

Tanssia yössä

Naisten yökerhoissa tanssimat arvot ja tanssin merkitykset

Noora Nenonen

Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Tampereen yliopisto

Toukokuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

NENONEN, NOORA:

Tanssia yössä

Naisten yökerhoissa tanssimat arvot ja tanssin merkitykset

Pro gradu -tutkielma 72 s

Musiikintutkimus

Toukokuu 2015

Tämä pro gradu -tutkielma tarkastelee yökerhoissa tanssivien naisten tanssiin liittämiä arvoja ja merkityksiä. Tutkimuksen aineisto koostuu Tampereen yökerhoissa tehdyistä etnografisista kenttähavainnoista sekä viidestä teemahaastattelusta. Analyysimetodinä tutkimuksessa on aineiston kriittinen lähiluku sekä sovellettu neksusanalyysi. Analyysissä arvoja ja merkityksiä paikannetaan toiminnasta ja sitä koskevasta puheesta affektien avulla. Keskeistä tutkimuksessa on kehollistetun arvon käsite, joka rakentuu tanssiessa ilmaistavista esteettisistä, eettisistä, sosiaalisista ja taloudellisista arvoista. Tutkimuksessa nämä kehon toiminnassa ja liikkeessä esille tulevat diskurssit muodostavat yhdessä kehollistettua arvoa tuottavan verkoston.

Tutkimus osoittaa, että yökerhoissa tanssivien naisten tanssiin liittämät arvot ja merkitykset ovat hyvin monisyiset. Tanssiva keho, tanssijoiden henkilökohtaiset merkityksenannot ja erilaiset arvot ovat kaikki dynaamisessa suhteessa toisiinsa; tanssiva keho elää jatkuvasti kokien ja reagoiden läpi tanssilattian tapahtumia, missä erilaiset arvojen diskurssit kohtaavat. Tanssija on arvoineen jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa ympäristöönsä muokaten sitä toiminnallaan ja vaikuttuen muista.

Naisten tanssiessa nousevat erityisesti esiin tanssin sosiaaliset, esteettiset ja eettiset arvot, joita tanssijat pyrkivät vahvistamaan sitoutuen itselleen mieluisiin tanssimisen käytäntöihin ja tehden eron epämieluisiin. Tätä toiminnassa esiin tulevaa arvojen määrittelyä ovat esimerkiksi irtisanoutuminen itselle vääränlaiseen naiseuden representaatioon viittaavista liikkeistä, ja toisaalta yhteisyyden vahvistaminen leikillisellä vuorovaikutuksella muiden tanssijoiden kanssa.

Pro gradu -tutkielmani osoittaa, että tanssiminen on tanssijoille paitsi kehollista nautintoa ja yhteisyyden kokemusta, myös paikka jossa ylläpidetään, neuvotellaan ja muokataan naisten identiteettejä sekä kehoja koskevia käytäntöjä. Tutkimukseni mukaan yökerhoissa tanssiminen ei ole naisille yksiulotteisesti vain juhlimista tai esimerkiksi parin etsintää, vaan tanssiminen manifestoi tanssijan monitasoisia esteettisiä, eettisiä ja sosiaalisia arvoja.

Asiasanat: yökerhot, tanssi, nainen, keho, kehollistettu arvo

Sisällys

1. Johdanto	4
2. Tanssin taustat ja tutkimuksen aineisto	5
2.1. Yökerhot, tanssi ja tutkimus	5
2.2. Aineisto: tanssin jälkiä	8
2.3. Tanssivat ja puhuvat naiset	9
2.4. Oma taustani	11
3. Tutkimuksen kohdentuminen ja teoreettinen viitekehys	12
3.1. Keskiössä keho ja tanssintutkimus	12
3.2. Tutkimuskysymys ja keskeiset käsitteet	14
3.3. Metodologiana etnografia	17
3.3.1. Etnografinen kenttätyö	17
3.3.2. Haastattelut	18
3.4. Analyysimenetelmänä neksusanalyysi	19
3.5. Affektit ja tunteet vihjeinä merkityksistä	22
4. Analyysi	25
4.1. Tanssin ominaispiirteitä	26
4.2. Esteettinen arvo	32
4.2.1. Musiikin esteettinen arvo	32
4.2.2. Liikkeen esteettinen arvo	38
4.3. Tanssin eettiset arvot ja häiritsevät erot	43
4.4. Tanssin sosiaaliset arvot	49
4.4.1. Vuorovaikutus tanssilattialla	51
4.4.2. Huumori ja leikillisuus	54
4.5. Taloudellinen arvo	58
5. Yhteenveto: kehollistettujen arvojen verkosto	62
6. Lopuksi	66
Lähteet	69

1. Johdanto

Astun portaita alas hämääseen, sinne missä basso sykkii ja värivalot vilkkuvat. Hämäryys ja savu tekevät tanssilattian hahmoista unenomaisia. Lähempänä näen tarkemmin tanssivien ihmisten liikeradat ja sijoittumisen tilaan; pari hytkyy hieman tuopin kanssa samalla jutellen, toiset tanssivat omassa piirissään, nainen tanssii koko kehonsa voimalla nauttien joka liikkeestä. Kaikkialle leviävä, jytkyvä musiikki sulkee sisäänsä. Päästän irti tarkkailijan roolistani ja annan periksi rytmille. (Kenttäpäiväkirja 27.1.2014.)

Suurin osa meistä on joskus käynyt yökerhossa. Suurin osa on myös joskus tanssinut siellä. Toisille tanssiminen on yökerhoon menemisen syy, toisille seuraus, ja joillekin se on viimeiseen asti vältettävä teko. Motiivit tanssimiseen vaihtelevat omasta halusta sosiaaliseen paineeseen ja kaikkeen siltä väliltä. Yökerhot, tanssiminen sekä näihin kytkeytyvät arvot ja merkitykset valikoituivat tutkimukseni aiheeksi, koska aihe koskettaa monia, mutta tutkittua tietoa aiheesta on vähän.

Aiempi yhtenäiskulttuuri tanssilavoista vapaa-ajan ja sosiaalisen tanssin paikkoina on muuttunut sosiaalisen tanssin muotojen eriytyessä ja vapaamuotoisen sosiaalisen tanssin siirtyessä yökerhoihin. Yökerhojen ei voi nähdä edustavan suoraa jatkumoa tanssilavoille, mutta aiemmin diskujen ja nykyisin yökerhojen kautta suuri osa aikuistuvista suomalaisista saa jonkinlaisen kosketuksen tanssiin ja oman kehonsa liikkeeseen. Yökerhot ovatkin ennen kaikkea nuorten ja varhaiskeski-ikäisten tanssimisen paikkoja (ks. Thomas 2003, 177). Yleisyydestään huolimatta tanssiminen mielletään kuitenkin usein epäfunktionaaliseksi toiminnaksi ja yökerhot sekä tanssi-vapaa-aika yhdistelmä kategorisoidaan helposti merkityksettömäksi juhlinnaksi. Tanssi ja sen käytännöt kuitenkin sisältävät, välittävät, ja muokkaavat ihmisten merkityksiä ja arvoja, joten niitä tutkimalla voidaan nostaa esiin kehollisten käytäntöjen sisältämää sanallistamatonta tietoa (ks. mm. Grau 1999, 165).

Yökerhot ja niissä tanssiminen ovat olemassa olevaa, mutta yleisyytensä takia näkymätöntä kulttuuria, jonka tutkimus on vähäistä. Yökerhoissa tanssiminen on lisäksi jatkuvasti altis vaikutteille ja tanssimisen käytännöt muuntuvat koko ajan, joten kuvaukset siitä ovat aina aikaansa sidottuja. Tämän takia nykypäivän kuvaus ja analyysi yökerhojen tanssista on tärkeää toteuttaa.

Tässä tutkimuksessa selvitan sitä, mitä arvoja ja merkityksiä yökerhoissa tapahtuvaan tanssimiseen sisältyy. Sherril Doddsin mukaan arvot ja merkitykset konkretisoituvat juuri kehon toiminnassa,

joten suuntaan huomioni erityisesti kehojen liikkeeseen tanssilattialla sekä tanssijoiden kertomiin tanssimisen kehollisiin kokemuksiin (ks. mm. Dodds 2011, 78, 80). Tutkimuksessani keskeistä ovat tanssivien kehojen liike ja tanssijoiden sanallistamat affektit, eli ruumiilliset tunteet ja tuntemukset (ks. Laukkanen 2012, 191). Nick Hopwoodin ajatuksia mukaillen pyrin tutkimuksessani pääsemään lähemmäs tanssijoiden elettyjä, kehollistettuja kokemuksia ja käytäntöjä:

The quest is to move closer to the felt meaning of lived embodiment. In this framing, authentic sensemaking is not just a question of logic or intersubjective agreement, but aesthetic and embodied. (Hopwood 2013, 241.)

Tutkimukseni kohteena ovat yökerhoissa tanssivien naisten, tanssin kehollisten käytäntöjen sekä tanssijoiden arvojen ja kokemusten muodostama verkosto. Keskityn tutkimuksessani erityisesti niihin naisiin, jotka menevät yökerhoon tanssimisen takia, ja haluan selvittää, millaisia merkityksiä tanssimisen käytännöt sisältävät, ylläpitävät ja muokkaavat. Fokusoiminen tanssiviin naisiin rajaa tutkittavien joukkoa, määrittää saamaani informaatiota ja suuntaa tutkimusta avaamaan sellaisten henkilöiden kokemusmaailmaa, joille tanssimisella on erityinen, joskin vaihteleva ja moniulotteinen merkitys.

Pro gradu -tutkielmani jakautuu kuuteen lukuun. Johdantoa seuraa tutkimuksen taustan ja aineistojen esittely, jonka jälkeen avaan tutkimukseni kohdentumista ja teoreettista viitekehystä. Analyysissä erittelen kehollistettua arvoa tuottavat diskurssit, ja yhteenvetoluvussa tarkastelen näiden välisiä yhteyksiä. Lopuksi reflektoin vielä tutkimukseni onnistumista sekä esitän sovellusmahdollisuuksia ja jatkotutkimusaiheita.

2. Tanssin taustat ja tutkimuksen aineisto

Tässä luvussa paikannan tutkimukseni kentän, esittelen aineistoni ja oman positioni sekä kuvaan lyhyesti keitä informanttini ovat.

2.1. Yökerhot, tanssi ja tutkimus

Helen Thomasin mukaan tanssi esteettisenä ja kontekstuaalisena toimintana on melko uutta (Thomas 2003, 2). Thomas jatkaa että yökerhojen tanssiminen vaatii tutkimusta, koska siihen sisältyy huomattava määrä kehon toiminnassa artikuloitua tietoa (Thomas 2003, 5). Yökerhoissa tapahtuva tanssi onkin yleisyydestään ja tavallisuudestaan huolimatta marginaalissa tanssin tutkimuksessa: se on olemassa ja kehittyä koko ajan, mutta tutkimus suuntautuu selkeämmin rajattaviin ilmiöihin, jolloin tämä tavallinen ilmiö ja sen kehitys jäävät dokumentoimatta. Jo

yökerhotanssimisen nimeäminen aiheuttaa päänvaivaa, sillä tällä ilmiöllä on monta nimeä, kuten esimerkiksi tanssiminen, joraaminen ja bailaaminen. Tanssimiseen viitataan myös kertomalla että käy klubilla, diskossa¹ tai yökerhossa (ks. myös Thomas 2003, 179). Käytän tutkimuksessani sanoja tanssiminen ja yökerho koska ne kuvaavat mahdollisimman neutraalisti mihin paikkaan sijoittuvasta ilmiöstä ja mistä toiminnasta on kyse.

Yökerhoissa tanssimisen taustalla on yökerhojen asema uudenlaisina sosiaalisina kohtaamispaikkoina, jotka syntyivät kaupungistumisen takia muuttuvien sosiaalisen toiminnan käytäntöjen, uudenlaisen ravintolakulttuurin ja parista riippumattoman tanssimisen varaan (Maunu 2014, 21–22). Maailmalta kantautuneissa virtauksissa 70-luvulla diskomusiikki rikkoi pareihin perustuvan tanssiperinteen ja toi tilalle soolotanssin, jossa tanssija oli parin sijasta suhteessa tanssivaan ihmismassaan ja yhteiseen rytmiin (Lawrence 2009, 199–200).

Tim Lawrence (2003) on ansiokkaasti kuvaillut diskon historiaa teoksessaan *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture*. Lawrence piirtää kirjassaan esiin kuvaa uudenlaisen klubikulttuurin synnystä ja diskon kuumimmasta kukoistuksesta New Yorkissa 70-luvulla. Disko sellaisena kuin Lawrence sen kuvaa ei kuitenkaan jatkunut, vaan musiikki ja tanssin tyyli muuttuivat. Se mikä kuitenkin jatkui oli klubikulttuuri musiikkinaan tekno, house ja garage, ja 80-luvun alussa tanssimisen nimityskin vaihtui diskosta neutraalimmaksi ”tanssiksi” mikä näkyy myös tämän päivän Suomessa (ks. Lawrence 2009, 212). Lawrence’n kuvaama diskokulttuuri loi siis pohjan ympäri maailmaa löytyville yökerhoille, eli myös oman tutkimukseni kentälle.

Näitä diskon jälkeisiä klubikulttuuriin ja soolotanssiin perustuvia sosiaalisen tanssin muotoja on tutkittu, mutta lähinnä maailmalla ja usein jonkun alakulttuurin näkökulmasta. Kai Fikentscher (2000) esimerkiksi kuvaa kirjassaan ”*You better work!*”, *Underground Dance Music in New York*, 80-luvun ja 90-luvun alun UDM-kentästä New Yorkissa afroamerikkalaisten ja homoseksuaalien marginaalisuuden näkökulmasta. Fikentscherin tutkimuksen keskiössä ovat musiikki ja dj² koko tanssitapahtuman luoja, ja Fikentscher korostaa tanssijan ja dj:n vahvaa impulsseihin ja reaktioihin perustuvaa vuorovaikutusta (Fikentscher 2000, 58). Vaikka Fikentscherin tutkimus keskittyykin omani tavoin soolotanssiin perustuvaan klubikulttuuriin, kuvaa se eri aikaa ja hyvin erilaista tanssin luomaa yhteisöä kuin oma tutkimukseni. Toisin kuin Fikentscher, pureudun valtavirtaisissa paikoissa tapahtuvaan tanssiin, joten esimerkiksi marginaalisuus tai dj:n keskeinen

¹ Suomen puhekielen ilmaisua disko ei kuitenkaan pidä sekoittaa 70-luvun diskokulttuuriin, jota esimerkiksi Tim Lawrence on tutkinut (ks. Lawrence 2003, 2009).

² Käytän tutkimuksessa käsitettä dj (disc jockey), sillä sanan suomennos tiskijukka on vanhahtava eikä sitä käytetä niissä yökerhoissa joita tutkin.

rooli eivät nouse esille. Yhtymäkohtana tutkimukseni ja Fikentscherin tutkimuksen välillä on kuitenkin tanssin ja musiikin vuorovaikutuksen tarkastelu.

Toinen omaa tutkimustani ruokkiva tutkimuskohde on Sally Sommerin (2001) analyysi undergroundhousekulttuurista. Jatkuvaan non-stop tanssimiseen ja non-stop musiikkiin nojaava alakulttuuri on kuitenkin sekin hyvin eri konteksti kuin Tampereen yökerhot (ks. Sommer 2001, 73). Tutkimukseni kontekstia ja housetanssijoita yhdistävät kuitenkin tanssijoiden yhteisen rytmin suuri merkitys, piiri tanssin tilallisena muotona sekä huumori ja populaarikulttuurin viittaavien liikereferenssien lainaaminen tanssiliikkeistöön (ks. Sommer 2001, 73, 82–83). Nämä tekijät ovat myös tutkimissani yökerhoissa merkittäviä erityisesti sosiaalisen arvon rakentumisen kannalta.

Käyttökelpoisin ulkomainen tutkimus analyysilleni on Sherril Doddsin (2011) *Dancing on the Canon, Embodiments of Value in Popular Culture*. Doddsin tutkimuskohteina on erilaisia alakulttuuriryhmiä metallifaneista punk- ja skafaneihin, ja tutkimuksessaan hän artikuloi näiden alakulttuurien tanssissa ilmeneviä kehollistettuja arvoja. Vaikka Dodds keskittyy konserteissa tapahtuvaan alakulttuurien fanien liikkeelliseen toimintaan, tarjoaa hänen tapansa tarkastella arvojen diskursseja kehojen toiminnasta erittäin hyödyllisen lähtökohdan omaan analyysiini. Tutkimuksessani keskeinen kehollistetun arvon (embodied value) käsite on mukailtu Doddsin tutkimuksesta. Eroina Doddsin tutkimuksessa ja omassani on se, että Doddsilla korostuvat identiteetin ilmaisu, fanius ja yhteisö, kun taas itse sovellan hänen tapansa lukea arvojen diskursseja ja hahmotan arvoja erityisesti yksilöllisten merkitysten ja suhteiden verkostojen kautta. (Ks. Dodds 2011, 136–169.)

Yökerhotanssimisessa aika, paikka ja tanssimaan saapunut yhteisö ovat ne tukipilarit, jotka määrittävät aina paikallisen tanssimisen kulttuurin, joten New Yorkin diskoista ja klubeilta on pitkä matka Suomen diskojen ja 90-luvun individualistista nautintoa tarjoavien teknoklubien jälkeiseen aikaan, 2010-luvun yöhön (ks. Maunu 2014, 35). Luonnollisesti yhtymäkohtia eri puolilla maailmaa tapahtuvan, globaalissa markkinataloudessa ilmenevän tanssimisen välillä on, mutta edellä mainitut tutkimukset eivät pysty kuvaamaan tämän päivän tanssimista Suomen yökerhoissa.

Lähihistoriaa valottavana taustana omalle tutkimukselleni voi tarkastella Tuija Nykyrin (1996) tutkimusta *Naiseuden naamiaiset, nuoren naisen diskoruumiillisuus*. Nykyri selvittää tutkimuksessaan nuorten naisten subjektiivisuuden, identiteetin ja diskojen välisiä suhteita 90-luvun Jyväskylässä (Nykyri 1996, 8, 11). Nykyri kuvaa tutkimuksessaan naisruumista perinteisen, modernin ja postmodernin identiteetin puristuksessa (ks. mm. Nykyri 1996, 113–128). Hän korostaa sosiologisen teoriaperinteen mukaisesti ruumiin muokkauksen ja estetisoituneen kulttuurin

vahvistumista, ja vie tulkinnan ulkonäköön ennemminkin kuin kehon sisäiseen kokemukseen diskon monimerkityksellisessä maailmassa (ks. Nykyri 1996, 29-30). Yhtymäkohtana tutkimuksessa on aiemmin esittelemini tutkimuksiin verrattuna tavallisten, valtavirtaa edustavien kehojen tarkastelu, mutta omassa tutkimuksessani keskityn Nykyriä enemmän kehon kokemuksellisuuteen ja liikkeeseen arvojen diskurssien luennassa. Omat informanttini ovat myös hieman vanhempia kuin Nykyrin 18–23-vuotiaat haastateltavat, joten eroavat korostukset tutkimusten keskeisissä merkityksissä voivat johtua paitsi eri teoriaperinteestä, myös ajan ja erityisesti iän vaikutuksesta tanssijoiden asenteisiin (ks. Nykyri 1996, 12).

Viimeisimpänä suomalaisia yökerhoja on tarkastellut Antti Maunu, joka selvittää väitöksessään *Yöllä yhdessä: yökerhot, biletyt ja suomalainen sosiaalisuus*, 2000-luvun suomalaisten nuorten aikuisten, tavisten³, juhlimiskulttuuria eli biletystä (Maunu 2014). Hän keskittyy biletysten yksilöllisiin ja yhteisöllisiin muutoksiin arvoissa ja toimintatavoissa (Maunu 2014, 23). Maunun tutkimus valottaa erittäin hyvin suomalaisten nuorten aikuisten juhlimiskulttuuria, jossa tanssiminen on yksi osa. Maunu jättää kuitenkin tanssimisen ja kehon toissijaiseen rooliin, joten hän ei tavoita tanssimisen erittäin olennaista roolia merkitysten ja arvojen verkoston luojana.

Monet tutkimukset siis käsittelevät hyvin olennaisia asioita tanssimisen ympärillä, mutta eivät keskity sen ytimeen, eli tanssimiseen itseensä kehollisena toimintana. Tanssiminen yökerhossa nähdään usein epämääräisenä, vaikeasti kuvailtava toimintana, jonka merkitystä harvempi pysähtyy ajattelemaan⁴. Tanssiminen saatetaan nähdä hauskanpitona tai yökerho paikkana jossa nuoret voivat tavata toisiaan ja pariutua (ks. Walsh 1993, 118). Tutkimukseni kuitenkin selvittää millainen laajempi ja syvempi arvojen diskurssien kudelma tanssiminen yökerhoissa on ja tuo esille sen yksilöllisiä ja yhteisiä merkityksiä.

2.2. Aineisto: tanssin jälkiä

Aineistoni koostuu viidestä haastattelusta, kymmenestä kenttätyökerrasta, kahdesta epävirallisesta dj-haastattelusta sekä lukuisista ajatustenvaihdoista tanssivien ihmisten kanssa kenttätyötä tehdessä.

Koska olen rajannut tutkimusaiheeni yökerhoihin ja siellä tanssiin naisiin, suuntaa tämä sitä, minkä tässä tutkimuksessa käsitän kentäksi. Osovasti Gore toteaaakin, että kenttä on konseptuaalinen tila, joka on etnografisesti tuotettu (Gore 1999, 210). Tämä pätee täysin myös omaan tutkimukseeni,

³ ”Tavis” on Maunun käyttämä ilmaisu hänen tutkimuksensa keskeisestä kohderyhmästä. Maunu viittaa tällä niihin tavallisiin juhlijoihin, jotka muodostavat suurimman osan yökerhojen asiakkaista.

⁴ Myös useimmat haastateltavani hämmästyivät haastatteluissa siitä, kuinka paljon erilaisia merkityksiä tanssiminen heille sisälsi, vaikka he eivät olleet aiemmin tietoisesti pohtineet näitä.

jossa kenttä muotoutui lopulliseen muotoonsa vasta tutkimusprosessin aikana. Aluksi tein kenttätöitä niissä paikoissa, joiden ovimiehet ja muut satunnaiset yökerhoissa kävijät kertoivat olevan Tampereella suosittuja tanssipaikkoja, koska halusin kartoittaa kenttää yössä liikkuvien ihmisten näkökulmasta. Lopullisesti kenttä muotoutui kuitenkin haastattelujen ja muiden epävirallisten keskustelujen perusteella, sillä pyrin käymään ainakin yhdessä jokaisen informantin mainitsemissa suosikkipaikassa havainnoidakseni näiden paikkojen yhtäläisyyksiä ja eroja. Keväällä 2014 suuntasin havainnointini erityisesti Klubille ja Londoniin, sillä näissä paikoissa havaitsin usein enemmän variaatiota tanssissa, kun taas muissa paikoissa tanssi-illat muistuttivat paljon toisiaan. Tutkimukseni ei siis ole kattava otos Tampereen yökerhoista joissa tanssitaan, vaan tekemäni rajaus vastaa haastateltavien kokemuksia.

Kenttätöitä tein seuraavasti: 5.–6.9.2013 Fat Lady, 7.–8.9.2013 Ilves, 27.–28.9.2013 Ilona, 4.–5.10.2013 London, 29.–30.11.2013 London, 25.–26.1.2014 Bricks, 5.–6.3.2014 Klubi, 26.3.2014 Klubi, 5.–6.4.2014 Klubi, 30.4.–1.5.2014 Telakka. Näiden lisäksi olen käynyt myös Gloriassa kevään 2013 aikana kahdesti, sekä muutaman kerran Savonlinnassa ja Helsingissä vuosien 2012–2014 aikana.

Kenttähavaintojen lisäksi aineisto koostuu viiden naisen haastatteluista, jotka tein 26.9.2013–5.3.2014 välisenä aikana. Haastateltavien kuvaukset löytyvät seuraavasta kappaleesta.

2.3. Tanssivat ja puhuvat naiset

Haastateltavani ovat viisi 22–38-vuotiasta naista. Neljä heistä asuu Tampereella ja myös viides on asunut samalla paikkakunnalla, kunnes muutti muutamaa kuukautta ennen haastattelua Helsinkiin. Kriteerinä haastateltavien valinnassa oli se, että he mielsivät itse käyvänsä tanssimassa. Sillä kuinka usein he tanssivat ei ollut merkitystä, vaan tärkeämpää oli että tanssiminen oli heille jollain tavoin merkityksellistä. Haastatteluista neljä oli noin tunnin mittaisia ja yhden kesto oli 15 minuuttia.

Haastateltavista tunsin yhden henkilön etukäteen, ja neljä olivat minulle uusia tuttavuuksia. Yhden haastateltavan löysin yökerhosta tehdessäni kenttätöitä, mutta muut kolme minulle ennestään tuntematonta henkilöä tapasin erinäisissä paikoissa, joissa tutkimukseni aihe nousi puheeksi. He kaikki kertoivat tanssivansa ja olivat suostuvaisia haastatteluun. Tehdessäni kenttätöitä pyysin haastateltaviksi myös muita tanssijoita, jotka syystä tai toisesta kiinnittivät huomioni. Kenttäpäiväkirjaan olen kirjoittanut tästä haastateltavien valinnasta, että tutkimukseni on intuitiivista (kenttäpäiväkirja 8.9.2013). Tämä intuitiivisuus selittyy sillä, mitä myöhemmin käsittelen esteettisen arvon kohdalla: tanssijoiden tanssi erosi massasta omalla tyylillään.

Nämä muut potentiaaliset haastateltavat kuitenkin kieltäytyivät pyynnöstäni osallistua tutkimukseen. Ihmisille oli selkeästi helpompi kuulla minun puhuvan aiheesta kuin ajatella joutuvansa itse kertomaan tanssimisestaan. Jotkut myös ujostelivat sitä, että olin nähnyt heidän tanssivan. Juttelin lyhyitä tuokioita etenkin alkuillasta monien ihmisten kanssa, mutta viiden haastatteluni lisäksi muut pidemmät haastattelut jäivät toteuttamatta joko käytännön syiden, tai mahdollisten informanttien kieltäytymisen takia. Osasyynä kieltäytymisiin saattaa olla se, että ihmiset eivät ole tottuneet sanallistamaan tanssiaan, ja yökerhossa tanssiminen on monelle hyvin henkilökohtainen asia, josta ei haluta tehdä numeroa tai julkista. Moni myös tanssii yökerhossa hieman alkoholin vaikutuksen alaisena eikä ehkä tästä syystä halua selvin päin ruveta kertomaan tekemisistään.

Tutkimukseeni valikoituivat mukaan loppujen lopuksi seuraavat informantit.

Elli (28-vuotias) tuli haastateltavaksi, kun kerroin graduaiheestani eräissä juhlissa. En tuntenut Elliä etukäteen, vaan hän kertoi käyvänsä tanssimassa ja tarjoutui haastateltavaksi. Kertomansa mukaan Elli on aina pitänyt yökerhoissa tanssimisesta ja käynyt tanssimassa ystäviensä kanssa erityisen aktiivisesti viimeisen vuoden aikana paitsi yökerhoissa, myös salsassa ja kizombassa. Hän kuvaileekin muutosta omassa tanssimisessaan ja toteaa, että on aina halunnut tanssia, mutta on vasta viimeisen vuoden aikana saanut rohkeutta ja ”huolella irrotellut tanssissa”. Kysymykseen miksi hän tanssii, Elli vastasi: ”Mä rakastan sitä. Se on hienoimpia juttuja mitä on.”

Olgan (22-vuotias) tapasin myös eräissä juhlissa. Olga kertoi tanssivansa vähintään kerran viikossa, koska ”on vaan pakko päästä tanssimaan”. Hän nimesi suosikkipaikoikseen Klubin, Ruman ja Doriksen, ja kertoi myös tanssivansa keikoilla, mutta ei tanssitunneilla. Keikoilla Olga tanssii myös yksin osana yleisöä, mutta yökerhokontekstissa hän pyrkii tanssimaan jonkun kanssa, ja hän korostaakin sosiaalisuuden ja huumorin merkitystä tanssimisessa.

Hannelen (38-vuotias) tapasin tehdessäni kenttätyötä ja kiinnitin huomioni hänen monipuoliseen kehonkäyttöönsä. Hannele erottui myös, koska on hieman vanhempi kuin havainnoimani tanssijat keskimäärin. Kerrottuaani tutkimuksestani Hannele suostui haastatteluun. Hannele totesi tanssimisen merkityksestä itselleen näin: ”Vaikka mä jättäisin pois kaiken muun, niin tanssia en osaa sulkea.” Hän tanssii myös erilaisia afrikkalaislähtöisiä tansseja ja käy tanssitunneilla. Yökerhoissa Hannele käy aina tanssimassa yksin ja suosii väljempää tanssilattiaa, jossa pääsee ”toteuttamaan itseään” ja ”varastamaan” muiden liikkeitä. Hannele on parisuhteessa.

Lauran (33-vuotias) löysin tuttavani kautta joka totesi tuntevansa yhden ”baaritanssijan”. Lauralle tanssiminen onkin vuosien ajan ollut tärkeää, ja hän mainitsee kasvaneensa tanssimiseen erityisesti

Hang the Dj -klubeilla. Lauralle tanssiminen on pääasia kun hän lähtee ulos, ja hän kokee, että ilman tanssia ilta on vajaa. Laura kuvailee tanssivansa kokonaisvaltaisesti, eikä hänen tanssimisensa rajoitu vain yökerhoon, vaan Laura myös tanssii ja pelleilee kotona lastensa kanssa. Tanssitunneilla hän ei käy. Laura tanssii usein omassa porukassa olevien henkilöiden kanssa, mutta toisinaan yhteys löytyy myös tuntemattomiin.

Riikan (32-vuotias) tunnen entuudestaan, sillä Riikka on ammatiltaan tanssija. Riikka tuli haastateltavaksi, koska hän oli mukana kerran kun kävin tekemässä kenttähavainnointia. Lisäksi olemme muulloinkin palloilleet graduaiheittani. Riikan haastattelu oli muita haastatteluita lyhyempi, vain noin 15 minuuttia. Riikalle yökerhossa tanssiminen on vapautta ammattimaisista odotuksista.

2.4. Oma taustani

Hikipisarot otsalla. Tukka heiluu ja menee sekaisin, lentää silmiin piilottaen ja samalla paljastaen vihjailevasti. Jalat iskevät maata vasten. Ylävartalo heiluu. Tunnen kehoni käyttämässäni energiassa. Samat liikkeet voisi tehdä kevyemmin, mutta halua tuntea tämän. Olen olemassa, olen liikkeessä. (Kenttämuistiinpanot 29.11.2013.)

Olen ammatiltani tanssija, mutta yökerhoissa tanssiminen ei ole kuulunut ammattirooliini, päinvastoin. Oma kiinnostukseni tällaisessa kontekstissa tapahtuvaan tanssimiseen syntyi vasta kesällä 2012, kun työskentelin työyhteisössä, jossa sosiaalinen kanssakäyminen työn aikataulujen takia tapahtui lähinnä öisin, jolloin ainoana luontevana tapaamispaikkana olivat baarit ja yökerhot. Oman tanssimisen kautta aloin kiinnostumaan tästä, tanssin ammatilaisen näkökulmasta vapaamuotoisesta tanssista, joka kuitenkin vilisi merkityksiä ja intentioita. Kiinnostavaa oli myös ihmisten usein kaksijakoinen suhtautuminen tanssimiseen; toiset tanssivat ja toiset kieltäytyvät siitä ehdottomasti. Itse lumouduin nimenomaan tanssin sallimasta mahdollisuudesta olla fyysinen, mutta monet näkivät tanssissa myös esimerkiksi esileikin aineksia. Näiden toisistaan hyvin kaukana olevien käsitysten takia halusin tutkia tarkemmin, mitä arvoja ja merkityksiä yökerhojen tanssiin liittyy.

Oma taustani ja kiinnostuksen kohteeni ohjasivat luonnollisesti havaintojani, ja vaikuttivat tutkimuksen tekemiseen. Maarit Ylösen tutkimustapaa seuraten käytin yhtenä työkaluna tanssimisen kokemusta kehossa, eli tanssiessa aktualisoituvaa kinesteettistä tietoa sekä kehollista eläytymistä (ks. Ylönen 2003a, 565). Tästä johtuen kenttätyössä kehon sensitiivisyys oli yksi erittäin tärkeä tiedon keräämisen tapa, kuten muistiinpanoistani tulee ilmi:

Harjoitan tässä Ylösen hahmottelemaa metodia, jossa tanssiminen on tiedon keräämisen väline. Minä olen tiedon keräämisen väline. Kehoni asettuu esille ja pyrkii olemaan toisella puolen osallistuaan, kokeakseen, synnyttääkseen, ymmärtääkseen. (Kenttämuistiinpanot 29.11.2013.)

Kehosensitiivisyys on tuonut tutkimukseeni mukaan erityisesti herkkyyttä tanssin energioiden ja ihmisten välisen vuorovaikutuksen havainnoimiseen ja analysoimiseen. Analyysivaiheessa olen pyrkinyt kääntämään oman kehoni sensitiivisyyden haastateltavien kertomuksiin ja tarkastelemaan heidän kokemuksiaan paitsi sanojen, myös niiden välittämien kehollisten kokemusten ja käytäntöjen kautta.

3. Tutkimuksen kohdentuminen ja teoreettinen viitekehys

Tässä luvussa esittelen tutkimuksen keskeisimmät teoreettiset lähtökohdat. Ensin avaan näkökulmaani tanssintutkimukseen. Sen jälkeen esittelen tutkimukseni keskeiset käsitteet ja tarkennan tutkimuskysymykseni. Lisäksi käsittelen tutkimukseni metodologista lähestymistapaa etnografiaa sekä analyysimenetelmänä käyttämäni neksusanalyysiä. Teoriaosiossa taustoitan myös affekteja, joiden avulla jäljitän tanssimisen merkityksiä koko ajan elävässä diskurssien verkostossa.

3.1. Keskiössä keho ja tanssintutkimus

Tanssimisessa on kyse ennen kaikkea kehollisesta toiminnasta. Keho on aina yksilöllinen, mutta ei ympäristöstään irrallinen; opimme huomaamattammekin miten käyttäytyä, pukeutua tai tanssia. Toimimme siis yksilöinä kulttuurimme muodostamissa raameissa. Näin ollen myös kehon toimintaan liittyvät merkitykset ja arvot ovat yhtä aikaa sekä yksilöllisiä että kollektiivisia, ja ne rakentuvat aina suhteessa jokaisen yksilön historiaan. Jokaisella meistä on siis oma, henkilökohtainen kehohistoriamme, jonka kautta ymmärrämme toimintaamme ja tanssiamme (ks. mm. Scollon & Wong Scollon 2004, 160–161).

Yökerhoissa tapahtuva tanssi on sosiaalista tanssia, jonka lukuisat muodot on vasta viime vuosikymmeninä otettu mukaan akateemiseen tanssintutkimukseen. Sosiaalinen tanssi on sateenvarjokäsite, joka sisältää eri-ikäisiä ja mitä erilaisempia tanssi-ilmiöitä, joiden ilmenemismuodot ovat koko ajan liikkeessä ja kehittyvät. Julie Malnigin mukaan yhteistä näille sosiaalisen tanssin vaihteleville muodoille on se, että tanssivat ryhmät ovat löyhempiä ja heterogeenisempia kuin vernakulaaristen tanssien, esimerkiksi kansantanssien, salsan tai jonkun alakulttuurin tanssityylin, harrastajien ryhmät. Sosiaalisessa tanssissa, kuten myös yökerhoissa,

ryhmät muodostuvat tanssimisen seurauksena, ei toisin päin. (Malnig 2009, 4; ks. myös Walsh 1993, 112–113.)

Yökerhojen tanssia voisi kuvailla myös populaaritanssiksi, kuten Sherril Dodds tekee. Yökerhoissa liikkeiden ja tyylien variaatio on kuitenkin niin suuri, että se ei rajoitu mihinkään selkeään populaaritanssin muotoon, kuten esimerkiksi hip hop tai punk, eikä sen päällimmäinen tarkoitus ole olla esittävää (ks. Dodds 2011, 50; Malnig 2009, 5). Populaaritansseista lainattuja liikkeitä kyllä näkyy, mutta yökerhojen tanssilattioiden variaatio ulottuu voguingista valssiin. Omassa tutkimuksessani luokittelen yökerhoissa tapahtuvan tanssin sosiaalisiksi, sillä kuten tutkimuksestani selviää, yökerhoissa tanssityylit vaihtelevat tanssijasta riippuen eikä yhteistä populaaritanssityyliä löydy. Yökerhoissa tanssin yhteinen nimittäjä ei olekaan tyyli, vaan tilanteen sosiaalisuus.

Tanssin sosiaalisen luonteen vuoksi pelkällä liikkeen analyysillä tanssijoiden yksilölliset kokemukset liikkeen merkityksistä ja arvoista jäisivät piiloon. Yökerhotanssissa olennaisena osana ovat erilaiset keholliset kokemukset ja tunnekokemukset, jotka kietoutuvat lähtemättömästi yhteen arvojen ja merkitysten kanssa. Suhde on kaksisuuntainen: tanssin merkityksellisyys ja tarkemmat yksilöidyt merkitykset edellyttävät kokemuksia, ja arvot taas eivät synny ilman näiden kokemusten saamia merkityksiä. Näin aineistossani ja sen luennassa kehot, kokemukset ja sanallistaminen tanssivat rinta rinnan toistaan tukien.

Sherril Doddsin mukaan tanssintutkimus sivuuttaa usein tanssin kehollisen tason, vaikka tanssijan ajassa ja tilassa tekemät keholliset teot ovat perustavanlaatuisia kompleksisen tanssitapahtuman merkitysten ja arvojen tulkinnassa (Dodds 2011, 80). Tanssintutkimuksessa on toki hyvinkin tarkkoja kuvauksia tanssivista ihmisistä liikkuvine kehoineen, mutta yhdyn Doddsin mielipiteeseen siitä, että tanssin tarkastelu esimerkiksi vain esteettisenä, symbolisena tai sosiaalisena ilmiönä kadottaa helposti keholliset kokemukset, jotka muodostavat tanssimisen ytimen. Tämän takia etsin aineistostani kehoja, niiden tuntemuksia ja kokemuksia, ja käytän affektien havainnointia yhtenä merkityksiä osoittavista työkaluista. Erityisesti olen kiinnostunut tanssin kehollisten käytäntöjen sekä arvojen diskurssien toisiaan muokkaavasta luonteesta.

Bucklandin mukaan tanssintutkimuksessa sivuutetaan monesti itse tanssin toimijoiden ääni siitä huolimatta, että juuri he tanssivat ja tekevät tanssin (Buckland 1999, 3). Tutkimuksessani annankin äänen tanssiville naisille itselleen havainnointini ja erityisesti haastateltujen naisten kertomusten kautta. Haastatteluissani tulivat ilmi tanssin toisiinsa kietoutuvat liikkeelliset, sosiaaliset, psykologiset ja kulttuuriset merkitykset, jotka risteilevät jatkuvasti yksilöllisten ja kollektiivisten

merkitysten väleissä. Koska jäljitän tutkimuksessani tanssin merkityksiä ja arvoja, pureudun analyysissäni niin kehoon, sen toimintaan kuin näihin liittyviin ajatuksiin ja kokemuksiinkin.

3.2. Tutkimuskysymys ja keskeiset käsitteet

Tutkimuksessani selvitän sitä, mitkä ovat yökerhoissa tanssivien naisten tanssiin liittämät arvot ja merkitykset. Tutkimuskysymykseni rakentuvat Sherril Doddsin kehollistetun arvon käsitteen pohjalle. Doddsin mukaan kehollistettu arvo tarkoittaa liikkeessä esiin tulevia merkityksen, arvioinnin ja arvon määrittelyjä, jotka ovat aina sitoutuneita yhteisöön ajallisesti ja paikallisesti (Dodds 2011, 94, 99, 202). Yhdyn Doddsin käsitykseen ja ymmärrän tutkimuksessani kehon toiminnan, tanssin, sinä konkreettisena tapahtumana, jota arvot säätelevät ja jossa ne tulevat näkyviksi.

Kehollistetulla arvolla Dodds kuvaa sitä, miten arvot ovat olemassa tanssissa ja tanssivassa kehossa. Kehollistetun arvon rakentumisessa ensisijaisia ovat kehon toiminta ja teot, tässä tapauksessa siis tanssi. Doddsin kehollistetun arvon käsite ei kuitenkaan rajoitu vain yksittäiseen kehoon ja sen tekoihin, vaikka juuri tanssiva keho onkin arvon ilmentäjä ja sen syntypaikka (ks. Dodds 2011, 98–99, 198.) Olennainen osa kehollistettua arvoa ovat ne kytkökset, joita tanssilla on laajempiin teemoihin, kuten Doddsin tapauksessa esimerkiksi sukupuoleen, seksuaalisuuteen, luokkaan tai etnisyyteen (Dodds 2011, 204). Omassa tutkimuksessani pyrin selvittämään, mitkä ovat juuri tutkimani tanssi-ilmiön arvot. Keskeisin väline tässä arvojen diskurssien paikantamisessa on kriittinen lähiluku tanssijoiden itsensä tekemistä määrityksistä sekä omista havainnoistani.

Doddsin mukaan kehollinen arvo ilmenee teoissa, joita lukemalla voi löytää tekojen taustalla olevia merkityksiä ja arvoja (ks. Dodds 2011, 96–98, 198). Käytännössä kehollistetun arvon rakentumista määriteltessään Dodds keskittyy tanssijoiden itsensä kehittämien luokittelujen ja arvon kriteerien selvittämiseen (Dodds 2011, 99). Yökerhotanssimisen kehollistettuja arvoja etsin tarkastelemalla haastatteluissa ja tanssimisessa esiin tulevia arvon määrittelyjä.

Dodds tuo esille useita mahdollisia huomion kohteita, joita tanssintutkimuksessa käytetään kehon toiminnan analyysissä. Kiinnitän tutkimuksessani huomion näistä erityisesti liikkeen ominaispiirteisiin, tilan käyttöön, tanssijoiden asenteeseen, käyttäytymiskoodeihin ja vuorovaikutukseen toisten tanssijoiden kanssa. Doddsin mukaan tällainen kehon liikkeen tason analyysi sopii erityisesti tansseihin, jotka ovat suhteellisen uusia tai marginaalissa. (Dodds 2011, 80.) Vaikka tutkimukseni sijoittuu nimenomaan valtavirtaa edustaviin yökerhoihin, on se tanssintutkimuksen näkökulmasta marginaalista, ja pyrinkin nimenomaisesti tarttumaan siihen

tanssimiseen, joka yleisyydessään usein unohdetaan tai jota pidetään itsestään selvänä. Tässä valtavirtaisessa yökerhoissa tanssimisessa ei ole virallisia ohjeita tai askeleita, vaan se on jatkuvasti pikkuhiljaa muuttuvaa, joten kehollisen tason analyysi on erittäin tarpeellinen. Analyysini pohjaksi selvitän tanssilattian yleisiä käytäntöjä kysyen: Miten yökerhoissa tanssitaan? Mitkä ovat tanssimisen normit? Millainen tanssiminen erottuu? Erityisesti etsin näitä käytäntöjä liikkeen ominaispiirteistä, tilan käytöstä, asenteesta, käyttäytymiskoodista ja vuorovaikutuksesta. Näiden pohjalta selvitän, miten tanssijat itse kehittävät toimintaansa koskevia merkitysten luokitteluja ja arvoja.

Tutkimuskysymykseni kietoutuvat Doddsin kehollistetun arvon rakentumista mukailien neljän erilaisen, toisiinsa sidoksissa olevan arvodiskurssin ympärille. Nämä diskurssit ovat tanssissa artikuloidut esteettiset, eettiset, sosiaaliset ja taloudelliset arvot (ks. Dodds 2011)⁵.

Tanssin esteettistä arvoa avaan musiikin ja liikkeen esteettisen arvon analyysillä. Lähtökohtana musiikin esteettisen arvon analyysille on ajatus tanssimisesta musiikin esteettisen arvon ilmaisuna (ks. Dodds 2011, 147). Musiikin esteettiseen arvoon liittyvät kiinteästi musiikin synnyttämät positiiviset affektit, joita tarkastelen erityisesti rytmin ja tuttuuden näkökulmista (ks. Kontturi & Taira 2007, 44; Sommer 2001, 73). Musiikin esteettistä arvoa valottavat seuraavat kysymykset: Millainen musiikki saa ihmiset tanssimaan? Mikä tekee musiikista affektiivisesti miellyttävää?

Liikkeen esteettistä arvoa paikannan kysymällä millainen on yökerhotanssissa arvostettu liikkeen estetiikka, ja mitkä tekijät rakentavat sen. Entä millaiset tanssijat vetävät huomion puoleensa? Liikkeen esteettisen arvon analyysissä keskeistä on esteettisen kokemuksen kehollinen, miellyttävä laatu ja sen rakentumisen hahmottaminen (ks. Scarinzi 2012, 91). Liikkeen esteettistä arvoa määrittää myös liikkeen näkyvyys ja sen herättämä positiivinen huomio (ks. Dodds 2011, 150–151). Liikkeen esteettisen arvon diskurssissa olennaista ovat lisäksi erilaisten estetiikkojen synnyttämät erot, joiden perusteella tanssijat rakentavat vahvasti omaa esteettistä tulkintaansa, ja sanoutuvat irti itselleen vääränlaisesta estetiikasta (ks. Laukkanen 2012, 78, 192).

Tanssin eettisen arvon diskurssissa käytän teoriapohjana Jaana Parviaisen ja Rosalyn Diprosen ajatuksia kehon ja liikkeen eettisyydestä (Parviainen 1998; Diprose 1994). Parviaisen mukaan tanssin eettisyys ilmenee siinä, kuinka yksilö tanssiessaan kunnioittaa tai vastustaa yhteiskunnan arvoja ja kehon normeja (Parviainen 1998, 116). Rosalyn Diprose taas korostaa eettisyyden olevan asemoitumista suhteisiin ja näissä suhteissa olemista muiden kanssa (Diprose 1994, 18). Myös

⁵ Nämä diskurssit eivät luonnollisesti ole ainoat mahdolliset kehollisen arvon rakentumisessa, mutta ne nousivat keskeisimmiksi oman tutkimukseni aineistossa.

tanssin eettisen arvon diskurssissa affekteista hahmotettavat erot näyttelevät tärkeää roolia, sillä sitoutuessaan omasta mielestään eettiseen keholliseen toimintaan, ilmaisevat tanssijat myös teoissaan vahvasti mikä heidän mielestään ei ole eettisesti arvostettavaa (ks. Laukkanen 2012, 86; Parviainen 1998, 116). Tanssin eettistä arvoa selventävät kysymykset: Mitä tanssijat tekevät, entä mitä he eivät suostu tekemään tanssiessaan? Mitä tanssilattialla kuuluu tai ei kuulu tehdä? Mitä ovat tanssin eettisesti hyväksyttävät käytännöt? Entä mitkä ovat häiritsevät ja eettisiä rajoja osoittavat käytännöt?

Tanssin sosiaalisen arvon diskurssissa sovellan Doddsin kehollistetun arvon rakentumisen teoriaa. Dodds tarkastelee lukuisia tanssijoiden sosiaalisiin suhteisiin perustuvia arvoja ja kiinnittää ne yhteisön käsitteen alle (ks. esim. Dodds 2011, 152–157 ja 170–197). Koska itse tutkin valtavirtakulttuuria, ei samanlaista yhteisöä ole, mutta näen että tanssissa läsnä olevat sosiaaliset suhteet ja käytännöt muodostavat itsessään erittäin tärkeän toiminnan arvon, ja samalla ne symboloivat tanssijoille tärkeitä arvoja (ks. Maunu 2014; Bollen 2001, 292). Tämän takia olen nimennyt yhden diskurssin tanssin sosiaaliseksi arvoksi.

Tutkimuksessani jaan sosiaalisen arvon diskurssin kahden alaotsikon alle, jotka ovat vuorovaikutus sekä huumori ja leikillisuus. Vuorovaikutuksen tarkastelun pohjalla on näkemys tanssista kehollisena kommunikaationa (ks. Sommer 2001, 83). Selvitän millaista vuorovaikutusta tanssilattialla esiintyy ja millaisia arvoja se kommunikoi. Käsittelen tanssin huumoria ja leikillisyyttä omana kokonaisuutenaan, sillä niillä on oma erityinen roolinsa tanssin sosiaalisen arvon rakentumisessa, vaikka ne ovatkin samalla osa vuorovaikutusta. Huumoria tarkastelen tanssiin kiinteästi kuuluvana toimintana, jossa yhdessä luodaan leikillisiä liikkeellisiä sääntöjä ja humoristista maailmaa (ks. Sommer 2001, 75, 83; vrt. Maunu 2014, 127). Selvitän sosiaalisen arvon rakentumista vuorovaikutuksen sekä huumorin ja leikillisyyden näkökulmista kysyen: Miten tanssijat ovat vuorovaikutuksessa keskenään? Millaisia arvoja tanssijat rakentavat ja välittävät suhtautumisellaan toisiinsa? Millaista on tanssimisen sisältämä huumori? Kenen kanssa ja kuinka tämä huumori syntyy? Millaisia arvoja tämä yhdessä luotu huumori välittää ja tukee?

Taloudellisen arvon diskurssilla avaan tanssimisen suhdetta talouteen ja tanssijan asemaa kuluttajana. Yksinkertaisen rahallisen arvon sijasta näen tanssin taloudellisen arvon rakentuvan ensisijaisesti tanssin käyttöarvon kautta (ks. Dodds 2011, 85–87, 165–166). Taloudellista arvoa tarkastelen selvittäen erilaisia taloudellisen arvon aspektoja: Mikä on tanssin taloudellinen arvo tanssijoille, entä yökerhoille? Mitä tanssijat saavat investointinsa vastineeksi? Millainen on tanssin käyttöarvo? Lisäksi kysyn miten taloudellinen arvo on sidoksissa esteettiseen ja sosiaaliseen arvoon.

Kaikki diskurssit yhteen vetävän kehollistetun arvon analyysiä ohjaavat edellisten lisäksi kysymykset: Miten naiset tanssivat yökerhossa? Mikä on tanssimisen merkitys tanssijoille itselleen? Mitä arvoja tanssimiseen liittyy ja miten ne tulevat esiin siinä kuinka kehoa käytetään? Miten tanssijoiden arvot ja merkitykset muovaavat tanssilattian käytäntöjä?

Kaikkien tarkastelemieni arvodiskurssien taustalla on selkeänä ajatus siitä, että kyseiset diskurssit ovat aika- ja paikkasidonnaisia, ja rakentuvat nimenomaan niiden tanssijoiden kautta jotka osallistuivat tutkimukseeni, ja suhteessa niihin yökerhoihin jotka valikoituivat tutkimukseeni (ks. Dodds 2011, 204). Tutkimukseni siis valottaa sitä, mitkä ovat näiden naisten näissä yökerhoissa tanssimat kehollistetut arvot.

3.3. Metodologiana etnografia

Tanssia tulee tutkia siinä kontekstissa jossa se tuotetaan, ja missä se tapahtuu (Dodds 2011, 75). Tämän takia käytän tutkimuksessani etnografista lähestymistapaa, jossa kenttähavaintoni ja osallistumiseni yhdistyvät haastatteluihin ja keskustelevat teoriakirjallisuuden kanssa. Etnografian etuna on myös sen mahdollistamien monimuotoisten aineistojen rikkaus ilmiön kuvauksessa (ks. Maunu 2014, 20). Prosessini muistuttaa Lappalaisen kuvausta etnografiasta, jossa aineiston hankinta, analysointi, teoria ja tulkinta kulkevat rinnakkain ja suuntaavat toinen toisiaan (Lappalainen 2007, 13).

3.3.1. Etnografinen kenttätyö

Kenttätyö on oleellinen osa tutkimustani, sillä se mahdollistaa merkitysten ja arvojen tutkimisen niissä hetkissä kun tanssi tapahtuu ja elää (ks. Dodds 2011, 74). Käsitän etnografian Nick Hopwoodia mukaillen kehollistettuna toimintana, jossa tutkijan keho on ensisijainen tiedonkeruun menetelmä (Hopwood 2013). Samantyyppistä kehon osallisuutta tutkimusprosessiin korostaa myös Maarit Ylönen (Ylönen 2004, 25). Toisin kuin Ylösellä, oma kehoni kuitenkin sijoittuu tutkimuskenttäni taustatiedoksi, johon peilaan havaintojani ja haastateltavien kokemuksia, eikä kehoni keskeisestä roolistaan huolimatta ole varsinainen tutkimuskohde. Oma tutkimukseni muistuttaakin enemmän Hopwoodin lähestymistapaa, jossa tutkija keskittyy aistiensa välittämällä tiedolla ymmärtämään kenttäänsä (Hopwood 2013).

En myöskään asemoi työtapaani ensisijaisesti joko havainnoinniksi tai osallistumiseksi (Ness 2004, 123–144). Sen sijaan pyrin lähestymistavassani yhdistämään havainnot ja oman kehoni tanssimisen kokemukset toisiaan rakentavaksi kudokseksi. Tämä vaatii tutkijaa kiinnittämään erityistä huomiota omaan kehoon ja muiden kehoihin, sekä näiden kehojen aistillis-materiaaliseen ympäristöön eli

valittuun tutkimuskenttään. Tällöin tutkijan suhde tutkittavaan ilmiöön on koko ajan kehittyvä, kehollinen suhde ympäröiviin materiaalsiin, sosiaalsiin ja aistillisiin käytäntöihin (Hopwood 2013, 228, 231.) Minulle keho on siis etnografisen tiedonkeruun väline, jolla pyrin ymmärtämään yökerhojen tanssilattian tapahtumia ja haastateltavien kertomuksia.

Grau kuvaa kenttätöitä dialogina, jossa rakennetaan ymmärrystä itsen ja toisen välille (Grau 1999, 167). Vaikka Grau puhuukin vieraassa kulttuurissa työskentelevän antropologin roolista, näen dialogisuuden tärkeänä osana myös käyttämäni kehosensitiivistä etnografiaa, ja se yhdistyy mielestäni saumattomasti Hopwoodin ajatukseen tutkijan vastaanottavaisesta ja ympäristölleen herkistyneestä kehosta (Hopwood 2013, 228). Tutkijan aistiva keho auttaa lähentymään ja ymmärtämään tutkittavaa ilmiötä kokemuksellisuudesta käsin. Kenttätöissäni vaihtelinkin osallistumistapaani tanssimisesta tarkkailuun, kirjoittamiseen ja taas osallistumiseen. Näin ollen myös saamani tieto vaihtelee laajemmasta kokonaiskuvasta toisten tanssijoiden kyynänpäiden ja selkien puristuksessa tehtyihin havaintoihin aistivan kehon kokemuksista.

Kuten Hopwoodkin tuo esille, kehon keskeinen rooli tiedonkeruussa myös suuntaa tutkijan toimintaa (Hopwood 2013, 236). Omassa tutkimuksessani tanssiminen herkisti muiden tanssijoiden intensiteettien ja energioiden huomioimiseen alkuvaiheen liikkeisiin keskittymisen sijasta. Tutkimuksen edetessä muokkautuva tiedonkeruu tarkoittaa uuden tiedon lisäksi myös jatkuvia tietoisia ja tiedostamattomia valintoja siitä mitä ei huomioi, joten saamani tieto on suuntautunutta ja rajoittunutta, eikä suinkaan yleispätevä totuus.

Buckland korostaa myös etnografian olemusta metodina ja toteaa, ettei siinä olekaan yleispätevää totuutta, sillä kentällä ei ole konsensusta, vaan tutkijat tekevät erilaisia tulkintoja (Buckland 1999, 197). Samaa mieltä on myös Hopwood, jolle etnografia prosessina tarkoittaa variaatioiden ja toisiaan haastavien tietojen sietämistä havaintojen yksipuolistamisen sijaan (Hopwood 2013, 232). Oma kenttäni tarjosi lukemattoman määrän variaatiota tanssivista kehoista haastateltujen subjektiivisiin tanssimisen kokemuksiin. Toisinaan nämä yhtyivät ja toisinaan saman teeman alla oli täysin vastakkaisia tulkintoja. Tästä moniäänisestä aineistosta olen etsinyt teemoja, jotka nousevat esiin ja keskustelevat omien havaintojeni kanssa. En kuitenkaan ajattele esittäväni lopullista selitystä tanssivien naisten toiminnan arvoista, vaan näen erilaisten tulkintojen mahdollisuuden sekä tulkintojen muuttuvan ja muokkautuvan luonteen.

3.3.2. Haastattelut

Haastattelu on yksi etnografian päämenetelmistä (Hirsjärvi & Hurme 2011, 160). Doddsin mukaan haastattelut voivat tarjota paljon materiaalia tanssin kokemuksellisesta puolesta (Dodds 2011, 77).

Vaikka oma kehollinen sitoutumiseni ja sitä kautta saavutettu ymmärrys ovatkin korostuneet metodologisissa valinnoissani, pidän äärimmäisen tärkeänä dialogia haastateltavien kanssa, sillä kuten Hopwoodkin toteaa: miksi etnografi kuluttaisi kaiken sen ajan kentällä antamatta kentän myös puhua puolestaan (Hopwood 2013, 240)? Yöaikaan ja yökerhoissa on kuitenkin erittäin haastavaa saada ihmisiä keskeyttämään tanssiaan ja keskittymään haastatteluun. Pienempiä epävirallisia haastatteluja ja keskusteluja toki kävin, mutta tutkimustani varten toteutin viisi erikseen sovittua haastattelua päiväsaikaan. Näiden varsinaisten haastattelujen metodina käytin teemahaastattelua, koska siinä keskeistä ovat tutkimukseeni sopivasti haastateltavien omat tulkinnat ja merkityksenannot (Hirsjärvi & Hurme 2011, 47–48). Haastattelurunkoni sisälsi haastateltavien tanssihistorian ja omien nykykäytäntöjen kartoituksen, kysymyksiä heidän omasta liikkeestään ja tanssityylistään, vuorovaikutuksesta sekä tanssilattioiden käytännöistä. Kysymykset olivat avoimia ja toimivat haastateltavien kertomusten suuntaajina heidän kuljettaessa kertomuksiaan itselleen olennaisiin seikkoihin.

Koska pyrin kuvaamaan tanssivien yksilöiden kokemuksia ja arvoja, asetelmani lähestyy myös fenomenologista tutkimusperinnettä (Ylönen 2004, 24). Olen kuitenkin valinnut jättää fenomenologisen teoreettisen keskustelun tutkimuksen ulkopuolelle, sillä tanssin arvot kurottavat yksilöllisestä kokemuksesta yhteisölliseen. Tämän tutkimuksen puitteissa katsoin tärkeämmäksi keskittyä yhteiseen peilautuviin kokemuksiin ja arvoihin subjektiivisina, mutta kulttuuriin elimellisesti sidoksissa olevina konstruktiona.

Taustateorianana myös sukupuolentutkimus olisi rikastuttanut analyysiani, mutta koska sukupuoli sinänsä ei ollut tutkimukseni kohde vaan aineiston rajaus, päätin jättää tämän tutkimukseni ulkopuolelle. Sukupuolentutkimus vaikuttaa kuitenkin tutkimukseeni affektiteorian kautta, jossa hyödynnän erityisesti Anu Laukkasen väitöstä *Liikuttavat erot* (2012).

3.4. Analyysimenetelmänä neksusanalyysi

Analysoin kehollisesta toiminnasta ja sen reflektoinneista koostuvaa materiaaliani kriittisen lähiluvun ja neksusanalyysin keinoin. Neksusanalyysi painottaa perinteistä diskurssianalyysiä enemmän toimintaa ja toimijan kokemuksia, joten sen sopii erittäin hyvin erilaisten toimintaan sitoutuneiden diskurssien hahmottamiseen (ks. Pietikäinen 2012, 418 – 419). Pietikäisen mukaan neksusanalyysi on käyttökelpoinen erityisesti silloin, kun tutkimuksessa halutaan yhdistää tutkittavien kokemukset toiminnan tarkasteluun, ja tutkia näitä erilaisten toiminnassa ilmenevien kytkösten kautta (Pietikäinen 2012, 434). Runsaasti toimintaan sidottuja yksilöllisiä ja yhteisöllisiä merkityksiä sisältävä materiaalini on laadultaan erittäin rikas ja monitahoinen, joten diskurssien

dynaamisuuden ja prosessiluontoisuuden tunnustavaa neksusanalyysi on luonteva valinta analyysiini (ks. Pietikäinen 2012, 411).

Tutkimuksessani ymmärrän diskurssit laajasti tavoiksi, joilla ihmiset ovat vuorovaikutuksessa keskenään (Scollon & Wong Scollon 2004, 4–6). Näitä diskursseja rakentavat ihmisten erilaiset tavat ajatella, toimia, tuntea ja arvottaa, ja toisaalta myös diskurssit vuorostaan rakentavat sekä suuntaavat toimintaa (ks. Scollon & Wong Scollon 2004, 172). Toimintaan sitoutuneiden erilaisten diskurssien syklisistä suhteista muodostuukin tutkimukseni neksus, yökerhojen tanssilattioiden tanssi.

Neksusanalyysiä soveltava Pietikäinen näkee käytäntöjen verkoston (neksuksen) ”monimutkaisena kokemuksen, elämänhistorian, vuorovaikutustilanteen ja toiminnan toisiaan leikkaavien kaarien kimpuna” (Pietikäinen 2012, 415). Hän soveltaa neksusanalyysiä tarkastellen kielikäytänteiden rakentumista sekä ympäristön tuottamana, että yksilön omien valintojen perusteella (Pietikäinen 2012, 414). Kielen sijaan tutkimassani tanssissa keskeisintä ovat kehollisen toiminnan käytännöt sekä niissä ilmenevät ja muokkautuvat arvojen diskurssit. Kuten kielessä, on kuitenkin tanssin käytännöissäänkin kyse vuorovaikutuksessa muokkautuvista prosesseista, sillä diskurssit ja merkitykset rakentuvat aina suhteessa toisiin tanssijoihin, tilaan, omaan historiaan ja omaan kehoon juuri kyseisellä hetkellä. Arvojen diskurssit ja merkitysten artikuloinnit ovat siis toiminnassa risteäviä prosesseja: koska nämä muotoutuvat yksilöiden vuorovaikutuksessa, ovat ne dynaamisia ja tulkinnat vaihtelevat tanssijasta toiseen (ks. Pietikäinen 2012, 412).

Neksusanalyysissä yhdistyvät vuorovaikutustilanteiden analyysi, diskurssianalyysi ja etnografia (Pietikäinen 2012, 418; Colliander 2014, 16). Tutkimukseni neksus, yökerhoissa tanssiminen, on solmukohta, jossa erilaiset arvojen diskurssit risteävät. Analyysini kiinnittyy tiukasti kehoon ja liikkeeseen, sillä kartoitan diskursseja käymällä läpi toiminnan käytäntöjä ja sen sanallisia reflektioita. Diskurssien analyysissä keskeistä onkin tanssia koskevien käytäntöjen, käsitysten, normien ja kategorioiden analyysi, joka on vahvasti sidoksissa toimintaa ympäröiviin taloudellisiin, historiallisiin ja vuorovaikutuksellisiin olosuhteisiin.

Neksusanalyysin voi teoriassa jakaa kolmeen toisiinsa linkittyvään vaiheeseen, joita Pietikäinen kuvaa termeillä kartoittaminen (engaging the nexus practice), navigoiminen (navigating the nexus practice) ja muokkaaminen (changing the nexus practice) (Pietikäinen 2012, 420; ks. myös Scollon & Wong Scollon 2004, 152–178). Neksusanalyysin kehittäjien Ron Scollonin ja Suzie Wong Scollonin mukaan nämä vaiheet kuitenkin sekoittuvat, sillä jo kartoitusvaiheessa tutkijan oma asemointi ja kysymyksenasettelu muokkaavat tutkimusta, ja toisaalta myös analyysi on olennaista

jo kartoituksesta lähtien (Scollon & Wong Scollon 2004, 9–10). Myös omassa tutkimuksessani vaiheet sulautuivat toisiinsa, sillä esimerkiksi arvojen diskurssit selkiytyivät pikkuhiljaa tutkimuksen edetessä, vaikka diskurssien paikantaminen ja nimeäminen kuuluvat periaatteessa neksusanalyysin ensimmäiseen vaiheeseen (ks. Pietikäinen 2012, 422–423).

Neksusanalyysin ensimmäisessä, eli kartoitusvaiheessa, tutkijan tehtävä on identifioida tutkimuksessa keskeiset toimijat, käytännöt ja tilanteet (Pietikäinen 2012, 419–420; myös mm. Scollon & Wong Scollon 2004, 9). Tutkimuksessani kartoitusvaihe sisälsi kenttätöön ja haastattelut, jolloin kenttä ja siellä risteävät arvojen diskurssit alkoivat hahmottua.

Toisena vaiheena on valitussa toimintojen verkostossa navigointi ja siellä merkityksellisten diskurssien verkostojen identifiointi (Scollon & Wong Scollon 2004, 9). Tässä vaiheessa ikään kuin zoomataan sisään analysoitavan verkoston yksityiskohtiin (ks. Pietikäinen 2012, 420). Tämä vaihe sisälsi materiaaliin lähilukua; havaintojen ja haastattelujen käymistä läpi uudelleen ja uudelleen, teemojen etsimistä, yhteyksien löytymistä, keskeisten elementtien tarkempaa tutkimusta ja arvodiskurssien sisältöihin pureutumista.

Neksusanalyysin kolmannessa vaiheessa materiaali liitetään osaksi laajempia verkostoja kysyen materiaaalilta mitä, kuinka ja miksi (Scollon & Wong Scollon 2004, 9–10). Tutkimuksessani mitä-kysymykseen vastaavat erityisesti kenttähavaintoni ja luentani haastateltujen kertomuksista. Kuinka-kysymykseen pyrin vastaamaan kartoittamalla tanssin konkreettisia käytäntöjä, ja tässä merkitseviä käytäntöjä osoittavat luennassani affektiivinen puhe ja toiminnan voimakkaat affektit. Miksi-kysymyksen analyysi perustuu toiminnan ja haastattelujen erilaisten diskurssien verkostojen analyysiin arvojen diskurssien kautta.

Neksusanalyysi on luonteeltaan kulloiseenkin tutkimuskohteeseen muokkautuva, sillä tutkija valitsee sopivimmat työkalut ja strategiat (Pietikäinen 2012, 419). Tutkimuksessani keskityn erityisesti sosiaalisen toiminnan ja sen käytäntöjen analyysiin (social action) huomioiden vuorovaikutusjärjestyksen (interaction order) ja tanssijoiden kehohistoriat (historical body) (ks. Scollon & Wong Scollon 2004, 11–13, 160–164; Colliander 2014, 16–18).

Näistä sosiaalinen toiminta viittaa yksilöiden toimintaan, joka itsessään kantaa materiaalisia ja symbolisia merkityksiä sekä arvoja. Toistuva sosiaalinen toiminta muodostuu sosiaaliseksi käytännöksi, jota myös tanssiminen tutkimuksessani on (ks. mm. Scollon & Scollon 2004, 11–13.) Tutkimuksessani keskityn tanssiin ja sen käytäntöihin selvittämällä esimerkiksi missä ihmiset tanssivat, tanssivatko he yksin vai yhdessä ja kuinka he tanssivat.

Tarkemman kuvan tanssimisen merkityksistä ja arvoista saa kehohistorioiden (historical bodies)

kautta. Neksusanalyysin alkuperäinen käsite ”historical body” alleviivaa jokaisen kehoon säilytyntä henkilökohtaista historiaa, joka näkyy jatkuvasti ja usein tiedostamatta yksilön toiminnassa: missä ihminen toimii, mitä hän tekee, miten hän kokee sen (ks. mm. Scollon & Scollon 2004, 13, 160–161). Käytän suomeksi suoran käännöksen (historiallinen keho) sijaan soveltamaani kehohistorian käsitettä, sillä se korostaa paremmin tässä ja nyt elävää, aistivaa ja toimivaa kehoa, jolla on myös nykyhetkeen vaikuttava historiansa. Kehohistoriat vaikuttavat suuresti siihen mihin sosiaalisiin käytäntöihin ihminen sitoutuu, ja tanssissa tanssijoiden tulkinnat ja arvot liittyvät hyvin kiinteästi heidän kehohistorioihinsa.

Kehohistorioiden lisäksi vuorovaikutusjärjestykset ovat keskeisiä sosiaalisten käytäntöjen analyysissä, ja siksi oleellinen osa analyysiäni on se kuinka tanssijat toimivat keskenään, ja miten toisten tanssijoiden toiminta vaikuttaa tanssijoihin itseensä (ks. mm. Scollon & Wong Scollon 2004, 13, 157). Ihmisten väliset suhteet, yhteydet, erot ja niiden tarkastelu ovatkin olennaisia tanssijoiden vuorovaikutuksen kannalta, joten hyödynnän näitä aspekteja myös analyysissäni.

3.5. Affektit ja tunteet vihjeinä merkityksistä

Sosiaalisessa toiminnassa, vuorovaikutuksessa ja arvojen diskurssien rakentumisessa affektit ovat olennaisessa osassa. Affekteja tarkastelen Anu Laukkasen (2012) ja Margaret Wetherellin (2012) näkemysten pohjalta kehollisina tunteina ja tuntemuksina. Kiinnitän huomiota erityisesti tunteiden ja kehollisen toiminnan yhteyksiin ja vuorovaikutukseen. Etsin materiaalistani sitä, millaisia affekteja tanssin käytännöt tanssijoissa herättävät ja miten nämä vaikuttavat taas toimintaan muokaten tanssijoiden arvojen diskursseja.

Kehon ja toiminnan yhteys tunteisiin on hyvin selvä vaikkakin moniulotteinen; kumpikin ruokkii toistaan lukuisilla tavoilla. Lauri Nummenmaa on työryhmineen tutkinut sanallistettavien (ilo, suru, viha) tunteiden sidoksia kehon fysiologisiin reaktioihin ja todennut, että tunteet koordinoivat sekä käyttäytymistä että kehon fysiologisia tiloja. Nummenmaan tutkimus osoittaaakin fysiologisten reaktioiden ja tunteiden yhteyden mallintaen kehossa eri tunteiden yhteydessä aktivoituvat alueet. (Nummenmaa et al. 2014, 646–651.) Nummenmaan tutkimus vahvistaa siis affektien taustalla olevan oletuksen tunteiden ja fysiologisten reaktioiden yhteydestä. Nummenmaa ei kuitenkaan tutkinut miten kehon liike ja käyttäytyminen vaikuttavat tunteisiin, mutta väitän, että kehon toiminta synnyttää tuntemuksia joilla on vaikutusta myös tunteisiin.

Aineistoni osoittaa, että tanssijan kokemukset ovat monilta osin tiedostamattomia tai sanattomia, ja tanssiessa läsnä oleva tuntemusten kirjo on sanallistettavia perustunteita huomattavasti laajempi.

Niinpä viittaa tunteista puhuessani Anu Laukkasen tunnekäsitykseen, joka korostaa tunteiden historiallisuutta ja kerrostuvaa tulkinnallisuutta (Laukkanen 2012, 26).

Koska oman tutkimukseni kannalta olennaista on hahmottaa tanssiin liittyviä monitasoisia merkityksiä, pelkät tunteet eivät kuitenkaan ole riittävä analyysityökalu, vaan käytän ensisijaisesti affektin käsitettä jäljittäessäni kehollistetun arvon kannalta keskeisiä diskursseja. Minna Nikusta (2013) seuraten haluan affektin käsitteen avulla tuoda analyysissä esiin tunteiden kokemuksellisuuden ja kehollisuuden lisäksi niihin liittyvät kulttuuriset ja kielelliset tasot (Nikunen 2013, 17). Samansuuntaisesti affektin käsittää Margaret Wetherell, jonka mukaan affektin käsite yhdistää kehon fysiologiset reaktiot tunteisiin, ajatuksiin ja vuorovaikutukseen (Wetherell 2012, 13–14).

Laukkasen mukaan feministinen tutkimus nosti 1990-luvulla esiin ruumiillisuuden, affektien ja tunteiden kytkökset, jotka toimivat niin sosiaalisilla, kulttuurisilla kuin historiallisillakin tasoilla (Laukkanen 2012, 23). Margaret Wetherell painottaakin näitä kytköksiä kuvaillessaan affekteja, jotka hänen mukaansa ilmenevät nimenomaan kehollisissa käytännöissä, ja kehoon sijoittuvina ovat väistämätön osa arkista elämää (Wetherell 2012, 77). Wetherell määrittelee affektien tunteita, tuntemuksia ja kokemuksia yhdistävää olemusta seuraavasti:

Affect is about sense as well as sensibility. It is practical, communicative and organised. In affective practice, bits of the body (...) get patterned together with feelings and thoughts, interaction patterns and relationships, narratives and interpretative repertoires, social relations, personal histories, and ways of life. (Wetherell 2012, 13–14.)

Wetherellin käsitys painottaa affektien yhteyttä yksilön ja ympäristön vuorovaikutuksessa niin sosiaalisen toiminnan, kuin kokijan omien narratiivienkin kautta. Tämän perusteella ymmärrän affektien olevan suhteissa syntyviä reaktioita. Nikunen myös muistuttaa, että ihminen tuottaa toiminnallaan affekteja sekä itselleen että muille (Nikunen 2013, 19). Olen Nikusen kanssa samaa mieltä siitä, että ihminen myös tuottaa affekteja, mutta korostaisin vuorovaikutuksen ja suhteiden osuutta affektien syntymiseen, sillä vaikka ihminen toimisi yksin, on hänen toimintansa suhteessa ympäristöön kehohistorian, eli hänen aiempien kokemustensa ja niiden tulkintojen kautta.

Yhdistäessään tunnetta ja järkeä, käytäntöjä, vuorovaikusta ja yksilöitä, affekti vaikuttaa monitahoisuudessaan hieman epämääräiseltä ja vaarallisen liukuvalta käsitteeltä. Wetherell kuitenkin torjuu tämän muistuttaessaan, että affektit tulee aina paikantaa kehoon. Hänen mukaansa affektit ovat olemassa ihmisten kehoissa, jotka sosiaalisina toimijoina ovat suhteissa toisiinsa. Sara

Ahmedia mukaillen Wetherell toteaakin, että ihmisen sosiaalinen ja psyykinen taso tulevat lihaksi affektiivisissä käytännöissä. (Wetherell 2012, 159.) Tämä luo hedelmällisen pohjan analyysilleni, koska keskityn nimenomaan tanssiin kehoihin ja tanssijoiden toimintaan liittäviin merkityksiin, jotka usein ovat affektiivisiä.

Anu Laukkanen korostaa Wetherellin tavoin affektien kehollisuutta ja suhteisiin perustuvaa olemusta todeten, että kehon sisäisistä tuntemuksista kertova kinesteettinen tieto ei synny itsestään, vaan ihmisen toimiessa vuorovaikutuksessa muiden ihmisten ja ympäristönsä kanssa. Laukkanen yhdistää affektit Jaana Parviaisen kehon topografian käsitteeseen ja selittää näin affektien luonnetta opittujen taitojen, moraalisten koodien, tottumusten ja tuntemusten kohtaamispaikkana. (Laukkanen 2012, 84–85 [Parviainen 2006, 87, 93].) Affektit ovat siis väistämättömiä ja läsnä olevia, halusipa sitä tai ei. Niissä yhdistyvät tietoinen ja tiedostamaton, materiaallinen ja immateriaalinen. Huomionarvoista on, että näin affektit myös rakentavat jatkuvasti tulkintaamme ja muovaavat toimintaamme.

Osin kieleltä piilossa olevasta luonteestaan huolimatta affektit vaikuttavat ihmisen toimintaan perustavanlaatuisesti. Nikunen toteaakin Greggä mukaillen, että yksilöt hakeutuvat kohti sellaisia asioita, jotka tuottavat heille positiivisia affekteja (Nikunen 2013, 25; ks. myös Gregg 2011). Tämä on nähtävissä esimerkiksi tutkimusmateriaalissani, jossa haastateltavat muun muassa rajasivat tarkasti millainen tanssiminen heille tuottaa positiivisia vaikutuksia. Näin ollen affekteja voi lähestyä analysoimalla kehollisia kokemuksia ja kehon toimintaan liittyviä affektiivisiä tuntemuksia.

Tukeudun tutkimuksessani Anu Laukkasen (2012) väitöskirjassaan hahmottelemaan tapaan lukea affekteja tanssivien kehojen toiminnasta sekä tätä toimintaa koskevasta puheesta. Laukkasen tavoin keskityn etsimään yksilöllisten kokemusten suhdetta sosiaaliseen ja kulttuuriseen, eli analysoin affektien luennalla tanssin tuottamia tuntemuksia vuoropuhelussa toiminnan kulttuuristen merkitysten kanssa (ks. Laukkanen 2012, 24, 201). Ajattelen affektit osoituksina merkityksellisyydestä; kun tanssija tanssii ja nauttii siitä, tanssi tuottaa hänelle positiivisia affekteja ja luo näin ollen toiminnan merkityksen. Kartoittamani affektit eivät kuitenkaan aina ole positiivisia, vaan kuten Laukkanen tuo ilmi, myös häiritsevät tunteet voivat olla tutkijalle merkityksellisiä ja uutta tietoa tuottavia affekteja kääntäen huomion esimerkiksi eroihin ja valtaan (ks. Laukkanen 2012, 86). Pohjaankin analyysini Laukkasen tulkintaan siitä Ahmedin ajatuksesta, että tunteet sekä liikuttavat että kiinnittävät ja liittävät ihmisiä. Ne siis yhdistävät ja erottavat kehoja. (Laukkanen 2012, 25 [Ahmed 2004, 10–11].) Lisäksi olen tietoinen siitä, että yökerhot äänineen ja valoineen muodostavat affektiivisen tilan, joka on koko tanssimisen perusta (ks.

Lawrence 2009, 201). Analyysini onkin rakentunut affektiivisuuteen pohjautuvien erojen tuottaman erillisyyden ja toisaalta affektiivisen yhteisyyden tarkastelulle. Kartoitan materiaalistani affektiivisiä kokemuksia ja affektiivisiä käytäntöjä, sillä näillä on merkitystä. Analysoin näitä lukemalla haastatteluja, kenttähavaintoja ja omia kokemuksiani suhteessa Doddsin ajatuksiin kehollistetuista arvoista.

Affektien sopivuutta merkitysten ja arvojen analyysiini tukee Laukkasen käsitys siitä, että affektit antavat viitteitä henkilökohtaisista ja kulttuurisista merkityksistä (Laukkanen 2012, 24). Koska affekteista voi lukea toiminnan, myös tanssin, merkityksiä, nostavat ne esiin myös tanssin arvoja. Omassa tutkimuksessani käsitänkin affektit kehossa tuntuvina ja kehon toimintaan liittyvinä tunteina ja tuntemuksina. Ajattelen affektit erityisesti merkityksiä paikantavina ja etsin materiaalistani intensiivisiä affektiivisiä tapahtumia ja käytäntöjä. Analyysissäni kysyn mitä arvoja ja merkityksiä tanssin affektit tuovat esiin.

4. Analyysi

Analyysissä selvitän yökerhossa tanssimisen arvoja ja merkityksiä tanssijoille. Neksusanalyysissä tarkasteltuna kehollistettu arvo ei määrity vain yksittäisen tanssijan kokemusten ja toiminnan perusteella, vaan kehollistetun arvon käsite laittaa yksilöiden toiminnassa läsnä olevat arvot vuoropuheluun yhteisön ja institutionaalisen arvojärjestelmän kanssa (ks. Dodds 2011, 27). Tanssi ei siis ole oma irrallinen saarekkeensa, vaan estetiikka, talous ja sosiaaliset aspektit kietoutuvat kiinteästi tanssivien kehojen arvojärjestelmiin (Dodds 2011, 202). Tarkastelen analyysissäni myös tanssitapahtuman merkityksiä arvojen rakentumisen taustalla, ja tanssimista näiden erilaisten diskurssien solmukohtana.

Analyysin alussa kuvailen tanssilattian yleistä tyyliä luodakseni pohjan tätä seuraavalle arvojen analyysille. Tyylikuvauksen jälkeen seuraavassa arvojen analyysissä sovellan Sherril Doddsin (2011) kehollistetun arvon käsitettä, ja analyysin rakenne perustuu omassa materiaalissani keskeisimpien kehollistetun arvon diskursseihin, jotka ovat tanssitapahtuman esteettinen, sosiaalinen, eettinen ja taloudellinen arvo. Analyysissäni sijoitan edellisten käsitteiden sisälle kenttähavainnoissani ja haastatteluissa tyypittelyn kautta esiin nousseet keskeiset teemat, jotka muodostavat kunkin arvodiskurssin alaotsikot. Tarkastelen analyysissäni kehollistetun arvon rakentumista neksusanalyysin diskurssien ja affektien osoittamien merkitysten kautta. Analyysissä avaan arvojen aktualisoitumista tanssijoiden välisissä suhteissa, ja sitä kuinka ne jatkuvasti

muokkaavat tanssijoiden kehollista toimintaa. Pysin siis selvittämään millainen arvojen ja merkitysten monitahoinen verkosto yökerhojen tanssilattioille muodostuu.

4.1. Tanssin ominaispiirteitä

Tässä luvussa tarkastelen yökerhon tanssilattian yleistä tyyliä ja siihen vaikuttavia tekijöitä. Pysin ensisijaisesti luomaan lukijalle kuvaa siitä, mitä ominaispiirteitä tanssilattialta löytyy, mutta en kuitenkaan väitä että pystyisin vangitsemaan kaiken mitä lattialla tapahtuu tai kuvaamaan yleispätevästi mitä yökerhotanssi on.⁶

Seuraavassa kenttämuistiinpanojeni kuvaus melko tyyppillisestä tanssilattiasta:

Naisen lantio liikkuu sivulta sivulle, polvet koukistuvat liikkeessä hieman, kyynärpäät pysyvät vakaina sivuilla. (...) Kolmen ryhmä ottaa toisiaan käsistä kiinni, tekevät yhdessä askel viereen. (...) Massasta erottuu nainen, joka liikuttaa selkäänsä kääntäen kiemurelleen. Noin 50-vuotias nainen vaikuttaa vapautuneelta: tanssii silmät kiinni, laulaa, lantio liikkuu rennosti puolelta toiselle, kädet koukistuvat kyynärpäistä rennosti, ranteet nousevat kaulan kohdalle, rintakehä on auki. Rytmikkäämpi kertosäe: monella kädet ylös, ei vain miehillä kuten yleensä. Tämä on rauhallisempi kädet ylös fiilistely ja laulu. Kokonaisuuteen verrattuna liian villi mies käyttää ja saa muita enemmän tilaa. Kolmella naisella biisin miimailu, hetkellinen keho joka on täydempi, aktiivisempi. 2 naista: keskivartalo aktiivinen, kiemurteleva, laulu, hymy toisilleen. Myös rintakehän pyörytys, käsi ylös. Jännite. Vaatteiden korjaus. Lantiot toisen lähellä. Ajoittaiset kommentit. Kädet laajat kaaret, vartalossa ympyröitä, aksentteja. Kiusoittelu. Energisyys. Shake, pieni. Kiemurtavat käärmekädet. (Kenttäpäiväkirja 8.9.2013.)

Edellinen muistiinpano kuvaa tanssilattian tapahtumia noin klo 01 aikaan, kun tanssi on jo lähtenyt käyntiin ja lattialla on runsaasti liikkeellisiä variaatioita. Se näyttää myös, kuinka tutkijan katseeni kiinnittyy massasta eroaviin liikkeisiin ja liikkujiin.

Judith Hamera selittää liikkeen ja estetiikan sisäsyntyistä yhteyttä todeten, että tanssitekniikka on se, joka laittaa estetiikan liikkeelle (Hamera 2011, 4). Tekniikalla Hamera tarkoittaa tässä kaikkia niitä tanssigenreen liittyviä virallisia ja epävirallisia käytäntöjä, jotka muokkaavat kehoa ja liikettä. Yökerhoissa ei ole yhtä selkeää tanssimisen tekniikkaa kuten esimerkiksi balettitraditiossa tai

⁶ Olen esimerkiksi tietoisesti jättänyt tarkastelun ulkopuolelle illan viimeiset hitaat kappaleet, sillä ne eroavat huomattavasti muusta illan aikana tapahtuvasta tanssista, ja tarvitsisivat oma tutkimuksensa. Myöskään haastateltavani eivät yleensä osallistuneet näiden tanssimiseen.

paritansseissa, mutta tanssimisen tapoja ja tyylejä pystyy kyllä hahmottamaan⁷. Seuraavaksi selvitänkin mikä on tanssin tyyli havainnoimissani yökerhoissa.

Alla oleva esimerkki havainnollistaa usein alkuillasta vallalla olevaa tanssityyliä:

... tanssijat tanssivat omalla tyyllillään, mutta toisaalta myös hyvin homogeenisesti käyttäen sivulta sivulle askelta ja persoonan mukaan torson liikkuttelua sekä mahdollisesti käsiä joko keskitasolla (lantion-rinnan korkeus) tai joskus ylös nostettuina. Minulle tanssi vaikuttaa hieman tylsältä, koska en näe suurta heittäytymistä / koko kehossa olevaa tanssijaa / suurta nautintoa. Tämä on enemmän seurustelutanssia, jossa tanssitaan, koska toinen tanssii ja välillä jutellaan. (Kenttäpäiväkirja 25.1.2014.)

Tässä kohtaa tanssijat vielä ikään kuin tunnustelevat tanssimista ja liikkuvat melko homogeenisesti. He eivät tee suuria, erottuvia liikkeitä, eikä irtiottoja yhteisestä liikkeestä näe kuten ehkä myöhemmin illalla. Ajankohta, paikka ja joillakin myös nautitun alkoholin määrä siis vaikuttavat suuresti tanssin tyyliin ja tanssijoiden ilmaisuun. Myös käytettävissä olevalla tilalla on suuri merkitys: mitä enemmän tilaa, sitä enemmän variaatiota ja epäsäännöllisyyttä liikkeessä on, kun taas tiiviimpi lattia pakottaa yhdenmukaiseen liikkeeseen (ks. Bollen 2001, 297).

Yökerhojen tanssilatioilla näkee vaihtelevia tapoja tanssia enemmistön erilaisista askel-sivu variaatioista katutanssityyliin alas suuntautuvaan painoon ja artikuloituihin niveliin. Toisinaan tanssilattialla myös jutellaan musiikin tahtiin hytkyen, pyörähdellään salsa-askelella lantiota keinuttaen tai lainataan swing- ja rocktanssien liikkeitä⁸. Laura toteaa, että jokaisella on ”omanlainen tyyli miten tanssitaan” eikä hän esimerkiksi ikinä arvostele kenenkään tanssityyliä. Myös Olga puhuu tanssilattian suvaitsevaisuudesta, joka sallii hyvin paljon. Samalla hän kuitenkin tuo myös esille tilan ja soveliaisuuden rajoituksia tanssin suhteen:

⁷ Lähimpänä omaa tutkimuskenttääni on biletystä tutkinut Antti Maunu, joka kuvailee yökerhojen tanssityyliä seuraavasti: ”Tanssiminen on yökerhoissa vapaata ja rajoittamatonta. Biletanssin tarkka kuvaaminen on mahdotonta, sillä sen viehätys on juuri sen vapaudessa. Biletystanssin peruspulssi koostuu usein lantion keinumisesta, jalkojen pumppauksesta ja käsien heilutuksesta, joka muistuttaa paikallaan kävelyä. Tanssiin kuuluu kuitenkin usein myös hyppyjä, venytyksiä, ravistuksia, hartioiden nostelua, käsien taputusta ja läiskintää – kaikkea, mitä keholla voi tehdä. Myös tanssin intensiteetti voi vaihdella laiskasta tallailusta kiihkeisiin hyppy- ja liikesarjoihin, jotka muistuttavat kuntokeskusten jumppatunneista.” (Maunu 2014, 121.) Olen itse eri mieltä tanssin kuvailun mahdollisuudesta, ja toivonkin pystyväni tanssin vapaudesta huolimatta luomaan Maunun kuvailua tarkemman kuvan toiminnasta tanssilattialla.

⁸ Antti Maunu kuvaa yökerhojen tanssilatioilta löytyviä tyylejä soivan musiikin mukaisesti muun muassa hip hopiksi, lattariksi ja suomi-popiksi (Maunu 2014, 14). Mielestäni tämä ei kuitenkaan tee oikeutta kehon liikkeelle ja sen variaatioille, sillä kuten tuon ilmi on tanssin tyyli myös hyvin yksilöllistä riippumatta musiikin tyylijajista.

No esimerkiksi yökerhon tanssilattialla, mun mielestä siellä saa tehdä mitä vaan yleisen siveyden rajoissa. Että ei ihan käydä strippaamaan. Muuten siellä saa aika paljon ihan kaikkea tehdä. Mutta sitten jos joku lähtee vetään jotain break dancee, niin sehän vie ihan sikana tilaa. Jos joku rupee pyöriin siellä lattialla, niin on se vähän että: ”Mitä sä teet?”. Voihan se olla tosi hauskaakin ja silleen. Varsinkin jos se on joku sellanen, että sä tiät että sillä on pokkaa tehdä toi. Mutta sitten jos se on joku ihan random, niin sitten on vähän silleen: ”Öö..”. Ja välillä oon nähnyt että äijät ottaa paidan pois tanssilattialla. Niin sitten on vaan silleen: ”Ei, ei, ei, ei ei. Että tää ei oo mikään Scandinavian Drunk Show. Oikeesti. Paita päälle.” Mutta emmä tiedä onko siellä muuten sellasta että ei saisi tehdä... Vaikka jotkut asiat mitä joku tekee näyttää ihan sika oudolta, että: ”Mitä toi tyyppi tekee? Millä niinku tripillä toi oikee on täällä?”, mutta, se on sen tyyli. Jos se ei loukkaa sillä tyyllillään ketään, niin kyllä se saa sen tehdä. (Olga h2013.)

Olgalle siis tanssilattian tyyli on periaatteessa hyvin vapaa vain siveyden ja toisten kunnioittamisen rajoittaessa tanssia.

Yökerhotanssin tyyli ei ole yksiselitteistä, sillä jokaisella tanssijalla ja katsojalla on oma käsityksensä siitä, mitä tanssi on ja miltä sen kuuluu näyttää. Tyyliin vaikuttavat yksilöllisten liikemieltyymysten lisäksi myös tanssin tapahtumapaikka, musiikki ja illan vaihe. Tanssityylissä näkyikin paikan mukaan vaihtelevia painotuksia; Bricksin iso lattia oli tarkkailuilta keskimääräistä homogeenisempi, kun taas Londonissa näkyi keskimääräistä enemmän kontaktissa tanssivia ihmisiä, ja Klubin Hang the Dj -illassa tanssijoiden liikkeelliset variaatiot ja energia olivat tarkasteluilloista selkeästi monimuotoisimmat ja elävimmät. Ryhmätason erojen lisäksi myös yksittäisillä tanssijoilla yksilölliset variaatiot liikkeissä ja lihastonuksessa ovat huomattavia. Väittäisin kuitenkin, että tanssin näennäisestä vapaudesta sekä ryhmä- ja yksilötason eroista huolimatta tanssilattian tyyli on jossakin määrin yhteneväinen: kokonaisuutta katsoessa ei voi erehtyä luulemaan kyseessä olevan jonkun muun kuin nimenomaan yökerhossa tapahtuvan, sosiaalisesti luokiteltavan tanssin (ks. Malnig 2009, 4–6).

Havaintojeni ja haastattelujen perusteella sivulta sivulle askellus variaatioineen on tanssin perusta valtaosalle tanssijoista. Torson alueen osallistuminen tanssiin vaihtelee hyvin kannatellusta ja hiljaisesta keskivartalosta lantion seksikkäisiin pyörityksiin tai esimerkiksi harvemmin nähtävään rintakehän sheikkaukseen. Kädet ovat normaalisti melko lähellä vartaloa ja pari haastateltavaa totesikin etteivät tiedä mitä tekisivät käsillä ylhäällä. Tanssin lomassa tapahtuu myös liikkeellisiä humoristisia ja kommunikatiivisia elementtejä, joita käsittelen tarkemmin tanssin sosiaalisen arvon

yhteydessä. Vaikka askel-viereen jalkakuvio onkin usein nähtävillä, ei se kuitenkaan yksin voi selittää tanssijoiden kaikkia yksilöllisiä variaatioita yhdistävää tyyliä. Mitkä muut tekijät siis vaikuttavat yökerhotanssin tyyliin?

Yleisesti ottaen voisi sanoa, että omilla tavoillaan liikkuvien tanssijoiden tyyliä yhdistävät sivulta sivulle askelluksen lisäksi musiikki ja tilankäyttö; samaan rytmiin itsensä suhteuttavat tanssijat pyrkivät pysymään omassa kinesfäärissään ja pitämään kinesfäärinsä lähes paikallaan tilassa. Lattialle saavutaan, etsitään oma paikka ja pysytään siinä. Useimmiten tanssijat myös sitoutuvat toiseen / toisiin tanssijoihin muodostaen parin tai ympyrää lähentelevän ryhmän.

Kuten tuon ilmi musiikin esteettistä arvoa tarkastelevassa kappaleessa, musiikin rytmi on erittäin olennainen osa yökerhoissa tapahtuvaa tanssia ja vaikuttaa luonnollisesti myös liikkeen tyyliin (ks. myös Sommer 2009, 285). Haastateltavat puhuivat myös musiikin vahvasta vaikutuksesta liikkeeseen, kuten esimerkiksi Olga joka kuvailee tanssimistaan seuraavasti:

...tietysti riippuu musiikkityylistä. Että jos on tämmöstä kovaa elektronista musiikkia, niin sittenhän se (tanssi) on aivan älytöntä hikitamppaamista. Että jalka vaan hakkaa lattiaa ja kädet heiluu ties missä ja pää vispaa ylös-alas. (Olga h2013.)

Yleisesti havaintojeni perusteella voi myös todeta, että raskaampi musiikki kutsuu tanssijoita käyttämään enemmän painoa ja suuntaamaan sitä alas, kun taas jos musiikin intensiteetti on kevyempi, myös tanssijoiden liike ja lihastonus ovat monesti hieman kevyempiä. Tämä on tosin melko yksinkertaistava yleistys, eikä kuvaa välttämättä yksittäisen tanssijan tanssia, vaan ennemminkin tanssilattian kokonaiskuvaa.

Huomioideni mukaan tanssijoiden eläytyminen musiikkiin lisääntyi illan edetessä. Esimerkiksi kello 01 jälkeen tanssilattian tihennyttyä myös tanssijoiden liikkeeseen tuli enemmän rohkeutta: naiset käyttivät enemmän lantiotaan, liikkeet suurenivat, pareja muodostui, muodostelmat elivät, energia tiivistyi ja samoin tapahtui musiikin intensiteetissä. Musiikin ja tanssin yhteyden vahvistumiseen vaikuttavat mielestäni koko tilanteen intensiteetin lisääntyminen, energia sekä nautitun alkoholin määrä. Tällöin myös tanssilattian tyyli muuttuu suuremmaksi, liikkuvammaksi ja elävämmäksi.

Kuten edellä toin esille, muotoutuu tanssin tyyli tanssin aina tanssijan, tilanteen ja musiikin mukaan. Vaikka yökerhotanssi näennäisesti onkin vapaata, eikä yhtä oikeaa tyyliä tai tekniikkaa ole, tanssin tyyleihin vaikuttavat kuitenkin myös rajoitteet kuten käytettävissä oleva tila ja sosiaaliset normit. Tanssia rajoittavatkin fyysisesti esimerkiksi tanssilattian ihmismassan tiheys ja tuopin kädessä pitäminen.

Jonathan Bollenin mukaan liikkeessä on sitä enemmän variaatioita mitä enemmän tilaa tanssijoilla on, kun taas tilan ollessa rajoitettu rajoittuu ja homogenisoituu myös kehon liike (Bollen 2001, 297). Havaintojeni perusteella ihmismassan lisäksi erityisesti tuoppi rajoittaa helposti liikkumista ja suuntaa tanssijan huomiota pois omasta kehosta:

Toiset tanssivat lasien kanssa. (...) lasin pystysuorassa pitäminen tarkoittaa kannatettua kättä ja ylävartaloa. Lähinnä tanssijan on siis mahdollista siirtää jalkoja ja tehdä pienehköä liikettä ylävartalolla. (Kenttäpäiväkirja 25.1.2014.)

Tanssimiseen käytettävissä olevan tilan vaikutuksesta liikkeeseen kertoo myös Elli, joka toteaa, että täydellä tanssilattialla täytyy pitää jalat ja kädet lähellä kehoa ja liikuttaa keskivartaloa, koska muuta ei mahdu tekemään. Hän toteaa myös että liian täydellä tanssilattialla ei ole tanssirauhaa, koska siellä esiintyy tönimistä, tai koko ajan joku kulkee oman tilan läpi. Fyysiset rajoitukset vaikuttavat myös Olgaan, jonka mielestä täydellä lattialla ei pääse antautumaan tanssiin. Näissä tilanteissa tila onkin siis tyyliä vahvasti ohjaava seikka.

Tilan lisäksi tanssia rajoittavat normit, jotka vaikuttavat hyvin olennaisesti tanssin yleiseen tyyliin. Näitä rajoitteita kuvaa Hannele, joka pohtii yökerhotanssin normeja:

No siis normi on se, että ensinnäki sulla pitäs olla semmonen pikku toppi ja sitte piukat housut ja 12 senttiä korkoo, ja sitten sun pitäs olla laiha, kaunis, nuori ja nätti. Ja sitte mielellään pitkä tukka ja silleen jotenki ... sillain tietyllä tavalla klassisen näkönen nainen. Ja sit sun pitäs tanssia pienillä askelilla ja heiluttaa ittees sillain niinku sää heiluttasit täpötäydessä hississä. (Hannele h2013.)

Myös Laura kuvaili korkokengät jalassa avoimiin toppeihin pukeutuneita naisia, jotka tanssivat hyvin pienesti ja totesi, että tätä näkee paikoissa joissa hän ei käy, sillä hän pitää enemmän leppoisammista tanssilattioista. Myös Elli totesi, että joillakin tanssiminen muistuttaa enemmän tepastelua.

Lauran, Ellin ja Hannelen huomiot kuvaa toisten paikkojen tyypillistä tanssityyliä erittäin hyvin, sillä tanssiva keho on monesti rajoittunut liikkumaan hyvin pienesti sekä tilallisten rajoitteiden että normien takia. Tanssia siis pitäisi, mutta liike ei saisi viedä liikaa tilaa tai olla liian näkyvää. Tällä tavalla tanssivat ihmiset sulautuvat tanssivaan massaan, mutta eivät haastateltujen puheessa tai kenttätyössä herättäneet ajatuksia liikkeen esteettisestä arvosta, päinvastoin tällainen tanssi on itseni sekä haastateltavien tulkinnan mukaan epäkiinnostavaa.

Vaikka kukaan haastateltavista ei identifioinut itseään edellä kuvattuihin pienillä askelilla tanssiviin naisiin, normin rajoitukset vaikuttavat osaltaan myös haastateltuihin tanssijoihin, jotka olivat tästä tietoisia:

Niin kyllä sitä miettii. Miten sitä tanssii. Just että ottaa vähän sitä kontrollia siitä ruumiista. (...) Tai niinkun myös se että sä haluaisit tanssia jotenkin, mutta sä tiität että se ei ehkä oo sellasta miten yleensä pitäisi tanssia. Tai ei oo sitä yleistä hyväksyttävää tanssityyliä. (Olga h2013.)

Mä oon ehkä huomannu et mulla on ehkä vähän semmonen tietty, niinku just yökerho- tai klubitanssityyli. Et se ei oo välttämättä mikään aivan överi. Silleen että, tottakai kavereitten kanssa välillä lähetään vetämään jotain että ”Hei, nyt vedetään kaikki tätä samaa liikettä”, ja sitten se lähtee ihan käsistä. Että on meillä jotain sellasia, just ihan läpällä... (...) Mut että ... on se (tanssiminen) ehkä jollaki tavalla, ehkä vähän silleen sovinnaisempaa. (Olga h2013.)

Se on semmosta siistimpää, semmosta että mä en anna tavallaan liikaa merkkejä. Ellemmä halua, että siitä tulee jotain muuta. Mutta että se on semmosta siistiä (naurahdus), siis siveää, tanssia. (Laura h2013.)

Kuten edellisistä kommentteista tulee ilmi, ja huolimatta Olgan ja Lauran aiemmista kommentteista yökerhotanssin sallivuudesta, haastattelut paljastivat odotukset liikkeen sovinnaisuudesta ja rajoituksista; tanssi ei esimerkiksi saa olla liian seksikästä. Tätä aihetta käsittelem lisää eettisen arvon yhteydessä.

Haastateltavista Olga ja Elli toivat ilmi myös yökerhokontekstin rajoitukset suhteessa opetettuun tanssitekniikkaan. Elli totesi, että salsassa hän kyllä pyörittää lantiota, mutta yökerhossa se ei tunnu omalta. Myös Olga erotti selkeästi yökerhon tyylin tanssitunneilla opetettavasta tekniikasta todeten:

Musta tuntuu että vaikka kävisikin jossain tunneilla tai tanssikoulussa, niin silti se yökerhotanssiminen on sellasta, että et sä siellä käytä niitä siistejä hip hop muuveja, mitä sä oot oppinu siellä koulus. Että ei se kuitenkaa oo sellasta tanssimista. (Olga h2013.)

Yökerhon tyylinormiin kuuluu siis, että ei tanssita suoraan mitään tekniikkaa (esim. hip hop, break dance) vaikka niistä voidaankin lainailla liikemateriaalia. Normin mukaista ei myöskään ole herättää liikaa huomiota, esimerkiksi tanssia liian suuresti tai seksikkäästi. Kun haastateltavista Elli, Olga ja Laura kertoivat sopeuttavansa tanssiaan ainakin silloin tällöin, Hannele taas tanssi tietoisesti myös liikettä rajoittavaa normia vastaan ja totesikin hämmentävänsä usein ihmisiä runsaalla

keskivartalon käytöllään ja monipuolisella tanssityylillään. Hannele kertoi myös että usein ihmiset eivät voi ymmärtää miten hänen kokoisensa nainen liikkuu kuten hän tekee.

Tässä luvussa olen käynyt läpi tanssin tyyliin vaikuttavia ja sitä rajoittavia tekijöitä kuten musiikki, illan vaihe, käytettävissä oleva tila sekä normit. Kuvaukseni pätee tanssin yleiseen tyyliin, mutta ei kuvaile tutkimuksessani esiin tulleita merkityksiä ja arvojen diskursseja, sillä kenttähavaintojen ja haastattelujen mukaan tanssimisen ydin on jotain aivan muuta kuin edellä kuvattu rajoitteinen, normimukainen keho. Seuraavaksi käsitellenkin tanssitapahtumaan liittyviä esteettisiä arvoja musiikin ja liikkeen kannalta.

4.2. Esteettinen arvo

Tässä luvussa selvitan miten rakentuu eräs tutkimuksessani esiin tullut arvon diskurssi: yökerhotanssin esteettinen arvo. Lähtökohtaisesti ymmärrän esteettisen arvon aistimellisena, en vain visuaaliseen hahmottamiseen perustuvana. Painopisteinä esteettisen arvon analyysissäni ovat tanssimisen kannalta olennaisimmat alueet: musiikki ja liike. Musiikin esteettisen arvon analyysissä tarkastelen tanssimista esteettisen arvon ilmaisuna ja tuttuutta eräänä musiikin esteettiseen arviointiin vaikuttavana tekijänä. Liikkeeseen keskittyvän esteettisen arvon analyysiluvussa keskeisiä ovat tanssin kokemuksellisuus, ja liikkeeseen pohjautuvat affektiiviset lähentymiset ja etääntymiset esteettisen arvon määrittelijöinä.

4.2.1. Musiikin esteettinen arvo

Ja sä haluat vaan liikkua sen musiikin tahissa. Niin ei silloin kerkee edes miettiä että millasia sun muuvit on, vaa sillon sä vaan meet. Sä voit, jos se on niinku aivan sairaan, niinku ihan sun joku lempparibiisi ja dj soittaa sen Klubilla, niin et sä sillon mieti miten sun muuvit menee, vaan sillon sä vaan niinku hypit ja meet vaan että: ”Hei, tää on maailman paras biisi!”. (Olga h2013.)

Doddsin mukaan tanssiminen itsessään on esteettisen arvon ilmaisu (Dodds 2011, 147)⁹. Tämä näkyy yökerhoissa monesti aaltoliikkeenä tanssilattialle ja sieltä pois; tietyt kappaleet saavat yleisön tanssimaan, kun taas toisten aikana ihmiset valuvat tiskille, juttelemaan tai tupakalle. Mikäli musiikki ei miellytä omaa korvaa ja kehoa, hyvin harva tanssii. Mutta mikä musiikissa saa ihmisen tanssimaan? Mikä on musiikin merkitys kehollistetun arvon rakentumisessa?

⁹ Dodds keskittyi tutkimuksessaan livekonsertteihin, mutta ajatus soveltuu materiaalini perusteella avaamaan myös yökerhojen tanssilatioilla tapahtuvaa esteettistä arviointia.

Kaikki haastateltavat korostivat musiikin merkitystä tanssimiselle. Musiikin merkityksellisyys syntyy sen yhteydestä kehoon, ja tämä tulee selkeästi ilmi myös haastateltavien sanavalinnoissa. Elli esimerkiksi piti musiikista, joka sai koko kehon liikkeelle ja Hannele kuvaili musiikki–keho yhteyttä seuraavasti:

Se miks mä ihastun musiikkiin, niin joku musiikki aiheuttaa, joku laulu tai joku aiheuttaa mussa semmosen voimakkaan reaktion mikä tulee ihan iholle asti.
(Hannele h2013.)

Haastateltavien mukaan ilman oikeanlaista, hyvää musiikkia ei voi tanssia, koska tunnelma on väärä ja musiikki ei tunnu kehossa. Aivan väärän oloinen musiikki voi olla tanssijan kokemuksessa mitäänsanomatonta tai herättää tanssijan mielessä epämiellyttäviä assosiaatioita, joihin hän ei halua yhdistyä¹⁰. Hyvän musiikin soidessa taas on lähes pakko tanssia, sillä se ”vetää” (Hannele) kehon liikkeelle, tuo energiaa ja luo kaivatun, oikeanlaisen tunnelman. Totesin tämän saman myös itse:

Jotkut biisit saavat tanssimaan, mutta monien kohdalla väsyn nopeasti, koska en pääse biisin sisään. Se ei liikuta. Kun mukana ei ole ryhmän tai oman flow:n kannatusta, annan nopeasti periksi ja menen pois. (Kenttämuistiinpanot 27.9.2013.)

Sally Sommer (2001) kirjoittaa musiikin perustavanlaatuisesta voimasta tutkimassaan housekulttuurissa, ja korostaa rytmin merkitystä tanssia synnyttävänä ja eteenpäin kuljettavana elementtinä (Sommer 2001, 73). Rytmä onkin se, joka yhdistää kehon liikkeen ja musiikin: rytmä otetaan kehoon ja rytmä määrittää myös tanssin tyyliä.

Musiikin rytmin ja kehon yhteyttä selittävät affektit, ja Kontturin ja Tairan (2007) mukaan musiikki on taiteenlajeista affektiivisin rytmin, vibraatioiden ja värähtelyjen vaikuttaessa suoraan kehoon (Kontturi & Taira 2007, 44). Tanssijoille oikeanlainen musiikki synnyttääkin positiivisen affektin, jonka takia he osoittavat musiikin esteettisen arvon tanssien.

Haastateltujen joukossa tanssimisen kannalta paras musiikki vaihteli vastaajasta riippuen nopeatempoisista radiohiteistä hip hoppiin, brittipopista räppiin ja elektroniseen musiikkiin. Useimmat viittasivat itselle hyvään tanssimusiikkiin identifioimalla väljästi sen tyyliä, vain Hannele mainitsi suosikkiartistejaan (mm. Lil Wayne, Tinie Tempah ja Flo Rida). Vaikka musiikin esittäjiä ei haastattelussa tämän yhden vastaajan lisäksi erityisesti identifioitu, tanssiminen oli musiikkityylien kautta tiukasti kiinni kehossa tuntuissa rytmeissä. Musiikkityylin lisäksi

¹⁰ Laura esimerkiksi totesi, ettei halua tanssia musiikkia, joiden videoilla naiset keimailevat vähissä vaatteissa ja mies istuu uima-altaan reunalla. Tämä edusti vastaajalle epämiellyttävää naiskuvaa josta hän halusi sanoutua irti.

tanssiminen kiinnitettiin myös tiettyyn baariin, klubiin tai dj:hin, jotka toimivat oikeanlaisen musiikin tarjoajina. Haastateltavat erottivat tanssimiseen sopivan musiikin esimerkiksi musiikista, jota haluaa kuunnella tai itse soittaa. Musiikin esteettinen arvo siis riippuu sen synnyttämistä affekteista ja soveltuvuudesta juuri tanssimiseen.

Kuten edellä olevista esimerkeistä tulee ilmi, musiikki, sen rytmi ja musiikin ”iholle” (Hannele) eli kehoon tuleminen ovat tärkeitä asioita arvioitaessa musiikin esteettistä arvoa. Tämän takia keho ja sen toiminta ovat olennainen osa esteettisen arvottamisen prosessia. Kun arvon määrittelijänä toimii yksilöllinen keho, joka paikantuu valikoituihin yökerhoihin, kertoo se myös Doddsin (2011) korostamasta arvojen paikallisuudesta ja kontekstiriippuvaisuudesta.

Anu Laukkasen mukaan affektit yhdistävät ja erottavat kehoja (Laukkanen 2012, 84). Yhdistäminen ja erottaminen eivät toimi vain kehojen välillä, vaan myös kehojen suhteessa ympäristöönsä, kuten esimerkiksi musiikkiin. Affektit siis luovat tapahtumille merkityksiä ja ovat siksi olennaisia esteettisen, eli aistikokemuksen arvoa määriteltäessä. Kun musiikin rytmi tulee kehoon ja pistää tanssimaan, tapahtuu voimakas affektiivinen lähentyminen, jonka takia musiikin esteettinen arvo kohoaa. Vastaavasti kun rytmi ei osu kohdalleen, on affektiivinen kokemus erottava, ei yhdistävä:

Kun mä oon nyt niin tässä afrikkalaisessa rytmikassa kiinni, niin länsimainen rytmi on mulle liian hidasta. (...) mulla on nykyään hirveen vaikea tanssia missään yökerhossa, kun se rytmikka on erilainen... (Hannele h2013.)

Musiikkiin vaikuttaa olennaisesti se, kuka musiikkia soittaa, yökerhoissa ja klubeilla siis useimmiten dj. Kai Fikentscher (2000) korostaakin dj:n osuutta oikean tunnelman luomisessa ja tanssijoiden houkuttelemisessa lattialle. Hänelle tanssitapahtuma on dj:n ja tanssijoiden yhdessä luoma interaktiivinen esitys, jossa kaikki reagoivat ja antavat impulsseja toisilleen (Fikentscher 2000, 58). Tanssijan näkökulmasta tätä interaktiivisuutta kuvailee Elli:

Kun on joku tietty biisi ja tietää että siinä tulee kohta joku kohta, niin sitten oikein ”ding ding ding ja pfiuuu” (näyttää kädellä nopeat liikkeet ja naurahtaa) (...) Niinku just yrittää sovittaa sen siihen rytmiin. Kyllä sitä varmaan tietyllä tavalla valmistelee päässänsä, tietynlaista omaa koreografiaa sille biisille. (Elli h2013.)

Tanssija on siis musiikkiin sitoutuva ja reagoiva toimija, joka omilla teoillaan muovaa sekä omaa tanssiaan, että koko tanssitapahtumaa tanssiessaan ja ilmaistessaan omaa suhdettaan musiikkiin. Myös Fikentscher korostaa tanssijan roolia todetessaan, että tanssijan oman kehon vuorovaikutus musiikin kanssa on keskeinen aistimusten synnyttäjä (Fikentscher 2000, 75). Näin ollen tanssija ei

ole vain passiivisesti affekteja vastaanottava, vaan muovaa omalta osaltaan affektiivista kokemustaan.

Tanssitapahtumaa ei olisi siis mitään ilman musiikkia ja sen soittajaa. Dodds sitookin esteettisen arvon analyysinsä paljolti musiikin esittäjään ja hänen suosionsa, ja näkee tanssimisen esiintyjän ja yleisön välisenä dynaamisena esteettisten ja taloudellisten arvojen esityksenä (Dodds 2011, 147–149). Yökerhossa tämän esityksen osapuolet eivät ole yhtä selkeät kuin yhtyeiden live-esiintymissä, sillä välillä musiikkia soittaa keikalla oleva, nimetty dj, ja välillä taas baarimikko. Useimmiten yökerhoissa on dj, mutta monesti tanssijat eivät kuitenkaan ajattele heitä selkeästi esiintyjinä tai interaktiivisina toimijoina. Myös dj:t saattavat mieltää itsensä ”leipä-dj:ksi” (kenttäpäiväkirja 5.3.2014), joiden ensisijainen tehtävä on soittaa suosittuja kappaleita ja jaksottaa soitto niin, että asiakkaat myös käyvät tiskillä¹¹. Tanssijoiden dj:t unohtava asenne johtuu siis osin yökerhojen toimintakäytännöistä, mutta myös toisten dj:n kasvottomuudesta ja persoonattomasta linjasta. Hannele esimerkiksi kritisoi nykyään melko tyypillistä tapaa soittaa musiikkia yökerhossa todeten seuraavasti:

Mua harmittaa se, että esimerkiksi Ilveksestäkin usein puuttuu se luovuus, myös siinä joka soittaa sitä musiikkia. Koska siellä tulee sitä samaa, tum-tum-tum-tum-tum. Saattaa tulla kuusi-seitsemän biisiä peräjälkeen. Että sieltä puuttuu semmonen tietynlainen luovuus, että oletetaan ihmisten haluavan tätä. Ja sitten siellä on ne jotkut highlight -biisit millä saadaan ihmiset tanssilattialle ja sitten sen jälkeen aloitetaan taas se dum-dum-dum-dum, ja sitten ne (tanssijat) pysyy hetken aikaa. (Hannele h2013.)

Tällöin tanssijan näkökulmasta katsottuna tanssitapahtuma ei olekaan interaktiivinen esitys, jossa dj ruokkii tanssijaa ja päinvastoin. Pikemminkin tapahtuma on yksisuuntainen dj:ltä tanssijalle, ja tanssija tekee saamallaan ärsykeillä mitä haluaa tai pystyy, sen aikaa kuin jaksaa. Tällaisen musiikillisen kaaren rakentaminen, tai pikemminkin pitkäjänteisen kaaren puuttuminen, ei tue tanssimisen näkökulmasta illan kokonaisuukaarta, vaan edustaa ennemminkin yökerhon tarvetta jaksottaa tanssimista myydäkseen tarpeeksi alkoholia. Tässä suhteessa monet valtavirtaa edustavat yökerhot eroavatkin olennaisesti esimerkiksi house- ja ravekulttuurista (ks. Sommer 2001).

Saadakseen erilaisen kokemuksen musiikista pari haastateltavaa kertoi käyvänsä tanssimassa juuri klubi-illoissa joissa dj:t ottivat erilaisen, näkyvämmän roolin. Haastateltavat arvostivat tätä. Laura

¹¹ Dj:n epävirallinen haastattelu Klubilla 5.3.2014. Tämä on hyvin erilainen asenne koko illan dynamiikkaan verrattuna esimerkiksi 60- ja 70-lukujen tiettyihin diskoihin, joissa dj:t rakensivat koko illan kestäviä kaaria (Lawrence 2009, 205).

myös totesi, että toivoo etteivät Hang the Dj:n dj:t ikinä lopettaisi soittamasta, koska ”mihin me sitten voidaan mennä?”.

Tanssijat ovat siis hyvin tietoisia musiikin merkityksestä ja sen esteettisestä arvosta itselleen, ja tämä näkyy heidän valinnoissaan siitä minne mennä. Kaikilla haastateltavilla oli tietyt 2–3 paikkaa, joissa he useimmiten kävivät. Tanssipaikkoina Tampereelta mainittiin Ilona, Ilves, Gloria, London, Klubi, Ruma, Doris ja Yo-talo. Haastatteluissa tuli myös ilmi, että kun oli löytänyt paikat, jotka ”soittaa sellasta musiikkia että viittii tanssia” (Olga), pitäytyy niissä. Näiden löytymistä Laura kuvaili ”pelastavaksi jutuksi”.

Haastateltavat toivat esiin myös yökerhojen lyhyehköt eliniät, ja totesivat etteivät edes välttämättä tiedä mitä muita vaihtoehtoja olisi, joten tuttuihin paikkoihin tukeutuminen oli heille luonnollinen vaihtoehto. Eräs haastateltava myös totesi, että kun yökerhoja katsoo parinkymmenen vuoden perspektiivillä, niin hänen mukaansa tarjonta nykyisin melko eriytynyttä. Tämä näkyy myös Tampereen yökerhojen asiakasjakaumassa Londonin ja Klubin ollessa ehkä eniten variaatiota sallivia paikkoja. Parikin haastateltavaa kaipasi pintaliitopaikkojen sijasta yökerhoille monipuolisempaa kävijäpohjaa, joka tietenkin on riippuvainen paikan halutusta profiilista. Näissä rajoitetuissa raameissa tuttuus ja musiikin taattu laatu olivat niitä tekijöitä, jotka ohjasivat tanssijoiden valintoja. Myös päiväkohtainen moodi ja intuitio olivat tanssipaikan valintaa tarkentavia tekijöitä.

Tuttuus tuli esille myös kappaleiden esteettisen arvon arvioinnissa ja se mainittiin nimenomaan musiikin esteettistä arvoa nostavana seikkana, kuten Olgan kommentissa:

Mut sit tietysti Klubille tai Rumaan jos menee, niin odottaa et tulee joku tuttu biisi. Niin sitä sitten lähtee ihan fiiliksissä tanssimaan. Että jos sä tanssit jossain, ja jos sä et tunne sitä biisiä, ja siinä ei oo joku ihan jäätävän hyvä kikka tai joku tempo, ni emmä sitä jaksaa tanssia. Että mielummin jotain sellasta mikä tuntuu joltakin. Itessään. (Olga h2013.)

Mikäli siis kappale on tuttu, se aiheuttaa positiivisen affektin, eli tuntuu helpommin kehossa ja saa tanssimaan, kun taas vieraalta kappaleelta saatetaan vaatia enemmän, jotta tanssimisinto säilyy.

Tuttuuteen liittyen lähes jokainen haastateltava mainitsi myös erikseen, että nykyisten preferenssien lisäksi varsinkin Olga, Laura ja Hannele halusivat tanssia nuoruuteensa liittyviä kappaleita. Tällaista tuttuuden merkitystä kuvailee esimerkiksi Laura:

Mää oon kuunnellu yhekskytluvulla sellasta brittipoppia ja jonkun verran räppiä ja sellasta. Mutta sitten silti jos alkaa soimaan Haddawayn What Is Love, niin kyllä

mää oon sitten että ”Hei, nyt tanssimaan! Koska tää on meidän nuoruusbiisi!”
(Laura h2013.)

Tämä sama ilmiö näkyy myös yökerhoissa havainnoissa. Välillä tulee kappale, joka saa ihmiset ryntäämään tanssilattialle. Kädet nousevat ylös. Huulet liikkuvat sanojen tahtiin. Nekin, jotka eivät ole viihtyneet tanssimassa, tulevat lattialle. Laukkasen termejä lainaten käsitän, että tunnistaminen aiheuttaa näissä tilanteissa affektiivisen lähentymisen. Tutun kappaleen soidessa ihminen lähentyy itseään omien muistojensa kautta, mutta hän lähentyy myös konkreettisesti musiikkia sen mukana laulaessaan.

Tuttuudessa merkityksellistä onkin pidempi perspektiivi, joka sitoo tämän hetken tapahtumat yhteen kehohistorian ja aiempien affektiivisten tapahtumien kanssa. Laura kuvasi tuttuuden merkitystä suhteessaan tanssimiseen seuraavasti:

... ne dj:t ne on soittanu siellä Tampereella pitkään. Nii määhän oon tavallaan oppinu tykkäämään niistä biiseistä ja siitä musiikista myös varmasti sen kautta ja sieltä tulee paljon biisejä siis sitä kautta et tää on hyvä, niinku et mää oon kuullu sen ensimmäistä kertaa siellä. Ja sitten mää oon silleen että vitsit tää on hyvä biisi. Ja sitten mää sitä kotona alan kuuntelemaan. Nii senkin takia ne soittaa varmasti hyvää musiikkia, koska mää oon jotenki kasvanu niitten kanssa siihen, vaikka siihen tanssimiseen. (Laura h2013.)

Tanssijat siis sitoutuvat musiikkiin ja tunnustavat tuttuuden merkityksen tanssimiselleen. Kuten edellinen esimerkki osoittaa, sitoutumista rakentavat musiikin kanssa tapahtuneet affektiiviset kohtaamiset ja lähentymisen kokemukset. Fanikulttuurista poiketen tanssijat eivät identifioitu jonkun tietyn artistin seuraajiksi, vaan sitoutuminen tapahtuu erityisesti omassa kehossa hyvältä tuntuvaan rytmiin ja musiikkityyliin, paikkaan sekä mahdollisesti dj:hin. Mukana kasvamisen kautta saavutettu tuttuus lisää musiikin vaikuttavuutta kehoon ja näin myös musiikin esteettistä arvoa. Mutta mikä merkitys musiikin esteettisellä arvolla tai sen synnyttämällä affekteilla on tanssijalle ja kehollistetun arvon rakentumiselle?

Musiikin esteettisen arvon ja affektiivisuuden merkitys tanssijalle näkyy esimerkiksi Olgan kuvauksessa:

Siinä on vaan joku sellanen yhteys, minkä pystyy tunteen. Ja melkein tulee sellanen fiilis, että on jonkunlaisessa, vähän niinkun transsissa. Ei niinku ihan. On kuitenkin jollain tavalla tietonen itestään, mutta jotenkin se tuntuu hirveen luonnolliselta se liikkuminen. Sillon kun se biisi on hyvä ja se tuntuu hyvältä. Että

jos mä yritän tanssia jotain sellasta biisiä mikä ei tunnu hyvältä, niin mä tunnen itteni ihan sairaan kömpelöks. Että aivan niinku älytöntä. Että sitten on vaan pakko sanoo, että nyt ei lähde ollenkaan. Että sori, emmä pysty tanssiin tätä. Että sen pitää tuntuu sen biisin hyvältä ja kuulostaa sen biisin hyvältä. Että, se liike myös tuntuu hyvältä. (Olga h2013.)

Musiikki on siis perustavanlaatuinen elementti tanssitapahtumassa. Tanssijalle musiikin esteettinen arvo riippuu sekä musiikin rytmin kyvystä tuntua tanssijan kehossa, että musiikkiin liittyvistä, lähentävistä affekteista kuten esimerkiksi kappaleen tuttuudesta. Kun nämä tekijät ovat kohdallaan, osoittaa tanssija musiikin esteettisen arvon kehonsa toiminnalla, tanssien.

4.2.2. Liikkeen esteettinen arvo

Seuraavaksi tarkastelen kenttähavaintojeni ja haastattelujeni pohjalta sitä, miten yökerhotanssin liikkeen esteettinen rakentuu ja mistä se koostuu. Sherril Dodds selittää analyysissään tanssin esteettistä arvoa tanssin herättämällä positiivisella huomiolla ja näkyvyydellä (Dodds 2011, 150–151). Myös haastateltavat puhuivat tiettyjen tanssijoiden kiinnittävän heidän huomionsa tai Lauran sanoin olevan ”ihania”, mikä vaikuttaa olevan yhteydessä Doddsin käsitykseen tanssin esteettisestä arvosta.

Doddsin mukaan tanssijat arvioivat toistensa tanssitaitoa, liikekapasiteettia, tekniikkaa ja ilmaisua (Dodds 2011, 150–151). Koska havaintojeni perusteella yökerhoissa on olemassa normin mukainen tyyli, mutta ei selkeää yhtenäistä tekniikkaa ja tekniikan tarjoamaa ideaalia, on esteettisen arvon pohjalla oltava jotain muuta. Onko se tanssitaito? Liikekapasiteetti? Ilmaisuu? Ketkä vetävät huomion puoleensa? Miten he tanssivat? Löytyykö tanssin esteettiselle arvolle joku yhteinen nimittäjä?

Seuraava kenttähavainto kuvaa erästä tanssijaa, jonka tanssia katsoin itse arvostaen:

Siellä (tanssilattialla) vaaleatukkainen nainen kiinnittää huomion, koska hyppii voimakkaasti. Pää heiluu, tukka heiluu. Tämä nainen bailaa. Hän osaa tanssia: kehossa on monia suuntia, aksentteja, paljon keskivartalon käyttöä. (Kenttäpäiväkirja 8.9.2013.)

Tässä naisessa huomion siis kiinnitti hänen energiansa ja monipuolinen, esteetön liikkumisensa joka erosi lattian muusta liikehdinnästä.

Tanssin esteettinen arvo näkyikin silloin, kun tanssilattialla jonkun tanssi on mielenkiintoista ja vetää katsetta puoleensa. Myös haastateltavat puhuivat tästä huomion hakeutumisesta ja

mielenkiinnosta joitakin tiettyjä tanssijoita kohtaan, kuten esimerkiksi Elli, joka kertoi katsovansa muita tanssijoita ja kiinnittävänsä huomionsa sellaisiin tanssijoihin joista saa virtaa ja energiaa. Omissa havainnoissani ja haastateltujen puheenvuoroissa ei kuitenkaan kuvailtu tiettyjä liikkeitä tai tiettyä tyyliä katseen ohjaajana. Mihin siis perustuu yökerhotanssin esteettinen arvo ja arviointi?

Pohjaan esteettisen arvon analyysini Mark Johnsonin teoriaan siitä, että ihminen ymmärtää kehollaan (Johnson 2007). Liikkeen esteettisen arvon ymmärtäminen ei siis ole vain liikkeen visuaaliseen muotoon sidottua, vaan yökerhotanssin esteettinen arviointi pohjautuu ennen kaikkea keholliselle tasolle. Tätä tukee myös Alfonsina Scarinzin (2012) hahmottelema esteettisen ymmärryksen malli, jossa Scarinzi näkee esteettisen kokemuksen kehollisesti elettyinä, miellyttävänä laatuna (Scarinzi 2012, 91). Näin ollen keho on se, missä esteettinen kokemus eli myös esteettinen arvo syntyy, tuntuu ja vaikuttaa. Mutta mistä tämä miellyttävä, esteettistä arvoa merkitsevä laatu syntyy?

Marko Aho ei puhu esteettisestä kokemuksesta, mutta tarjoaa selityksen todeten, että ruumiillisen toimijuuden kannalta kehollinen tunne on olennaista (Aho 2007, 249). Arvostaakseen tanssia esteettisesti tanssin pitäisi siis herättää kokijassaan kehollinen, miellyttävä tunne. Affektiivisia kohtaamisia tutkinut Anu Laukkanen liittää tunteet tunnistamiseen ja tietämiseen. Laukkasen mukaan tanssi ja musiikki laittavat kehon liikkeelle ja voivat näin tuoda toisia subjekteja lähemmäs ja toisaalta myös etäännyttää toisia. (Laukkanen 2012, 192.) Näenkin, että Laukkasen kuvailemat affektiiviset lähentymiset ja erot kuvaavat nimenomaan esteettistä arviointia.

Myös havaintomateriaalissani oli selkeästi nähtävissä, kuinka toisten liikkuminen herättää tanssijoissa positiivista vastakaikua ja toisten liike taas halua tehdä selkeä ero tähän estetiikkaan. Laukkasen hahmottelemat affektiiviset lähentymiset ovat merkki siitä, että liikkeessä on kokijalle jotain miellyttävänä tunnistettavaa joka sitten synnyttää esteettisen arvon, kun taas tanssin aiheuttamat etäännyttymiset kertovat merkitsevistä eroista.

Elli esimerkiksi kuvailee omaa liikkeen esteettistä arvottamistaan seuraavasti:

Mä kiinnitän eniten huomiota siihen että miltä se näyttää se ihminen kun se tanssii. Että onko se onnellinen ja ilonen. Että ei ehkä sekään kuinka hienosti tai miten se tanssii, vaan just se että sillä on tosi hauskaa ja että se on fiiliksissä siellä. (...) Ja semmoseen että häpeilemättömästi tanssii sitä omaa juttuaan ja on rohke. Hmm, koska sitä on siellä vähemmän, kun suurin osa on tuopit kädessä siellä tanssilattialla... (Elli h2013.)

Tässä on mielestäni selkeästi nähtävissä affektiivinen lähentyminen, jossa Elli nauttii toisen positiivisuudesta ja rohkeasta oman jutun tanssimisesta. Kuten Elli itsekin sanoo, tanssin esteettinen arvo pohjautuu tässä ennen kaikkea tanssijan onnelliseen olemukseen ja omalla tavalla tanssimiseen, ei niinkään tiettyihin liikkeisiin.

Myös kenttähavaintoni kertovat liikkeessä olevan kehon yksilöllisyyden ja tanssiin liittyvän mielihyvän merkityksestä tanssin esteettisen arvon määrittäjinä, kuten seuraavissa muistiinpanoissa:

Katse kiinnittyy tähän seurueeseen, erityisesti kahteen naiseen jotka tuntuvat tanssivan kainostelematta, olevan kehoissaan ja nauttivan aktiviteetista. Yhdellä heistä on pehmeä ja sensuelli tanssityyli, jossa lantion ja käsien hieman pitkitetyt kaaret ovat leimallisia. Liikkeen pääsuunta on sivulta sivulle lantion johtaessa ja käsien reagoidessa pakottomasti vartalona sivuilla. Toinen naisista on kulmikas, ja rakenteeltaan kuiva ja sitkeä. Hän tanssii estottomasti omalla tyylillään. Kyynärpäät aktiiviset ja koukussa vartalon sivuilla. Niiden liike on usein edestä taakse. Polvet nousevat aktiivisesti. Nilkat hän heittää toisinaan eteen. Hieno liike: jalat stabiilit ja ylävartalo kiertyy nopeasti puolelta toiselle. Molemmat naiset kiinnittävät katseeni, koska he vaikuttavat ujostelemattomilta. He nauttivat tanssista ja antavat sen näkyä. Kumpikaan ei pienennä liikettä tai tunnu tarkkailevan sitä ulkoa. Tanssi tuntuu tulevan sisältä ja näkyvän sellaisena kuin se on, ottavan tilansa pakottomasti. (Kenttäpäiväkirja 5.9.2013.)

...upea, runsas nainen tanssii. Hän nauttii liikkeestä, koko keho tanssii. Pieniä aksentteja. Hymy huulilla. Tulee hyvä mieli katsoessa. Keho, jota ei hävetä, vaan josta nautitaan. (...) Nainen toteaa riemuiten: ”Jag älskar att dansa! Du såg det!” Kyllä, sen nimenomaan näin. Se kiinnitti huomioni, kiehtoi ja sai minut haluamaan lisää. Jonkinlainen häpeilemätön nauttiminen, flow, oman kehon kanssa oleminen. (Kenttäpäiväkirja 5.10.2013.)

Edellä kuvatuissa tilanteissa huomioni kiinnittyi nimenomaan naisten nauttivaan olemukseen ja kokonaisvaltaiseen tanssiin. Scarinzi liittäkin esteettiseen kokemukseen sen yksilöllisen, hetkellisen kokonaisvaltaisuuden kokemuksen (Scarinzi 2012, 100). Tämä näkyi myös havainnoissani: kaikki huomion herättäneet naiset tanssivat omalla tyylillään, mutta itseäni puhutteleva ja esteettisen arvon luova tekijä oli naisten kokonaisvaltainen liikkuminen ja omasta liikkeestään nauttiminen.

Nämä huomiot istuvat saumattomasti Doddsin havaintoon esteettisestä arvosta, joka näkyy liikkeen herättämässä positiivisessa huomiosta ja tanssin näkyvyydessä. Edelliset merkinnät kenttähavainnoistani kertovat myös miksi näissä tapauksissa liikkeen positiivinen kokemus ja esteettinen arvo ovat yhteydessä: omasta tanssistaan nauttivat naiset ovat vapaasti kehossaan ja sinut tanssinsa kanssa. Keho ei ole normin mukaan rajoittunut, vaan tanssija tanssii omalla tavallaan ja kokee tämän miellyttäväksi. Tämä kehollinen mielihyvä säteilee myös ulospäin, ja katsojan huomio kiinnittyy liikkeestä nauttivaan kehoon sitä arvostaen.

Tämä sama tanssin tuottama mielihyvä liikkeen esteettisen arvon määrittelyssä on myös keskeistä haastateltujen puheessa, kuten Hannelen kuvaillessa omaa tanssiaan:

Kun mä rupeen tanssiin, niin mulla alkaa toinen elämä. (...) Se jotain semmoista tiettyä tunnetta... Silloin kun mä tanssin niin mulle tulee semmoinen olo että mä oon vapaa. Mä oon niinku vapaa kaikesta. Mä nautin siitä tanssimisesta ja joskus se näkyy myöskin päällepäin että joku sanoo: ”Ei vitsi kun mä voisin olla noin vapaa”. (Hannele h2013.)

Hannelen itsensä sekä katsojien arvostaman vapauden tunteen lisäksi haastateltavat nimesivät tanssin esteettisesti arvostettaviksi piirteiksi jo esiin tuomani liikkeen kokonaisvaltaisuuden sekä luonnollisuuden. Lauralle esimerkiksi liikkeen kokonaisvaltaisuus oli olennainen osa tanssia sen ollessa parhaimmillaan, ja Olga taas kuvaili toivettaan siitä, miltä hän haluaisi tanssinsa näyttävän seuraavasti:

Olishan ihana tanssiessa näyttää jotenki siltä että (...) tanssiminen jotenki vaan näyttää luonnolliselta jatkeelta ihmisen liikkumiselle (Olga h2013).

Tanssin esteettinen arvo ei siis haastateltavilla määrity tietyn liikkeen, vaan kokonaisvaltaisen, havainnoijaa miellyttävän kehollisen läsnäolon kautta, jota kuvaavat muun muassa adjektiivit vapaus ja luonnollisuus.

Tanssilattia ei kuitenkaan ole vain viaton esteettisen arvostuksen paikka, vaan yökerhotanssissa esteettisesti miellyttävän liikkeen rinnalla ovat toisenlaisten kehon käytön tapojen tuottamat näkyvät erot. Toiset tanssijat vetävät huomion itseensä positiivisessa mielessä, kun taas toiset aiheuttavat tarkkailijassa halun määrittellä itsensä erilaiseksi, tehdä toisin. Judith Hameran mukaan estetiikan määrittämä liike onkin myös aina väline ideaalien ruumiillistamiselle tai vastustamiselle (Hamera 2011, 4). Yökerhossa ilmenevissä tanssimisen tavoissa näitä erilaisia ideaaleja ruumiillistetaan ja vastustetaan osin tiedostamatta ja toisinaan hyvin tietoisestikin.

Erialaisten estetiikkojen eroja voi havaita Laukkasen hahmotteleman käsitteen, ”häiritsevien erojen” avulla. Laukkaselle nämä häiritsevät erot tuntuvat ruumiissa häiritsevinä tai jopa aiheuttaen epämukavuuden tunteen. (Laukkanen 2012, 78.) Jos miellyttävän esteettisen kokemuksen pohjalla ollut kinesteettinen empatia siis lähentää, niin se voi myös etäännyttää ja tehdä tanssijan tietoiseksi eroista (ks. Laukkanen 2012, 190). Haastateltavien puheessa vastakohtana esteettisen arvon saaville tanssimisen tavoille löytyi hyvinkin selkeitä määritelmiä siitä, mikä ei ollut esteettisesti miellyttävää ja mihin tanssijat halusivat tehdä eron.

Hannele esimerkiksi teki eron erityisesti tiettyyn aikakauteen viittaavaan tanssityyliin, hänen sanojensa mukaan ”kasari ryhmäliikuntoihin”, joihin hän ei missään nimessä halunnut osallistua:

... nää niin sanotut kasari- ja ysäriajat, niin siä oli näitä tämmösiä, niin sanottuja (naurahtaa) ryhmäliikuntoja. Ennen ku pyöritettiin nyrkkejä ja sormia tietyllä lailla, ni se on musta ihan järkyttävää. Mää en niinku. Ja sitte varsinki ku kasariaikaan oli nää tietyt vaatteet ja äijillä nää tietyt tukat ja sit siis apua, ei. Et se on sellane et mä vältän mahdollisuuksien mukaan kaikkia sellasia kasari- ja ysäriavetoja. Ettei mitään John Travolta -hyppyjä. Tai jotain tällasta Fame -aikakautta ni ei. Että aina ku mä kuulenki sen biisin ni mua rupee oksettaan... (Hannele h2013.)

Hannelen teki siis ero tiettyyn aikakauteen, musiikkiin, pukeutumiseen ja liikkeeseen; hän ei nauttinut näistä eikä arvostanut näitä esteettisesti. Hannele myös kuvasi tilanteita, joissa hän koki oman kehonsa liikkeen tuottaneen häiritsevän eron tarkkailijoiden mielissä:

Se on monelle shokki ja järkytys kun ne katsoo että: ”Apua, että iso ihminen menee tanssilattialle ja, mitä, mitä tapahtuu?” Että kun se (Hannele itse) ei olekaan kankee. (Hannele h2013.)

Hannele siis koki tanssillaan kumonneensa kehon rakennettaan koskevat normit ja häirinneensä näin vallitsevaa esteettistä oletusta. Tämän lisäksi useat haastateltavat halusivat tehdä vahvan eron suhteessa itselleen vääränlaiseen seksikkyyteen tanssissa¹².

Tanssin esteettinen arvo riippuu siis koetusta kehollisesta mielihyvästä ja affektiivisesta lähentymisestä, ei taidosta, tietyistä liikkeistä tai tyylistä. Huomioitavaa onkin, että tanssin esteettinen arvo on eri asia kuin yökerhotanssin yleinen tyyli, sillä esteettistä arvostusta herättävät tanssijat poikkeavat perustyylistä omalla tanssitavallaan, josta he nauttivat ja jonka he näyttävät. Scarinzin esittämä yksilöllinen ja hetkellinen kokonaisvaltaisuuden kokemus pätee siis myös

¹² Käsittelen tätä eron tekemistä vääränlaiseen seksikkyyteen tarkemmin liikkeen eettisen arvon analyysissä.

yökerhotanssin esteettiseen arvoon (ks. Scarinzi 2012, 100). Yökerhojen tanssin estetiikka perustuukin havaintojeni ja haastattelumateriaalini perusteella tanssijan olemukseen, missä arvostettavia asioita ovat kokonaisvaltaisuus, vapaus, luonnollisuus ja tanssijan positiivinen energia.

Doddsin määritelmä tanssin esteettisestä arvosta näkyvyytenä ja tanssin saamana positiivisena huomiona pitää siis myös paikkansa. Tanssin keholliseen tunteeseen pohjautuva esteettinen arvo rakentuu havaitsijan omasta kehollisesta kokemuksesta, jonka hän saa kokiessaan omaa tanssiaan tai havainnoidessaan toisen tanssijan olemusta ja energiaa. Tämä selittyy sillä, että kinesteettisen empatian takia toisen jotain miellyttävää edustava tanssi tuntuu omassa kehossa ja herättää positiivisen tunteen, joka johtaa myös tanssin saamaan esteettiseen arvoon. Havaitun liikkeen positiivinen kokeminen siis synnyttää tanssin esteettisen arvon, oli sitten kyse tanssijan omasta tai toisen havaitusta liikkeestä.

Henkilökohtaisen kokemuksen muodostaessa tanssin esteettisen arvioinnin perustan ei pidä unohtaa, että tanssiliikkeiden merkitys rakentuu suhteessa tanssin ulkopuolisiin elementteihin (Laukkanen 2012, 49). Tanssin estetiikan merkitys sukupuolen sekä tanssivan kehon rakentamisessa ja esittämisessä onkin merkittävä. Se, kuinka tanssii ei siis ole vain yksityisasia, vaan se rakentaa ja muovaa myös kuvaa niin yhteisestä, kuin tanssijan henkilökohtaisestakin sukupuolesta. Liikkeelliset erot tekevät näkyviksi kehollisia normeja ja arvostuksia, ja ovat näin sidoksissa liikkeen esteettiseen arvoon, mutta myös seuraavassa kappaleessa käsiteltävään tanssin eettiseen arvoon (ks. Bollen 2001).

4.3. Tanssin eettiset arvot ja häiritsevät erot

Eettisyys on olennainen osa tanssia ja sen käytäntöjä, sillä esimerkiksi Andrée Graun mukaan tanssi sisältää sen taustalla olevat ideologiat ja maailmankuvat (Grau 1999, 165). Tanssivia yhteisöjä tutkinut Judith Hamera vahvistaa tämän toteamalla, että päivittäiset käytännöt tekevät näkyväksi ryhmän toiminnan etiikan. Hameran mukaan eettisyys ilmenee siinä, miten ihmiset kohtelevat toisiaan niin tanssissa kuin siihen liittyvässä muussakin kommunikaatiossa. (Hamera 2011, 186–188.) Myös Rosalyn Diprose korostaa lokaation, position ja paikan merkitystä eettisyydessä; hänelle eettisyys on asemitumista suhteisiin ja näissä suhteissa olemista muiden kanssa (Diprose 1994, 18). Tanssin eettisen arvon analyysini yökerhokontekstissa pohjautuukin sille, kuinka ihmiset ovat suhteessa toisiinsa tanssilattialla. Mitä tanssijat tekevät? Mitä heidän mielestään kuuluu tai ei kuulu tehdä? Miten tanssijat itse sanoittavat tanssimisen eettisiä аспекteja? Mitkä heille ovat yökerhotanssin eettiset arvot ja normit?

Haastateltavat korostivat puheessaan erilaisuuden hyväksymistä tanssilattialla, kuten Olga kuvaillessaan reaktiotaan hänen mielestään oudosti tanssivaan ihmiseen:

Mitä toi tyyppi tekee? Millä niinku tripillä toi oikee on täällä? Mut, se on sen tyyli.

Jos se ei loukkaa sillä tylhillä ketään, niin kyl se saa sen tehdä. (Olga h2013.)

Tyyli siis saa olla erilainen ja outo, mutta Olgan mielestä tanssiessa ei saa loukata toisia. Myös Lauran puheessa kuului toisten tanssijoiden huomioonottaminen, ja hänelle eettisen toiminnan ohjeena tanssiessa olikin, ettei häiritse toisia:

No silleen toisia tanssijoita kunnioittaen. Ehkä se. Että ei mee niinku liikaa. Mm, se on mun mielestä ehkä se, että ei saa tavallaan häiritä toisia. Mut ei sillä miten tanssii, niin oo muuten mitään merkitystä. (Laura h2013.)

Haastateltavat siis korostivat tanssin eettisyyttä, joka ilmenee siinä kuinka toisiin tanssijoihin suhtaudutaan; toisia tanssijoita ei saa häiritä tai loukata ja erilaiset tanssityylit pitää hyväksyä.

Tanssiin sisältyvät eettiset arvot eivät kuitenkaan ole niin yksinkertaisia, että ne voisi selittää vain erilaisuuden hyväksymisellä ja kunnioituksella toisia kohtaan, sillä nämä voidaan ymmärtää hyvinkin eri tavoin ihmisestä riippuen. Parviaisen mukaan eettisyys on yhteydessä kehollisuuteen niin yksilön kuin myös sosiaalisella ja yhteiskunnan normien tasolla (Parviainen 1998, 114–116). Eettisyys ei siis synny tyhjiössä yksittäisen tanssijan mielessä, vaan hänen koko kokemusmaailmansa ja kontekstinsa vaikuttavat siihen, mikä tanssissa koetaan moraalisesti hyväksyttävänä. Parviainen sitoo eettisyyden siihen, kuinka yksilö tanssiessaan kunnioittaa tai vastustaa yhteiskunnan arvoja ja kehon normeja (Parviainen 1998, 116). Eettisyys siis luo hyväksyttävien tai vastustettavien normien kautta raameja tanssille, ja tulee esille suhteissa toisiin tanssijoihin. Mitä sitten ovat tanssin eettiset käytännöt? Entä mitkä ovat häiritsevät ja rajoja osoittavat suhteet?

Selvittääkseni tarkemmin yökerhotanssin eettisiä arvoja käytän Laukkaselta ja Parviaiselta mukailtua ajatusta siitä, että affektiivisesti häiritsevistä eroista voi paikantaa eettisiä kysymyksiä ja normeja, joihin yksilö suhteuttaa itsensä, kehonsa ja toimintansa, joko niitä seuraten tai normistoa vastustaen (ks. Laukkanen 2012, 86, Parviainen 1998, 116). Keskityinkin seuraavaksi haastattelumateriaalini luennassa esiin nouseviin kuvauksiin, joiden kerronnassa esiintyy näitä häiritseviä eroja ja hankausta toiminnan ja kertojan eettisen normiston välillä.

Materiaalissani eettisten erojen tekeminen ja kokeminen tulivat erityisesti esille haastateltavien sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta sivuavissa kokemuksissa. Tämä on luonnollista, sillä tanssilattia on paikka, jossa kehollisten tekojen toistolla ylläpidetään myös seksuaalisuutta koskevia normeja

(ks. Bollen 2001, 289). Pelkästään se, että joku kutsuu tanssia seksikkääksi voi nostaa esiin tanssin ja tanssijan eettisen normin välisen hankauksen, kuten Lauran kertomuksessa:

Joku mulle sano eilen että ”Sä tanssit niin seksikkäästi”, ja mä olin silleen että ”E-enkä tanssi”. Että omasta mielestäni en mitenkää silleen, mut jonkun mielestä eilen ainakin niin. Se oli joku mun kaveri vielä joka sano niin. (Laura h2013.)

Laura ei kyseisenä hetkenä identifioinut itseään ollenkaan seksikkääseen tanssiin ja tämä aiheutti konfliktin hänen kokemuksensa ja ulkoisen palautteen välille. Seksikkydessä hyväksyttävän ja arveluttavan raja on hyvin häilyvä ja henkilökohtainen, ja Laura esimerkiksi kuvaili kyllä voitavansa tanssia ”siveän seksikästä tanssia”, mutta ei kuitenkaan ”liian tyrkkyä” tai ”hillitöntä hinkkaamista”. Lauran kokemuksessa näkyy Parviaisen ajatus siitä, että tanssin liikekieli voi olla ristiriidassa tanssijan omien moraalisen käytöksen normien kanssa (Parviainen 1998, 113). Vaikka Laura ei liikkeellisesti tehnyt mitään, mikä olisi haastanut hänen ymmärrystään tanssin eettisyydestä, nosti toisen kommentti esiin hänen oman rajansa eettisesti hyväksyttävälle tanssille.

Lauralla kertoi myös miten hän ei ainakaan tanssi, ja hänellä oli selkeät rajat siihen, mikä ei kuulu hyväksyttävään normistoon:

Mä en tee mitään sellaista että käydään kyykyssä tai heilutetaan takapuolta jotenkin. En mä edes osaa tehdä mitään sellaista, tai en ole ikinä kokeillut. Eikä mitään sellaista rintojen herisyttelyä. Tai semmoista liian (tauko), sellaista halpaa. (Laura h2013.)

Lauralle kyykkyyntä meneminen, ”takapuolen heiluttaminen” ja ”rintojen herisyttely” edustivat siis tanssimista, jonka hän koki epämiellyttäväksi, ja jonka esittäjästä naiskuvasta hän halusi sanoutua irti. Rintojen herisyttely ja takapuolen heiluttaminen eivät hänen mielestään kuuluneet eettisesti hyväksyttävään tanssiin, koska ne kuvasivat naisen liian ”halvaksi” (Laura), ja tämä oli siis eettisesti epäilyttävää.

Samaa sanoi Olga, joka karsasti kyykkyyntä menemistä ja musiikkivideoiden liikkeitä:

Mä en ikinä tee sellast että laskeudutaan vaikka kyykkyyntä ja sitte pungerretaan sieltä ylös. Mä en suostu edes kokeilemaan sitä, ei, ei, ei. Ja ehkä just joku sellanen heruttelutanssi, ni se ei vaan tunnu omalta. Just nää joku tällaset MTV-musavideomuuvit, ni ne ei kyl välttis oo niitä mun juttui. Joku sheikkaus tai joku tällai ei lähe yhtää. Et, ei todellakaa mikää sellain party shaker. En yhtää niinku lähe mihinkää sellaseen hinkkailumeininkiin mukaan... (Olga h2013.)

Olgan kommentissa näkyy selkeästi ristiriita hänen oman kehonsa ja musiikkivideoiden kehojen estetiikassa, joka muuttuu tanssissa kysymykseksi eettisesti oikeasta. ”Heruttelu”, ”sheikkaus”, ”hinkkailu” ja ”musavideomuuvit” kuuluivat kontekstiin ja estetiikkaan joista Olga halusi sanoutua irti, koska nämä eivät edustaneet hänelle mieluisaa naiskuvaa tai hänen omaa kokemustaan kehostaan.

Myös Elli kertoi kuinka hän säätelee tanssimistaan suhteessa seksuaalisesti hyväksyttävään normistoon ja käyttäytymiseen:

Ei siinä ny ehkä sitte ala mitää seksikkäimpiä lantion vetkutuksia vetää... (...) Oommää ehkä yökerhoissa siinä mielessä arka sitte just pyörittään lanteita ihan niinku huolella... (...) Emmä tiä, ehkä mä koen sen itte jotenkin että jos mä yökerhossa alan sheikkaan siä ihan hulvattomasti ja näin että, että mää nyt haluan hirveesti sitä huomioo ja miehiä. Kun mä haluan vaan kumminki vaan nyt sit tanssia siinä ... ehkä sitä sitten välttää jotain pahoja katseita tai tietynlaista huomiota. Niin tietylläillä ehkä semmosen liiallisen seksikkyuden tai jonku jättää siitä poies sitte. Vaikka mieltii et miten ny sitte kotona revittelee ja tanssii niin ihan eri lailla ku siellä. (Elli h2013.)

Elli yhdisti sheikkaamisen ja lanteiden pyörittämisen miesten huomion keräämiseen, ja pelkäsi että saisi sillä haluamattaan osakseen sekä miesten huomion että naisten pahat katset. Hän siis kontrolloi tanssiaan tilanteen julkisuuden mukaan. Hän piti kyllä lantion pyörytyksistä, mutta ei niiden aiheuttamasta huomiosta, joka olisi herättänyt moraalisesti arveluttavia ajatuksia hänen motiiveistaan.

Kohtasin samanlaisen moraalisesti hyväksyttävään normistoon liittyvän pahan katseen pelon kahdessa nuoressa naisessa, joiden tanssia katselin ihailien. Heidän tanssinsa kiinnitti huomioni, koska he käyttivät aktiivisesti keskivartaloa ja pyörittivät rintakehää, lisäksi liikkeessä oli aksentteja ja pientä sheikkausta. (Kenttäpäiväkirja 8.9.2013). Minulle heidän tanssinsa oli fyysistä ja leikkisää, ja he käyttivät seksikkäitä liikkeitä pilke silmäkulmassa. Tätä tanssia ja vapaata kehon käyttöä oli erittäin hauska katsoa vastapainona tanssilattian muuten melko homogeeniselle sivulta sivulle askellukselle. Myöhemmin naisten kanssa jutellessani he kertoivat huomanneensa katseeni, ja pelänneensä, että katsoin heitä pahasti. Tämä sai minut pohtimaan, kokevatko naiset että he eivät saa kerätä huomiota kehonsa liikkeillä, tai että seksikäs naisellisuus olisi jollekin uhka? Missä menee moraalisesti hyväksyttävän seksikkyuden raja naisten tanssiessa? Entä määrittävytkö rajat

suhteessa senhetkiseen tilaan, tilanteeseen ja muihin tanssijoihin vai tanssijoiden mielikuviin yleisesti hyväksytystä?

Täysin vastakohtaisesti liikkeen moraalisesti hyväksyttävään normistoon suhtautui Hannele, jolle liikkeen seksikkyys ja huomion herättäminen olivat hyväksytyjä:

... mä analysoin ja testaan. Se on semmosta mun henkilökohtasta huvia myöskin. Mä katson että: ”Aa, kuinkas toi ihminen nyt tähän reagoi?”, ja reagoiko mitenkään. Että tanssihan on tosi hyvä keino tuoda itsensä esille. Että jos sää nyt ajattelet jotain yökerhookin, ni mä en ymmärrä et miks siä on jotain näitä naisia jotka itkee et: ”Mää en löydä mitään miestä”, kun ne kulkee sitä tanssilattiaa ympäri. Mut jos ne menis kerranki ja vetäis jonku kunno shown siellä tanssilattialla, ni mä voin sanoo että sen jälkeen ei olis yksinäistä. Et kyl se on, se on niinku tietyllä tavalla tämmönen vallankäytön muoto. (Hannele h2013.)

Hannele siis tiedosti keinot huomion herättämiseen ja käytti niitä halutessaan. Hänelle seksikkäästi tanssiminen ei ollut ongelma, kuten monille muille. Hannele poikkesikin muista myös siinä, että hän oli hyvin itsenäinen tanssija, sillä hän kävi tanssimassa yksin, ei etsinyt tanssilattialta seuraa, eikä piitannut siitä mitä muut ihmiset ajattelevat:

Koska mä aattelen että jos mä oon täällä näin ja mä teen tätä näin, ni tää on mun asiani mitä mä täällä puuhastelen. Että jos emmä halua jotain seuraa tai seuralaista tai muuta, ni en. (Hannele h2013.)

Hannele eroaa muista informanteistani selkeästi siinä, että hän kokee tanssinsa ja sen seurausten olevan täysin omassa hallinnassaan. Hän ei vaivaannu huomiosta, vaan herättää sitä myös tarkoituksella. Muut haastateltavat pitivät epämiellyttävänä miesten huomiota jota he eivät hakeneet, ja kokivat että se tulee heidän omaan yksityiseen tilaansa. Hannele taas koki, että hän osaa pitää oman tilansa asenteella, sanoilla ja käyttäytymisellään, joten muiden katseet tai ajatukset eivät häntä häirinneet. Hannele myös erotti tanssimisen muusta sosiaalisesta kanssakäymisestä ja oli sitä mieltä, että tanssiessa voi olla vaikka kuinka seksikäs, mutta se ei tarkoita mitään tanssin loputtua: ”Mutta siinä on se tanssi. Ei siinä oo mitään muuta.” (Hannele, h2013). Liikkuessaan Hannele ei myöskään pyri sovinnaisuuteen, vaan esimerkiksi käyttää paljon lantiota. Hän analysoi ja testaa eri liikkeitä ja niiden vaikutusta muihin ihmisiin. Hannelelle keho ja sen seksikkyys ovat vallankäytön muoto, koska niillä pystyy keräämään huomiota.

Nämä haastateltavien täysin vastakkaiset suhtautumistavat huomion herättämiseen ovat mielenkiintoisia. Onko tanssivan naisen sallittua herättää huomiota? Onko seksikkyys

vallankäyttöä? Saako nainen käyttää valtaa kehollaan? Miten määritellään moraalisesti hyväksyttävä käytös?

Palaan alussa esiin tuomaani Diprosen käsitykseen etiikasta, joka on asemoitumista suhteisiin, näissä suhteissa olemista muihin, ja näin ollen myös erojen ja identiteetin rakentamista (Diprose 1994, 18). Tämä asemoituminen, ja erojen ja oman identiteetin rakentaminen ovat hyvin selkeästi näkyvissä haastateltavieni kokemuksissa. Materiaalini osoittaa samaa kuin Jonathan Bollenin ymmärrys tanssilattiasta paikkana, missä sukupuolten normien rajat sekoittuvat ja toisaalta seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden aiheuttamat erot vahvistuvat; yhtäältä siellä lainataan toisten liikkeitä, ja toisaalta taas sanoudutaan irti joistakin, esimerkiksi itselle väärällä tavalla sukupuolta representoivasta tanssityylistä, kuten oli nähtävissä Lauran, Olgan ja Ellin ajatuksista (ks. Bollen 2001, 289). Seksikkyyttään säätelämällä naiset pyrkivät pitämään oman tilansa rajat pystyäkseen tanssimaan kuten haluavat, ja toistaakseen itselleen hyväksyttävää naisen representaatiota. Hannele taas rakentaa identiteettinsä ja eettiset rajansa riippumattomuuden varaan: hän ei ole riippuvainen muista tai muiden reaktioista, vaan pikemminkin toimii vallankäyttäjänä toisin kuin muut haastateltavat, jotka pyrkivät tanssinsa rajoittamisella välttämään naiseutensa objektivoinnin ja vääränlaiset tulkinnat.

Mikä on eettisesti hyväksyttävä naiseuden representaatio riippuukin pitkälti tanssijasta itsestään. Yhteenvedona voisi todeta että Lauralla, Olgalla ja Ellillä tanssin liika seksikkyyys tarkoitti lantion ja rintojen korostunutta osuutta liikekielessä, musiikkivideoestetiikkaa ja huomion keräämistä tällä liikkumisella. Se vei heidän ajatuksensa moraalisesti arveluttavasti käyttäytyvään naiseen ja huomion keräämiseen, jollaiseen kukaan ei halunnut identifioitua, sillä jokainen tanssi omaksi ilokseen, ei kerätäkseen huomiota.

Heidän eettisesti hyväksymisissä liikkeen rajoissa voi nähdä Parviaisen esiin tuoman ristiriidan liikkeen ja tanssijan oman moraalisien koodiston välillä (ks. Parviainen 1998, 113). Lauralla ja Ellillä ristiriita syntyi erityisesti siitä, millainen tanssi on naiselle sopivaa: kehoa ei saa käyttää liian estottomasti ja miesten huomiota ei saa kerätä liian avoimesti. Olgalla ristiriita syntyi siitä, millaiseen kontekstiin ja naiskuvaan liike viittaa. Kaikkien kommentoissa korostui kehon liiallisen seksikkyyden välttäminen, jotta tanssiva nainen saisi pitää oman tilansa, eikä tulisi liitettyksi vääränlaiseen naiskuvaan. Tämä tietystä naiskuvasta irtisanoutuminen näkyi myös siinä, millaisiin paikkoihin naiset ylipäättään menivät tanssimaan.

Myös Laukkasen tutkimuksessa tanssivat naiset välttivät seksikkyyttä, ja Laukkanen tulkitsi tämän tarpeen huonon tai kunniantoman naisen kuvan välttämiseksi (Laukkanen 2012, 41). Lauralle,

Olgalle ja Ellille seksikkyuden välttäminen omassa tanssissa oli toisaalta oman tilan kontrollointia, toisaalta itselle oikean moraalin ylläpitämistä. Laukkanen selittää hallittuja liikkeitä ja siveää asentoa sillä, että näin nainen pystyy torjumaan kehoonsa kohdistuvaa objektiivista katsetta (Laukkanen 2012, 155). Tämän ajattelutavan mukaan nainen on itse moraalinvartija, joka käyttäytymistään säätelemällä pitää tanssin eettisesti hyväksyttävissä rajoissa.

Omassa tutkimuksessani liiallinen seksikkyys julkisessa tilassa oli toisille tanssijoille eettisesti arveluttavaa, koska suora huomion kerääminen ei kuulu hyväksyttävään normistoon. Lisäksi se saattaisi liittää heidät epätoivottuun naiskuvaan, vihjata vääriin tanssimisen motiiveihin ja altistaa vääränlaiselle huomiolle, tai pahimmassa tapauksessa fyysiselle tunkeilulle. Tämä voi olla tanssijan yritys pitää oma subjektiivisuutensa ja välttää ulkopuolelta tulevaa objektivointia (ks. Laukkanen 2012, 150). Hannelen kertomus osoittaa kuitenkin, että lantion käyttö, huomion kerääminen tai seksikkyys tanssissa ei välttämättä tarkoita mitään näistä. Olennaista onkin se, kuinka nainen itse pystyy pitämään oman tilansa ja tekemisensä rajat, ja millaisia representaatioita hän omassa tanssissaan näkee. Toisille esimerkiksi on helpompi välttää seksikkyyttä kuin olla avoimesti läsnä sen kanssa, ja torjua epämiellyttävät lähestymisyrietykset. Tärkeintä tanssin eettisen arvon rakentumisessa onkin löytää itselleen omin, omien arvojen mukainen liikekieli ja kehon käytön tapa (ks. Parviainen 1998, 113).

Yhteenvedona voisi todeta, että tanssin sukupuolisuutta koskevat eettiset rajat näkyvät siinä, miten tanssivat naiset yksilöinä käyttävät kehoaan ja suhtautuvat toisten huomioon. Jokaisen yksilön henkilökohtaiset tanssin eettiset arvot määrittävät, miten tanssijat käyttävät kehoaan tuottaakseen itselleen oikeanlaisen naisen representaation, jossa monet haluavat irtisanoutua liian halvasta naiskuvasta. Tanssilattian sukupuolesta riippumattomat eettiset arvot taas ovat toisten erilaisuuden hyväksyminen ja toisten kunnioitus, jotka tarkoittavat erilaisten ihmisten ja tanssityylien hyväksyntää tanssilattialla, sekä sitä että antaa muiden tanssia ja saa itse tanssia rauhassa.

4.4. Tanssin sosiaaliset arvot

Yökerhot rakentuvat ihmisten kohtaamiselle, tai ainakin toiveelle siitä. Suurin osa lähtee yökerhoon olemaan yhdessä ja pitämään hauskaa muiden kanssa (ks. Maunu 2014). Kenttähavaintojeni mukaan myös yökerhojen tanssilattioilla sosiaaliset suhteet ovat tärkeitä: ihmiset ovat yleensä ryhminä tai pareittain, hyvin harvoin aivan yksin ainakaan koko iltaa. Bollenin mukaan tanssilattialla toisten olemassaolo onkin olennaista (Bollen 2001, 292). Yhteydet muihin, eli sosiaalisuus onkin elintärkeä osa yökerhoja, ja myös siellä tapahtuvaa tanssimista synnyttäen

monenlaisia affekteja. Tanssi, sen arvot ja merkitykset muotoutuvat siis vuorovaikutuksessa ympäröivien ihmisten kanssa.

Yhtä lukuun ottamatta myös haastateltavani tanssivat useimmiten yhdessä muiden kanssa, kuten Elli, joka selittää syytä seuraavasti:

Emmä kyllä välttämättä lähtis yökerhoon yksin tanssiin. Ehkä ku tykkää semmosista paritansseista, ja sit siinä yökerhotanssimisessä hakee sit kumminki sitä että sen kaverin kanssa (näyttää käsillään liikkeitä ja napsauttelee rytmikkäästi sormiaan), revitetään ja haetaan siltä toiselta koko ajan kans jotain. (Elli h2013.)

Elli muodosti tanssiessaan suhteen toiseen tanssijaan: he kommunikoivat keskenään ja tämä kommunikaatio ruokki koko ajan tanssia ja sen synnyttämiä positiivisia affekteja. Samoin teki Olga, jolle tanssimisessa olennaista oli suhteen luominen toiseen:

...koska aina kuitenkin vähän tuntuu, että pitää olla joku jonka kanssa tanssia...
(...) Tavallaan et mille sä tanssit. Jos sul ei oo mitään sellasta, ni tavallaan sellain itselleen tanssiminen saattaa, varsinki Klubilla, ni tulee sellain irrallinen olo siitä kaikesta muusta mitä siel on. Tavallaan jos sul on joku kaveri siinä, joku kenen kanssa sä tanssit. Niin ei oo niin sellain eristäytyny olo. (...) Et ku mä sanon et tanssiminen tuntuu tosi henkilökohtaselta, niin tavallaan siel yökerhossa ei oo niin paljas olo. Ku siel on hämää, musa soi kovaa, sul on ne kaverit siin. Ni silloin se on sellanen, se teiän juttu tavallaan. (Olga h2013.)

Toisen kanssa tanssiminen siis kiinnittää tanssijan tekemiseensä ja paikkaan missä hän on. Tanssiminen toisen kanssa on samalla vapauttavaa, turvallista ja yhteisöllisyyttä lisäävää, silloin kun tanssikumppani on mieluinen¹³ (ks. myös Dodds 2011, 152, 154; Sommer 2001 81–83). Voisikin sanoa, että tanssiminen todellistuu toisen kanssa.

Yökerhoissa tapahtuva tanssi on siis luonteeltaan sosiaalista, ja sosiaalisuus itsessään onkin selkeästi yksi tanssin arvoista. Tässä luvussa keskitynkkin hahmottelemaan tarkemmin tanssin sosiaalisten arvojen rakentumista tanssilattian sosiaalisten käytäntöjen kautta. Millaiset siis ovat yökerhojen tanssilattioiden sosiaaliset käytännöt ja mitkä ovat näiden käytäntöjen sisältämät arvot? Millaisia arvoja tanssijat rakentavat ja välittävät suhtautumisellaan toisiin?

¹³ Kuka tahansa ei kuitenkaan kelpaa yhdessä tanssimiseen. Esimerkiksi epämiellyttävät, tunkeilevat, tai enemmän naisten katsomiseen kuin tanssimiseen keskittyvät henkilöt saivat tyrmäyksen haastatelluilta.

Erityisesti keskityn niihin käytäntöihin, jotka luovat affekteja haastatteluissa ja havainnoimieni tanssijoiden toiminnassa. Seuraavaksi analysoinkin tanssilattialla esiintyvää vuorovaikutusta ja huumoria.

4.4.1. Vuorovaikutus tanssilattialla

Tanssijat osoittavat merkityksiä vuorovaikutuksessaan, joten tässä luvussa esittelen ensin yleisesti tanssilattian vuorovaikutuskäytäntöjä (ks. myös Dodds 2011, 169). Lattialle saapuminen ja sieltä lähteminen, tuttavien kanssa puhuminen ja luonnollisesti tanssiminen lukuisine variaatioineen muodostavat kaikki yhdessä tanssilattian peruskoreografian, johon sisältyy hyvin monen tasoista vuorovaikutusta. Puhetta esiintyy tanssilattialla aina, mutta hyvin vaihtelevissa määrin; puhumisen rooli tanssilattialla vaihtelee illasta ja illan vaiheesta riippuen. Esimerkiksi alkuillasta puhetta esiintyy suhteellisen paljon, kun taas myöhemmin puhe tanssilattialla on usein lähinnä lyhyitä kommentteja tanssin seassa. Variaatiot puheen määrässä ovat suhteessa tanssin intensiteettiin: mitä intensiivisempi tanssi ja energia, sitä vähemmän ja lyhyempikestoista on sanallinen vuorovaikutus tanssilattialla. Suurin osa tanssiessa tapahtuvasta vuorovaikutuksesta onkin kehollista ja affektiivista, Sommerin sanoin esikielellistä, kommunikaatiota (ks. Sommer 2001, 83).

Tanssiessa hyvin perustavanlaatuinen kehollisen vuorovaikutuksen taso on tanssijoiden oman tilan määrittely; missä kohtaa lattiaa tanssija tanssii, kuinka paljon tilaa hän haluaa ympärilleen ja miten hän on suhteessa muihin tanssijoihin. Lähes aina ihmiset tanssivat ryhmässä tai parina. Tätä tutun tai tuttuisten kanssa yhdessä tanssimista, saman tilan jakamista esiintyy hyvin paljon, ja yksin tanssivat ovat harvalukuinen vähemmistö. Yökerhojen tanssilattioilla näkee ryhmien keskinäistä, ryhmää vahvistavaa kommunikaatiota, kiertelyä eri ryhmien välillä, oman tilan pitämistä, lähestymisiä, torjumisia ja toisiinsa uppoutumista. (Ks. myös Maunu 2014, 121; Bollen 2001, 292 – 294.) Tanssijoiden tilaa määrittelee kehollinen kommunikaatio, jolla näytetään ketkä kuuluvat omaan ryhmään ja mikä on tanssijan oma, henkilökohtainen tila. Tästä selkein esimerkki on parin tai ryhmän tanssiminen kasvot toisiaan kohti. (ks. myös Sommer 2001, 73.) Tällöin tanssijat ikään kuin ympäröivät heille kuuluvan tilan sulkien muut selkiensä taakse ja näin parille / ryhmälle muodostuu yhteinen tilallinen keskusta. Tämä tilallinen keskusta on usein vapaa ja sallii ryhmän nähdä toisensa, mikä mahdollistaa ryhmän keskinäisen vuorovaikutuksen.

Saman ryhmän tanssijoiden välillä oleva tila riippuu pitkälti siitä, kuinka tyhjä tai täysi tanssilattia on, vaihdellen 0,5 metristä metriin tai jopa yli¹⁴. Tanssijat asemoivat itsensä lähemmäs tai

¹⁴ Myös haastateltavista Olga ja Hannele puhuivat oman tilan, ”neliön”, pitämisestä ja heille noin 50 cm oli normaali etäisyys muihin tanssijoihin.

kauemmas toisistaan käytettävissä olevan tilan mukaan, ja tämä vaikuttaa myös siihen, millaisia liikkeellisiä mahdollisuuksia tanssissa on. Haastateltavat toivat myös esille sen, että he pyrkivät tanssimaan niin, että heillä on mieluummin enemmän kuin vähemmän tilaa, koska tila sallii enemmän ja vaihtelevampaa liikettä.

Tanssijat ovat kosketuksissa toisiinsa melko harvoin, lähinnä illan loppupuolella intiimisti paritanssioitteessa tai leikillisesti humorististen tanssien yhteydessä. Huomionarvoista on, että kehollisesti kommunikoiden, eli kehon suunnalla, suhteella toiseen ja katseella, tehty tilan määrittely koskee tanssijan edessä olevaa tilaa, joka pidetään näin varattuna itselle ja omalle ryhmälle. Täydellä tanssilattialla eri ryhmiin kuuluvat tanssijat ovat kuitenkin selkäpuoleltaan lähes kiinni toisissaan, mutta tämä tila ei vaikuta olevan olennainen tanssijoille eikä ryhmän sisäiselle koherenssille.

Oman tilan määrittely ilmentää selkeästi myös tanssijoiden motivaatioita ja orientoitumista tanssilattialla. Tämä tietoinen omaan ryhmään suuntautuminen kuului myös erään tanssijan kommentissa kun hän totesi, että tanssii aina omassa porukassaan ilman miehiä (kenttäpäiväkirja 5.3.2014). Tanssijan kokemus hänen yhteydestään tiettyyn ihmiseen tai ryhmään määrittää siis paitsi katseen suuntaa, tanssijan omaa tilaa ja laajempaa tilallista orientoitumista, kuin myös koko vuorovaikutusta. Tämä useimpien tanssijoiden vahvasti ryhmään suuntautunut tilallinen orientaatio osoittaakin, että sosiaalinen aspekti on erittäin olennainen osa tanssimista, ja sitä pidetään yllä sekä kehollisesti että puheen tasolla.

Musiikin äänentasosta johtuen puhe ei kuitenkaan ole pääasiallisin kommunikaation muoto, vaan tanssijat välittävät ajatuksiaan, tunteitaan ja aikomuksiaan toisille kehollisesti, ja tämä kehollisten merkkien tulkinta ja niihin reagoiminen ovat hyvin oleellinen osa tanssitapahtumaa, kuten Hannelen kertomuksessa:

Ja kyllä musta tuntuu että joittenkin ihmisten kanssa me keskustellaan tanssin kautta. Ei sanallisesti, mutta siis sen tanssin kautta. Siis on muutamia semmosia ihmisiä että joku saattaa tulla tanssiin biisin kaks mun kans tai jotenki mun lähistölle. Ja saattaa ihan lähtiessään jopa sanoo että, että ”Kiitos”, tai ”Terve”, tai ”Moro”, tai silleen... Et kyllä siä käydään tämmösiä hiljasia keskusteluja mistä ei niinkun ääntä lähde. (...) ..kauniita juttuja missä on ihan täys keskittymiskyky niiden kahden ihmisen¹⁵ välillä ja kun se on loppu, se on loppu. (Hannele h2013.)

¹⁵ Hannele tarkoitti tässä kahta kehossaan olevaa, osaavaa tanssijaa.

Hannelen kertomuksessa tulee selkeästi esille kehollisen kommunikaation merkityksellisyys; yhteisen tilan jakaminen, toisen huomioiminen ja toisen liikkeeseen reagoiminen tuottaa tunteen yhteisyydestä, kauneudesta ja kunnioituksesta. Tällaisia kehollisia dialogeja tapahtuu tanssilattialla läpi illan ja ne rakentavat koko tanssin tunnelmaa (ks. myös Sommer 2001, 83). Tällaiset dialogit myös synnyttävät positiivisia affekteja, jotka muistuttavat Laukkasen kuvausta vuorovaikutuksessa syntyvästä ”intensiivisen yhteisyyden, ilon ja kauneuden kokemuksesta” (Laukkanen 2011, 188). Tanssijat pyrkivätkin lähentymään heille miellyttäviä ihmisiä ja sulkemaan epämiellyttävät ja tunkeilevat henkilöt oman tilansa ulkopuolelle, joko katseen pois kääntämällä, tanssimalla pois tai sanallisesti¹⁶.

Tanssijoiden hakema molemminpuoliseen kunnioitukseen ja kuunteluun perustuva kehollinen kommunikaatio taas lähentää ihmisiä:

...kun ihminen uppoutuu kehoonsa ja liikkeeseensä. Ne ovat hetkiä jolloin jotain muuta tapahtuu; minun ei tarvitse selittää sinulle mitä kuuluu, vaan tanssien näytän itseni ilman sanoja. Teen näkyväksi. (Tai ehkä en.) Tanssiessa kommunikaatio siirtyy toiselle tasolle. (Kenttäpäiväkirja 5.10.2013.)

...tanssiminen tavallaan myös kertoo niin paljon ihmisestä. Sen jälkeen ku on tanssinu jonkun kanssa, tai samas meiningissä, ni sen jälkeen tuntuu niinku siltä että tietää jo, tai tuntee jotenki sen tyypin paremmin. Tietää siit enemmän. (Olga h2013.)

Tanssiessa voi siis tutustua, oppia tuntemaan ja avata itseään toiselle. Bollenin mukaan tanssilattialla tapahtuu tietoista ja tiedostamatonta Toisen tavalla tanssimista, jossa harjoitellaan tanssimista, koitetaan tulemista joksikin, ja sisällytetään toisen liikkeitä toistamalla itseänsä sitä mikä toisessa kiehtoo. (Bollen 2001, 298–299; ks. myös Ylönen 2003b 72, 75–77.) Tästä kertoivat myös kaikki haastateltavat. Välillä toisen liikkeeseen meneminen voi olla hyvinkin tietoista, kuten esimerkiksi Hannelella ja Lauralla, jotka tietoisesti kopioivat toisten ihania ja hyviä liikkeitä, tai tiedostamattomampaa kuten Ellillä, joka pyrki tanssimaan yhdessä toisen kanssa ja vain reagoimaan toiseen. Välillä yhteys toiseen muodostuu huomaamatta myös kun liikkeet synkronoituvat samaan musiikin rytmiin tanssimalla (ks. myös Bollen 2001, 297–299, 307–308).

Tuntematonta tanssijaa voi paitsi etäännyttää, myös kutsua luokse katseella tai hymyllä, kuten Laura ja Elli. Toisaalta Elli toi myös esiin varovaisuuden, jolla hän käyttää katsetta tuntemattomien

¹⁶ Haastateltavista kaikki kertoivat edellä mainituista enemmän tai vähemmän diskreetteistä tavoista yrittää pitää oma tila tanssilattialla.

kanssa; hän pyrkii välttämään signaaleita ja ”himmaa” tanssiaan sekä katsekontaktiaan ellei ole varma toisen motiiveista.

Tanssilattian vuorovaikutus onkin jatkuvaa neuvottelua siitä, missä ovat tanssijan rajat: miten lähelle hän päästää, tai kenet suljetaan ulkopuolelle. Huomattavaa on, että kun tanssija suuntautuu kohti omaa ryhmää, sulkee se myös ulkopuolelle ryhmään kuulumattomat, sekä tilallisesti että energeettisesti, ja tämä on usein myös tietoinen valinta. Tanssiessa kuitenkin myös ylitetään näitä rajoja ja sulaudutaan toisen tanssiin mikäli toinen on kiehtova ja miellyttävä. Lisäksi tärkeää on, että toisen tanssijan motiivit sopivat omiin. Naiset arvostivat erityisesti sitä, että toiset nimenomaan tanssivat, eivät esimerkiksi tulleet vain näyttämään itseään tai mikä vielä pahempaa, tunkeutuneet liian lähelle tanssin varjolla.

Tanssilattian vuorovaikutuksessa tanssijoiden yhteiset keholliset dialogit ovat erittäin merkittäviä tanssin merkityksellisyyden luojia, sillä niissä ihminen tulee nähdyksi ja näkee toisen, sekä pääsee lähemmäs itseään ja toista. Tämän takia tanssiminen lähentää ja tutustuttaa toisiin tanssijoihin. Vuorovaikutuksen voisikin nähdä Doddsiin viitaten nostavan esille sosiaalisuuden ja yhdessä toimimisen arvon (Dodds 2011). Havaintojeni perusteella saman yhteisen tilan jakaminen sekä huumori lujittavat ryhmää ja toisaalta tukevat yksilön uskallusta ilmaista itseään:

Mut et niitten kaa just me vähän niinku haastetaan toisiamme tavallaan siin tanssihetkessä. Sit just niinku että, et kertsin kohdalla saatetaan vaik ottaa toisiamme käsistä kiinni, tai niinku tällast. Et siin niinku koko ajan me niinku huomioidaan toisemme siinä. Et, hei me ollaan kaikki täs ja tanssita. Hymyillään toisillemme ja niinku nauretaa että, se on tosi kuitenkin, et just siel yökerhossa se on tosi sosiaalista toimintaa. (Olga h2013.)

4.4.2. Huumori ja leikillisuus

Saman tilan jakamisen ja siinä yhdessä tanssimisen lisäksi tanssilattialla tapahtuu runsaasti eleisiin, liikkeisiin ja ilmeisiin perustuvaa leikkimielistä vuorovaikutusta. Tässä luvussa selvitän mitä tanssin kehollinen huumori on ja mikä on sen merkitys tanssimisessa.

Antti Maunu kuvaa yökerhoissa tapahtuvaa leikillistä toimintaa sanalla sekoilu, ja hänen mukaansa ”Sekoilu Genre” olikin hänen tutkimilleen bilettäjäille tutuin ja mieluisin tyyli (Maunu 2014, 128). Myös Sommer ja Dodds huomioivat huumorin olevan tärkeä tutkimissaan sosiaalisen tanssin muodoissa (ks. Dodds 2011, 204; Sommer 2001, 75). Huumori onkin erittäin olennainen osa tanssia silloin kun tanssitaan ryhmässä, kuten Olga kertoo:

Tottakai kavereitten kaa välil lähettää vetää jotai silleen et: ”Hei, nyt vedetään kaikki tätä samaa liikettä”, ja sit se lähtee ihan käsistä. Et niinku on meil jotai sellasii, just iha läpällä... (...) Mut että just me ollaan silleen että: ”No nii, että (naurahdus), tanssirinki”. Joku hyppää keskelle, tekee jonku muuvin ja muitten pitää tehdä sama. Ja sit se seuraava. Ja yks biisi vedetään läpi tätä kokonaa. Ja se on ihan sairaan hauskaa. (Olga h2013.)

Olgan kertomuksessa kaveriporukan yhteinen muodostelma, kaikkien tuntemat säännöt ja yhteinen asenne hauskanpitoon tekivät yhteisestä liikkeiden toistamisesta intensiivisen affektiivista toimintaa ja ”sairaan hauskaa” (Olga). Tällainen huumori sopii täydellisesti Maunun kuvaukseen sekoilusta, joka perustuu eleiden kopioimiseen ja toistamiseen, mahdollisesti myös kappaleiden sanojen kuvittamiseen (ks. Maunu 2014, 127). Kehollinen huumori on kuitenkin monimuotoisempaa kuin vain toisten tanssijoiden liikkeiden toistaminen, ja käsitätänkin kehollisen huumorin ja leikillisyyden Maunun Sekoilu Genreä laajemmin tanssijoiden väliseksi vuorovaikutukseksi, keholliseksi leikillisyydeksi (ks. Sommer 2001, 75; vrt. Maunu 2014, 127).

Tanssissa on paljon leikillisiä liikkeellisiä fraaseja, jotka ovat referenssejä musiikin rytmiin nojaavan tanssiliikkeen ulkopuolelle. Ne voivat olla esimerkiksi korostettuja ja suurenneltuja liikkeitä sekä ilmeitä, jotka viittaavat populaarikulttuuriin tai ryhmän keskinäiseen huumoriin. Toisin kuin Sommerin tutkimassa housekulttuurissa, yökerhoissa huumori ei ole toisen tanssijan tyylin kommentoimista, vaan pikemminkin leikillisten liikkeellisten sääntöjen ja humoristisen maailman luomista yhdessä (ks. Sommer 2001, 83). Huumori rakentuu useimmiten ryhmän yhteisenä toimintana, jossa ryhmä virittyy samalle kommunikaation tasolle. Huumori muodostuu tanssijoiden tekemistä kommunikatiivisista elementeistä, jotka eroavat muusta tanssista paitsi tunnistettavuuden, myös erilaisen intensiteetin sekä liikkeen rajatun alun ja lopun perusteella.

Tanssin huumoria kuvasi esimerkiksi Laura, joka kertoi omista pelleilytansseistaan, kuten ”kädet vapaana tanssi” ja ”rohkea tanssi”. Näissä huumori syntyi epätavallisesta, vapaasta, suurennellusta ja hulluttelevasta kehon liikekielestä. Riikka taas kertoi, kuinka he ystävän kanssa kehittivät mäkihyppytanssin sekä maanviljelijän tanssin. Riikan esimerkeissä tanssi koostui miimisistä toimista joita tanssijat tekevät yhdessä, kuten mäkihyppytorniin kiipeäminen, suksien kantaminen ja hyppy, tai lapiointi ja viljan korjaaminen (Riikka h2014). Muita esimerkkejä kehollisesta leikillisyydestä ovat muun muassa yökerhoissa näkemäni teatraalisella vakavoitumisella höystetty Bollywood -henkinen pään sivulta sivulle liikuttaminen, hauksen näyttäminen tanssin lomassa, itäeurooppalaista kansantanssia jäljittelevät tanssiaskleet, sekä nauruun päättyvä vaaniva kävely kohti ryhmän toista tanssijaa. Kaikissa näissä esimerkeissä tanssijat ikään kuin ottivat hetkeksi eri

roolin, joka näkyi heidän lihastonuksessaan ja muuhun ryhmään kohdistuneessa intensiteetissä. Liikkeet myös erosivat selkeästi sitä edeltäneestä seisoskelusta ja sivulta sivulle askelluksesta.

Kuten edelliset esimerkit osoittavat, rakentuu osa huumorista juuri siinä hetkessä ja tanssivan ryhmän kesken, kuten mäkihyppytanssi tai villi tanssi. Näissä liike voi olla kehon vapauttamista hallitsevista normeista hulluttelun avulla, tai normatiivisten toimintojen uudelleen tulkintaa matkimalla ja muuntamalla tunnistettavia liikkeitä.

Osa huumorista ja leikillisyydestä taas on selkeitä populaarikulttuurireferenssejä kuten Bollywood-henkinen pään liike. Sommer nimeää tutkimuksessaan populaarikulttuurireferenssien lähteiksi mm. videopelit, elokuvat, mainokset, sirkuksen ja capoeiran. Suomessa huumorin lähteitä ovat nykyään myös muun muassa musiikkivideot, artistit ja television sketsisarjat. (Ks. Sommer 2001, 83.) Populaarikulttuuriviitteet perustuvat yleensä yksittäisiin eleisiin ja niiden variaatioihin kuten erään naisen lyhyt soolo, jonka hän esitti ryhmänsä keskellä: nainen otti nilkastaan kiinni, nosti sen taakse ja hyppi samalla jalkaa heiluttaen. Tällä liikkeellä on eri nimiä, kuten one-legged chicken ja chicken wing, mutta sen muoto kuuluu yleisesti tunnistettaviin humoristisiin liikkeisiin (ks. mm. van Oyen 2012). Myös esimerkin nainen teki liikkeen huumorilla. Hän esitti liikkeen intensiivisesti ja häpeilemättä koko kehollaan, ja muut ryhmän jäsenet katsoivat ja kannustivat. Noin 15 sekunnin jälkeen nainen lopetti liikkeen ja jatkoi tanssia, jolloin koko ryhmä aktivoitui myös tanssimaan. Myös Olga kuvasi tällaista yhteisesti jaettuihin referensseihin perustuvaa kehollista huumoria:

... tekee just kaikkii näitä perinteisii, tyhmimpiäki liikkeitä mitä voi tehdä. Näitä että ostoskärryt ja haudankaivaja, ja ihan mitä tahansa silleen. Aivan läpällä voi heittäytyä noihi. (...) Millähän sanalla sitä kuvailis? Jotenki sellasta niinkun, jollaki taval hassuu ja hölmöö. Mut silti tekee sitä aika tosissaan. (Olga h2013.)

Huumori onkin olennainen osa vuorovaikutusta tanssilattialla, ja se tuli esiin myös kaikissa haastatteluissa. Huumorilla rakennetaan ja ruokitaan affektiivisesti miellyttävää tilannetta. Huumori syntyy ensisijaisesti tanssijoiden halusta pitää hauskaa ja olla hyvällä mielellä tilanteessa, mutta samalla se toimii myös selviytymiskeinona:

Ku se (tanssiminen) on sellast niin nautittavaa tekemistä et ... miks siihen ei sitte lisäis sitä huumorii ja sitä nauruu... (...) Et, kyl se huumori jotenki helpottaa myös sitä tilannetta jos on just vähän sellane kömpelö tai kiusaantunu olo jotenki muuten siinä tanssiessa. (Olga h2013.)

Olgan mielestä huumori kertoi paitsi tanssin nautinnollisuudesta, myös helpotti hölmöä tai kiusaannuttavaa oloa. Tämän mainitsi myös Elli:

Mää haluan pitää hauskaa ja nauraa, ja sit sekin yhdistyy siihen että voi nauraakin että: ”Eeei, tulipa tyhmä liike tai jotain”. Tai just että: ”No nii, tää on niin hieno”.
Että joo, semmosta hauskan pitoa oikeen. (Elli h2013.)

Huumori onkin keino vähentää tanssijoiden itsekritiikkiä ja epävarmuutta, ja korostaa tanssin miellyttävyyttä. Huumorin avulla tanssijat synnyttävät ja ylläpitävät tanssin positiivisia affekteja, sillä huumori on yleisesti hyväksyttävämpää toisin kuin esimerkiksi oman aistillisuuden esiin tuominen. Olga kertoi myös kuinka huumorin ja ”överin” tekemisen varjolla pystyi harjoittelemaan uusia liikkeitä joita ei vielä kunnolla osannut, tai tekemään liikkeitä jotka olisivat olleet liian noloja tosissaan tehtäviksi. Yksi tällainen esimerkki oli rodeoliike, joka Olgan mukaan oli fyysisesti todella miellyttävä, mutta tosissaan tehtynä se representoi aivan väärä ajatuksia liikkeen motiiveista ja naiskehosta. Niinpä keinona oli tehdä liike liian suuresti ja pilke silmäkulmassa, jolloin katsojat lukivat liikkeen vitsinä, ja tanssija sai tehdä kehossa hyvältä tuntuvan liikkeen:

... se että sä haluaisit tanssia jotenki, mut sä tiät et se ei ehkä oo sellast että miten yleensä pitäs tanssia. Tai just ei oo sitä yleistä hyväksyttävää tanssityyliä. Ni jos sä lähet vetää sitä överisti, ni sä saat vetää sen liikkeen, niinku tavallaan sen huumorin varjolla. Mut sä samal saat myös tehä sitä mitä sä ite haluat. (Olga h2013.)

Huumori siis sallii tanssijan olla kehossaan ja käyttää niitä liikkeitä joita haluaa, ilman oman itsen tai ryhmän rajoja, silti ollen aktiivinen osa ryhmää ja sen muodostamaa huumoria¹⁷.

Huumorissa tärkeää onkin sen yhteisyys. Kehollisessa huumorissa ja leikkillisyydessä olennaista on toiminnan suuntaaminen: tanssijat pyrkivät katseellaan tai tilallisella orientoitumisellaan kohdistamaan huumorinsa samassa porukassa oleville kanssatanssijoilleen. Perustavanlaatuisen osa huumoria onkin yhteys muihin tanssijoihin; liikkeet suunnataan aina toiselle tanssijalle tai ryhmälle jotka huomioivat huumorin ja leikkilliset elementit, ja vastaavat siihen hyväksyvällä katseella, toisella liikkeellä tai varioimalla alkuperäistä liikettä. Mikäli ryhmä lähtee liikkuen mukaan, voi myös syntyä hetkellisiä humoristisia tansseja jotka myös jäävät elämään ryhmän keskuudessa, kuten esimerkiksi Olgalla, Riikalla ja Lauralla.

Maunu tulkitsee hassuttelevan biletyksen rituaaliksi, jossa ”yksilölliset erot häivytetään kaikkenelevään kollektiivisuuteen” (Maunu 2014, 137). Vaikka huumori syntyykin pitkälti yhteisöllisyydessä, säilyy siinä myös tanssijan yksilöllisyys, johon viittaavat muun muassa Olgan kertomukset siitä kuinka hän reflektoi omaa tanssiaan ja sen representaatioita käyttäen tarvittaessa

¹⁷ Maunu kuvaa tätä ”yhteistä, tarkoituksellista ja leikkimielistä karnevalistista toimintaa”, jossa ”keskeinen tunnusmerkki on vapaasti elävät, liikkuvat, toisiaan koskevat, nauravat ja huutavat kehot” (Maunu 2014, 125–126). Tämä kuvaa erittäin hyvin sitä huumoria, jota yökerhojen tanssilattioilla esiintyy.

huumoria väylänä haluamansa fyysisyyden perusteluun. Huumori sallii tanssijan tuntea kehonsa ja jakaa tanssinsa toisen kanssa.

Huumorin avulla tanssija irtautuu arkisista kehon käytön tavoista, kuten hillitystä ilmaisusta ja kehon kontrollista. Huumori ja leikillisyys tanssissa luovat yhteisesti jaettua toimintaa (ks. Maunu 2014, 126). Leikillinen tanssi suunnataan aina omalle ryhmälle ja näin muodostuu tanssijoiden yhteinen, jaettu huumori. Tanssin huumori syntyy hassuttelevasta liikekielestä, jonka merkkeinä ovat intensiivisyys, kehon vapauttaminen normeista, ja normatiivisten toimien uudelleen järjestely ja niille nauraminen (ks. Sommer 2001, 74–75, 83). Huumoria rakennetaan myös populaarikulttuuriin viittaavilla eleillä ja liikkeillä.

Sherril Dodds korostaa huumorissa leikkiä ja spontaaniutta. Hänen mukaansa leikillinen toiminta vähentää itsetietoisuutta (Dodds 2011, 159). Huumori onkin tanssijoiden keino vähentää itsetietoisuutta ja itsekritiikkiä. Tanssin huumori on kuitenkin enemmän kuin toisten imitoimista, sillä huumori syntyy ja kehittyy tanssijoiden yhteisenä ilmaisuna (vrt. Maunu 2014, 128).

Tanssin leikillisyys ja huumori korostavat ryhmän ja sosiaalisuuden merkitystä tanssijoille: ne suunnataan aina jollekin vastaanottajalle, joka lähes aina on omasta ryhmästä. Huumori ja leikillisyys ovat myös erittäin tärkeä osa tanssilattian sosiaalisia arvoja ja vuorovaikutusta. Huumorilla synnytetään ja ylläpidetään tanssin miellyttäviä affekteja; oman kehon kokemuksellisuutta, vapautta ja yhdessä hulluttelua.

4.5. Taloudellinen arvo

Pitkä jono ulottuu rakennuksen kulmalle. Sisään ei pääse, koska siellä on liikaa ihmisiä. Kaikki haluavat tänne. Kaikki odottavat, että jono matelisi eteenpäin. Takanani on kaksi n. 25-vuotiasta naista, joilta kysyn missä he tanssivat. Sanovat HTDJ:n¹⁸ olevan tämän hetken paras paikka Tampereella. Toinen ei tanssi, vaan haluaa vain hengata. Ensimmäinen odottaa kuulevansa jotain muuta kuin ”Nrj biisejä”. Hän toivoo osin tuttuja kappaleita, ja osin, mutta ei liian, ”ug kappaleita”. Kohta olen melkein ovella, edessäni on enää kolme nauravaa nuorta naista. Vihdoin pääsen lipunmyyjän luo. 8 euroa. Suuntaan narikkaan. 2 euroa. Kiitos ja hauskaa iltaa. Eteisen liian paljastavasti valosta sukellan tummaan savun ja värivalojen sekaan, missä bassot soivat ja koko lattia pursuu yli rytmikkäästi liikkuvia kehoja. (Kenttäpäiväkirja 5.4.2014.)

¹⁸ HTDJ:llä tarkoitetaan kuukausittain Tampereella ja Helsingissä järjestettäviä Hang the Dj –klubeja.

Länsimaisessa kulttuurissa yökerhot ja niissä tapahtuva tanssiminen ovat hyvin ammattimaisesti organisoituja, ja selkeästi linkittyneet talouteen ja rahaan: tanssiminen tapahtuu erikseen siihen suunnatuissa paikoissa, jotka tarjoavat tilan ja musiikin tanssimiselle rahallista korvausta vastaan (ks. Walsh 1993, 112). Sisäänpääsymaksun ja narikkamaksun yhteydessä myös kontrolloidaan muodollisesti ketkä pääsevät sisään, vaikkakin tavoite on saada mahdollisimman moni maksamaan, mahdollisimman paljon. Lisäksi usein dj:t ohjataan jaksottamaan soitettavat kappaleet niin, että energiatasot vaihtelevat, jolloin tanssijat lähtevät välillä baaritiskille hakemaan lisää juotavaa. Tanssiminen itsessään ei siis maksa, mutta kaikki muu kyllä. Taloudelliset intressit tanssimisen ympärillä ovatkin valtavat yökerhojen asiakashankinnasta musiikkibisneksen ansaintalogiikkaan (Dodds 2011, 88, 167). Yökerhoissa tanssiminen on täysin kaupallisen populaarikulttuurin lävistämä: musiikki leviää globaalisti ja tanssi lainaa tai kommentoi televisiossa ja internetissä näkyvien musiikkivideoiden estetiikkaa. Mikä sitten on yksittäisen tanssijan osuus tässä taloudellista hyötyä tavoittelevassa kuviossa? Onko tanssija vain kuluttaja, jonka sielusta, ajasta ja rahasta yökerhot taistelevat? Mikä tanssimisen taloudellinen arvo on tanssijoille ja kuinka he siihen suhtautuvat? Kuinka kehot tanssivat taloudellisen arvon kanssa?

Tanssijan voi nähdä kuluttajana, joka maksaa kuullakseen haluamaansa musiikkia ja päästäkseen tanssimaan haluamaansa paikkaan. Suurin osa haastateltavista ei maininnut yökerhojen pääsymaksuja, mutta lähes kaikkiin paikkoihin joutuu maksamaan päästäkseen sisälle. Ilmeisesti sisäänpääsymaksua pidettiin itsestäänselvyytenä. Ainoastaan Olga mainitsi halvemmat sisäänpääsymaksut positiiviseksi tekijäksi eräässä hänen suosimassaan tanssipaikassa, mutta hänellekään halvempi hinta sinällään ei ollut merkitsevä tekijä, tärkeämpää oli paikassa soiva oikeanlainen musiikki ja tunnelma.

Musiikkitarjonta ja kaverit määrittävät suurelta osin sen, mihin ihmiset menevät tanssimaan, joten tanssitapahtuman esteettinen ja sosiaalinen arvo ovat tiukasti sidoksissa taloudelliseen arvoon. Erityisesti Olga ja Laura painottivat tiettyjä paikkoja joissa he käyvät nimenomaan sen takia, että siellä soitetaan hyvää musiikkia. Hannele taas kertoi omistavansa satoja cd-levyjä tanssittavaa musiikkia, ja menevänsä ostamaan cd-levyn jos yksikin kappale siinä on hyvä. Kaikki totesivat tanssivansa useimmiten vain omasta mielestään hyvien kappaleiden soidessa, ja paikoissa joissa tällaista musiikkia soitettiin. Tanssijat siis investoivat rahaa ja aikaa oikeanlaiseen musiikkiin tanssimisen mahdollistamiseksi. Tämä vahvistaa Fikentscherin ajatusta, jonka mukaan tanssiminen on suora ja välitön musiikin kuluttamisen tapa (Fikentscher 2000, 60). Onko tanssija siis kuluttaja, joka antaa rahansa ja tanssii? Voiko tanssin taloudellinen arvo sisältää jotain muuta?

Doddsin mukaan taloudellisen arvon määrittäminen ei voi perustua vain rahaan, vaan arvon määrittämisessä tulee huomioida myös tanssin käyttöarvo (ks. Dodds 2011, 85–87). Tanssija ei siis ole vain kuluttaja joka rahoillaan hyödyttää yksipuolisesti yökerhoja ja musiikin tuottajia, vaan tanssin taloudellisen arvo rakentumiseen vaikuttaa myös se, mitä tanssijat tanssimisestaan kokevat saavansa. Haastateltavani kertoivat muun muassa tanssimisen tuottavan suurta mielihyvää, olevan itselle miellyttävää liikuntaa ja hauskanpitoa, tarjoavan arjen nollauskeinon, tukevan sosiaalisia suhteita ja tarjoavan hyvää oloa. Ennen kaikkea tanssijoiden kokemuksissa korostui liikkeen esteettisen nautinnon arvo. Sherril Dodds tunnisti tutkimuksessaan samansuuntaisia arvoja, jotka hän nimesi tanssin käyttöarvoiksi (Dodds 2011, 165). Tanssin käyttöarvo onkin Doddsin mukaan yksilöllinen toisin kuin rahassa mitattavat sisäänpääsymaksut tai levyjen hinta (ks. Dodds 2011, 166).

Käyttöarvo on siis sen kokemuksen arvo, jonka tanssija tanssimisestaan saa. Näin ollen tanssija ei ole passiivinen kuluttaja, vaan tekee aktiivisesti valintoja siitä, mihin investoi rahansa ja aikansa, sekä suuntaa kohti positiivisia affekteja tuottavia toimintoja. Grossbergia (1992) mukaillen Dodds kirjoittaa affektiivisesta sijoituksesta: ihminen investoi energiaansa ja saa vastineeksi toisenlaisia mahdollisuuksia elämäänsä (Dodds 2011, 165 [Grossberg 1992, 62]). Tässä tapauksessa mahdollisuudet ovat juuri tanssijoiden edellä lueteltuja positiivisia affekteja.

Tanssijat eivät myöskään kokeneet olevansa passiivisia kaupallisuuden orjia. Haastateltavien kokemuksissa heidän oma aktiivisuutensa ja päätäntävaltansa oli kaiken perusta: he suuntasivat heille itselleen mielekkääseen toimintaan mielekkäässä paikassa. He eivät investoineet aikaansa, energiaansa tai rahojansa esimerkiksi itselleen epämieluisaan ympäristöön, jossa tanssiminen ei tuntunut hyvältä. Olga esimerkiksi kertoi missä hän ei ainakaan tanssisi:

...tällaisissa Amarillon ja Tivolin tapaisissa paikoissa. Ja muutkin sen tyllyset yökerhot, niin niissä jotenkin on se. Tai joku Senssi. Ne jopa mainostaa niitä paikkoja sillä et: ”Täältä irtoa aina”, ja ”Senssistä saat aina”, ja näin. Se on jotenkin vaan silleen väärin. (Olga h2013.)

Olga ei siis suostunut edes menemään paikkoihin, jotka mainostivat itseään sillä, että sieltä löytyy (seksi)seuraa. Tällaiset paikat eivät olleet niitä, joihin Olgan mielestä hänen kannattaisi tehdä affektiivinen sijoitus, sillä tämä ei sopinut yhteen hänen tanssimisen motiivinsa kanssa, eikä hän uskonut saavansa investoinnilleen vastinetta. Myös Laura kuvaili vääränlaisia ja häntä karkottavia paikkoja seuraavasti:

Siellä siitä häviää se hauska, siellä tuntuu vaan että se on semmonen lihatiski... Et mulla tulee pelkästä ajatuksesta semmonen likanen olo. Vaikka sitte taas ihmisethän käy sellasissa, ja eihän se välttämättä oo ollenkaa semmosta, mutta se ei vaan sovi omiin ajatuksiin... Se tuntuu semmoselta, (tauko) semmoselta savukoneen hajuselta ajatukselta lähtee semmoseen tanssiin. (Laura h2013.)

Olgalla ja Lauralla tanssin taloudelliset arvot olivat hyvin sidoksessa tanssin eettiseen arvoon. Tämä vaikutti sekä siihen mihin paikkoihin he menivät, mutta myös siihen millaista musiikkia he kuluttivat ja tanssivat:

Ei liian semmosta MTV musiikkia mikä siellä nyt ehkä soi, niin semmosta mää en haluu tanssia. Enkä semmosta en tykkää tanssia josta on semmosia musiikkivideoita missä naiset on vähissä vaatteissa: (naurua), se on ehkä se koska sitte ku mää nään niitä videoita, niin sitte mää oon silleen, että: ”Vitsit mikä video, hirvee biisi”. Mutta kun ne on yleensä niitä missä naiset keimailee vähissä vaatteissa ja mies istuu uima-altaan reunalla. (Laura h2013.)

Musiikkiin liittyvät mielikuvat voivat siis olla itselle vääränlaisia, jolloin myöskään omaa kehoa ja sen liikettä ei haluta yhdistää musiikkiin. Musiikki joka ei rytmensä, sanoitustensa, videoidensa tai muiden elementtensä takia tunnu tanssijalle oikealta, ei tunnu tanssijan kehossa, eikä vedä tanssimaan. Musiikin esteettinen arvo tilan ja tilaisuuden lisäksi määrittää tanssijalle myös musiikin käyttöarvon.

Kun Laura ja Olga sanoutuivat irti esimerkiksi MTV:llä soivasta musiikista, niin Hannele ja Elli taas tanssivat yökerhoissa myös tällaista musiikkia. Heille tällainen musiikki tarjosi oikean rytmin ja tunnelman, eivätkä he kokeneet, että tanssiminen olisi alistanut heitä epämieluisaan naiskuvaan tai epäkiitolliseen suhteeseen kaupallisen musiikkibisneksen kanssa¹⁹. Tämä kertoo käyttöarvon hyvin yksilöllisestä ja subjektiivisesta rakentumisesta suhteessa kaupallisesti tuotettuun musiikkiin: tanssijat haluavat yksilöllisen, omaan esteettiseen mieltymykseensä sopivan tapahtuman, johon he tekevät affektiivisen investoinnin. Mikäli tarjonta on väärä, vaihtaa ihminen paikkaa ja valitsee toisen. Kun tanssijan mieltymykset taas kohtaavat tarjonnan, tuo tanssija tanssitapahtumaan oman tanssinsa, kehonsa ja energiansa ja rakentaa tällä kokonaisuutta. Ilman tanssijoita ei ole tanssia. Tämän takia näen tanssijat Fikentscherin tavoin ennemminkin osallistujina kuin kuluttajina (ks. Fikentscher 2000, 60–61).

¹⁹ Populaarimusiikki ja yökerhojen tanssi ovat täysin yhteen kietoutuneita (ks. Dodds 2009, 247). Lähinnä erot tulevat esiin siinä, minkä tyyllisen populaarimusiikin tanssijat kokevat itselleen miellyttäväksi.

Tämä vahvistaa Doddsin huomion siitä, että ilmiselvistä massakulttuurikytköksestään huolimatta musiikin, tanssin ja talouden suhde ei välttämättä ole ollenkaan yksinkertainen ja vaivaton (ks. Dodds 2011, 92–93). Tanssijoille tanssin taloudellinen arvo rakentuu erityisesti suhteessa musiikin ja liikkeen esteettiseen arviointiin. Ne, jotka menevät yökerhoon tanssimisen takia saavat siitä itselleen tärkeitä asioita, kuten hyvää oloa, oman kehon tuntemista, miellyttävää liikettä ja sosiaalista kanssakäymistä. Tanssijat siis investoivat, vastaanottavat ja reagoivat taloudellisen vaihdannan kontekstissa. Tanssiminen on osallistumista, mutta myös kuluttamista, jolla osoitetaan järjestäjille, että vastaavan kokemuksen raamit tuotetaan myös tulevaisuudessa (ks. Dodds 2011, 166). Se ei kuitenkaan ole yksipuolista, vaan kaksisuuntaista, ja tanssijat muokkaavat valinnoillaan paitsi sitä, mitkä paikat jatkavat, myös sitä, millaista musiikkia niissä soi ja kuinka tanssiva naiskeho on suhteessa kaupalliseen naiskehon representaatioon.

5. Yhteenveto: kehollistettujen arvojen verkosto

Analyysissäni olen eritellyt ja avannut kehollistettua arvoa tuottavia diskursseja, ja kuvaillut yökerhojen tanssitapahtuman esteettistä, eettistä, sosiaalista ja taloudellista arvoa rakentavia tekijöitä. Jokainen näistä diskursseista näyttäytyy monitahoisena prosessina, jossa tanssijat omalla toiminnallaan ja merkityksenannolla ovat jatkuvasti dialogisessa suhteessa ympäristönsä arvoihin ja normeihin. Tässä merkitysten ja arvojen verkostossa tanssiminen avautuu näiden monimutkaisten yhteyksien keskiöksi, jossa affektit osoittavat merkityksellisiä diskursseja, ja muovaavat toimintaa jatkuvasti. Myös arvot vaikuttuvat toinen toisistaan ja muokkaavat vahvasti tanssijoiden toimintaa. Tanssiva keho, tanssijoiden henkilökohtaiset merkityksenannot, kehohistoriat ja erilaiset arvot ovat kaikki dynaamisessa suhteessa toisiinsa; esteettinen arvo vaikuttaa sosiaalisesta arvosta eikä taloudellinen arvo ole irrallinen eettisestä. Tämä vastaa Doddsin käsitystä kehon herkkyydestä ja reagoivasta suhteesta sitä ympäröiviin sosiaalisiin, poliittisiin ja taloudellisiin kehyksiin (Dodds 2011, 202).

Yökerhossa tanssiva keho elää jatkuvasti kokien ja reagoiden läpi erilaisten arvodiskurssien lävistämiä kompleksisia tapahtumia, jotka rakentavat jokaisen yksilöllistä kehohistoriaa. Tämä kehohistoria puolestaan muokkaa tanssijan tulevia valintoja, merkityksenantoja ja sitoutumista arvoja välittäviin käytäntöihin. Tanssiva keho on siis monivivahteinen kenttä, jossa yksilölliset ja kulttuuriset arvot ovat jatkuvan neuvottelun ja uudelleen määrittelyn kohteena, tiedostetusti ja tiedostamatta (ks. Dodds 2011, 202). Nämä arvojen diskurssit ja merkitysten artikuloinnit ovat toiminnassa, eli tanssissa, risteäviä prosesseja: ne muotoutuvat yksilöiden toiminnassa ja vuorovaikutuksessa tulkintojen vaihdellessa tanssijasta toiseen (ks. Pietikäinen 2012, 412). Kuten

myös lähes kaikki informanttini toivat ilmi, tanssiminen on lähtökohtaisesti luonnollinen ja helppo tapa toimia, mutta tanssimista pohtiessa voi olla yllättävää, kuinka paljon tanssin aikana tapahtuu ja mitä kaikkia merkityksiä nämä tapahtumat sisältävät. Arvoja ja merkityksiä analysoitaessa myös tanssijat itse kuitenkin havahtuivat niihin vahvoihin käytäntöihin, joihin he tanssiessaan osallistuvat.

Naisten kuvaillessa tanssimistaan nousevat esiin tanssin esteettiset ja eettiset diskurssit, joita tanssijat pyrkivät vahvistamaan sitoutuen itselleen mieluisiin tanssimisen käytäntöihin ja tehden eron epämieluisiin. Omassa tutkimuksessani eivät esiin nousseet erilaiset tanssityylit kuten Nykyriellä, vaan tutkimukseni naisten käytännöissä korostuu affektiivinen esteettisen arvon rakentuminen, jossa kehon kokemuksellisuus on pääosassa²⁰. Vaikka yökerhojen yleinen tanssityyli noudattaa askel-viereen kuviota, ovat liikkeen esteettisen arvioinnin pääosassa normista poikkeavina tanssijan liikkeestä nauttiminen, sekä liikkeen kokonaisvaltaisuus, aitous ja luonnollisuus. Tällaisen liikkeen näkyvyys herättää tanssijoissa positiivisen huomion, jonka myös Dodds nostaa esiin esteettisen arvon rakentumisessa. Toisin kuin Doddsin tutkimuksessa tanssijat eivät kuitenkaan arvioi toisiaan liiketekniikan tai taitavuuden perusteella, vaan liikkeen miellyttävä laatu on merkitsevin tekijä liikkeen esteettisen arvon rakentumisessa. (Ks. Dodds 2011, 150 – 151.) Tämän päivän yökerhossa liikkeen näkyvyys ei myöskään perustu tekniseen taituruuteen ja häikäisemiseen kuten disko- ja housekulttuurissa, vaan tanssijan positiiviseen olemukseen (ks. Lawrence 2003; Sommer 2001).

Liikettä ei luonnollisesti yökerhoissa synny ilman musiikkia, ja musiikki onkin erittäin tärkeä tekijä liikkeen esteettisen arvon synnyssä. Musiikin pitää tuntua tanssijan kehossa, jotta liikkeestä nauttiminen on mahdollista. Musiikin elementeistä rytmi ja kappaleen jonkin elementin tuttuus nousivat tärkeiksi tekijöiksi tanssijoiden esteettisen arvostuksen rakentumisen kannalta. Vaikka yökerhoissa kappaleet ja rytmit vaihtuvat, on rytmin merkitys perustavanlaatuisen kehon liikuttamiselle, kuten myös housekulttuurissa (ks. Sommer 2001, 73). Tanssijat ovatkin aktiivisessa suhteessa musiikkiin paitsi reagoimalla musiikin elementteihin, myös laajemmin erityisesti valitsemalla mitä musiikkia he tanssivat, ja menemällä niihin paikkoihin, joissa tällainen musiikki soi. Oikeanlainen musiikki saa siis tanssijat paitsi arvostamaan musiikkia, myös tanssimaan osoittaakseen musiikin esteettisen arvon. Näin tanssijat myös osallistuvat tanssillaan taloudellisen arvon tuottamiseen tuoden rahansa tiettyihin paikkoihin ja tukien tietynlaista soittoa. Näin ollen

²⁰ Vaikka Nykyri on tietoinen identiteettien liikkuvuudesta yökerhoissa, hän esimerkiksi jaottelee naisten tanssityylit viiteen luokkaan: androgyyni, naisellinen, dominoiva, tyttömäinen ja huomaamaton (Nykyri 1996, 47–49). Omassa tutkimuksessani tällaiset kategoriat eivät nousseet esiin, vaan olennaista oli tanssivien naisten muuntuva tanssiminen.

esteettinen arvostus on tiukasti sidoksissa taloudellisiin tekijöihin, kuten myös Dodds huomioi (ks. mm. Dodds 2011, 162–166). Kehollisen arvon rakentumisessa taloudellinen diskurssi sisältää kuitenkin myös tanssin käyttöarvon, joka on tanssijoille huomattavasti rahallista arvoa suurempi. Tanssijat saavatkin tanssimisestaan hyvää oloa, lisääntyvää oman kehon tuntemista, itselle miellyttävää liikettä, vapautta arjesta, rohkeutta toteuttaa itseään sekä kaivattua sosiaalista kanssakäymistä. Nämä arvot ovat kaikki yksilöllisiä, mutta ne osoittavat, että tanssija on ennemminkin omaa kokemustaan muovaava osallistuja kuin rahojaan pois syytävä kuluttaja (ks. myös Dodds 2011, 166; Fikentscher 2000, 60–61).

Tanssimisen merkitykset eivät kuitenkaan rajoitu vain esteettisesti miellyttävän laadun etsintään, vaan eettinen diskurssi on vahvana muovaamassa toimintaa ja tuottamassa niitä käytäntöjä joita tanssijat vahvistavat, ja toisaalta niitä joita he vastustavat. Tutkimuksessani kehollistetun arvon eettinen puoli näkyy erityisesti suhteessa seksikkyyteen ja vahvistaa Parviaisen ajatusta siitä, että tanssiminen saattaa haastaa tanssijan moraalien rajat (ks. Parviainen 1998, 113). Tanssijoilla onkin selkeitä käsityksiä siitä, mikä on hyväksyttävää ja mikä ei, vaikka eettisesti hyväksyttävän normit vaihtelevatkin tanssijasta toiseen. Useimmat tanssijat kuitenkin kokevat liian seksikkyyden tai musiikkivideoiden naiskuvan eettisesti vääräksi, eivätkä he halua tukea tätä omalla tekemisellään. Seksikkyyks myös saattaa tuntua tuomittavalta moraalisesti epäilyttävän, halvan naisen leiman takia. Toisaalta oman seksikkyyden esiin tuominen saattaa myös olla tanssijalle vallan ja hallinnan merkki suhteessa muihin tanssijoihin.

Nämä eriävät käsitykset kertovat eettisyydestä, joka tulee esiin siinä, kuinka ihminen asemoituu ja on suhteessa muihin (ks. Diprose 1994, 18). Jokainen nainen etsiikin tanssiessaan itse niitä käytäntöjä, joihin he osallistuvat tai eivät osallistu, sekä luovat ja vahvistavat samalla moraalisia rajoja tanssin käytännöille. Hyväksyttävän seksikkyyden lisäksi tanssijoille tärkeitä eettisiä arvoja ovat erilaisten tanssityylien ja tanssijoiden hyväksyminen, sekä kunnioitus toisia kohtaan. Näin ollen tanssimisen voi nähdä ymmärrystä ja hyväksymistä lisäävänä käytäntönä, jolla on myös poliittisia ulottuvuuksia niin naiskuvan kuin yhteisön toiminnankin näkökulmista.

Yökerhojen tanssissa kohtaavat yksilön ja yhteisön toiminta sekä arvojen diskurssit. Maunun mukaan biletyksessä ovatkin rinnakkain kollektiiviset ja individualistiset arvot (Maunu 2014, 23). Yksilöllisten kokemusten vahva rooli esteettisten ja eettisten arvojen rakentumisessa vahvistaa tämän myös omassa tutkimuksessani. Yhdyn myös Maunun näkemykseen yksilöllisten arvojen kanssa rinnakkain olevien kollektiivisten arvojen merkityksestä; vaikka yksittäinen tanssija tanssii ja kokee omassa kehossaan, on hän myös aina suhteessa muihin. Tämä sosiaalisten arvojen merkitys näkyy esimerkiksi tanssijan oman ryhmän tilallisessa koheesiossa, ja toisaalta hetkittäin

tapahtuvien kehollisten keskustelujen merkityksessä. Vuorovaikutuksissa aktualisoituvat arvot ovatkin kehollisen arvon tärkeitä rakennuspalikoita, kuten myös Dodds tuo esille (ks. myös mm. Dodds 2011, 169).

Tärkeä osa vuorovaikutusta on huumori. Yökerhoissa kehollinen huumori on virittäytymistä samaan leikillisyyden tilaan, ja yhteisen sävelen löytämistä toisten kanssa. Huumori sisältää kyllä tunnistettaville asioille nauramista ja lainauksia populaarikulttuurista, mutta yökerhojen tanssiin ei kuulu esimerkiksi housekulttuurille tyypillinen parodia. Yökerhoissa huumori syntyy toista haastaen, mutta silti säilyttäen kunnioituksen toista kohtaan. (Vrt. Sommer 2001, 298.) Yhteinen leikillisuus ei myöskään ole yhtä rajoittunut kuin Maunun käsitys tanssin huumorista toisten liikkeiden kopioimisena, vaan huumori syntyy ja kehittyy tanssijoiden yhteisenä ilmaisuna luoden oman maailmansa (vrt. Maunu 2014, 127). En myöskään allekirjoita Maunun käsitystä hassuttelevasta biletyksestä, jossa tanssijoiden erot häviävät ”kaikennielevään kollektiivisuuteen”, vaan näen tanssimisen huumorin mahdollisuutena paitsi pitää hauskaa, myös testata ja mahdollisesti laajentaa oman kehonsa sekä liikkeensä rajoja (vrt. Maunu 2014, 137).

Tanssiminen tarjoaa myös mahdollisuuden lähentyä ja kuunnella toista kehollisesti, jolloin toiseen voi tutustua eri tavoin kuin sanojen kautta. Toisaalta taas tanssijat joutuvat myös jatkuvasti määrittelemään omia rajojaan suhteessa muihin tanssijoihin. Vuorovaikutus tanssilattialla onkin jatkuvaa neuvottelua siitä, kuka kuuluu ryhmään tai ketä halutaan lähentyä. Monille tanssijoille oma ryhmä on tärkeä, mutta yökerhot eivät kuitenkaan muodosta yhtä vahvaa tanssimiseen perustuvaa yhteisöä ja elämäntapaa kuten housekulttuuri (ks. Sommer 2001, 289). Yökerhoissa tanssiminen voi kuitenkin avata ihmistä toiselle ja tarjota mahdollisuuden Bollenin ja Ylösenkin esiin tuomaan yhteisyyden kokemukseen; yhteisyyden, joka on inhimillistä ihmisyyden kohtaamista, ei pariutumista toisin kuin Walsh esittää (ks. Bollen 2001, 298–299; Ylönen 2003b 72, 75–77; vrt. Walsh 1993, 118).

Tanssimisen merkitykset ovat siis hyvin kerroksellisia, ja kehollistettu arvo ulottuu moneen suuntaan lukuisten diskurssien vaikuttaessa siihen. Yhtäältä tanssiminen on yksinkertaista, ”vaan tanssimista” (Olga), tai sellaista oloa että ”täytyis vähän heiluttaa jotain kohtaa” (Hannele). Toisaalta tutkimukseni osoittaa samaa kuin Dodds: tanssivat kehot manifestoivat selkeästi tanssijoiden esteettisiä, eettisiä, sosiaalisia ja poliittisia arvoja (ks. Dodds 2011, 78). Tutkimukseni mukaan yökerhoissa tanssijoilla onkin valta tanssillaan seurata tai muuttaa yhteiskunnan arvoja, ja näitä arvoja luovia käytäntöjä. Parviaisen ajattelua seuraten uskon, että mitä selkeämmin tanssijat löytävät itselleen tyydyttävän tavan tanssia, sitä varmemmin he myös pystyvät nauttimaan tanssistaan ja muokkaamaan olemassa olevia käytäntöjä lähemmäs omaa maailmankuvaansa (ks.

Parviainen 1998, 113–116).

6. Lopuksi

Tutkimukseni ajoittuminen pitkälle, noin kahden vuoden ajalle, on mahdollistanut aiheen syventymisen ja analyysimenetelmien tarkentumisen. Tutkimuksen analyysi ja tulokset ovatkin kypsemät kuin mitä lyhyemmässä prosessissa olisi ollut mahdollista saavuttaa. Etnografinen materiaalin keruu osoittautui luontevaksi ja helpoksi tavaksi toimia kentällä, ja tuotti erittäin rikkaan materiaalin analyysin pohjaksi. Aiheen kannalta etnografinen materiaalin keruu oli aivan olennaista, sillä yökerhojen tanssin maailmaa ei olisi ollut mahdollista vangita ilman tanssivien ihmisten havainnointia tai heidän omia puheenvuorojaan. Myös itse tanssiminen auttoi havainnoimaan ja ymmärtämään tanssiin sitoutuneita käytäntöjä, tanssimisen synnyttämiä affekteja, ja kehoon sitoutuneita arvoja. Oma toiminta, kentän kuuntelu ja teoriakirjallisuuden reflektointi kulkivat siis luontevasti rinnakkain rakentaen kaikki osaltaan kuvaa yökerhojen tanssin monitahoisesta maailmasta.

Rikkaan materiaalin analyysi ei ollut tehtävistä helpoin, sillä analyysiä olisi ollut mahdollista kohdentaa hyvin moneen suuntaan. Tutkimusprosessin aikana teoreettisten lähestymistapojen selkiytyminen ja tutkimuksen keskeisten käsitteiden vakiintuminen vaativat paljon pohdintaa ja materiaalin käymistä läpi uudelleen ja uudelleen. Tutkimuksen kuluessa kuitenkin analyysitavat, kuten verkostomaisten merkitysten paikantaminen affekteista ja kehollistetun arvon diskurssit, selkiytyivät ja osoittautuivat erittäin hedelmällisiksi. Arvojen ja merkitysten analysoinnissa diskurssien verkostomaisen luonteen lähtökohdakseen ottava neksusanalyysi oli toimiva valinta, sillä tanssin arvot rakentuvat kiinteässä suhteessa toisiinsa. Mielenkiintoiseksi haasteeksi koin erityisesti materiaalin monitahoisen, mutta silti hyvin paikallisen luonteen, jonka tärkeimmät fokukset eivät tulleet esille niiden käsitteiden kautta joilla yökerhojen tanssia on aikaisemmin tulkittu, kuten esimerkiksi identiteetti, rituaali tai yhteisö. Esimerkiksi prosessin alussa keskeisenä pitämäni performatiivisuus osoittautui loppujen lopuksi epäolennaiseksi, kun tarkasteltavina olivat nimenomaan tanssijoiden kokemat merkitykset ja toiminnassa artikuloidut arvot. Mikäli tutkimukseni olisi suuntautunut toisin, esimerkiksi naiseuden representaatioihin, olisi performatiivisuus luonnollisesti ollut hyvä näkökulma. Tutkimusprosessissa kentän havainnointi vei kuitenkin toiseen suuntaan.

Analyysin kannalta Doddsin kehollistetun arvon käsite osoittautui erittäin hyödylliseksi, sillä se tunnusti arvojen sitoutumisen aikaan ja paikkaan. Näin pystyin fokusoimaan niihin arvoihin ja

merkityksiin, jotka olivat omalle kentälläni olennaisimmat. Kehollistetun arvon komponenttien (esteettinen, eettinen, sosiaalinen ja taloudellinen arvo) selkiytyminen tapahtui vuoropuhelussa materiaalin ja teorian kanssa, ja lopputulos luo hyvän kuvan yökerhoon tanssimaan menevien naisten arvoista sekä tanssiin sitoutuneista merkityksistä.

Pro gradu-tutkielmani vastaa Thomasin toiveeseen yökerhojen kehollisten käytäntöjen tutkimuksesta (ks. Thomas 2003, 5). Tutkielmani tuo myös kaivatun lisän suomalaiseen tanssintutkimukseen avaten yleistä, mutta vain vähän huomiota saanutta yökerhotanssia kehollisen toiminnan ja arvojen näkökulmasta. Tutkimukseni kiinnittyy tanssintutkimuksen kenttään soveltaen erityisesti Laukkasen affekteja huomioivaa teoreettista lähestymistapaa yökerhojen kontekstiin, ja tuo keskusteluun keholliseen toimintaan sitoutuneet arvojen diskurssit. Kehollistetun arvon käsite, tämän arvon rakentuminen eri diskurssien kautta, sekä näiden diskurssien analyysi avaa yökerhojen tanssimiseen uusia näkökulmia, joita esimerkiksi Maunu ei väitöskirjassaan artikuloi. Tutkimuksessani yökerhoissa tanssiminen tulee nähdä ja kuulla merkityksiä ja arvoja manifestoivana toimintana.

Kehollistettu arvo ja affektit tarjoavat myös herkullisen lähtökohdan lisätutkimukselle. Kuten tutkimukseni osoittaa, affektit näyttelevät suurta roolia kehollisen toiminnan merkitysten muotoutumisessa ja arvojen artikuloinnissa, joten affekteja paikantamalla on mahdollista tutkia hyvin erilaisissa konteksteissa tapahtuvan tanssin ja kehollisen vuorovaikutuksen sisältämiä arvoja. Luonnollinen jatko omalle tutkimukselleni olisi kartoittaa laajemmin tanssijoiden iän ja asuinpaikan vaikutuksia heidän tanssinsa arvoihin, sillä jo oman aineistoni naiset puhuivat erityisesti iän tuomista muutoksista omassa tanssissaan.

Tutkimuksen kohdentumisen vuoksi rajasin miehet tutkimukseni ulkopuolelle. Tutkimusta kannattaisi kuitenkin kohdistaa myös yökerhoissa tanssivien miesten tanssiin liittämiin arvoihin ja merkityksiin. Rajauksestani huolimatta tanssivat miehet eivät missään nimessä ole pienenä vähemmistönä tai altavastajina yökerhojen tanssilatioilla. Päinvastoin voisi sanoa, että tanssivia miehiä näkyy suhteellisen paljon ja heidän tanssinsa on monipuolista ja mielenkiintoista, joskin usein naisten tanssista eroavaa. Olisikin erittäin kiinnostavaa kerätä myös miehiä koskeva aineisto, ja nähdä kuinka miesten tanssimat arvot ovat suhteessa naisten arvojen artikulointeihin.

Tutkimusta voisi laajentaa myös kartoittamaan tanssin ajallista muuntumista, koska yökerhot ja niiden tanssi ovat aina oman aikansa tuote. Aivan oman tutkimuksensa ansaitsisikin se, kuinka nuorten ja aikuisten tanssiminen Suomen diskoissa, yökerhoissa ja klubeilla on vuosikymmenien aikana muuttunut, ja kuinka tanssia koskevat arvot ja merkityksenannot ovat näkyneet eri aikojen

tanssikäytännöissä.

Jatkotutkimusten lisäksi kannattaa kuitenkin muistaa itse tanssiminen, sillä:

Klo 0.38: Basso jytisee. Koko lattia joraa. Nimenomaan joraa, koska kehon käyttö on keskimääräistä vapaampaa, monipuolisempaa. Liike ulottuu sormiin ja käsiin asti. Jalat ja koko vartalo. Sekä miehillä että naisilla. Ryhmät ovat lähekkäin toisiaan, mutta törmäyksiä ei vaikuta tapahtuvan. Eräs nainen, jota kuvasin oli käsittämätön. Tosi elävä. Taivutti eteen ja taakse, eläytyi koko vartalollaan. Olen hämilläni kameran käytöksestä ja tämän klubin aivan erilaisesta energiasta. Miten käsitellä tätä? Tuntuu että pitäisi vain mennä mukaan. Ei tätä variaatioiden vangita millään. (Kenttäpäiväkirja 5.4.2014.)

Lähteet

Kenttämuistiinpanot ja -päiväkirjat

Kenttäpäiväkirja 5.9.2013, tutkijan hallussa

kenttäpäiväkirja 8.9.2013, tutkijan hallussa

Kenttämuistiinpanot 27.9.2013, tutkijan hallussa

Kenttämuistiinpanot 29.11.2013, tutkijan hallussa

Kenttäpäiväkirja 5.10.2013, tutkijan hallussa

Kenttäpäiväkirja 25.1.2014, tutkijan hallussa

Kenttäpäiväkirja 27.1.2014, tutkijan hallussa

kenttäpäiväkirja 5.3.2014, tutkijan hallussa

Kenttäpäiväkirja 5.4.2014, tutkijan hallussa

Haastattelut

Elli (h2013) Tampere 26.9.2013. Haastattelija Noora Nenonen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Olga (h2013) Tampere 26.9.2013. Haastattelija Noora Nenonen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Hannele (h2013) Tampere 27.9.2013. Haastattelija Noora Nenonen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Laura (h2013) Helsinki 29.9.2013. Haastattelija Noora Nenonen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Riikka (h2014) Tampere 8.3.2014. Haastattelija Noora Nenonen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Videot

Johnson, Mark (2007) *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. <http://www.youtube.com/watch?v=HaMeGdrKnEE> (luettu 14.3.2014.)

Van Oyen, Adrian (2012) *50 Epic Dance Moves*. <https://www.youtube.com/watch?v=dodGzOjBOHA> (luettu 4.5.2014.)

Kirjallisuus

Ahmed, Sara (2004) *Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Aho, Marko (2007) *Populaarimusiikki ja kehon nautinnot*. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville

- Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 242–267.
- Bollen, Jonathan (2001), Queer Kinesthesia: Performativity on the Dance Floor. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.) *Dancing desires. Choreographing sexualities on & off the stage*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 285–314.
- Buckland, Theresa J. (toim.) (1999) *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*. New York: St. Martin's Press.
- Colliander, Marjukka (2014) *Kulttuuri ja hoiva kohtaavat: etäkohteiden henkilökunnan toimijuus Etäevent-konserttien pilotoinnissa*. Pro gradu-tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Diprose, Rosalyn (1994) *The bodies of women, Ethics, embodiment and sexual difference*. London: Routledge.
- Dodds, Sherril (2011) *Dancing on the Canon. Embodiments of Value in Popular Dance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dodds, Sherril (2009) From Busby Berkeley to Madonna. Music Video and Popular Dance. Teoksessa Julie Malnig (toim.) *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*. Urbana: University of Illinois Press, 247–260.
- Fikentscher, Kai (2000) *"You better work!": Underground Dance Music in New York City*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Gore, Georgiana 1999. Textual Fields: Representation in Dance Ethnography. In *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Ed. Theresa J. Buckland. Houndmills & London: Macmillan Press, 208–220.
- Grau, Andrée (1999) Fieldwork, Politics and Power. Teoksessa Theresa J. Buckland (toim.) *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Houndmills & London: Macmillan Press, 163–174.
- Gregg, Melissa (2010) Working with affect in the corporate university. Teoksessa Paasonen, Susanna & Liljeström, Marianne (toim.) *Working with affect in feminist readings: disturbing differences*. London: Routledge, 182–192.
- Grossberg, Lawrence (1992) Is There a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom. Teoksessa Lewis L.A. (toim.) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge.
- Hamera, Judith (2011) *Dancing Communities. Performance, Difference and Connection in the Global City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2011) *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Hopwood, Nick (2013) Ethnographic fieldwork as embodied material practice: reflections from theory and the field. Teoksessa Norman K. Denzin (toim.) *40th Anniversary of Studies in Symbolic Interaction*. Bingley: Emerald Group Publishing Limited, 227–245.

- Kontturi, Katve-Kaisa & Taira, Teemu (2007) Käsitteen säikeet, keskustelun lonkerot. *Niin&Näin* 2007:2, 43–45.
- Lappalainen, Sirpa (2007) Mikä ihmeen etnografia? Teoksessa Lappalainen, Sirpa & Hynninen, Pirkko & Kankkunen, Tarja & Lahelma, Elina & Tolonen, Tarja (toim.) *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino 9–14.
- Laukkanen, Anu (2012) *Liikuttavat erot. Etnografisia kohtaamisia itämaisessä tanssissa*. Turku: Turun Yliopisto.
- Lawrence, Tim (2003) *Love Saves the Day. A History of American Dance Music Culture, 1970 – 1979*. Durham ja London: Duke University Press.
- Lawrence, Tim (2009) Beyond the Hustle. 1970s Social Dancing, Discotheque Culture, and the Emergence of the Contemporary Club Dancer. Teoksessa Julie Malnig (toim.) *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press, 199–214.
- Malnig, Julie (toim.) (2009) *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.
- Maunu, Antti (2014) *Yöllä yhdessä: yökerhot, biletyt ja suomalainen sosiaalisuus*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ness, Sally Ann Allen (2004) Being a Body in a Cultural Way: Understanding the Cultural Embodiment of Dance. Teoksessa Helen Thomas & Jamilah Ahmed (toim.) *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. Malden: Blackwell Publ., 123–144.
- Nikunen, Minna (2013) Affektiivinen opetustyö yliopistossa. Pätkätyöläisten kokemuksia. *Kvinnoforskning* 2013:4, 17–29.
- Nummenmaa, L; Glerean, E; Hari, R; Hietanen, J.K. (2014) Bodily Maps of Emotions. *Proceedings of National Academy of Sciences of the United States of America*. 2014:2, 646–651.
- Nykyri, Tuija (1996) *Naiseuden naamiaiset. Nuoren naisen diskoruumiillisuus*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto.
- Parviainen, Jaana (1998) *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Parviainen, Jaana (2006) *Meduusan liike: Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pietikäinen, Sari (2012) Kieli-ideologiat arjessa. Neksusanalyysi monikielisen inarinsaamenpuhujan kielielämäkerrasta. *Virittäjä* 2012:3, 410–442.
- Scarlinzi, Alfonsina (2012) Grounding Aesthetic Preference in the Bodily Conditions of Meaning Constitution. Towards an Enactive Approach. *The Nordic Journal of Aesthetics* 2012:43, 83–104.
- Scollon, Ronald & Wong Scollon, Suzie (2004) *Nexus analysis: discourse and the emerging internet*. London: Routledge.

Sommer, Sally (2001) "C'mon to My House": Underground-House Dancing. *Dance Research Journal* 33:2, 72-86. <http://www.jstor.org/stable/1477805> (luettu 26.2.2014).

Thomas, Helen (2003) *The Body, Dance and Cultural Theory*. London: Palgrave Macmillan.

Walsh, David (1993) 'Saturday Night Fever': An Ethnography of Disco Dancing teoksessa Helen Thomas (toim.) *Dance, Gender and Culture*. Basingstoke: MacMillan Press, 112–118.

Wetherell, Margaret (2012) *Affect and emotion. A New Social Science Understanding*. London: Sage.

Ylönen, Maarit E. (2003a) Bodily Flashes of Dancing Women: Dance as a Method of Inquiry. *Qualitative Inquiry* 2003:4, 554–568.

Ylönen, Maarit E. (2003b) Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja. Teoksessa H. Saarikoski (toim.) *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: SKS, 53–88.

Ylönen, Maarit E. (2004) *Tanssi ruumiillisena tietona*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.