.

Pentti 18.10.2013.

Seppo 19.6.2013.

Veikko 14.7.2013.

### Videot

Blomqvist & Blomqvist n.d. *Tanssi-video: tango. Dipl. tanssinopettajat Leena & Åke Blomqvist.* Helsinki, Tampere ja Lahti: Tanssikoulu Leena & Åke Blomqvist.

SM-foksi 2014. ”SM Foksi. Avoin-sarja, finaali. Vaasa 2014.” Katsottu 4.2.2015 osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=x13tY68dVuY>>

SM-humppa 2008. ”Liperin lava 08 humpan SM-finaali.” Katsottu 4.2.2015 osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=pil0yeiZRF0>>

SM-tango 2013. ”Suomalainen Tango SM, A-Final, Somero 2013-11-09.” Katsottu 4.2.2015 osoitteessa <[https://www.youtube.com/watch?v=o\\_hTipTH4jk](https://www.youtube.com/watch?v=o_hTipTH4jk)>

Tangomarkkinat 2005. ”Finnish tango competition.” Katsottu 4.2.2015 osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=z0DwCWl3mu0>>

Tangomarkkinat n.d. ”Tangosuomessa.” Katsottu 18.2.2015 osoitteessa <[https://www.youtube.com/watch?v=jJPZKp8CU\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=jJPZKp8CU_o)>

ÅBSL 1995. *Åke Blomqvist: Saanko luvan?* Julkaistu 6.1.1995. Katsottu Ylen Elävässä arkistossa 2.3.2015 osoitteessa <[yle.fi/aihe/artikkeli/2012/10/09/ake-blomqvist-sen-tajusi-hyva-tanssija-saanaisia](http://yle.fi/aihe/artikkeli/2012/10/09/ake-blomqvist-sen-tajusi-hyva-tanssija-saanaisia)>

## Digitaaliset lähteet

DF 2014. ”Dansa Foxtrot.” Luettu 20.3.2015 osoitteessa  
<<http://www.dansabugg.se/foxtrot/index.htm>>

Kansanhuvit 2015. Luettu 31.1.2015 osoitteessa <<http://www.imdb.com/title/tt0404621/>>

Kilpailusäännöt 2015. ”CUP Info.” Luettu 4.2.2015 osoitteessa  
<<http://www.suomenlavatanssicup.com/index.php?action=info>>

Kolmilammin kotisivu 2014. Luettu 10.12.2014 osoitteessa <[www.kolmilammi.fi](http://www.kolmilammi.fi)>

Laine, Raili 15.2.2015. Sähköpostikirje Liisa Lauroselle.

Lauantaitanssit 2015. Luettu 31.1.2015 osoitteessa  
<<http://yle.fi/vintti/yle.fi/muistikuvaputki/muistikuvaputki/rouvaruutu/lauantaitanssit-3.htm>>

LEM 2014. ”Liikuntaliiketoiminnan ekosysteemin muutokset.” TEM raportteja 20/2014. Elinkeino- ja innovaatio-osasto 3.7.2014. Työ- ja elinkeinoministeriö. Luettu 29.3.2015 osoitteessa  
<[https://www.tem.fi/files/40524/TEMrap\\_20\\_2014\\_web\\_03072014.pdf](https://www.tem.fi/files/40524/TEMrap_20_2014_web_03072014.pdf)>

Pavin kotisivu 2015. Luettu 29.3.2015 osoitteessa <<http://www.hki-pavi.fi/pavista.html>>

Promenade 2015. ”Promenade (dance move).” Luettu 31.3.2015 osoitteessa  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Promenade\\_%28dance\\_move%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Promenade_%28dance_move%29)>

SUSEL 2015a. ”Historiikki: Suomen Seuratanssiliitto SUSEL ry 10 vuotta.” Luettu 4.2.2015 osoitteessa <<http://www.susel.fi/historiikki.php>>

SUSEL 2015b. ”Jäsenseurat.” Luettu 18.3.2015 osoitteessa <<http://www.susel.fi/jasenseurat.php>>

SUSEL 2015c. ”Ohjaajarekisteri.” Luettu 18.3.2015 osoitteessa  
<<http://www.susel.fi/ohjaajarekisteri.php>>

Tanssikurssit 2015a. ”Ajankohtaista.” Luettu 2.1.2015 osoitteessa <[www.tanssikurssit.fi](http://www.tanssikurssit.fi)>

Tanssikurssit 2015b. ”Opettajat.” Luettu 29.3.2015 osoitteessa  
<<http://www.tanssikurssit.fi/opettajat.php>>

Tanssipalvelin 2015a. ”Tanssietiketti ja sen soveltaminen.” Luettu 4.3.2015 osoitteessa <<http://tanssi.net/fi/tausta/etiketti.html>>

Tanssipalvelin 2015b. ”Valtatie 2 (Harjavalta).” Luettu 29.3.2015 osoitteessa  
<<http://tanssi.net/fi/p/84.html>>

Tanssiurheilusäännöt 2014. ”Suomen Tanssiurheiluliitto ry: Kilpailusäännöt.” Säännöt päivitetty 1.8.2014. Luettu 13.3.2015 osoitteessa  
<[http://www.tanssiurheilu.fi/images/stories/toimisto/saanto/stul\\_kilpailusaanto\\_08\\_2014.pdf](http://www.tanssiurheilu.fi/images/stories/toimisto/saanto/stul_kilpailusaanto_08_2014.pdf)>

*Turkulainen* 2012. ”Turussa ei ole enää yhtään paritanssiravintolaa.” *Turkulainen* 9.10.2012. Luettu 20.3.2015 osoitteessa <<http://www.turkulainen.fi/artikkeli/157460-turussa-ei-ole-ena-yhtaan-paritanssiravintolaa>>

### **Painamattomat opinnäytteet**

Laine, Juha 2003. *Suomalaisten nuorten tanssilavakulttuuri – modernia kansankulttuuria?* Etnologian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Nevala, Ritva 2007. ”*Tanssi on tapa elää*”: Paritanssiharrastuksen lumo ja viehätys harrastajien omien käsitysten valossa. Kasvatustieteen pro gradu -tutkielma, Lapin yliopisto.

Nieminen, Aila 1993. *Tanssilava, järvi ja hanuri: lavatanssit Suomessa vuosisadan vaihteesta 1960-luvun loppuun asti*. Etnologian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Tuohimaa, Marja 2013. *Lavatanssikulttuuri historiakuvassa: Suurten ikäluokkien kulttuurisukupolven muistot Turun Uittamon lavatansseista 1960–2000*. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.

### **Painetut lähteet**

Aldrich, Elizabeth 1991. *From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-Century Dance*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Anna 2014. ”Hiki lentää – eikä vain jännityksestä.” *Anna* 28/2014 (10.7.14), s. 28–31.

Asplund, Anneli; Hoppu, Petri; Laitinen, Heikki; Leisiö, Timo; Saha, Hannu; Westerholm, Simo 2006. *Suomen musiikin historia: Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.

Barz, Gregory & Cooley, Timothy J. 2008. ”Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork!” Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Gregory Barz & Timothy J. Cooley. New York: Oxford University Press, s. 3–24.

BSF 1964. *Beskrivning av svenska folkdanser: Del 1*. Tukholma: Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur.

Buckland, Theresa Jill 2011. *Society Dancing: Fashionable Bodies in England, 1870–1920*. Houndmills ja New York: Palgrave Macmillan.

Burger, Birgitta 2014. ”Musiikki tuottaa liikettä.” *Liikunta & Tiede* 1/2014. Helsinki: Liikuntatieteellinen Seura ry, s. 24–25.

Dodds, Sherril 2014. *Dancing on the Canon: Embodiments of Value in Popular Dance*. Julkaistu ensimmäisen kerran 2011. Houndmills ja New York: Palgrave Macmillan.



- Eichberg, Henning 1987. *Liikuntaa harjoittavat ruumiit. Kohti ruumiin ja urheilun uutta sosiaali-tiedettä*. Suom. Esa Sironen. Jyväskylä: Vastapaino.
- Ericksen, Julia A. 2011. *Dance with Me: Ballroom Dancing and the Promise of Instant Intimacy*. New York ja Lontoo: New York University Press.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- ET 2013. ”Talkootyönä tanssiminen.” *ET* 9/2013, s. 34–39.
- Hakulinen, Kerkko & Yli-Jokipii, Pentti 2007. *Tanssilavakirja: Tanssista, lavoista ja lavojen tanssista*. Helsinki: AtlasArt.
- Hall, Edward T. 1990 [1966]. *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books (Random House).
- Heinonen, Yrjö 2012. ”Seinäjoki tanssii ja soi: Kaupunkitilan festivalisoituminen Tangomarkkinoiden aikana.” Teoksessa *Tango Suomessa*. Toim. Antti-Ville Kärjä ja Kai Åberg. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto, s. 181–217.
- Hirsjärvi, Sirkka ja Hurme, Helena 2000. *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Homans, Jennifer 2010. *Apollo's Angels: A History of Ballet*. Lontoo: Granta Publications.
- Hoppu, Petri 2000. ”Länsimaisen paritanssin sosiaalinen ruumiillisuus.” *Musiikin suunta* 4/2000. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, s. 47–56.
- Hoppu, Petri 1999. *Symbolien ja sanattomuuden tanssi: Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hoppu, Petri 2003. ”Tanssintutkimus tienhaarassa.” Teoksessa *Tanssi tanssi: Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 19–51.
- Howard, Guy 2007. *Technique of Ballroom Dancing*. Uudistettu laitos. Ensimmäinen painos 1976. Brighton: International Dance Teachers' Association Ltd (IDTA).
- HS 2013. ”Fiksu käy salilla.” *Helsingin Sanomat* 8.12.2013, s. C 13.
- Hubbard, Karen & Monaghan, Terry 2009. ”Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor: Social Dancing at the Savoy.” Teoksessa *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Toim. Julie Malnig. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press, s. 126–145.
- Illouz, Eva 1997. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley, Los Angeles ja Lontoo: University of California Press.
- Immonen, Kari 2005. ”Polkkaa Sompasella.” Teoksessa *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 2000-luvulla*. Toim. Leena Rossi. Turku: k&h, Turun yliopisto, s. 7–18.

- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa 2003. *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Kahila, Heikki & Kahila, Pia 2006. *Kun Suomi sanoi Saanko luvan*. Helsinki: Gummerus.
- Kalaja, Teppo & Kalaja, Sami 2007. ”Fyysinen toimintakyky ja sen kehittäminen koululiikunnassa.” Teoksessa *Näkökulmia liikuntapedagogiikkaan*. Toim. Pilvikki Heikinaro-Johansson ja Terhi Huovinen. Toinen, uudistettu painos. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy, s. 232–254.
- Karina, Lilian 1981. *Tanssiliikunta*. Julkaistu ruotsiksi 1978 nimellä *Dansen, kroppen, rörelsen. Anatomi för folkdansare och andra dansintresserade*. Suom. Esko Rausmaa. Helsinki: Otava.
- Kinnunen, Taina 2013. *Vahvat yksin, heikot silytyksin: Otteita suomalaisesta kosketuskulttuurista*. Helsinki: Kirjapaja.
- Knutas, Josper 2004. ”Tangomarkkinat.” Teoksessa *Suomi soi I: Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman. Helsinki: Tammi, s. 52–61.
- Kontturi-Paasikko, Liisa 2012. *Parin kanssa paremmin: Ajatuksia paritanssin opettamisesta tanssinopettajille ja -harrastajille*. Sastamala: Tanssikoulu TanssinTahti AY.
- Kontukoski, Maija 2012. ”Järjen veit ja minusta orjan teit’: Eteläpohjalaiset swingsukupolven tanssioittajat 1950–60-luvun tangobuumin pyörteissä.” Teoksessa *Tango Suomessa*. Toim. Antti-Ville Kärjä ja Kai Åberg. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto, s. 63–97.
- Kotivinkki* 2013. ”Kesäillan valssi.” *Kotivinkki* 13/2013 (17.7.2013), s. 106–108.
- Laakso, Eero 2005. *Tanssiurheilun käsikirja*. Helsinki: Suomen Tanssiurheiluliitto ry.
- Laban, Rudolf & Ullmann, Lisa 2011 [1950]. *The Mastery of Movement*. Alton: Dance Books.
- Laine, Juha 2006a. ”Haavemaa – lavatanssit.” Teoksessa *Autenttinen ihminen: Tulkintoja irtautumisen etnografiasta*. Toim. Bo Lönnqvist ja Laura Aro. Jyväskylä: Atena, s. 65–81.
- Laine, Raili 2004. ”Seuratanssin määrittelyä.” *SUSEL Jäsenlehti* 3/2004, s. 5. Luettu 18.2.2015 osoitteessa <[http://www.susel.fi/artikkelit/susellehti\\_3\\_04.pdf](http://www.susel.fi/artikkelit/susellehti_3_04.pdf)>
- Laine, Raili 2006b. ”Suomalainen tanssimusiikki 2000-luvun alkupuolella.” *Musiikin suunta* 1/2006. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, s. 43–54.
- Laird, Walter 2006. *The Laird Technique of Latin Dancing*. Uudistettu laitos. Ensimmäinen painos 1961. Brighton: International Dance Publications Ltd.
- Lefebvre, Henri 1991 [1974]. *The Production of Space*. Carlton, Malden ja Oxford: Blackwell Publishing.
- Lintunen, Taru 2007. ”Pätevyydenkokemukset liikunnassa.” Teoksessa *Näkökulmia liikuntapedagogiikkaan*. Toim. Pilvikki Heikinaro-Johansson ja Terhi Huovinen. Toinen, uudistettu painos. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy, s. 152–156.

- Liukkonen, Jarmo; Jaakkola, Timo & Soini, Markus 2007. ”Motivaatioilmasto liikunnanopetuksessa.” Teoksessa *Näkökulmia liikuntapedagogiikkaan*. Toim. Pilvikki Heikinaro-Johansson ja Terhi Huovinen. Toinen, uudistettu painos. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy, s. 157–170.
- Malnig, Julie 2001. ”Two-Stepping to Glory: Social Dance and the Rhetoric of Social Mobility.” Teoksessa *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Toim. Ann Dils ja Ann Cooper Albright. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, s. 271–287.
- Maunu, Antti 2014. *Yöllä yhdessä: Yökerhot, biletyt ja suomalainen sosiaalisuus*. Sosiologian väitöskirja, Helsingin yliopisto.
- McMains, Juliet 2009. ”Dancing Latin / Latin Dancing: Salsa and DanceSport.” Teoksessa *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Toim. Julie Malnig. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press, s. 302–322.
- McMains, Juliet 2006. *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Metsäketo, Martti & Rehnström, Seppo 2011. *Komppia ikä kaikki: Tanssimusiikin käsikirja*. Helsinki: Selvät Sävelet Oy.
- Milad, Maria & Koskivaara, Katarina 2002. *PariTanssien – Tanssitalokirja*. Vantaa: Suomen Nuorisoseurojen Liitto ry.
- Neveu Kringelbach, Hélène & Skinner, Jonathan 2012. ”The Movement of Dancing Cultures.” Teoksessa *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. Toim. Hélène Neveu Kringelbach ja Jonathan Skinner. New York ja Oxford: Berghahn Books, s. 1–25.
- Niemelä, Veikko 1968. *Nykyaikainen seurataanssi ja Maailman tanssiohjelma I.C.B.D.* Helsinki: Musiikki Fazer.
- Niemelä, Veikko 1998. *Paritanssin pyörteitä: Vuodesta 1650 vuoteen 1995*. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Maarit 2004. ”Tanssilavat aitoa suomalaisuutta.” Teoksessa *Suomi soi 1: Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman. Helsinki: Tammi, s. 62–71.
- Nikkonen, Ahti 2005. *Ravintolamusiikon ammatin nousu ja tuho*. Sosiaalipolitiikan väitöskirja. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Numminen, Pirkko & Laakso, Lauri 2001. *Liikunnan opetusprosessin ABC*. Liikuntakasvatuksen julkaisuja 5. Jyväskylä: Liikuntatieteiden laitos.
- Nurmela, Johanna 2005. ”Kesäiset lavatanssit Jurvassa: 1950-luvun Suomi ja suuri tanssi-innostus.” Teoksessa *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 2000-luvulla*. Toim. Leena Rossi. Turku: k&h, Turun yliopisto, s. 60–75.
- Pener, Degen 1999. *The Swing Book*. Boston, New York ja Lontoo: Little, Brown and Company.

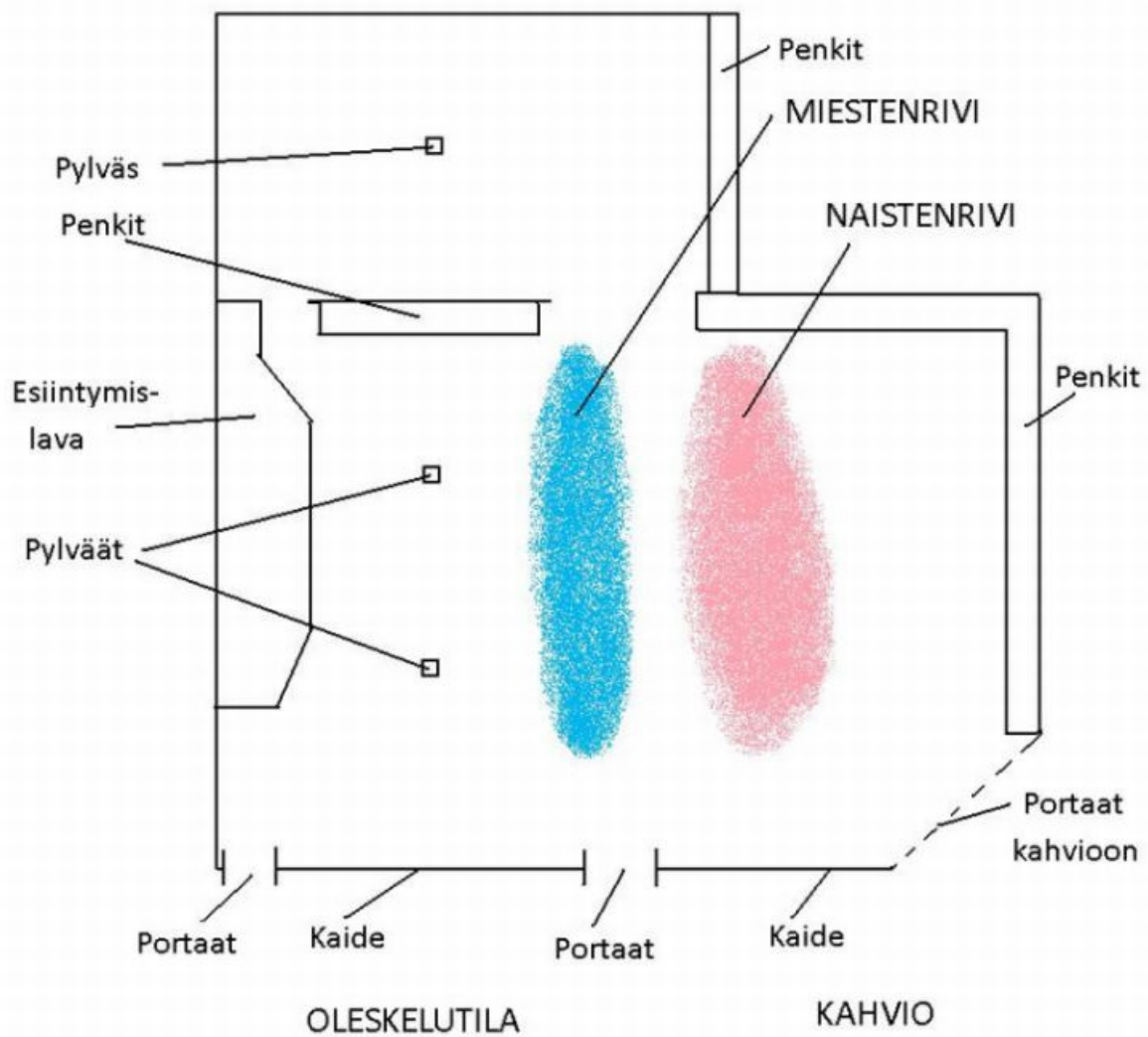
- Porkka, Reijo 1998. *Satumaa: Valokuvia suomalaisilta tanssilavoilta*. Helsinki: Tosikuva Oy.
- Preston-Dunlop, Valerie & Sanchez-Colberg, Ana 2010. *Dance and the Performative: A Choreological Perspective ~ Laban and Beyond*. Julkaistu ensimmäisen kerran 2002 (Verve Publishing). Alton: Dance Books.
- Rausmaa, Esko (toim.) 2012. *Tanhuvakka: Suomen perinnetanssit*. Kolmas painos. Helsinki: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ry.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2012. ”Ylentämällä alennettu – julkisuus, talous ja tangon asema Suomessa.” Teoksessa *Tango Suomessa*. Toim. Antti-Ville Kärjä ja Kai Åberg. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto, s. 157–179.
- Rovio, Esa 2007. ”Ryhmä liikunnanopetuksen kohteena.” Teoksessa *Näkökulmia liikuntapedagogiikkaan*. Toim. Pilvikki Heikinaro-Johansson ja Terhi Huovinen. Toinen, uudistettu painos. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy, s. 171–184.
- Saarikoski, Helena (toim.) 2014. *Silloin tanssittiin tangoa: Tanssikansan kertomaa 1900-luvulta*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, San Francisco ja Oxford: Westview Press.
- Siljamäki, Mariana 2014. ”Tanssi avaa polkuja oman itsen ja eri kulttuurien ymmärtämiseen.” *Liikunta & Tiede* 1/2014. Helsinki: Liikuntatieteellinen Seura ry, s. 16–19.
- Sillanpää, Merja 2002. *Säännöstelty huvi: Suomalainen ravintola 1900-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sinisalo, Hannu 2005. ”Kuva tutkimuksen välineenä ja kohteena.” Teoksessa *Polkuja etnologian menetelmiin*. Toim. Pirjo Korhokangas, Pia Olsson ja Helena Ruotsala. Helsinki: Ethnos ry, s. 206–232.
- Sjöberg, Henry 2005. *Dans i lustgården: Folklig dans under fyra århundraden*. Nyköping: Sörmlands museums förlag.
- Skinner, Jonathan 2012. ”Globalization and the Dance Import–Export Business: The Jive Story.” Teoksessa *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. Toim. Hélène Neveu Kringelbach ja Jonathan Skinner. New York ja Oxford: Berghahn Books, s. 29–45.
- Smith, Karen Lynn 2010. *Popular Dance: From Ballroom to Hip-Hop*. New York: Checkmark Books (Infobase Publishing).
- Stevens, Tamara & Stevens, Erin 2011. *Swing Dancing*. Santa Barbara, Denver ja Oxford: Greenwood.
- Tanssihullu* 2014a. ”Lattariprojektin opettajat.” *Tanssihullu: Tanssiväen lehti* 3/2014. Juva: Mikkelin Tanssihullut ry, s. 14–15.

- Tanssihullu* 2014b. ”Tanssietiketti.” *Tanssihullu: Tanssiväen lehti* 3/2014. Juva: Mikkelin Tanssihullut ry, s. 19.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Ulvros, Eva Helen 2006. ”Dans på lek.” Teoksessa *Dansa med mig: Nordiska museets och Skansens årsbok 2006*. Toim. Christina Westergren. Tukholma: Nordiska museets förlag, s. 18–35.
- Valve, Jussi 2011. *Huvin vuoksi: Rönnin tanssilavan 50 ensimmäistä vuotta*. Toim. Päivi Rajamäki ja Jussi Valve. Orivesi: Eräjärven Urheilijat ry.
- Wald, Elijah 2009. *How The Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Wall, Tim 2009. ”Rocking Around the Clock: Teenage Dance Fads from 1955 to 1965.” Teoksessa *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Toim. Julie Malnig. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press, s. 182–198.
- Westergård, Margareta 2011. *Tango Passion and the Rules of the Game*. Stuttgart: Abrazos.
- Williams, Drid 2004: *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*. Toinen painos. Julkaistu ensimmäisen kerran 1991. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.
- Wright, Judy Patterson 2013. *Social Dance: Steps to Success*. Kolmas painos. Julkaistu ensimmäisen kerran 1992 (Leisure Press). Champaign ym.: Human Kinetics.
- Zelizer, Viviana A. 2005. *The Purchase of Intimacy*. Princeton ja Oxford: Princeton University Press.
- Åberg, Kai 2012. ”Tumman tangon taikaa – romanius ja suomalainen tango.” Teoksessa *Tango Suomessa*. Toim. Antti-Ville Kärjä ja Kai Åberg. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto, s. 99–122.

## LIITE 1

## PAVIN POHJAPIIRROS

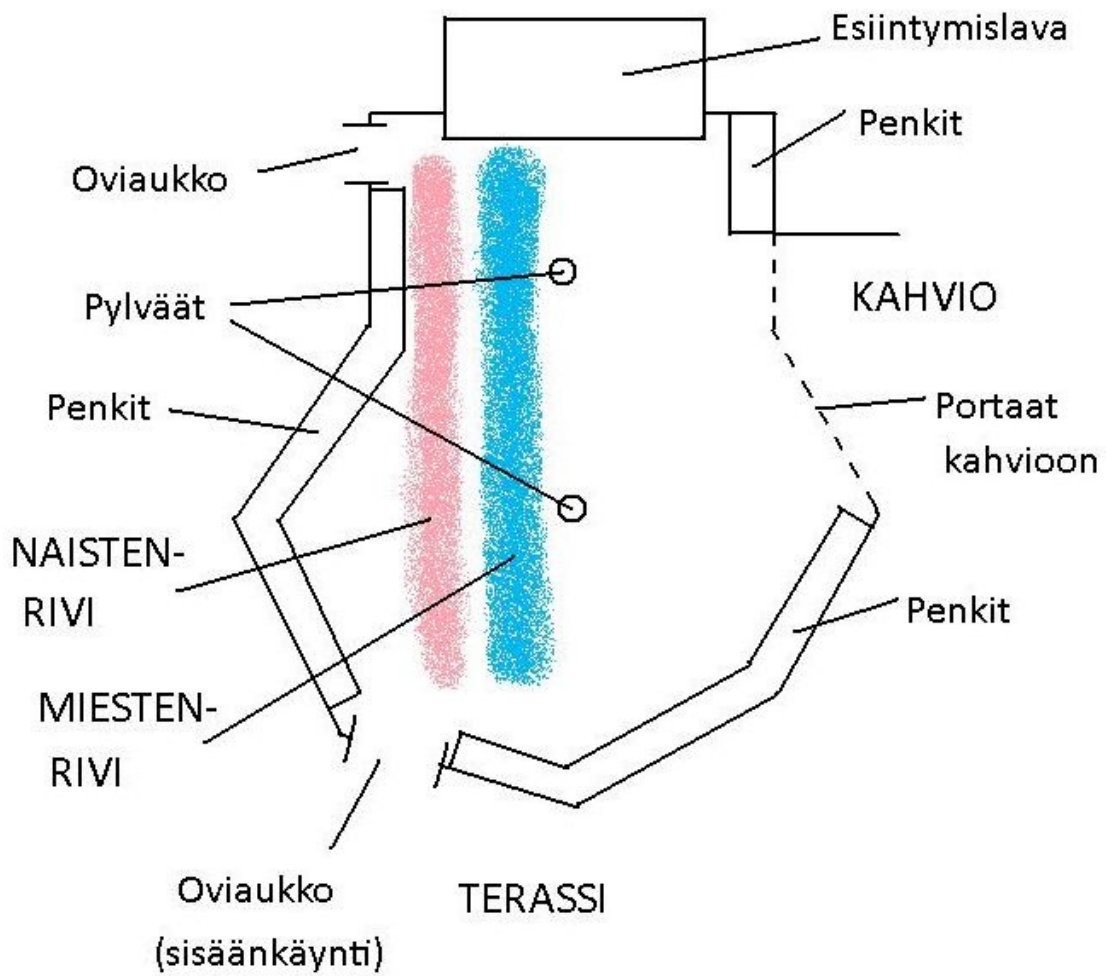
Kuva ei ole mittakaavassa. Piirros: Liisa Lauronen



## LIITE 2

## KOLMILAMMIN POHJAPIIRROS

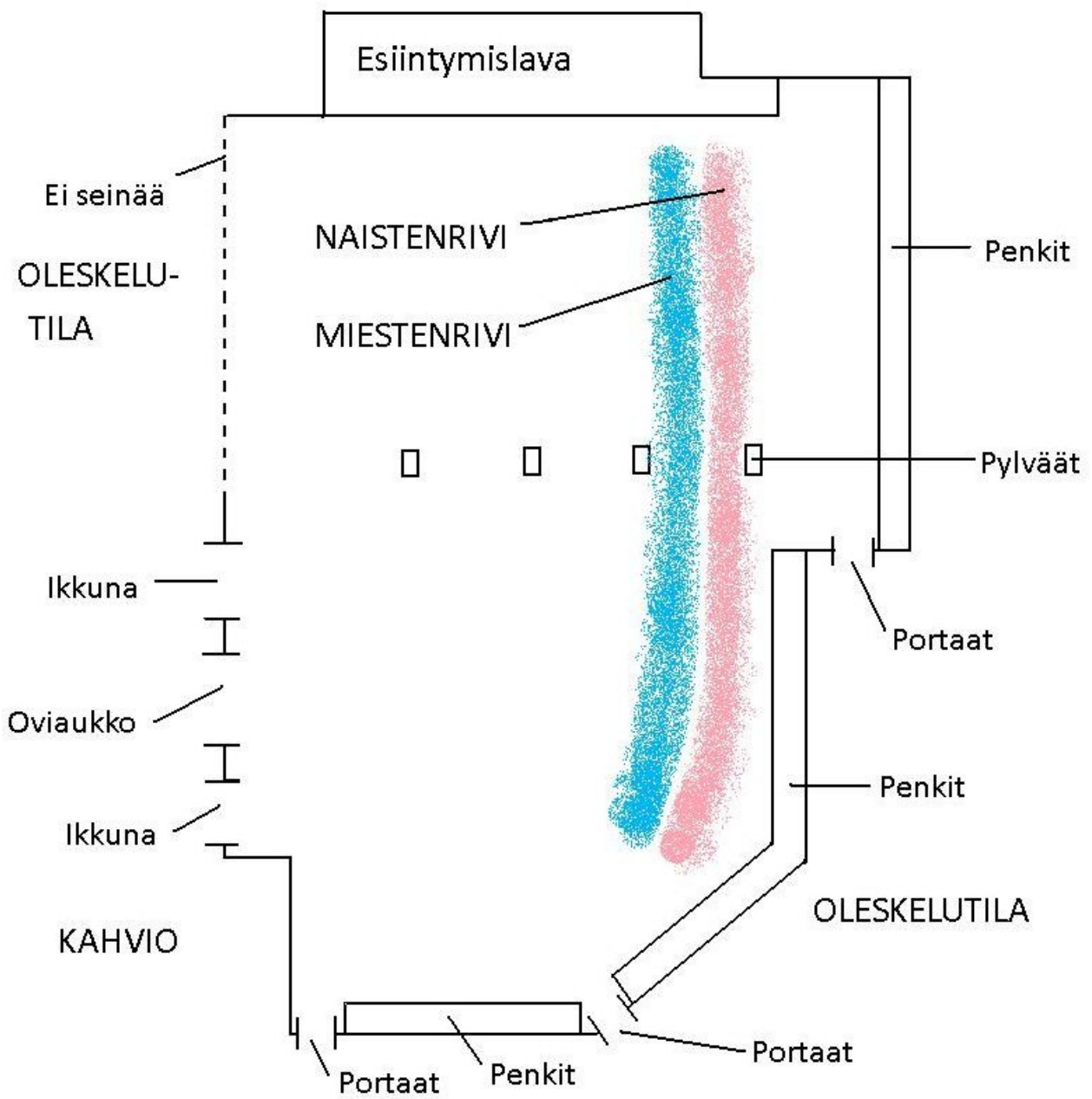
Kuva ei ole mittakaavassa. Piirros: Liisa Lauronen



## LIITE 3

## V2:N POHJAPIIRROS

Kuva ei ole mittakaavassa. Piirros: Liisa Lauronen

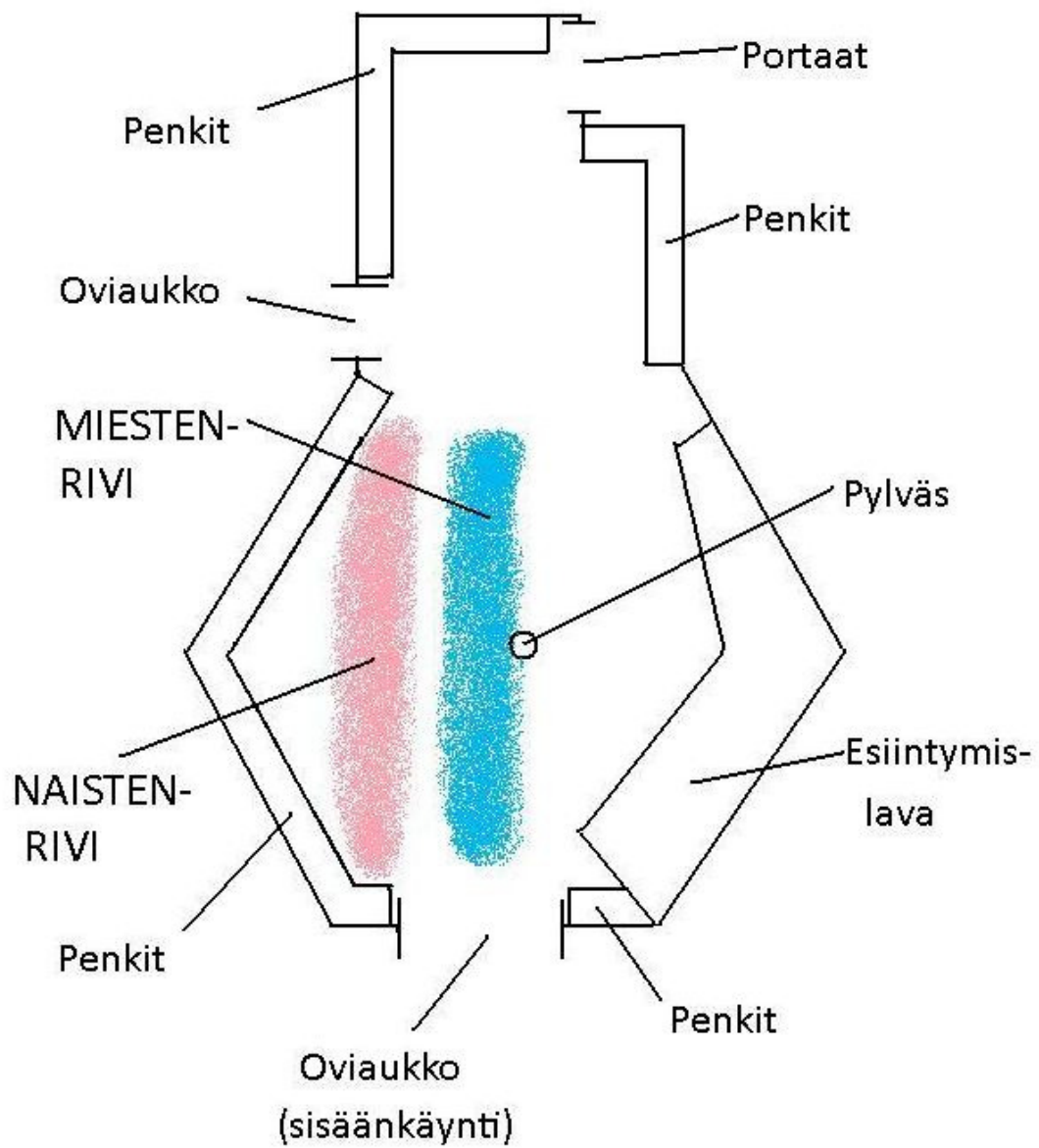




## LIITE 4

## RÖNNIN POHJAPIIRROS

Kuva ei ole mittakaavassa. Piirros: Liisa Lauronen



## LIITE 5

### TEEMAHAASTATTELUN RUNKO

#### 1. Taustatiedot

- Miten olet oppinut tanssimaan?
- Kuinka kauan olet käynyt lavatansseissa ja kuinka usein käyt niissä?
- Millä lavoilla käyt?

#### 2. Tilankäyttö

- Onko lavoilla tilaa?
- Miten ruuhkat syntyvät ja miten niissä toimitaan?
- Millaiset tanssijat törmäilevät toisiin?
- Miten eri lajien tanssijat mahtuvat samalle lattialle?
- Miten erilaisten tanssiasentojen käyttäjät mahtuvat samalle lattialle?

#### 3. Läheisyys

- Miltä tanssiin liittyvä läheisyys tuntuu?
- Millainen tanssiasento on lähiotteen lajeissa miellyttävä tai epämiellyttävä
  - \* itsellä
  - \* partnerilla?

#### 4. Asenteet

- Millaisia ihmisiä pidät hyvinä tanssijoina?
- Ilmeneekö lavoilla kilpailullisuutta tai esiintymistä?
- Miten tanssijat suhtautuvat toisiin tanssijoihin
  - \* hakutilanteessa
  - \* yleensä?