

RUMPUJEN KUTSU
Suomalaisen afrotanssijan etninen kompetenssi

Terhi Tillonen
Tampereen yliopisto
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Musiikintutkimus
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

TILLONEN, TERHI: Rumpujen kutsu. Suomalaisen afrotanssijan etninen kompetenssi.

Pro gradu -tutkielma, 72 sivua.
Musiikintutkimus

Toukokuu 2015

Pro gradu -tutkielmani käsittelee suomalaisten afrikkalaisten tanssien harrastajien kokemuksia tanssista ja tutkin, miten harrastajat käsittelevät ja merkityksellistävät etnisyyttä, toiseutta ja kulttuurisia tai rodullisia eroja sekä tanssin että tanssia käsittelevän puheen kautta. Työni on etnografinen tutkimus ja tutkimusaineisto on kerätty teemahaastattelujen avulla haastatteleamalla viittä tamperelaisen afrikkalaisen tanssin yhdistyksen Cheza Ngoma ry:n esiintyvän ryhmän tanssia harrastavaa naista. Diskurssianalyysi on työni väljä teoreettinen ja metodologinen viitekehys.

Olen analysoinut tutkittavieni puheista ja tanssista kolme päädiskurssia, nimitän niitä aitousdiskurssiksi, rodullistetun kehon -diskurssiksi ja yhteisöllisyysdiskurssiksi. Näiden ohella olen analysoinut myös pienempiä diskursseja, jotka olen nimennyt mielikuviutus-, vaatetus-, esittämis-, tahtotila-, hyvän olon- ja tunteiden vapautumisen -diskursseiksi.

Tanssinharrastajien etnisuus muodostuu tanssin ja puheen diskursseissa ja esiintyy tietynlaisena liikekielenä, käyttäytymisenä, pukeutumisena ja lausumina. Tulkitseen tutkimuksessani, että tutkimillani tanssinharrastajilla on etnisesti hybridi identiteetti. Tanssijan identiteetti on siirtymätilassa, eri positioiden välillä häälyvä kulttuurinen identiteetti, joka ammentaa samanaikaisesti sekä afrikkalaisesta että suomalaisesta kulttuurista. Tanssi ja sen ympärille muodostuva muu merkityksellinen toiminta rakentaa identiteettejä tuottamalla merkityksiä etnisyydestä, johon tanssijat voivat identifioitua. Tanssiminen auttaa suomalaista harrastajaa syventämään tietoa afrikkalaisesta kulttuurista ja siellä asuvista ihmisistä. Tanssi luo myös vastavuoroisuutta eri kulttuurien välille ja voi toimia antirasistisena käytäntönä. Tanssin avulla tapahtuva toiseuden purkaminen vähentää stereotyyppioita ja parhaimmillaan johtaa tasa-arvoisempiin ja ymmärtäväisempiin monikulttuurisiin kohtaamisiin. Totean myös, että tutkimillani tanssinharrastajilla on etnistä kompetenssia. Etniseen kompetenssiin liittyy kulttuurisen tietoisuuden ja osaamisen puoli sekä kokemuksellinen puoli, tapa, jolla sitä esitetään.

Asiasanat: afrotanssi, etnisuus, etninen identiteetti, identiteetti, tanssi

SISÄLLYS

1. Johdanto	1
2. Tutkimuskysymykset, aineisto ja tutkimuksen toteuttaminen	4
2.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimusaineisto.....	4
2.2 Teemahaastattelut ja eettiset kysymykset.....	6
2.3 Tutkimuksen toteuttaminen ja yleiskuva aineistosta	9
3. Teoreettinen viitekehys	12
4. Diskursiivista tanssia.....	18
4.1 Konstruktiivinen autenttisuus	19
4.1.1 Kulttuuriinsa juurtunut opettaja.....	20
4.1.2 Savimajakylän maasait ja muut tanssin tarinat.....	23
4.1.3 Pikkuletti päässä tunnelmaan	25
4.1.4 Hyväksymisriitti ja <i>African Spirit</i>	28
4.1.5 Sisäinen palo ja henki menneisyydestä	29
4.1.6 Matkustavat tanssit, koskettavat tunteet.....	32
4.2 Rodullistettu keho ja toiseuden purkaminen.....	33
4.2.1 Yksi valkoinen, toinen musta tai päinvastoin.....	33
4.2.2 Jäntevät afrikkalaiset ja rytmiä veressä	35
4.2.3 Biologisista eroista kulttuurieroihin	37
4.2.4 Toiseuden purkamista.....	40
4.3 Hauskaa pitävät esteettiset yhteisöt	43
5. Matka toiseuteen ja etninen kompetenssi.....	46
5.1 Hybridit etniset identiteetit	47
5.2 Irtokarkkietnisyydestä sillanrakentamiseen.....	51
5.3 Etninen kompetenssi.....	54
6. Yhteenveto	59
Lähteet.....	64

1. Johdanto

Tutkimukseni on haastatteluihin perustuva tutkimus suomalaisen afrotanssijan kokemuksista afrikkalaisesta tanssista ja suhteesta sen etnisyyteen. Afrotanssi tai afrikkalainen tanssi Euroopassa tarkoittaa Saharan eteläpuolisen Afrikan¹ tanssiperinteeseen pohjautuvaa tanssimuotoa. Termi on vakiintunut myös Suomessa, ja käytän sitä tässä työssäni itsekkin, vaikka afrikkalaista tanssia sinänsä ei oikeasti ole olemassakaan². Olen itse aloittanut afrikkalaisten tanssien harrastamisen lähes 20 vuotta sitten. Olen opiskellut pääosin tansanialaisia, mutta myös senegalilaisia, guinealaisia, gambialaisia, nigerialaisia ja burkinafasolaisia tansseja näistä maista tulleiden ammattilaisten johdolla. Olen opiskellut tanssia myös Tansaniassa ja Gambiassa. Tutkimukseni syntyyn vaikuttaa oman harrastukseni lisäksi kaksi sinänsä mitättömältä tuntuvaa asiaa: yksi artikkeli ja yksi peruttu tanssiesitys. Ne ovat kummitelleet mielessäni jo pitkään, joten nyt on aika selvittää, mitä niiden taakse kätkeytyy.

Brenda Farnell on tutkinut nigerialaisia tansseja, ja hänen artikkelinsa ”*It Goes Without Saying – But Not Always*” kuului maisteriohjelmani erääseen opetusjaksoon. Hänen artikkelinsa jäi kytemään mieleeni. Farnell (1999:146) kertoo artikkelissaan Nigeriassa tapahtuneesta tutkimustilanteesta. Hän sanoo kirjoittaneensa ylös ”mitä luulin heidän tekevän, enkä minä tiennyt yhtään, että mitä he ajattelivat tekevänsä”. Farnell (1999:147) on sitä mieltä, että huolellinen havainnointi ja henkilökohtainen kokemus tanssista ei ole riittävää, jotta voisi ymmärtää tanssia antropologisesta näkökulmasta. Farnellin (1999:148) mukaan liikekielen kääntäminen kulttuurista toiseen ei onnistu, sillä samaltakin näyttävät liikkeet eivät välttämättä tarkoita samaa eri kulttuureissa. Lisäksi tanssikokemus suodattuu aina tutkijan omista kulttuurisista ja kielellisistä lähtökohdista käsin. Liikekielen jäljittely on hänen mukaansa vain ymmärtämätöntä imitointia, eikä ulkopuolinen voi saada siitä samanlaista

¹ Arabivaikutteisen Pohjois-Afrikan ei perinteisesti lasketa kuuluvan tähän ns. mustaan Afrikkaan. Tämä jako on jo akateeminen, mm. Helsingin yliopiston Afrikan tutkimuksen laitos ilmoittaa keskittyvänsä ”Saharan eteläpuolisen Afrikan kielin, kulttuureihin, historiaan ja nyky-yhteiskuntiin”. (<http://www.helsinki.fi/maailmankulttuurit/opiskelu/afrikantutkimus.html>.)

² Ks. mm. Williams (2004:10). Termin käyttöä on aiheellisesti kritisoitu mm. siitä, että se niputtaa kaikki Afrikasta peräisin olevat tanssimuodot yhden laajan maantieteellisen kategorian alle (Hammergren 2014:102, alaviite 8) ja että se käsittelee tanssia länsimaisesta näkökulmasta (Kaeppler 2000:117). Useassa afrikkalaisessa kielessä tanssin käsite tarkoittaaakin suurempaa kokonaisuutta, esimerkiksi tapahtumaa, jossa yhdistyvät tanssi, rummutus ja laulu. Eri afrikkalaisista tanssia merkitsevistä sanoista ja niiden merkityksistä ks. lisää Aguilar (1997).

kokemusta kuin kulttuurin sisäpiiriläinen. Vaikka asia olisikin näin, pohdin, että tuskin afrikkalaisten tanssien harrastusta voi kuvata vain ymmärtämättömäksi imitoinniksi. Jäin miettimään, mitä suomalainen afrotanssin harrastaja ajattelee tekevänsä? Miten hän kokee toisesta kulttuurista tulevan liikekielen ja miten hän sen käsittää? Millaista kokemusta afrikkalainen tanssi hänelle merkitsee?

Olen itse tanssinut vuosia tamperelaisessa *Cheza Ngoma ry:ssä*³. Tanssiryhmämme oli vajaa viisitoista vuotta sitten kutsuttu esiintymään erääseen Etelä-Suomessa järjestettyyn Afrikka-aiheiseen tapahtumaan. Järjestäjä kuitenkin yllättäen peruutti esiintymisemme kuultuaan, että tanssiryhmämme koostui vain valkoisista tanssijoista. Muistan tuolloin kummastelleeni heidän päätöstään. Emmekö olleetkaan tervetulleita tapahtumaan, koska olimme valkoisia? Emmekö me kelvanneet? Esitimmehän kuitenkin afrikkalaisia tansseja niin hyvin kuin ikinä kykenimme, Afrikasta Suomeen muuttaneiden muusikoiden säestyksellä. Muistan sekä hämmentyneeni heidän päätöksestään, että kokeneeni itseni jotenkin loukatuksi. Meitä syrjittiin, koska olimme valkoisia. En itse käynyt neuvotteluja tapahtuman järjestäjän kanssa, joten minulla ei ole selvää mielikuvaa siitä, minkälainen tapahtuma oli kyseessä. Ehkäpä oli täysin oikeutettua, ettei valkoista afroryhmää haluttu paikalle. Emme kuitenkaan siis täyttäneet odotuksia, olimme väärän värisiä esittämään uskottavaa (tai uskottavasti) afrikkalaista tanssia. Asia on vaivannut minua kaikki nämä vuodet. Halusin siksi myös tutkia, mitä afrikkalainen tanssi suomalaiselle tanssijalle merkitsee. Miten hän kokee sen etnisyyden ja minkälainen suhde tanssijalla on eksoottiseen toiseen?

Päädyin tekemään tutkimukseni minulle tutun tanssiyhdistyksen, *Cheza Ngoman* tanssijoista valitsemistani haastateltavista. *Cheza Ngoma* on Tampereella toimiva vuonna 1997 perustettu afrikkalaisen musiikin ja tanssin yhdistys, joka järjestää viikoittain eri tasoisia tanssi- ja rumputunteja sekä aikuisille että perheille. Yhdistyksen opettajana toimii tanssialainen *Bagamoyo College of Artsista* valmistunut tanssija-koreografi-muusikko Menard Mponda. Yhdistyksen tunneilla harjoitellaan afrikkalaisen tanssin perusteita, tanssialaisia perinteisiä

³ *-cheza ngoma* on suahilia, jota puhutaan yleisesti mm. Tansaniassa *lingua francana*. *-cheza* on verbi, jolla on asiayhteydestä riippuen useita merkityksiä, mm. leikkiä, tanssia, soittaa, pelata. *Ngoma* tarkoittaa mm. perinteistä rumpua, mutta se tarkoittaa myös tiettyä tapahtumatyyppiä, joka sisältää rummutusta, tanssia, musiikkia ja draamaa (Franken 1997). *-cheza ngoma* yhdistelmää käytetään tarkoittamaan perinteistä tanssimista rumpujen säestyksellä erotukseksi muodosta *-cheza dansa*, jolla tarkoitetaan länsimaisina pidettyjen tanssien tanssimista (mm. klubeilla ja diskoissa). *Ngoman* ja *-chezan* kääntämisen ongelmista ks. lisää Allen (1981).

tansseja, ndomboloa⁴ ja Mpondan omia koreografioita. *Cheza Ngoman* esiintyvään ryhmään kuuluu edistyneitä afrikkalaisen tanssin ja rummutuksen harrastajia. Ryhmä on esiintynyt monenlaisissa tapahtumissa, esimerkiksi jokakesäisellä *Fest Afrika* -festivaalilla ja erilaisissa juhlissa, kouluissa ja päiväkodeissa. Arvovaltais in kutsu tuli vuonna 2005, jolloin olin itsekin esiintymässä Tansanian silloiselle presidentille Benjamin Mkapalle seurueineen tämän Suomen valtiovierailun yhteydessä. *Cheza Ngoma* tuottaa myös erilaisia tanssinäytöksiä ja -produktioita. (<http://chezangoma.net/>)

Suomessa afrotanssia on voinut harrastaa yli 30 vuotta. Harrastajien määrää on hankala arvioida, mutta Siljamäen (2013:33) mukaan afrikkalaisten tanssien harrastajia on Suomessa useita satoja. Siljamäen (2013:33–34) mukaan eripuolilla Afrikkaa tanssittavilla tansseilla on paljon yhtäläisyyksiä keskenään. Afrikkalaisen tanssin liikekieltä kuvaavissa tutkimuksissa⁵ toistuvat samanlaiset tanssin piirteet. Afrikkalaiselle tanssille on tyypillistä koko kehosta lähtevä liike, maahan suuntautuvat liikkeet⁶ ja tanssiminen polvet taivutettuina. Tanssissa korostetaan myös improvisaation merkitystä ja afrikkalaisen musiikin polyrytmisyys näkyy myös tanssissa. Tanssia säestää yleensä erilaiset rumpusoittimet ja tanssin liikkeet ovat saaneet vaikutteita arkielämän ja työnteon liikekielestä (esim. riisin jauhaminen), tai ne voivat jäljitellä eläinten käyttäytymistä (Glass 2007:16–22).

⁴ Ndombolo (joskus myös n'dombolo) on musiikki- ja tanssityyli, joka perustuu kongolalaiseen populaarimusiikkiin ja on ennen kaikkea nuorten klubeilla suosima tyyli, joka valloitti alaa myös Euroopassa (etenkin Ranskassa) 2000-luvun puolivälissä (Steil 2011). Ks. myös Siljamäki (2013:36), jossa hän esittelee ndombolon kansainvälisenä hittitanssina ja eri tanssityyleistä syntyneenä hybridinä.

⁵ Ks. mm. Dagan (1997:103); Gore (1986:59–60); Gottschild (2003:15); Green (2002:15–18); Siljamäki (2013: 34–37) ja Stearns & Stearns (1968/1994:14–15).

⁶ Toisaalta liikekieli voi myös poiketa siitä, mitä se yleensä on. Esim. Seye (2014:58) kuvaa senegalilaisen wolof-kansan sabar-tanssia, jossa liikkeiden sanotaan ojentuvan taivasta kohti.

2. Tutkimuskysymykset, aineisto ja tutkimuksen toteuttaminen

2.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimusaineisto

Tutkimukseni paikantuu kulttuurintutkimuksen, tanssintutkimuksen ja tanssietnografian kentälle. Etnografian tarkoituksena on kuvata prosesseja, joissa ihmiset merkityksellistävät asioita. Etnografi käsittelee tanssia kulttuurisena kompetenssina, jossa ihmisten tapa liikkua tarjoaa tutkijalle tavan ymmärtää miten he käsittelevät ja merkityksellistävät tiettyjä arvoja ja konstruoivat sosiaalisia merkityksiä. (Sklar 1991:6.) Tutkimukseni käsittelee suomalaisten afrikkalaisen tanssin harrastajien kokemuksia tanssista ja tutkin, miten harrastajat käsittelevät ja merkityksellistävät etnisyyttä, toiseutta ja kulttuurisia tai rodullisia eroja sekä tanssin että tanssia käsittelevän puheen kautta. Tutkimuskysymykseni ovat:

Miten tanssijat käsittelevät etnisyyttä ja kulttuurisia ja etnisiä eroja?

Minkälainen suhde tanssijoille muodostuu itsen ja etnisen toisen tai toisen kulttuurin välille?

Miten eroja ja käsityksiä tuotetaan, uusinnetaan tai puretaan?

Miten tanssijat käsittävät toiseuttamisen?

Miten ja millaisia identiteettejä tanssijat rakentavat itselleen?

Olen kerännyt aineistoni teemahaastattelun avulla haastattelemalla viittä *Cheza Ngoma ry:n* esiintyvässä ryhmässä afrotanssia harrastavaa naista. Tutkimusaineisto on kerätty syys- ja lokakuussa 2014. Aineisto koostuu viidestä erillisestä yksilöhaastattelusta, joista kukin kesti noin tunnin eli nauhoitettua materiaalia on yhteensä hiukan yli 5 tuntia. Litteroituna yhden haastattelun aineisto on keskimäärin 17 sivua ja yhteensä materiaalia on 87 sivua. Haastateltavani olivat haastattelun aikoihin 29–43-vuotiaita ja heillä oli afrikkalaisen tanssin kokemusta 6–11 vuotta. Kaikki haastateltavani ovat edistyneitä tanssijoita, joilla kullakin on usean vuoden tanssi- ja esiintymiskokemus *Cheza Ngoma ry:n* esiintyvistä ryhmästä.

Halusin nimenomaan tutkia tanssin harrastajia ja sitä, miten he kokevat tanssiin liittyviä merkityksiä. Valitsin kohderyhmäkseni esiintyvän ryhmän tanssijoita, sillä halusin tutkia tanssissa jo edistyneitä harrastajia. Esiintyminen asettaa uusia ja korkeampia vaatimuksia tanssijoille, niin taidollisesti kuin ilmaisullisestikin, ja esiintymiskokemus vaikuttaa tanssijan kokemukseen ja tanssin ymmärtämiseen. Ainakin itse olin esiintyvään ryhmään siirtyessäni

huomattavasti aiempaa sitoutuneempi tanssimiseen ja koko tanssiryhmään. Perehtyneisyyteni harrastukseen lisääntyi siinä vaiheessa huomattavasti.

Kaikki haastateltavani olivat naisia. Naiseus ei tosin sinänsä ollut valintakriteeri, vaan käytännön sanelema tosiasia, sillä esiintyvässä ryhmässä ei tanssi yhtäkään miestanssijaa. Muutamat haastateltavat olin valinnut itse, muutaman sain lumipallo-otantana yhden haastateltavan suositellessa toista. Olin alun perin päättänyt haastatella 3–5 henkilöä ja kun kolmen tehdyn haastattelun jälkeen olin vielä epävarma aineistoni riittävydestä, päätin haastatella vielä kahta harrastajaa. En valikoinut haastateltaviani sen perusteella, onko heillä omakohtaista kokemusta Afrikasta, mutta kävi ilmi, että jokainen haastateltavistani oli ainakin kerran käynyt siellä. Matkakokemuksia haastateltavilla oli parin viikon turistimatkasta usean kuukauden opiskelu- tai vapaaehtoistyömatkoihin. Haastateltavat olivat käyneet Nigeriassa, Sambiassa ja Tansaniassa.

Olen itse osallistunut *Cheza Ngoma ry:n* toimintaan tanssinharrastajana, esiintyjänä ja yhdistysaktiivina aktiivisesti vuosina 2000–2007 ja sen jälkeenkin aina silloin tällöin. Tanssinharrastajissa on sekä ystäviäni että niitä, jotka eivät ehkä pidä minua ystävänään. Pohdin paljon sitä, miten valikoisin haastateltavani, jotta oma suhteeni haastateltavaan (tai haastateltavan oletettu suhtautuminen minuun) ei vaikuttaisi mahdollisiin tutkimustuloksiin. Haastateltavistani osa oli sellaisia, joiden kanssa olen harjoitellut ja esiintynyt vuosia yhdessä. Osa oli taas oman aktiiviurani jälkeen ryhmään liittyneitä tanssijoita, jotka tosin olin eri tanssitapahtumissa tavannut ja joihin olin jossain määrin tutustunut. Kaikki haastatteluni olivat mielestäni kuitenkin onnistuneita ja mahdollisen alkujännityksen hiivuttua koin, että kaikkien haastattelujen aikana minun ja haastateltavan välille syntyi aito kohtaaminen, joka mahdollisti lämpimän ja välittömän haastatteluhetken.

Olen antanut kullekin tutkittavalleni pseudonymit, jotta tutkittavien henkilöllisyys ei paljastuisi. Tutkittavien valintajoukko on kuitenkin pieni, *Cheza Ngoma ry:n* esiintyvässä ryhmässä on vajaa 15 aktiivista jäsentä, joten he voivat hyvinkin tietää, keitä olen haastatellut tai jopa tunnistaa henkilöt näiden käyttämien puhetapojen tai puheenaiheiden perusteella. Esitän tässä tutkimuksessani muutamia haastattelukatkelmia, joissa puhutaan sellaisista tapahtumista tai asioista, joista lähipiirin on helppo tunnistaa haastateltavan henkilöllisyys. Otan siis tietyn riskin siitä, että haastateltavani eivät säily anonyymeinä. Haasteltavien oikeat nimet häivytetään yleensä, jotta ulkopuoliset eivät voisi yhdistää sanottua ja sanojaa toisiinsa.

Ongelmaksi ei yleensä muodostukaan se, että joku täysin ulkopuolinen henkilö tunnistaisi haastateltavan, vaan tunnistaminen tapahtuu mahdollisesti juuri siinä ryhmässä, jossa haastateltava kaikkein vähiten haluaisi tulla tunnistetuksi, omassa lähiympäristössään. Jotta edes hiukan pystyisin häivyttämään tutkittavieni henkilöllisyyttä, esitän haastateltavieni iät ja tanssikokemuksen erillään enkä liitä niitä tiettyyn pseudonimiin. Jokainen haastateltavani tiesi, että tulisin käyttämään haastattelua hyväkseni pro gradu -tutkielmassani. Vaikka haastateltavat varsinkin haastattelun loppuvaiheessa yleensä kertoivat henkilökohtaisiakin asioita ja mielipiteitään, luotan kuitenkin siihen, että he kaikki hyväksyvät näidenkin mielipiteiden esittämisen tässä työssäni. En koe, että haastateltavani olisivat esittäneet minulle sellaista luottamuksellista tietoa, jonka he eivät haluaisi päätyvän tutkimusmateriaaliksi. Jos näin olisi ollut ja jos minua olisi kielletty käyttämästä jotain lausumaa tässä työssäni, olisin luonnollisesti kunnioittanut tällaista mielipidettä. Kun muutama haastateltava olisi ollut valmis esiintymään tässä työssä omalla nimelläänkin, luotan siihen, että voin käyttää hyväkseni kaikkea haastatteluissa esiin tullutta materiaalia. Esittämässäni haastattelukatkelmissa olen säilyttänyt haastateltavien alkuperäisen puhetavan ja sanat, mutta olen stilisoinut katkelmia poistamalla niistä täytesanoja.

2.2 Teemahaastattelut ja eettiset kysymykset

Teemahaastattelu on Hirsjärven ja Hurmeen (2011) antama nimitys tietyyntyyppiselle puolistrukturoidulle haastattelumenetelmälle⁷. Teemahaastattelussa ei käytetä yksityiskohtaisia kysymyksiä, vaan haastattelu kohdennetaan tiettyihin teemoihin, joista sitten keskustellaan (Hirsjärvi & Hurme 2011:47–48). Käyttämäni haastattelutapa on jotain puolistrukturoidun ja teemahaastattelun väliltä. Haastattelutilanne eteni tiettyjen teemojen mukaan, mutta olin kirjoittanut kysymyksiä myös valmiiksi. Haastattelut noudattivat suurin piirtein samaa teemarunkoa⁸. Jokainen haastatteluista muodostui kuitenkin erilaiseksi, sillä jokainen haastateltava toi esille omia mielenkiintoisia näkemyksiään, joista tein haastattelun kuluessa jatkokysymyksiä. Hirsjärvi ja Hurme (2011:109) käyttävät tästä tekniikasta nimitystä

⁷ Puolistrukturoidulle teemahaastattelulle ei ole olemassa yhtä määritelmää, mutta Hirsjärvi & Hurme (2011:47) määrittelevät puolistrukturoidun menetelmän siten, että siinä ”jokin haastattelun näkökohta on lyöty lukkoon, mutta ei kaikkia”.

⁸ Teemoina olivat tanssijan omakohtainen tanssihistoria, afro-tanssi tanssimuotona ja afro-etnisyyden. Teemojen sisällä kysymykset koskivat mm. tanssin merkitystä harrastajalle, afrikkalaisuuden näkymistä muutoin elämässä, afro-liikekieltä, hyvän afro-tanssijan määrittelyä, sukupuolisuuteen liittyviä merkityksiä (tanssija/opettaja), tanssin kulttuurisia yhteyksiä, tanssiin liitettäviä etnisiä merkityksiä, etnisyyden esittämistä, vaatetusta ja tasa-arvoisuutta mustien tanssijoiden kanssa.

syventäminen. Syvensin, eli tarkensin haastateltavan vastauksia silloin, jos asia jäi minulle epäselväksi tai jos asia käsitteli mielestäni tutkimuksen kannalta olennaista seikkaa tai mikäli asia tuntui olevan tutkittavalle tärkeä. Merkittävä osa tämän tutkimuksen tuloksista on saavutettu juuri syventämällä teemahaastattelussa esille tulleita haastateltavalle tärkeitä seikkoja. Olin jaotellut kysymykset tiettyjen teemojen mukaan, mutta emme varsinaisesti keskustelleet näistä teemoista, esitin kysymykseni ja annoin haastateltavan vapaasti kertoa vastauksensa. Joskus vastaukset olivat hyvinkin lyhyitä ja koin, että jouduin kaivamaan haastateltavasta vastauksia irti, toisinaan haastateltava taas puhui hyvin vuolaasti ja eksyi varsinaisesta kysymyksestä sivuraiteille. Nämä sivuraiteet tosin yleensä liittyivät mielenkiintoisesti itse aiheeseen ja tätä kautta usein pääsinkin kunkin haastateltavan kanssa sellaiselle alueelle, jota juuri hän piti tärkeänä.

Jokaisen haastateltavan kanssa katsoimme lisäksi kaksi valitsemaani lyhyttä afrotanssivideota. Olin valinnut aineiston satunnaisesti, mutta halusin, että videossa esiintyisi ainakin yksi valkoihoinen ja ainakin yksi mustaihoinen tanssija. Lisäksi halusin, että tanssijat olisivat keskenään erikokoisia, erinäköisiä ja eri-ikäisiä. Halusin kuitenkin valita sellaisen videon, jossa kaikki olisivat oman arvioni mukaan hyviä tanssijoita. Ensimmäinen katsomamme video oli *'Soko - part1.mov'*⁹ ja toinen *'Soko - part4.mov'*¹⁰. Videoiden osalta minulla ei ollut valmiita kysymyksiä, halusin, että haastateltavat saisivat vapaasti kommentoida niitä. Saatoin sitten esittää heidän kommenttiansa perusteella muutamia jatkokysymyksiä. Halusin kuulla, tekisikö erilainen etninen tausta tanssijoiden tanssista haastateltavien mielissä erinäköistä, millä tavalla ja miksi. Monen haastateltavan ensimmäinen reaktio oli tosin kauhistunut, kun he huomasivat katsovansa länsiafrikkalaista perinnettä ja liikekieltä, jota he eivät tunteneet. Esimerkiksi Riikka ilmoitti kokeilleensa länsiafrikkalaista tanssia, mutta oli kokenut käsien laajojen liikkeiden ja jalkojen nopeiden rytmien olevan hänelle vaikeaa. Vaikka olin itsekin havainnut videon tanssissa olevan länsiafrikkalaisia piirteitä, en ollut ajatellut sen

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=e9Y22c67vvQ>. Kesto 5:17. Videon esittelytekstissä todetaan:

“Ladattu 6.11.2011

Umoja was a collaboration that brought together 3 artist groups in the West African tradition - Voice of Culture, Duniya Drum and Dance, and Oyin Dance. The event was held at Caponi Art Park in Eagan, MN You can find more info at the events calendars at the artists and park websites (caponiartpark.org, voiceofculture.com, duniyadrumanddance.org). "Wild Scissors: Cut Loose!" is a series of presentations for the performing arts. Music, Dance, Drama are art forms that are "caught within the boundaries of time." In order to preserve these treasures, we commit them to digital form using a video production truck, provided by CTV15 in Roseville, MN. The crew are from CTV15 and BCAT16 in Bloomington, MN: Martha Low, Kevin Low, Emily Mahon, Jim Bird, Scott Englund, Dave Reynolds, and Gina Simmons.”

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=f7YI0RR1C5A>. Kesto 1:31. Sivulla on sama esittelyteksti, joka ed. alaviitteessä.

muodostuvan merkitykselliseksi asiaksi. Jäin pohtimaan, mistä tanssijoiden reaktio kertoo. Itäafrikkalaiseen tanssiin viittaava video olisi ollut tanssijoille tuttu, ehkä liian tuttu, ja tanssin kommentoinnissa olisi saattanut jäädä jotain itsestään selvää huomaamatta tai haastateltavat olisivat saattaneet kiinnittää tutkimukseni kannalta epäolennaisiin seikkoihin huomiota. Tulkitsen heidän reaktionsa osoitukseksi siitä, että he katsoivat videolla esiintyviä, sekä mustia että valkoisia tanssijoita, kuin he olisivat kulttuurillisesti toisia.

Ensimmäisen sovitun haastattelun oli tarkoitus olla koehaastattelu, jossa testaisin kysymyksiäni sekä sitä, ymmärtäisikö haastateltava mitä ajan takaa. Halusin testata minkälaisia vastauksia saisin ja että olisiko minun syytä muuttaa kysymyksiäni, lähestymistapaani tai teemojani. Koehaastattelu sujui kuitenkin niin hyvin, että en oikeastaan voi puhua siitä enää koehaastatteluna, siitä tuli yksi tärkeä osa tämän tutkimuksen materiaalista. Jätin tämän koehaastattelun jälkeen muutamia ajattelemiani kysymyksiä pois. Ne tuntuivat joko turhilta, sain tavallaan niihin vastauksen jo jonkin toisen kysymyksen ohessa, tai ne tuntuivat muuten asiaan liittymättömiltä.

Olen jakanut tutkittavieni kanssa osin samoja kokemuksia. Olen tanssinut afrikkalaisia tansseja ja olen itsekin kiinnostunut afrikkalaisesta kulttuurista jo siinä määrin, että harrastukseni on muuttunut akateemiseksi, olen suorittanut Afrikan tutkimuksesta kandidaatin tutkinnon. Olen opiskellut suahilia, ollut useamman kuukauden Tansaniassa vapaaehtoistyössä ja matkustellut muuallakin Afrikassa. Olen siis väistämättä osa tutkimaani kenttää. Olen Laukkasen (2012) inspiroimana pohtinut sitä, missä määrin läheisyys tutkittavien kanssa on vaikuttanut tutkimukseen ja sen tuloksiin. Tutkijalla on luonnollisesti merkittävä vaikutus tutkimuksen jokaisessa vaiheessa, alkaen jo tutkimuskysymyksistä ja aineiston keruusta sen analysointiin ja tulkintaan. Tutkimuksen pitäisi kuitenkin heijastaa tutkittavien maailmaa, vaikka tutkijan omat subjektiiviset näkemykset vaikuttaisivatkin läpi tutkimuksen. Lisäksi tutkijan pitäisi kyetä tunnistamaan oma osuutensa. (Hirsjärvi & Hurme 2011:18.) Haastattelututkimuksen tarkoitushan on kuitenkin ”välittää kuvaa haastateltavan ajatuksista, käsityksistä, kokemuksista ja tunteista” (Hirsjärvi & Hurme 2011:41).

Lähdekirjallisuudestani löytyy esimerkkejä, joissa tutkija on tietoisesti pyrkinyt etäännyttämään itsensä tutustakin tutkimuskohteesta (mm. Högström 2010) ja tutkimuksia (mm. Laukkanen 2012), jossa etäisyyttä ja läheisyyttä ei nähdä toisiaan pois sulkevina tekijöinä. Olen pohtinut etäisyys- ja läheisyysteemaa peilaten ajatuksiani sekä Laukkasen että

Högströmin osin erilaisiin näkemyksiin. Kumpikin heistä myöntää olleensa osa tutkimaansa kenttää. Laukkanen on myös kohdannut sen, että osa hänen haastattelemistaan henkilöistä oli hänen entisiä tai nykyisiä tanssiystäviään (Laukkanen 2012:124). Laukkanen (2012:28) on päätenyt omaa paikkaansa pohtiessaan vastaukseen, että läheisyys ja etäisyys voivat olla yhtä aikaa läsnä tutkimusprosessissa ja ettei läheisyydellä välttämättä saada parempia tutkimustuloksia kuin etäännyttämälläkään. Laadullinen tutkimus pitää toisaalta sisällään jo sen oletuksen, että tutkija on mukana luomassa tutkimaansa kohdetta ja että tutkija ja tutkittavat ovat vuorovaikutuksessa keskenään (Hirsjärvi & Hurme 2011:23). Jos tutkija ei pyri tavoittelemaan etäisyyttä, on tutkijan tiedostettava vaikuttavansa tutkimukseen, mikä olisi syytä tuoda esille itse tutkimuksessa (Gore 1999:211). Etnografista tulee väistämättä osa kontekstia, ja hänen tulee harkita oma positionsa kokonaisuudessa (Sklar 1991:8). Halusin ensin välttää liialliseen sisäpiiriläisyyteen liittyvän ongelman tekemällä tutkimukseni jossain muussa yhteisössä, mutta tulin siihen tulokseen, ettei sisäpiiriläisyys ole mikään este tutkimuksen tekemiselle. Se voi olla myös positiivinen asia. Oletan, että haastateltavieni oli helppo kertoa minulle näkemyksiään. Uskon, että ymmärsin heitä helpommin, kun tunsin omakohtaisesti kentän, tanssiharrastuksen, opettajan, suuren osan tansseista ja siitä, mitä tanssimisen ja harrastuksen ympärille liittyy. En tiedä, tuottiko sisäpiiriläisyyteni tutkimukselle haittaa. Kun haastateltavat tunsivat minut henkilökohtaisesti, he ehkä empivät kertoa minulle jotain sellaista, jonka he kenties olisivat kertoneet aivan ulkopuoliselle tuntemattomalle henkilölle. Toisaalta taas vaarana saattoi olla se, että itsestäänselvyydet jäivät helposti huomaamatta. Minä en ehkä huomannut kysyä, ja he eivät ehkä huomanneet kertoa sellaisia seikkoja, jotka meille molemmille tanssinharrastajina olivat jo itsestäänselviä.

2.3 Tutkimuksen toteuttaminen ja yleiskuva aineistosta

Diskurssianalyysi on työni väljä teoreettinen ja metodologinen viitekehys. Suonisen määritelmän mukaan diskurssianalyysin avulla analysoidaan sitä, miten kielen käyttö rakentaa sosiaalista todellisuutta. Sosiaalista todellisuutta voi puheen lisäksi tuottaa ja rakentaa myös merkityksiä sisältävät teot. (Suoninen 1997:14.) Käsitän tanssin ja muun siihen liittyvän toiminnan (kuten vaatetuksen) Laukkasen (2012) tapaan puheen kaltaisena diskurssina. Diskurssianalyysin avulla ei pienen aineiston osalta voida tehdä päätelmiä kulttuurisista yleisyyksistä, mutta se kertoo kuitenkin siitä, mikä on kulttuurisesti mahdollista (Suoninen 1997:28). Buckland (1999:197) toteaa, että ei ole olemassa yhtä oikeaa totuutta, johon

etnografi voisi päätyä, kyse on aina erilaisista tulkinnoista. Olen pyrkinyt analysoimaan aineistoani analyttisen diskurssianalyysin keinoin. Tällä tarkoitan Jokisen ja Juhilan (1999:86) tapaan sitä, että pyrin olemaan mahdollisimman avoin aineistolleni ja siitä kumpuaville jäsenyksille. Olen yrittänyt pidättäytyä etukäteisoleluksistani esimerkiksi tiettyjen suhteiden olemassaolosta tai niiden luonteesta. Perusajatukseni on ollut, että haastateltavieni vastaukset kertovat siitä, mikä on heille totta (ks. Eskola & Suoranta 2008:138).

Aloitin aineistoni analysoimisen lukemalla läpi haastatteluaineistot useaan kertaan. Tämän jälkeen kokosin niistä työhuoneeni seinälle karttoja, joissa jaottelin haastattelukatkelmia tunnistamieni diskurssien alle. Piirsin fläppitaululle aineistosta käsitekartan, jossa nuolella yhdistin diskurssit, jotka tuntuivat liittyvän toisiinsa. Minulla oli jonkinlainen kokonaiskuva aineistosta ja olin mielestäni jotenkin pystynyt erottelemaan siitä merkitykselliset yksiköt, mutta uusien kokonaisuuksien ja teemojen muodostaminen tuntui siinä vaiheessa mahdottomalta tehtävältä. Aineisto tuntui karkaavan käsistä, se avautui joka suuntaan ja kaikki asiat tuntuivat kietoutuneen yhteen. Ryhmittelin aineiston lopulta kolmeksi päädiskurssiksi ja muutamaksi pienemmäksi aladiskurssiksi. Kokosin lopuksi ryhmittelemäni diskurssit uusiksi kokonaisuuksiksi ja päätelmiksi tekemieni tulkintojen nojalla. Analysoin aineistosta ryhmittelemäni kolme päädiskurssia luvussa 4 yhdessä pienempien diskurssien kanssa. Kokoan diskurssit uusiksi kokonaisuuksiksi luvussa 5, jossa esittelen keskeisimmät päätelmät ja tulkinnat.

Analyysini pohjana on seuraava yleiskuva ja lähtökohta, jonka aineistostani tulkitsin. Kaikki tutkittavani ovat afrotanssin harrastajia, mutta tanssiminen on heille kaikille paljon enemmän kuin pelkkä harrastus. Tanssiminen on kaikille hyvin kokonaisvaltainen hyvinvoinnin kokemus, johon kuuluu liikunnan lisäksi olennaisena osana laulaminen ja rumpumusiikki. Kaikille haastateltaville on myös yhteistä kiinnostus afrikkalaiseen kulttuuriin. Tanssi on tuonut mukanaan muutakin afrikkalaiseen kulttuuriin liittyvää, joka on mielletty tärkeäksi ja jota on haluttu oppia. Tanssimisen lisäksi harrastus opettaa haastateltavieni mukaan lauluja, suahilin kieltä, rytmejä, tarinoita tanssien taustalla ja yleisemminkin afrikkalaista kulttuuria. Matkat Afrikkaan ja afrikkalaiset ystävät koettiin tärkeiksi. Riikka katselee tanssivideoita netistä, Riikka ja Lotta ovat opiskelleet suahilia ja yhdistyksen kokouksissa ja tapahtumissa tarjoillaan afrikkalaista ruokaa. Tanssi nähtiin myös työlle vastapainona. Tanssimisesta nauttivat kaikki; siitä saa mielihyvää ja energiaa, tanssiminen on hauskaa ja tanssia voi vaan

tanssin ilosta. Tanssia voi haastateltavien mukaan jatkaa tuntitolkulla, kun keho on lämmin, ja hikoilu ja hyvä kunto tulevat mukana ”vähän kuin vahingossa”, kuten Tiina ja Emilia toteavat. Tanssiessa ei tarvitse miettiä mitään, voi vaan antaa tanssin viedä. Högström (2010:30) toteaa, että tanssi voi vaikuttaa ja muuttaa harrastajan elämää myös tanssin ulkopuolella. Kati on kokenut, että hän on muuttunut enemmän sellaiseksi ”hälläväläihmiseksi”, jota esimerkiksi aikataulut eivät niin paljoa enää häiritse, tai joista hän osaa päästää irti. Kati kokee tanssin myös juurruttavana. Juurtuminen tuo hänen mukaansa jalat maahan, rauhoittaa mielen ja pitää ihmisen koossa. Tanssi tuo läsnäoloa, hetkessä elämistä ja rentoutta. Emilia taas on kokenut, että tanssin myötä hän on tullut sallivammaksi itselleen; hän ei ole enää niin itsekriittinen tai ajattele, mitä muut hänestä ajattelevat. Tanssin myötä hän on myös saanut lisää uskallusta tehdä eri asioita. Tanssilla on hänen mukaansa itsetuntoa parantava vaikutus, mikä auttaa suhtautumaan kritiikkiin rennommin muilla elämän osa-alueilla. Tanssi on tuonut hänelle lisää avoimuutta ja suvaitsevaisuutta. Nämä haastateltavieni kertomukset tukevat sitä, minkä Siljamäki ym. (2012a:55) ovat löytäneet omassa tutkimuksessaan ja jonka he ovat nimittäneet tanssijan voimaantumiseksi. Siihen liittyy arjesta irrottautumista, kehollista mielihyvää, itsensä ilmaisua ja tanssiyhteisön tuki. Tanssilla on siis suuri vaikutus harrastajien koko elämään.

3. Teoreettinen viitekehys

Tässä luvussa esittelen lähteinäni käyttämät aiemmat afrikkalaisten tai muiden ylijärjestöjen tanssien tutkimukset sekä työssäni käyttämäni tärkeimmät teoreettiset käsitteet.

Oman työni kannalta on tärkeä Jyväskylän yliopistossa 2013 julkaistu Mariana Siljamäen väitöskirja ”*Kulttuurinen kiinnostus heräsi tanssiharrastukseni myötä*”. *Flamenco, itämainen tanssi ja länsiafrikkalaiset tanssit tanssinopettajien ja -harrastajien kokemana*. Siljamäen väitöskirjassa on yhtäläisyyksiä tutkimukseeni, sillä hänkin on tutkinut suomalaisia afrotanssinharrastajia. Siljamäen väitöskirjassa tutkitaan, millaiset tanssi- ja oppimiskäsitykset suuntaavat tanssinopettajien työtä ja millainen merkitys tanssimuotojen kulttuuritaustalla on opetuksessa. Väitöskirja tarkastelee myös sitä, millaiset kokemukset ovat tanssinharrastajille merkityksellisiä. Siljamäki pohtii osin samoja teemoja kanssani, etnisyyttä, toiseutta ja identiteettiä, joten hänen tutkimustuloksensa tarjoavat näiltä osin hyvän vertailukohdan omalle tutkimukselleni.

Anu Laukkasen vuonna 2012 Turun yliopistossa julkaistu väitöskirja *Liikuttavat erot. Etnografisia kohtaamisia itämaisessa tanssissa* on myös merkittävä oman työni kannalta. Laukkanen käsittelee Suomessa esitettävää itämaista tanssia sosiaalisten erojen (lähinnä sukupuolen ja etnisyyden) tuottamisen, uusintamisen ja purkamisen näyttämönä. Laukkasen väitöskirjan tutkimuskysymys on, ”miten tanssin esittäjät ja opettajat käsittelevät sukupuolitettuja, etnisiä ja kulttuurisia eroja tanssin ja tanssia koskevan puheen kautta itämaisessa tanssissa Suomessa”. Olen turvautunut Laukkaseen monissa yhteyksissä, mutta etenkin inspiroitunut hänen tavastaan käsitellä etnisyyden tuottamista diskurssianalyysin avulla.

Tukholman yliopistossa vuonna 2010 julkaistu Karin Högströmin väitöskirja *Orientalisk dans i Stockholm. Femininiteter, möjligheter och begränsningar* on myös ollut työssäni tärkeä lähde. Högström tutkii, miten itämaisen tanssin harrastajat etsivät ja luovat erilaisia tutkimuksessa käsiteltyjä arvoja, kuten feminiinisyys, autenttisuus, voimauttaminen ja kunnioitettavuus. Högström on tutkinut myös niitä prosesseja, joilla tietyt ilmiöt tai ominaisuudet tuottavat autenttisuutta. Högströmin tutkimus on toiminut etenkin

autenttisuuden analysoinnin kohdalla tärkeänä viitekehyksenä ja vertailukohtana omalle työlleni.

Elina Seyen tuore, vuonna 2014 Tampereen yliopistossa julkaistu väitöskirja *Performing a Tradition in Music and Dance. Embodiment and Interaction in Sabar Dance Events* käsittelee senegalilaisen wolof-kansan sabar-perinnettä. Tutkimuksessa kysytään, miten sabar-perinne ruumiillistuu tanssijuhlissa ja miten se kulttuurisesti konstruoidaan perinteeksi. Työn lähtökohta on erilainen oman työni kannalta, sillä Seyen väitöskirjassa tanssiperinnettä tutkitaan Senegalissa, mutta olen saanut siitäkin arvokkaita viitteitä ja erityisesti inspiraatiota omaan tutkimukseeni. Lisäksi olen muutaman kerran viitannut Elinan aiempiin, Paukkusen nimellä julkaistuihin artikkeleihin.

Olen viitannut myös Lena Sawyerin (2003) tutkimukseen afrikkalaisesta tanssista Ruotsissa sekä Laura Steilin (2011) tutkimukseen afrikkalaisesta tanssista Ranskassa. Black Hawk Hancock (2007 ja 2008) on tutkinut chicagolaisia valkoisia lindy hopin harrastajia ja Nazgol Ghandnoosh (2010) on tutkinut amerikkalaisia valkoisia hip hop -tanssijoita. Lindy hop on kehittynyt afroamerikkalaisesta tanssiperinteestä ja hip hopin on perinteisesti katsottu kuuluvan afroamerikkalaiseen kulttuuriin. Samban on taas perinteisesti katsottu kuuluvan brasilialaiseen kulttuuriin ja viittaa myös Annie McNeill Gibsonin (2013) tutkimukseen New Orleansissa toimivan *Casa Samba* -nimisen tanssikoulun tanssijoista. Näistä tutkimuksista olen hakenut teoreettista viitekehystä siltä osin, kuin ne käsittelevät perinteisesti toiseen kulttuuriin kuuluvaksi katsottavien tanssien harrastajien kokemuksia.

Olen käyttänyt tutkimuksessani sekä feminismin että jälkikolonialismin piirissä käytyä keskustelua. Jälkikoloniaalisen teorian tarkoitus on ”haastaa, purkaa ja määritellä toisin Eurooppa-keskeisen maailmankuvan synnyttämä toiseus” (Löytty 2005b:172). Laukkanen on käyttänyt omassa tutkimuksessaan myös käsitettä symbolinen uuskolonialismi. Uuskolonialismilla tarkoitetaan ”siirtomaavallan purkautumisen jälkeistä tilannetta, jossa ovat vallalla kuitenkin edelleen vanhat valtasuhteet muodossa tai toisessa” (Laukkanen 2012:70). Laukkanen tulkitsee tästä lähtökohdasta muun muassa itämaisen tanssin harrastajien puheen toisista kantavan mukanaan kolonialismin ajan valtasuhteita. Omaa tutkimustanikin voisi lukea uuskolonialistisista lähtökohdista. Voisin kriittisesti lähilukemalla tehdä johtopäätöksiä, joissa tulkitaisin suomalaisten harrastajien käyttävän afrikkalaista kulttuuria itsekkäästi hyväkseen tai tehdä tulkintoja, joiden mukaan valkoinen kokisi edelleen olevansa

hierarkkisesti mustaa ylempänä tai ainakin etuoikeutetussa asemassa. Voisin väittää, että tanssin harrastajien toiminta jähmettäisi valtasuhteet kolonialismin aikaan. Tämä kuulostaa kuitenkin mielestäni siltä, mitä Eve Kosofsky Sedgwick (1997) kuvaa paranoidiksi lukutavaksi. Laukkanen (2012:8) on Sedgwickiä tulkiten kirjoittanut, että ”kriittisestä teoreettisesta positiosta tehdyt luennat voivat olla paranoideja sen suhteen, että tutkija näkee valtahierarkiaa ja epätasa-arvoa joka puolella. Tilaa uudelle, vaihtoehtoiselle ja reparaatiiviselle, korjaavalle luennalle jää varsin vähän”. Luen omaa aineistoani pikemminkin korjaavasti kuin paranoidisti ja olen tulkinnoissani pyrkinyt Sedgwickin (1997) muotoilemaan reparaatiiviseen luentatapaan. Otan tässä tosin tietyn riskin, sillä Sedgwick toteaa, että minkä tahansa muun kuin paranoidin lukutavan mukainen teorisointi voidaan nähdä naiivina, tekopyhänä tai kohteliaana. Paranoidi lähestymistapa pyrkii etsimään ja paljastamaan valtarakennelmia, niiden syitä ja syyllisiä ja olettaa, että huonot uutiset tiedetään jo ennakolta. Reparatiivinen lähestymistapa puolestaan pyrkii korjaavuuteen niistä huolimatta. Nämä eri lukutavat eivät ole toisilleen vastakkaisia, sillä reparaatiivinen lähestymistapa sisältää itsessään jo paranoidin lähestymistavan. Kumpikin lukutapa saattaa päätyä samaan lopputulokseen, toinen ei siis ole pessimistinen ja toinen optimistinen tapa nähdä totuus, mutta korjaavan luennan motiivi tähtää parantamiseen ja mielihyvän etsimiseen. Korjaava lukutapa on avoin yllätyksille ja uusille asioille, olivat ne sitten hyviä tai huonoja. (Sedgwick 1997:5–24.) Reparatiivinen lähestymistapa on Valovirran mukaan ”sopiva tulkittaessa virtaavien tunteiden monikerroksisuutta ja moniselitteisyyttä, joista ei ole edes mielekästä jäljittää varmaa selvyyttä tai yhtä merkitystä” (Valovirta 2006:5). Tästäkin syystä koen, että reparaatiivinen lukutapa sopii tässä tutkimuksessa käytettäväksi.

Selvitän työssäni, miten tanssijat rakentavat tai purkavat etnisyyttä erilaisten diskurssien kautta. Käsitän etnisyyden, monien muiden siteeraamieni tutkijoiden (mm. Fortier 2000; Hall 1999, 2003b; Högström 2010; Laukkanen 2012) tapaan, sosiaalisesti konstruktioksi. Etnisyyden rakentumisessa on usein haettu tukea sukupuolentutkija Judith Butlerin (1990, 1993) ajatuksista sukupuolen performatiivisuudesta. Performatiivisuus tarkoittaa tiettyjen normien ja sosiaalisesti vakiintuneiden merkitysten toistuvaa esittämistä (Butler 1990:140). Käsitän itsekin tässä työssäni Butlerin sukupuoliteoriaa seuraten etnisyyden toistamalla tuotettuna performatiivisena konstruktiona. Butlerin mukaan ihmisen sukupuoli ei ole olemassa luonnostaan, se tehdään. Sukupuoli on siis tekoja (Butler 1990:140). Samoin voidaan ajatella, että etnisuus ei ole olemassa itsestään, sekin syntyy vasta toistettujen tekojen avulla. Sukupuoli on Butlerin (1990:140) mukaan identiteetti, joka syntyy tiettyssä hetkessä

tyyliteltyjen tekojen toistamisella. Tällaisia tekoja ovat muun muassa keholliset eleet ja liikkeet. Tanssinharrastajien etnisyyks muodostuu tanssin ja puheen diskursseissa ja esiintyy tietynlaisena liikekielenä, käyttäytymisenä, pukeutumisena ja lausumina. Performatiivisuuden kautta tuotetaan ja toteutetaan tiettyjä diskurssiivisia käytäntöjä, joilla on valtaa toteuttaa itseään eli saada aikaan siinä diskurssissa mainittuja asioita (Butler 1993:13,234). Sukupuoli, ja siten myös etnisyyks, on siis performatiivisesti rakennettu identiteetti, johon esittäjä itse uskoo ja samaistuu (Butler 1990:141).

Tietyn ryhmän on perinteisesti katsottu kuuluvan samaan etniseen ryhmään, mikäli heillä on jokin yhteinen alkuperä (Huttunen 2005:117,127) tai he jakavat samat kulttuuriset piirteet, kuten kielen, uskonnon, tavat, traditiot tai kiinnittymisen tiettyihin paikkoihin (Hall 1999:54). Butlerin performatiivisuus-käsite purkaa tätä etnisyyden luonnollistamisen käsitettä. Rogers Brubaker (2013) on myös purkanut etnisyyden vanhaa määritelmää. Etnisyys on Brubakerin (2013:33) mukaan nähtävä prosessina. Viehätyin etenkin Brubakerin tavasta nähdä etnisyyks kognitiivisena toimintana ja mentaalisena prosessina. Etnisyys on sen mukaan yksi sosiaalisen maailman havaitsemisen ja esittämisen tapa (Brubaker 2013:41). Etnisyys voidaan subjektiivisen tulokulman mukaisesti määritellä ”osallisten uskomusten, näkemysten, käsitysten ja identifikaatioiden mukaisesti” (Brubaker & Loveman & Stamatov 2013:104). Brubaker ym. (2013:124–125) mukaan etnisyyks on olemassa vain ihmisten havainnoissa, tulkinnoissa ja representaatioissa. Etnisyys ei ole tosiasia, se on näkökulma eli tapa nähdä ja ajatella maailmaa ja erilaisia kokemuksia. Se on tapa ymmärtää itseään ja identifioitua ja myös tapa tunnistaa omia intressejään (Brubaker ym. 2013:127). Etnisyys voi olla myös tilanteisiin mukautuvaa ja kontekstista riippuvaista (Brubaker ym. 2013:133). Kysynkin tutkimusaineistoltani Brubaker ym. (2013:136) tavoin, että ”millä tavoin, milloin ja miksi ihmiset tulkitsevat sosiaalista kokemusta --- etnisissä --- puitteissa”.

Käsitän tässä tutkimuksessa Stuart Hallia (1999:55; 2003b:253) seuraten myös rodun sosiaaliseksi konstruktioksi. Rotu on käsite, jonka käyttö on monille tutkijoille haastavaa, sillä siihen katsotaan sisältyvän rasismien ja rotusorron historia ja nykyisyys. Osoittaakseen asian vaikeuden sekä sen, että rotu on sosiaalinen konstruktio, monet tutkijat kirjoittavat sen lainausmerkein. (Valovirta 2010:93.) Toiset tutkijat taas luottavat siihen, että lukija ymmärtää ”kirjoittajan kriittisen otteen ilman tällaista apukeinoa” (Juvonen & Rossi & Saresma 2010:15). Rastas (2005:81) haluaa lainausmerkeillä osoittaa kiusaantuneisuutensa joutuessaan käyttämään ”termiä, jolla on niin vahva historiallinen painolasti”. Rastas käyttää

lainausmerkkejä myös termeissä ”valkoinen” ja ”musta”, sillä hänen mielestään niiden käyttäminen uusintaa rotuajattelua (Rastas 2005:90). Päädyin itse siihen, että en laita näitä termejä lainausmerkkeihin ja viittaan siihen, mitä Hall kutsuu ylipyhkimiseksi. Hallin mukaan rotu ja etnisyys ovat diskursiivisesti niin sotkuisia, että niitä voidaan käyttää vain ylipyhkimisen alaisina (Hall 2003b:233). Tällä hän tarkoittaa sitä, että parempien käsitteiden puutteessa meidän täytyy käyttää ajattelussamme vanhoja käsitteitä, vaikka niihin liittyisikin merkityksiä, joita emme haluaisi enää käyttää. Joudumme käyttämään vanhoja termejä uudelleen muotoilluissa merkityksissä, koska ilmankaan niitä tiettyjä kysymyksiä ei voisi käsitellä ollenkaan (Hall 1999:246). Käytän siis rotua, etnisyyttä, mustaa ja valkoista tällaisina ylipyhkimisen alaisina termeinä.

Haastateltavani eivät suoraan puhuneet omasta identiteettikäsitteestään. Olen kuitenkin tulkinnut monia heidän puheitaan merkiksi identiteetin rakentumisesta ja ylläpitämisestä. Identiteetin käsitteessä nojaudun Hallin (1999, 2003a ja 2003b) identiteettikäsitteeseen. Hallin mukaan ihmisellä ei ole luonnostaan mitään identiteettiä, vaan se rakennetaan moninaisissa diskursseissa ja käytännöissä. Identiteettiä rakentaessamme pohdimme, minkälaiseksi voimme tulla ja kuinka itsemme esitämme. Identiteetin rakentuminen on prosessi, eikä identiteetti ole ikinä valmis, se muovautuu ja muokkaantuu kaiken aikaa. Modernin ajan ihmisen identiteetti on pirstoutunut ja yksilöllä voi olla useita eri identiteettejä. Nämä useat sisällämme olevat identiteetit voivat olla ristiriitaisiakin, mikä johtaa siihen, että identiteettimme voi vaihdella jatkuvasti. Yksilöllä voi eri aikoina olla erilaisia identiteettejä, joihin voi tilapäisesti identifioitua. Identiteetin kohdalla on aina jotain fiktiivistä tai kuviteltua, identiteetti tulee ainakin osin rakennetuksi mielikuvituksessa, kun yksilö muuttaa oman minänsä erilaisiksi kertomuksiksi itsestään. Identiteetit sijaitsevat symbolisessa ajassa ja tilassa, ne eivät ole sidottuja erityisiin paikkoihin tai aikoihin. Ihminen kohtaa koko joukon erilaisia identiteettejä, ja niistä voimme valikoida ne, jotka jotenkin tuntuvat vetoavan meihin. Rakennamme identiteettejämme ja elämäkertojamme kaiken aikaa. (Hall 1999:14–62, 223–251.)

Kirjoittaessani tanssin harrastajien identiteettikäsitteestä tukeudun myös hybridin käsitteeseen ja siinä yhteydessä viittaan Hallin (1999, 2003a ja 2003b) ajatuksiin hybridyden lisäksi myös diasporasta. Diasporan käsitteellä tarkoitetaan ihmisten liikkumista ja muuttamista uusiin paikkoihin sen takia, että he eivät voi enää syystä tai toisesta olla tai asua alkuperäisessä kotimaassaan (Hall 2003a:106). Diaspora on yksi tapa ajatella kuvitteellisia

yhteisöjä, sillä se purkaa kulttuurin, paikan ja identiteetin yhteenliittymisen vakiintuneita käsityksiä. Diaspora antaa myös uudenlaisia rakennusaineita identiteetin muovaamiseksi. Diasporassa elävät ihmiset ovat joutuneet muokkaamaan itselleen uudenlaisia identiteettejä, joihin ovat vaikuttaneet useat eri kulttuuriset repertuaarit. Tällaiset henkilöt ovat joutuneet opettelemaan elämään erojen kanssa, ja he pystyvät elämään eri kulttuurien välissä ollen yhtä aikaa sekä samanlaisia että erilaisia kuin muut. (Hall 2003a:121–122.) Hall kutsuu hybridisoitumiseksi sitä prosessia, jossa vanhasta kotimaastaan muuttaneiden henkilöiden kulttuurit joutuvat kosketuksiin uuden kotimaan kulttuurien kanssa. Kahden tai useamman kulttuurin kohtaamisesta ja yhtä aikaa läsnä olemisesta syntyy sekoittuneita kulttuureita, joita leimaa termi hybridisyys. (Hall 2003a:107, 2003b:259). Hybridisyys ja hybridiset kulttuurit synnyttävät nykyajalle tyypillisiä uusia identiteettimuotoja (Hall 1999:72).

Tanssintutkimuksessa on käyty keskustelua kehollisuus ja ruumiillisuus sanojen käytöstä (ks. Hoppu 1999:22–28; Paukkunen 2006:30–31; Siljamäki 2013:60). Siljamäki (2013) on päättänyt käyttämään termiä kehollisuus, Hoppu (1999) ja Paukkunen (2006) termiä ruumiillisuus. Käytän itse tässä työssä termejä keho ja kehollisuus ottamatta kuitenkaan kantaa edellä mainittuun keskusteluun käsitteiden määrittelyistä. Käytän termiä keho toisaalta siksi, että haastateltavani puhuivat kehosta ja toisekseen yksinkertaisesti siksi, että keho kuulostaa omaan korvaani paremmalta kuin ruumis, joka kouluaikoinani määrittänyt tarkoittamaan kuollutta kehoa.

4. Diskursiivista tanssia

Tässä luvussa analysoin haastateltavieni tanssia ja tanssin ympärillä käytävää keskustelua ja puhetta. Näen sekä tanssin että puheen merkitystä tuottavina diskursseina. Monet nimeämäni diskurssit ovat kietoutuneet toisiinsa tai johtavat seuraavaan, toisaalta taas yhtä teemaa voidaan lähestyä usean diskurssin kautta ja yksi diskurssi voi liittyä useampaan teemaan. Seuraavassa olen analysoinut kolme etnisyyteen ja toiseuteen ja niihin sisältyviin eroihin liittyvää päädiskurssia, nimitän niitä aitousdiskurssiksi, rodullistetun kehon -diskurssiksi ja yhteisöllisyysdiskurssiksi. Näiden ohella olen analysoinut myös pienempiä diskursseja, jotka olen nimennyt mielikuvitus-, vaatetus-, esittämis-, tahtotila-, hyvän olon- ja tunteiden vapautumisen -diskursseiksi.

Edellisten lisäksi aineistossani esiintyi vahva rumpumusiikkiin liittyvä diskurssi, jonka jätin tutkimukseni ulkopuolelle. Laulaminen ja rumpumusiikkiin tanssiminen sekä vuorovaikutus tanssijoiden ja muusikoiden välillä on olennainen osa afrikkalaista tanssia (ks. mm Seye 2014; Siljamäki 2013). Tunnistin tämän tanssin, laulamisen ja rummuttamisen suhteeseen liittyvän diskurssin myös omassa aineistossani, se oli kaikille haastateltavilleni tärkeä osa tanssin kokonaisvaltaisuutta. Koska aihe ei sinänsä ole olennainen tämän työn tutkimuskysymysten kannalta, jätän tämän diskurssin tässä työssä muutamaa mainintaa lukuun ottamatta käsittelemättä. Toisaalta taas haastatteluissa ei tullut esille naiseuteen tai seksuaalisuuteen liittyviä diskursseja, joita odotin. Naiseuteen ja seksuaalisuuteen liittyvät kysymykset olivat alun perin mukana teemarungossani, ja esitinkin niihin liittyen muutamia kysymyksiä. Nämä diskurssit eivät tuntuneet olevan tanssijoille tärkeitä, ainakaan he eivät tarttuneet kysymyksiin sillä tavalla, kuin olin alun perin kuvitellut. Myös Siljamäki (2013:69) oli länsiafrikkalaisten tanssien harrastajia tutkiessaan havainnut, etteivät naiseus- ja seksuaalisuuskysymykset tulleet tutkimuksessa esille. Naiseusdiskurssi olisi toisaalta voinut esiintyä, ainakin Sawyer (2003) havaitsi naiseuteen liittyvät kysymykset tärkeiksi omassa tutkimuksessaan. Omassa tutkimuksessani diskurssi tuli esille vain viittauksina miesopettajan opettamaan, osin maskuliinisena pidettyyn liikekieleen. Kaikki haastateltavani olivat miettineet, onko heidän oppimansa liikekieli maskuliinista ja Lotta sanoikin heidän joskus nauraneen, että ”me ollaan *Cheza Ngoman* miestanssijat”. Aihe ei kuitenkaan tuntunut loppujen lopuksi olevan heille kovin merkittävä. Tanssin seksuaalisuus tuli esille vain yhdessä haastattelussa ja palaan siihen myöhemmin.

4.1 Konstruktiivinen autenttisuus

Tanssijat pitävät aitoutta ja autenttisuutta tärkeinä asioina. Aitousdiskurssi on tanssijoilla vahva, sillä se tuli esille neljässä haastattelussa, vaikka en ollut vielä ehtinyt siitä kysymään. Se olisi saattanut tulla oma-aloitteisesti esille viidennessäkin haastattelussa, mutta ehätiin kysymään siitä ennen kuin se itsekseen ilmeni. Neljälle haastateltavalle viidestä oli tärkeää, että hänen tanssimansa afrotanssi on aitoa afrotanssia. Jokainen haki ja koki aitouden hieman erilaisista asioista. Kati oli ainoa, joka ei kokenut aitouden pohtimista omalla kohdallaan mielekkääksi. Aihetta oli pyöritelty jo jonkin aikaa ja lopulta kysyin sitä häneltä suoraan.

Onko suomalaisten esittämä afrotanssi aitoa afrotanssia?

Voi olla... emmä tiedä miltä se näyttää katsojasta, että tuntuuko se aidolta vai tuntuuko se, että mitä noi feikkaa.

Tuntuuko se sun mielestä tanssijana aidolta?

mm... en mä ikinä aattele sitä niin, et se ois jotain afrotanssia, et nyt pitäis nyt olla joku... emmää osaa aatella sitä niin...

Miten sen sitten aattelet?

No mä vaan aattelen, että mä vaan tanssin... mä en niinku kategorioi sitä siihen, että mitä se on.

Katinkin puheesta löytyi lopulta ajatus siitä, että aitous on hänellekin tärkeä tekijä. Palaan Katin ajatuksiin vielä tämän luvun lopussa.

Autenttisuuden etsiminen on länsimaiselle modernin yhteiskunnan ihmiselle tärkeää ja autenttisuuden tavoittelu on viime vuosikymmeninä kiihtynyt. Ihmiset haluavat aitoja asioita, elämyksiä ja kokemuksia, ja maailma on täynnä asioita, joita mainostetaan aitoina ja autenttisina. Autenttisuuden etsimisessä on ennen kaikkea kyse halusta paeta länsimaista modernia nykyaikaa. Erityisen aitouden koetaan löytyvän jostain ajallisesti tai paikallisesti kaukaa kotoa. Autenttinen on joku toinen ja kaukainen, jota modernista yhteiskunnasta ei enää löydy tai jonka moderni yhteiskunta on turmellut ja hävittänyt. Kaukaiset kansat on nähty idealisoituina yhteisinä ja erilaiset kansanperinteet nähdään helposti vapaina sivilisaation turmelevasta vaikutuksesta. (Bendix 1997:3–8.) Autenttisuutta on pohdittu myös monissa jälkikoloniaalisissa keskusteluissa, joissa kolonialismin on nähty tuoneen mukanaan

epäaitoutta ja saastuttaneen aidon ja alkuperäisen kulttuurin. Kolonialismin vaikutuksia on jopa vaadittu puhdistettavaksi kulttuurien eri osa-alueilta. (Gibson 2013:117, alaviitteessä 1.) Autenttisuuden etsimistä on kritisoitu siitä, että se pitää yllä harhaluuloa kulttuurien puhtasrajaisuudesta ja muuttumattomuudesta. Ylirajaisia kulttuurisia prosesseja tutkiessa voi siis olla vaarana, että jotain ilmiötä pidetään autenttisempana kuin jotain toista. (Bendix 1997:9, Gibson 2013:117, alaviitteessä 1, ks. myös Griffiths 1994: 71.) Autenttisuutta voidaan lähestyä kahdesta suunnasta. Autenttisuus voidaan määritellä objektiivisesti, ulkoisesti verifioiduksi autenttisuudeksi, toisaalta taas autenttisuus voi tarkoittaa sisäistä totuutta. (Kolcio & Gerdes 2009:564.)

4.1.1 Kulttuuriinsa juurtunut opettaja

Autenttisuus voidaan tavoittaa käyttämällä välittäjää, joka on jollakin tavalla kvalifioitu tehtävään (ks. Bendix 1997:54). Tutkimieni tanssinharrastajien autenttisuuden välittäjänä toimii natiiviopettaja. Neljä viidestä haastateltavasta piti tärkeänä sitä, että opettaja on afrikkalainen.

”jos ei olis niinkun natiiviopettaja, niin sit se ei varmaan ois aitoa afroa.” (Emilia)

”mä jotenkin aattelen, että on semmonen ymmärrys, että jos on koko lapsuutensa elänyt siellä, et niillon paljon laulettu kotona ja rummutettu ja tanssittu, että sä oot niinku kasvanut siihen sisään, niin silloin sullon paljon semmosta myös tiedostamatonta --- ja niinku sitä kulttuurinäkemystä --- mikä on tärkeä osa sitä tanssia ettei se oo pelkkää sitä liikettä.” (Lotta)

”se opettaa sillä tyylillä, mitä hänkin on mahdollisesti siellä kotimaassaan oppinut --- et se on tavallaan oikeen niinku perinteistä. Et se on niinku aidompaa.” (Riikka)

”ku se on itte tavallaan koko elämänsä kokenut sitä --- tanssia, niin tottakai se on sit juurtunut siihen enemmän siihen ihmiseen.” (Riikka)

Natiiviopettaja saa haastateltavien mukaan auktoriteettinsa olemalla kotoisin tietystä paikasta ja siitä, että hän on elänyt tietyssä kulttuuriympäristössä. Haastateltavat katsovat afrikkalaisella opettajalla olevan tiettyä kulttuurista ymmärrystä, hän on kasvanut kulttuuriin sisään ja siten omaa paljon myös tiedostamatonta kulttuurinäkemystä. Haastateltavien käsityksen mukaan opettaja opettaa tansseja siten, kuin on ne itse lapsesta oppinut. Opettajan

tanssimisen katsotaan siten olevan luonnollista ja perinteistä, ei mitään myöhemmin opittua. Haastateltaville oli myös tärkeää, että opettaja voi kertoa kulttuurisia asioita oman kokemuksensa perusteella. Afrikkalaisen opettajan liikkeessä ja käyttäytymisessä on haastateltavien mielestä jotain erilaista verrattuna suomalaiseen; afrikkalaisen opettajan katsotaan tekevän kaiken oman kulttuurinsa kautta. Emilia toteaa, että kun musiikki on poikki, suomalainen afrotanssinopettaja on taas suomalainen, mutta afrikkalainen pysyy afrikkalaisena musiikin loputtuakin. Aitous on siis merkitty ja kiinnitetty opettajan maantieteelliseen alkuperään.

Myös Sawyerin tutkimuksessa tuli ilmi, että Afrikka ja afrikkalaisuus sekä fyysinen läheisyys Afrikkaan ovat tärkeitä autenttisuuden liittyviä seikkoja niin opettajille kuin oppilaillekin. Oppilas voi jopa jättää menemättä sellaiselle tanssitunnille, jota ei ohjaa afrikkalainen opettaja. Vain mustalla afrikkalaisella opettajalla katsotaan olevan sekä kulttuurista pääomaa että auktoriteettia välittää uskottavasti afrikkalaista kulttuuria. Sawyerin haastattelema valkoinen ruotsalainen tanssinopettajakin joutui kvalifioimaan itsensä ”oikeaksi” opettajaksi painottamalla sekä useita opiskelumatkojaan Afrikkaan, että viittaamalla tanssiystäväänsä gambialaiseen mieheen, jolta hän sai kannustusta ja tukea osaamiselleen. (Sawyer 2003:7–10.) Natiivia opettajaa arvostetaan, koska hänellä on suora yhteys perinteeseen (Kolcio & Gerdes 2009:564).

Siljamäki ym. (2012b:21) ovat toisaalta löytäneet tutkimuksessaan päinvastaisia tuloksia. Siljamäen haastattelemat tanssijat pitivät nimenomaan tärkeänä sitä, että opettaja oli suomalainen. Suomalainen opettaja nähtiin kulttuuritulkkina, joka pystyy selittämään tanssin ”kotimaan” kulttuuria suomalaisille. Lisäksi suomalaisen opettajan pedagogisia taitoja arvostettiin ja hänet nähtiin kykeneväksi opettamaan outoa liikekieltä suomalaisille sopivin menetelmin. Myös Paukkunen valitsisi suomalaisen opettajan, ainakin opettelu alkuvaiheessa. Afrikkalaisten opettajien saattaa olla hänen mukaansa vaikeaa sanallistaa liikkeitä, paloittella niitä osatekijöihinsä tai esimerkiksi hidastaa liikkeiden tempoa. Afrikkalaisten opettajien erilainen tapa opettaa tanssia johtuu Paukkusen mielestä siitä, että tanssi hahmotetaan ”kotimaassaan” eri tavalla kuin Suomessa. (Paukkunen 2007:188–189.) Kyse on siis erilaisista oppimistavoista ja -käsitteistä. Tanssin tyyllisten piirteiden havaitseminen ja omanlaisen ilmaisun opettelu on puolestaan Paukkusen mukaan helpompaa afrikkalaisten opettajien johdolla (Paukkunen 2007:189–190). Opettajan valintaan saattaa vaikuttaa myös oma osaamattomuuden kokemus. Osa Ghandnooshin (2010:1589)

haastattelemista valkoisista hip hop -tanssijoista valitsi mieluummin valkoisen opettajan, koska koki, ettei kuitenkaan osaisi liikkua kuten musta opettaja. Musta opettaja koettiin tutkimuksessa siis taidoiltaan liian uhkaavaksi.

Siljamäki ym. (2012b) artikkelista ei käy ilmi, ovatko heidän tutkimansa harrastajat opiskelleet vain suomalaisen tanssinopettajan johdolla. Omassa tutkimuksessani tanssijat olivat pääsääntöisesti tanssineet vain tansanialaisen (tai muun afrikkalaisen) opettajan johdolla, joskin muutamalla oli kokemusta myös suomalaisen opettajan tunneilla käymisestä. Lotta kuvasi oloaan suomalaisen opettajan tunnin jälkeen, että siitä ”jäi jotenkin semmonen pliisu olo”. Suomalainenkin opettaja voisi haastateltavien mukaan kenties teknisesti opettaa aitoa afroa, mutta haasteltavani painottivat afrikkalaisen opettajansa ilmaisua ja eläytymistä. Riikan mielestä valkoinenkin voisi ehkä opettaa aitoa afroa, jos olisi asunut koko ikänsä Afrikassa. Sinänsä Riikalle on ”aivan sama minkä värinen on”, mutta hän mieluummin valitsee afrikkalaisen kuin suomalaisen opettajan, koska afrikkalainen opettaja on hänen mielestään aidompi. Vain Katille opettajan alkuperällä ei ollut merkitystä, eikä hän nähnyt afrikkalaisen opettajan tuovan tanssiin mitään lisäarvoa. Yhtä hyvin taitava suomalainen opettaja kävisi.

Haastattelemanani tanssijat kokevat tanssivansa aitoa afrikkalaista tanssia ja pääsevänsä afrikkalaisen opettajan kautta suoraan tanssin alkulähteille. Alkuperäinen ja aito tanssi ei ole haastateltavien mielissä päässyt turmeltumaan, sillä opettajan katsotaan siirtävän tanssit suoraan oppilailleen, siten kuin hän on ne itse kotimaassaan oppinut. Tanssien ei tarvitse olla perinteisiä tansseja ollakseen aitoja. Afrikkalaisen opettajan omat koreografiat ovat haastateltavien mukaan myös aitoja tansseja, koska ne ovat ”sen kokemuksia ja sen näkemyksiä” kuten Riikka sanoo. Näyttää riittävän, että tanssilla on jokin yhtymäkohta afrikkalaiseen kontekstiin. Bendixin (1997:8) mukaan autenttisuutta voidaan loputtomasti replikoida, koska kyse on kansanperinteestä ja kenellä tahansa kansaan kuuluvalla nähdään kyky tuottaa aitoa perinnettä. Aito afrikkalainen opettaja voi siis auktorisoida koko tanssiryhmän.

Afrikkalaiseen opettajaan liitetyt käsitykset kietoutuvat rodullistetun kehon -diskurssiin, johon palaan luvussa 4.2. Siinä diskurssissa mustien nähdään luonnostaan liikkuvan paremmin kuin valkoisten, joiden kohdalla tarvittavien taitojen omaksuminen nähtiin haastavana.

4.1.2 Savimajakylän maasait ja muut tanssin tarinat

Tansseihin liittyvät tarinat ovat osa autenttisuuden vaikutelmaa. Tarkoitan tanssiin liittyvillä tarinoilla samaa, mistä Siljamäki ym. (2012b:15) käyttävät käsitettä tanssin kulttuuritausta eli ”sitä, millaisissa tilanteissa kutakin tanssimuotoa on tapana tanssia, ketkä niitä tanssivat tanssimuotojen ”kotimaissa” tai millainen on tanssin tyyllilaji ja musiikki, joka tanssiin keskeisesti kuuluu”. Tanssijat kuulevat tansseihin liittyviä tarinoita omalta opettajaltaan. Haastateltavat olivat kuulleet tarinoita ainakin initiaatorituaaleista ja niihin kuuluvista tansseista, eri etnisten ryhmien tansseista, maanviljelys- ja sadonkorjuutansseista, soturitansseista sekä häissä tai hautajaisissa esitettävistä tansseista.

”Se on sitten semmosta aitoo, ku se on oikeesti sieltä ja sillä on olemassa joku tarina miks vaikka ne tekee sitä. On joku tietty rituaali, et poika tulee 15-vuotiaaks tai sitten on joku tommonen maasai-tanssi, et miten ne tanssii siellä kylällä tai joku vaikka tää on hautajaisissa tanssitaan tai häissä tanssitaan niin on --- niinku itelläki semmonen mielikuva, et miten ne tanssii siellä sitä häissä. Se tekee siitä semmosta aitoo, et tavallaan, jos ei ois sitä tarinaa, niin sitte siinä ois vaikee ehkä siihen sillee paneutua tai sisäistää sitä itelle, et tätä nyt vaan tässä tanssitaan.”
(Riikka)

Myös Högström (2010:137–139) kuvaa, miten itämaisen tanssin harrastajat rakentavat tanssin aitoutta opettajan kertomien tarinoiden kautta. Tarinat kertovat tanssien historiasta, alkuperästä tai niiden ”alkuperäisistä” esittäjistä tai esityksistä. Tarinat voivat myös kuvata miltä tanssi näyttää ”aidossa” ja ”alkuperäisessä” ympäristössä.

”jos on jotain tämmösii vanhoja tansseja niinku bugobogoboo, se keppitanssi, mikä --- myöskin pitää yllä sitä traditiota eli jotenkin mä tykkään siitä ajatuksesta, että mä oon tanssinut jotain tansseja mitä myöskin jossain päin Tansaniaa ihmiset edelleen tanssii ja sit et --- mä pystyisin varmaan niitten kanssa tanssiin --- et kyl mä niinku ite tykkään siitä ajatuksesta, et sit jos mä vaikka joku päivä meen Tansaniaan ja voin tanssia niinku samoja tansseja --- et ne ei oo ihan irrallisia vaan ne on sellasia, mitä on jo mahdollisesti pitkäänkin tanssittu.” (Lotta)

Aitoutta vahvistetaan vielä yhdistämällä se tiettyyn etniseen ryhmään (esimerkiksi maasait), jotka esiintyvät vanhan tanssitradition kantajina ja välittäjinä.

”Ku mä oon kumminkin ollu siellä Tansaniassa, ku mä tiedän mitä maasait on ja mä tiedän, että ne hyppii siellä ja mä tiedän miltä ne näyttää. Se tekee jotenkin siitä niin aitoo, että tää tanssi on

oikeesti olemassa ja mä voin tavallaan kuvitellakki, vaikka jos me tanssitaan sitä [maasai]tanssia, et miten ne maasait tanssii, ei se tarkota sitä, et mun tarvis tanssii niinku ne maasait, mut mä saan sen niinku päähäni sen kuvan, että mä voin kuvitella, kun ne jossain siellä pellolla tai siellä vetelee siellä omassa savimajakylässänsä sitä tanssia --- niin se on semmosta autenttista ja aitoo.” (Riikka)

Tarinat tanssin historiasta ja alkuperästä rakentavat autenttisuutta useilla tasoilla. Autenttisuutta voidaan mitata ajallisella, paikallisella ja etnisellä tasolla (Högström 2010:139). Autenttisuus on nostalgista kaipuuta puhtaaseen ja aitoon kansanperinteeseen, jota sivilisaatio ja moderni yhteiskunta ei vielä ole päässyt turmelemaan (Bendix 1997:35,51). Tarinat paimentolaiskansana tunnetusta Tansanian maasaista sisältävät kaikki mahdolliset autenttisuuteen vaadittavat tasot ja merkitykset.

Kuvittelulla on aina ollut suuri rooli fantasioissa, myyteissä ja tarinoissa, mutta joukkotiedotusvälineiden ansiosta kuvittelu ja mielikuvitus ovat nykyajan ihmiselle erityisen suuria voimavaroja (Appadurai 1996/2010:53). Mielikuvat ovat tanssijoillekin tärkeitä. Kaikki haastateltavat puhuivat siitä, kuinka he kuvittelevat asioita. Olen nimennyt nämä puheet mielikuvitusdiskurssiksi. Kuvittelu liittyy erityisesti tanssien tarinoihin ja niihin eläytymisiin, kuten edellä olevat molemmat Riikan esimerkit osoittavat. Tanssija voi kuvitella, miten maasait tanssivat pellolla ja saada siitä apua omaan ilmaisuunsa. Mielikuvat afrikkalaisista häistä tai hautajaisista auttavat tanssijoita pääsemään tiettyyn tunnetilaan. Tanssin tarina antaa myös osviittaa siitä, mitä tanssilla ilmaistaan, ”onko se iloa ja onko se iloa mistä asiasta” kuten Tiina sanoi, mikä on se tarina ja mielikuvitus, jonka pohjalta ilmaisua haetaan. Tanssija kuvittelee itsensä tiettyyn tilanteeseen ja miltä se hänestä voisi tuntua. Oma tunnetila ja tanssissa ilmaistu kuviteltu todellisuus ovat luomassa aitouden tunnelmaa. Laukkanen (2012:220) toteaaakin, että ”kulttuuristen koodien noudattaminen ei ole niin tärkeää kuin se, että tanssi on totta ja aitoa itselle”.

Steil (2011) on tutkinut pariisilaisten, Afrikasta Ranskaan muuttaneiden jälkeläisten autenttisuuden kokemusta afrotanssissa. Ranskalaisille afrikkalaisperäisille tanssijoillekin afrikkalainen aitous on kuviteltua, ja autenttisuuden yhtenä tärkeänä osana heillekin oli yhteys afrikkalaiseen lähteeseen, esimerkiksi afrikkalainen musiikki tai identtisyys afrikkalaisten liikkeiden kanssa (Steil 2011:67). Kuvittelu on tärkeässä roolissa myös Gibsonin tutkimille sambatanssijoille. Gibsonin mukaan *Casa Samba* esittää brasilialaisesta identiteetistä

normatiivisen kuvan, sillä esitys sisältää sellaisia ainesosia, jotka sekä katsojat että esittäjät merkitsevät brasilialaisiksi. Sekä yleisö että esiintyjät siis kuvittelevat brasilialaisen kulttuurin. (Gibson 2013:102.) Myös Högström (2010:218–219) on tunnistanut, kuinka hänen haastattelemansa tanssijat suhtautuvat ilmiöihin ja asioihin piirteillä, jotka sisältävät sekä fantasiaa että realismia. Unelmien, romantiikan ja realismin tietoisuudentaso vaihtelee myös omassa tutkimuksessani. Tietoisessa fantasiassa sijaitsevassa unelmien Afrikassa on haastateltavien mukaan rumpujen kaikuja ja tanssia nuotion ympärillä. Fantasioiden Afrikka on heille luonnollinen, pilaantumaton, alkuperäinen ja autenttinen paikka, jossa autenttinen tanssi on ja elää. Lotta toteaa, että ”ehkä sitä jotenkin vieläkin aattelee, että se on semmosta, mitä on tanssittu joskus siellä niinku nuotion äärellä”. Lotta pohtii vielä Tansanian kaupungistumista ja miettii, ovatko tanssit edelleen vanhan perinteisen maaseutukulttuurin ylläpitämistä ja muistelemista vai onko tanssi urbaanissa Afrikassa jotenkin muuttunut. Hän puhuu Tansaniassa asuvista, hyvin toimeentulevista ystävistään, joiden kotona on käynyt, että ”mä en vois kyllä kuvitella, et niitten kotona mikään rumpu sois”. Vaikka tanssija tiedostaa nykyajan Tansanian kaupungistumisen ja sen, ettei kaikkien kotona tanssita, lauleta tai rummuteta, niin nostalgiset ja romanttiset mielikuvat nuotion äärellä tanssimisesta ovat silti vahvoja. *Cheza Ngoman* tanssit vievät tanssijat sekä ajassa että paikassa mielikuvitukseen pohjautuvalle matkalle eksotisoituun ja romantisoituun Afrikkaan.

4.1.3 Pikkuletti päässä tunnelmaan

Sieg (2009) on tutkinut saksalaisia ”elämäntapaintiaaneja”¹¹, henkilöitä, jotka harrastavat Amerikan alkuperäisasukkaiden kulttuuria, jossa sosiaalisen ryhmän tarjoama yhdessäolo, ruoanlaitto, käsitöiden tekeminen ja asiaan liittyvät puvut ja korut ovat olennainen osa ryhmään kuulumista. Sieg on lanseerannut etnisen dragin -käsitteen, joka tarkoittaa toisen esittämistä tietyllä vaatetuksella. Etninen drag samanaikaisesti sekä hävittää että uudelleen piirtää etnisiä rajoja ja on symbolinen rajapinta toisen ja itsen välillä. Samalla se horjuttaa olettamusta esittäjän ”oikean” ja esitetyn roolin etnisyyden vastaavuudesta. (Sieg 2009:2.) Vaatetus on osa aitoutta myös afrotanssijoille. Oikeanlaisella vaatetuksella ja koristautumisella pääsee haastateltavien mukaan tanssin tunnelmaan paremmin kiinni. Aitouden rakentamisessa on mukana siis myös vaatetusdiskurssi.

¹¹ Sieg itse käyttää termiä intiaani eikä esimerkiksi termiä Amerikan alkuperäisväestö. Ks. lisää Sieg (2009:115, alaviite 1).

”jos mä nyt aattelin, että mä farkut päällä vetäsin jotain afroa, niin ei se ensinnäkään näyttäs miltään --- kyllä mä esimerkiks tykkään, et sit jos meillon esitys, niin sit mullon joku pikkuletti päässä.” (Lotta)

”Totta kai [vaatetus] on osa sitä roolia mitä halutaan näyttää ja myöskin ne apuvälineet mitä käytetään, kilvet, kuokat, keihäät, erilaiset nilkkoihin laitettavat soittimet tai tällöiset kilistimet --- kasvomaalit, joskus voidaan laittaa jotain valkoisia viivoja kasvoihin, erilaiset korut --- millä tavalla hiukset on, että kyllä siinä niinkun toki --- pyritään semmoseen perinteiseen afrikkalaiseen perinteeseen sekä asujen että ilmaisuun että tanssityyliin että niinku kokonaisvaltaisesti pyritään jäljittelemään niitä perinteisiä tansseja.” (Tiina)

Valkoinen tanssin esittäjä hakee aitoutta ilmaisuunsa afrikkalaisen vaatetuksen ja koristautumisen avulla. Yleisö ei välttämättä aina katso asiaa samalla tavalla. Siegin (2009:6) tutkimuksen mukaan katsojat yleensä vaativat, että eksoottinen näytelmä täytyy esittää ”biologisesti oikealla” miehityksellä ollakseen autenttinen. Gibson (2013) on tutkinut New Orleansissa toimivaa *Casa Samba* -nimistä sambakoulua, jonka päämääränä on esittää ”autenttista” brasilialaista kulttuuria. Afroamerikkalaisista koostuvassa ryhmässä oli Gibsonin lisäksi vain toinen valkoinen tanssija. Sambassakin aitoutta tavoitellaan vaatetuksella ja tietynlaisilla koristeuksilla, kuten höyhenillä ja paljeteilla. Esiintyjiä on lisäksi ohjeistettu käymään solariumissa hankkimassa itselleen sopiva päivetys ja lyhythiuksiset naiset saattavat esityksissä käyttää peruukkia saadakseen naisellisemmat hiukset. Esiintyjät velvoitetaan pitämään vartalonsa hyvässä kunnossa ja painonsa kurissa. *Casa Samban* esiintyjät näkevät paljon vaivaa muuttaakseen oman kuvansa eksoottiseksi brasilialaiseksi *mulataksi*, vaikka todellisuudessa olisivatkin siitä kuvasta kaukana. Tietynlaisiin vaatteisiin pukeutumalla, päivetyksen hankkimisella sekä peruukilla voi valkoinen amerikkalainenkin ilmentää tummaihoisen brasilialaisen identiteettiä. (Gibson 2013:106–109.) Miller (2013) on tutkinut, miten kuubalaista tanssimusiikkia Englannissa soittava *Charanga del Norte* -yhtye ja siihen liittyvä etnisyys vaikuttaa autenttisuuden käsittämiseen. Yhtyeessä on soittajia useista eri etnisistä taustoista. Millerin mukaan heidän soittamansa musiikki on musiikillisesti autenttista, mutta heidän yhtyettään pidetään kulttuurillisesti epäaitona, koska suurin osa muusikoista ei ole kasvanut kuubalaisessa musiikkiympäristössä. Yhtyeen karibialaisia muusikkoja pidetään ammattimaisempina kuin valkoisia brittejä, joiden osaaminen ja autenttisuus kyseenalaistetaan. Milleriä oli kerran jopa pyydetty värjäämään ihoaan, jotta hän näyttäisi enemmän kuubalaiselta. (Miller 2013:103–104.) Näissä esimerkeissä on kyse autenttisuuden ulkoisesta tasosta (Kolcio & Gerdes 2009:564) eli siitä, näyttääkö valkoinen

sambatanssija brasilialaiselta ja näyttääkö englantilainen kuubalaista musiikkia soittava muusikko kuubalaiselta. Samaan ajatteluun törmäsin itsekin johdantokappaleessa kertomassani tarinassa yhdistyksemme esityksen peruuttamisesta. Emme näyttäneet oikeilta afrikkalaisilta tanssijoilta. Ulkopuolisen näkemys voi perustua erilaiseen arvioon, kuin minkä esittäjä kokee. Katsoja kiinnittää huomionsa biologiseen lähtökohtaan: onko esittäjä sen näköinen, kuin hänen tuossa tilanteessa kuuluisi olla. Kuten Kati kappaleen alussa totesi, ”emmä tiedä miltä se näyttää katsojasta, että tuntuuko se aidolta vai tuntuuko se että mitä noi feikkaa”.

Tanssijan sisäinen aitouden kokemus voi lähteä muusta kuin ”rodullisesti korrektista” ulkonäöstä. Tanssija ei haastateltavien mukaan koe esittävänsä muuta kuin itseään. Neljä haastateltavaa viidestä oli tiukasti sitä mieltä, että hän esiintyy ja tanssii omana itsenään. Tiinakin toteaa tanssivansa omana itsenään, vaikka sanookin ottavansa tietyn roolin tanssiessa. Soturitanssissa esitetään hänen mukaansa satureita ja sadonkorjuutanssissa esitetään sitä henkilöä, joka on korjaamassa satoa. Hahmo on Tiinan mukaan fiktiivinen eli kuviteltu. Tässäkin siis mielikuvitus toimii lähteenä ja Tiina vertaa tanssissa otettavaa roolia siihen, kuinka näyttelijä hakee esittämänsä roolin itsestään. Esittämiskurssin ohella asiaan kietoutuu myös mielikuvitusdiskurssi. Roolin esittäminen lisää Tiinan mukaan tanssin ilmaisua. Emilia sanoi, ettei ollut koskaan ajatellut ketä tai mitä hän esittää. Hetken pohdittuaan hän toteaa, että ehkä hän ei välttämättä ole tanssissa oma itsensä. Kuvittelu on Emiliallekin tärkeä osa eläytymistä:

”ei oo tullu niinku mieleen et olisinks mä tavallaan niinku omana ittenäni sitten siellä --- natiiviväestön keskellä, et mä jotenkin tunnen olevani osa sitä samaa porukkaa. Ehkä sitä jotenkin niinku matkii tai jotenkin asettautuu sit toisen asemaan siinä, vaikka mä toki tiedän etten mä voi tietää minkälaista se on, mut mä kuvittelen sen.”

Afrotanssissa ei pyritä kätkemään esiintyjien ”väärää” väriä päivetyksellä tai peruukeilla. Afrotanssijan etninen drag ei välttämättä katsojan silmässä horjuta esittäjän ja esitettävän etnisten roolien vastaavuutta, mutta tanssijalle vaatetuksella on kuitenkin sellainen merkitys. Vaatetuksella ei pyritä käymään mustasta afrikkalaisesta, mutta oikeanlainen vaatetus auttaa pääsemään oikeaan etniseen tunnelmaan. Tanssija voi silti saada ”väärän” värisenäkin ulkopuolisen hyväksynnän. Autenttisuuden rakentamiseen johtavan hyväksynnän täytyy kuitenkin tulla ”rodullisesti korrektista” lähteestä, kuten Tiinalle seuraavassa luvussa.

4.1.4 Hyväksymisriitti ja *African Spirit*

Tapaaminen kulttuurin ”aitojen” edustajien kanssa auttoi Siegin tutkia intiaanikulttuurin harrastajia rakentamaan autenttisuutta ja todenmukaista kuvaa intiaanikulttuurista. Tapaamiset olivat harrastajille tärkeitä ja tarjosivat erityisen pääsyn ”aitoon” intiaanikulttuuriin. Intiaanikulttuuriin adoptioimet ja harrastajan kutsuminen veljeksi olivat harrastajille erityisiä hyväksymisriittejä. (Sieg 2009:129–132.) Tiinalle esiintyminen Tansanian *Bagamoyo College of Artsin* järjestämällä tanssifestivaaleilla paikallisen tanssiryhmän mukana tarjosi tällaisen hyväksymisriitin ja sen kokemuksen.

”Itse olinkin ehkä epäileväinen, että uskallanko nyt sitten tämmöisille kansainvälisille tanssifestareille ja uskallanko siellä nyt sitten tanssia afrotanssia kaikkien tansanialaisten keskellä, niin kovasti ne kannusti, että kyllä sä osaat ja olet hyvä ja he oli tosi ylpeitä, että mä olin mukana siellä heidän kanssaan --- sitten esityksen jälkeen sekä mustat että valkoset tuli kädestä pitäen kiittämään, siis monien päivien jälkeenkin vielä, että mahtava esitys ja todella osaat tanssia, ja huomaa, että sulla on *African Spiritiä* --- ainoastaan semmosta hyvää palautetta kyllä ja sitten sekin kun ekaa kertaa sitten astuin lavalle niin kyllä se yleisön mylviminen jo kertoi siitä, että nyt on porukka innoissaan.”

Tiinalle oli tärkeää saada hyväksyntä ”aidosta lähteestä”. Tärkeää oli saada kokemus siitä, että osaa ja että tulee hyväksytyksi myös kulttuurin ”alkuperäisten” omistajien taholta. Sama asia tulee ilmi myös Laukkasen (2012:44) omista kokemuksista, kun hän kuvaa kohtaamistaan egyptiläisen Leilan kanssa. Laukkanen olisi tanssiessaan halunnut saada Leilalta katsekontaktin ja jonkinlaisen hyväksymisen osaamiselleen. Egyptiläisen naisen katse olisi voinut tuoda tanssille autenttisuutta, mutta Leila seurasi Laukkasen tanssia ilmeettömänä ja jätti tämän vaille antamaansa hyväksyntää.

Tiinalle tärkeäksi ulkopuolisen antaman auktorisoinnin kokemukseksi tuli autentikojien sanoma lause, että ”huomaa, että sulla on *African Spiritiä*”. Kun kysyin, mitä luulet heidän sillä tarkoittaneen, Tiina vastasi, että:

”Varmaan semmosta niinku iloa ja heittäytymistähän se on, että sitä että mitä enemmän olet hullu, omalla tavallaan heittädyt siihen tanssiin ja teet vähän hulluja asioita niin se on ehkä sitä. Yleensä viihdyttämistä.”

Tiina jatkaa, että *African Spirit* on myös sitä, että nauttii tanssista ja pystyy ilmaisemaan sitä niin, että yleisökin näkee tanssijan nauttivan lavalla olemisesta. *African Spirit* liittyy hänen mukaansa myös yhteisöllisyyteen ja yhdessä tekemiseen ja kokemiseen. Se on iloa, rentoutta, heittäytymistä, hulluutta ja hauskanpitoa lavalla. Kysyin Tiinalta miten hän tukisi aloittelevaa tanssijaa siinä, että tämäkin löytäisi oman *African Spiritinsä*. Tiina vastasi, että:

”No ihan vaan sen oman ilon kautta, että ei kannata jännittää liikaa ja antaa sen kehon viedä ja nauttia ja kuunnella omaa kehoaan ja nauttia siitä liikkeestä, nauttia siitä musiikista ja siitä hyvästä olostä mikä tulee sen liikunnan ja sen tanssin kautta, endorfiinista, ja se, että puhuu itselleen kauniisti --- vaikka ei ehkä onnistuisikaan aina --- että tässä jokainen tapa on oikea, että --- sillä mitenkä kädet on tai mitenkä jalat on --- niin sillä ei oo oikeestaan merkitystä, se on vaan --- hienosäätöä --- että miksi tanssii niin siksi, että tulee hyvä olo ja se, että koittaa päästää itsensä vapaaksi semmosesta itsensä rajoittamisesta.”

Tiinan *African Spirit* -käsitteen sisältö ja sanoma ei ollut vieras toisillekaan tanssijoille. Moni tanssija koki vapautumisen ja heittäytymisen, tanssin ilmaisun olevan osa autenttista tanssia, kuten seuraavassa kappaleessa ilmenee. Nimitän sitä tunteiden vapautumisen -diskurssiksi.

4.1.5 Sisäinen palo ja henki menneisyydestä

Tanssin ilmaisu tukee Lotan mielestä tanssin autenttisuutta. Ilmeiden perusteella pitää näkyä, että tanssijalla on hauskaa lavalla. Ilmaisun on niin tärkeää, että sillä voi Lotan mielestä häivyttää jopa etnisen taustan:

”ei se välttämättä tarkoita, et sullon niinku tietty ihonväri, mutta sä ilmasit tiettyjä asioita sillä tanssilla, elikkä sulla niinku sisältä tulee joku semmonen palo, mitä sä haluat ilmasta.”

Afrikkalainen tanssija saattaa näyttää autenttiselta, mutta jos häneltä puuttuu sisäinen palo, niin tanssi ei Lotan mukaan näytä hyvältä. Tanssin autenttisuus voi Lotan mielestä olla myös liikekielestä kiinni, mutta hyvällä ilmaisulla voi Lotan mukaan kompensoida myös teknisiä puutteita:

”harrastelijat voi tanssia jopa paremmin kuin ammattitanssijat, koska se ei oo pelkästään se tekninen juttu, vaan siinä on myöskin paljon se into ja se ilo siitä tanssista.”

Mahdollisimman autenttiseen tanssiin voi Lotan mukaan pyrkiä tanssimalla afroa teknisesti oikein, rentouttamalla vartalo, käyttämällä koko kehoa ja päätä, joustamisella ja olemalla mahdollisimman lähellä maata. Lotta on saanut omasta tanssistaan positiivista palautetta ja se on näyttänyt hyvältä, kun ”itte antaa mennä” ja kun musiikki ”vaan imasee mukaansa”. Ilmaisun tärkeys autenttisuuden muodostajana tuli hyvin esille Lotan kommentissa katsoessamme *Soko - part1.mov* -videota:

”vaikka onkin valkoihonen, mutta että jos onnistuu tuomaan niinku ilmeillä semmosta niinkun tanssiniloa siihen, niin sillen se näyttää autenttisemmalta, kuin että jos sää oisit teknisesti tosi hyvä, mutta sen tossa näkee, että kun joitain [mustia] tanssijoita, jotka ei ehkä noistakaan oo niinkun niin pitkään tanssinu, niin kun ne ei hymyile, niin sit se heti kiinnittää huomiota --- sit taas toisaalta siin oli se vaaleeihonen siinä alussa, niin --- se oli teknisesti kyl ihan hyvä, mutta myöskin --- et se sillä oli ilmeet hyvät ja se on ehkä semmonen, jos miettii sitä autenttisuutta, niin sitä aika paljon voi tuoda --- että saa siihen sellasia pieniä juttuja, ettei se oo pelkästään --- se tekninen --- vaan että sää pystyt tuomaan siihen jotain semmosta intoo.”

Tanssin ilo, ilmaisu ja ilmeet tuovat Lotan mielestä valkoisenkin tanssiin autenttisuutta. Mustan tanssijan tanssi ei Lotan mielestä näyttänyt autenttiselta, jos häneltä puuttui tanssin ilo ja ilmaisu. Asiaa ei auttanut, vaikka tanssija olisi ollut teknisesti taitava. Lotta vastasi kysymykseeni siitä, mitä hän tanssissa ilmaisee, seuraavasti:

”emmä tiä voiko siihen sanoa, et se on joku henki, joka tulee sieltä menneisyydestä --- sillee mä jotenkin ite nään sen.”

Myös Högströmin tutkimuksessa tanssin ilmaisu koettiin tärkeäksi ja itämaisen tanssin esittäjää voitiin moittia liiallisesta ilmeettömyydestä (Högström 2010:173). Högström (2010:240–241) tulkitsee sen pyrkimykseksi saada ilmaista itseään autenttisenä ja arvokkaana yksilönä ja kutsuu sitä autenttiseksi henkilökohtaiseksi ilmaisuksi. Se sopii Högströmin (2010:267) mukaan hyvin moderniin ideaan suhteellisen riippumattomasta individualismista. Handler (1986) on Bendixin (1997) kanssa yhtä mieltä siitä, että autenttisuuden käsite on modernin länsimaisen yhteiskunnan kulttuurinen konstruktio. Konstruktiona se on myös läheisesti sidoksissa moderniin länsimaiseen yhteiskuntaan kuuluvaan individualismiin. Handlerin mukaan jokaisella yksilöllä on sisäinen ydin, jokin olennainen tekijä, jonka avulla voi olla uskollinen itselleen ja jota voi jakaa muille jollain autenttisella ilmaisulla. (Handler 1986:2–4.) Tutkimustulokseni tukevat hyvin tätä väitettä. Tanssijoille tärkeitä kokemuksia ja

autenttisuuden rakennusaineita on, että tanssin kautta saa ilmaista itseään ja omia sisäisiä tuntejaan. Esimerkiksi Lotalle oli tärkeää, että hän sai ilmaista sisäistä paloaan, henkeään menneisyydestä tanssin avulla. Tiinalle oli tärkeää, että hän pystyy tanssimaan ”oman tunteen ja fiiliksen” ja ilmaisemaan itseään tanssin kautta. Tanssiin heittäytymisestä puhui Tiinan lisäksi myös Emilia, jolle oli tärkeää päästä musiikkiin sisälle ja tulkita musiikkia omalla kehollaan. Sisäinen tunne ja rentous olivat myös Katille tärkeitä. Tietynlaisesta hulluudesta puhui Tiinan lisäksi myös Riikka:

”on itellä semmonen tavallaan hulluus tai semmonen tunne että nyt mennään. Eikä niinku aattele --- et tavallaan antaa ittestänsä kaiken irti.”

Autenttisuus näyttää olevan siis tunnekysymys, mutta myös osoitus yksilöllisyydestä ja individualismista. Tanssijoille on tärkeää kokemus siitä, että tanssin avulla voi tuoda esille jotain olennaista itsestään, jotain sellaista, jota muilla ei ole, mutta jonka haluaa muille osoittaa ja jakaa. Tanssi voi olla oman sisäisen maailman tekemistä näkyväksi tanssin keinoin. Asiaan liittyy myös tanssijoiden välisten erojen korostaminen. Tätä Laukkanen (2012:149) kutsuu omassa työssään moninaisuusdiskurssiksi, omassa tutkimuksessani se kietoutuu tunteiden vapautumisen -diskurssiin ja hyvän olon -diskurssiin. Jokaisen oma ilmaisu nähtiin arvokkaana. Tanssiyhteisössä tärkeänä asiana nähtiin myös se, että jokainen saa tanssia omalla tyyllillään ja jakaa omia tuntejaan, kuten Riikka seuraavissa katkelmissa toteaa:

”[en] mä ajattele --- et mun täytyy tanssia niinkun muut tanssii, vaan silleen, et miltä musta ittestä tuntuu, koska jokaisella on se oma liike ja kieli, et miten se tekee sen jonku liikkeen ja se on musta ehkä tavallaan tärkeintä sisäistää afrikkalaisessa tanssissa --- sä voit tehdä ihan mitä tahansa miltä susta ittestä tuntuu --- kunhan sä koet sen liikkeen tavallaan niinkun omana ja susta tuntuu hyvälle.”

”mä tanssin sen sillä tavalla miltä musta ittestä tuntuu tai miten vaikka mun kehon rajallisuus --- miten se menee, koska ei nyt välttämättä ihan aina peppu heilu silleen niinku pitäis heilua, mutta se menee miten se menee.”

Oman tyylin löytäminen on koettu muissakin tutkimuksissa tärkeäksi. Seyen (2014:95) ja Steilin (2011:61) tutkimuksissa oman persoonallisen tyylin kehittäminen nähtiin hyvän tanssijan määreenä ja Steilin (2011) tutkimuksessa myös autenttisuuden määreenä. Myös Siljamäki ym. (2012b:20–21) tutkimuksessa tanssijat pitivät oman tanssitavan ja -ilmaisun löytämistä tärkeänä. Emilialle oli myös tärkeää se, että afrossa jokainen saa tanssia omalla

tyylillään ja ”oman persoonansa mukaan”, mutta tärkeää oli myös se, että afroa saa tanssia minkälaisella keholla tahansa. Afrotanssi ei ole Emilian mielestä suoritekeskeistä eikä siinä vartalon tarvitse olla ”langanlaiha trimmattu” tai ”timmissä kunnossa”. Rasvaprosentin ei tarvitse olla kohdallaan, ”siinä saa heilua ja hyllyä”. Myös Sawyerin (2003:6) tutkimuksessa eräälle haastateltavalle oli tärkeää se, että afroa voi harrastaa minkälaisella keholla tahansa eikä afrossa tarvitse mukautua mihinkään tiettyyn malliin tai muottiin.

Tanssin aitous voi siis haastateltavien mukaan tulla omanlaisesta ilmaisusta, omanlaisella keholla. Kyse on siis myös tietystä tunnetilasta, kuten seuraavassa luvussa esitän.

4.1.6 Matkustavat tanssit, koskettavat tunteet

Modernilla ihmisellä on taipumus etsiä aitoutta myös tanssista, vaikka tutkijat ovat yhtä mieltä siitä, että tansseilla ei ole olemassa sellaista muotoa, jota voisi pitää alkuperäisenä ja autenttisenä. Tanssi on kulttuurin muoto, joka muuttuu jatkuvasti, sekä ”kotimaassaan” että matkustaessaan ihmisten mukana paikasta toiseen. Tanssi ottaa mukaansa vaikutteita kaikkialta. (Laukkanen 2012:76; Siljamäki 2013:11.) Afrotanssi on tyypillisesti tanssia, jota jokainen tekee kykyjensä mukaan ja jossa improvisaatiolla on suuri osuus. Oletettavaa siis on, että afrikkalainen tanssikin muuttuu ja mukautuu uusien tanssijoiden myötä ja uuteen ympäristöön siirtyessään. Afrikkalaisten tanssien muutto viittaa juuri sellaisiin globaaleihin kulttuurivirtoihin, joita Appadurai (1996/2010) tarkoittaa eri maisemillaan (*-scapes*). Maisemat viittaavat eri elämänaloihin, jotka yhdistävät ihmisiä ja paikkoja toisiinsa. Yksi Appadurain maisemista (1996/2010:33) on etnomaisema (*ethnoscape*). Etnomaisemalla hän tarkoittaa ihmisten luomaa globaalia maailmaa, jossa elämme. Turistit, maahanmuuttajat, pakolaiset ja muut liikkuvat ihmisryhmät muovaavat kukin osaltaan tätä yhteistä maailmaa, jossa elämme. Hammergren (2014:105) on todennut, että myös musiikin mukaan liikkuminen on sellainen elämänala, jonka liikkumista ja leviämistä voidaan tarkastella eri paikkojen ja ihmisryhmien välillä ja kutsuu sitä liikemaisemaksi (*movementscape*).

Bendixin (1997:7) mukaan autenttisuuden etsiminen on tunneperäistä tavoittelua ja sillä on kokemuksellinen ulottuvuus. Bendixin (1997:13) mukaan autenttisuus on parhaimmillaan kokemuksia, selkäpiitä kylmiviä väreitä, hetkiä, jotka saavat itkemään tai nauramaan. Tämän luvun alussa mainitsin, että aitouden pohtiminen ei ollut Katille mitenkään tärkeää. Kati

kuitenkin puhui juuri tunteiden esille nousemisesta tanssin aikana. Katin mukaan tunteet nousevat tanssiessa pintaan, ja ”joku siinä niinku koskettaa”. Esimerkiksi ”joku laulu saattaa herkistää hirveesti”. Myös Högström (2010:271) näkee, että ihmiset voivat saada voimakkaita elämyksiä tanssista. Hän siteeraa Bendixiä (1997) ja toteaa, että autenttisuus on niitä elämyksiä ja kokemuksia, joita musiikin kuunteleminen tai tanssiminen voi antaa. Nämä elämykset ja kokemukset voivat olla myös kehollisia reaktioita, kuten mielihyvän tunteita tai jopa kyyneliä. Tanssista saatavat kokemukset ovat aitoja eli tanssin autenttisuus voi siis yksinkertaisimmillaan tarkoittaa siitä saatavia kehollisia tai psyykkisiä tunteita.

4.2 Rodullistettu keho ja toiseuden purkaminen

Tässä aluvuossa analysoin niitä diskursseja, joiden avulla tanssijat tuottavat tai purkavat etnisyyttä ja toiseutta ja niihin liittyviä eroja. Tarkastelen afrotanssin harrastajien käsityksiä tanssista ja etnisyydestä ja miten niitä suhteutetaan etnisiin ja kulttuurisiin eroihin. Löysin haastateltavieni puheista osin samankaltaisuuksia ja yhteyksiä sellaisiin puheisiin, joita Laukkanen (2012) kutsuu kulttuurierojen diskurssiksi, kulttuurin kunnioitus -diskurssiksi ja kulttuurikritiikin diskurssiksi. Haastateltavieni puheet erosivat luonnollisesti Laukkasen tutkittavien puheista monin osin ja olenkin nimennyt tämän diskurssin rodullistetun kehon -diskurssiksi.

4.2.1 Yksi valkoinen, toinen musta tai päinvastoin

Toiseudella tarkoitetaan tutkimuskielessä yleensä suhdetta itselle tutun ja vieraan asian välillä. Toinen ymmärretään siinä erilaiseksi. Erot eivät kuitenkaan yleensä ole neutraaleja tai tasa-arvoisia vaan hierarkkisia, jolloin toinen nähdään yleensä myös alempiarvoisena. Toista arvioitaessa huomio kiinnitetään eroihin ja itsestä poikkeaviin piirteisiin mieluummin kuin yhdistäviin asioihin. Toiseuttamiselle on tyypillistä myös se, että esimerkiksi tietyn ihonvärin omaaviin ihmisiin liitetään tähän eroon yleensä liitettäviä stereotyyppisiä käsityksiä. (Löytty 2005b:162.) Ero ei ole vain esimerkiksi ihonvärissä, vaan ihonväri tuo mukanaan koko joukon siihen liitettäviä muita määreitä. Löytyn mukaan ihonväri kantaa ”niin vahvoja merkityksiä, että ihonvärin tunnistaminen ei voi koskaan olla aivan neutraali havainto”. (Löytty

2005b:167–168.) Kulttuuri- ja muut erot kiinnittyvät yleensä erilaisina pidettyihin, ”tietyn näköisiin” ihmisiin (Rastas 2005:77–78). Löytyn (2005a:91) mukaan rodullistaminen on lähes voimakkain toiseuttamisen muoto. Siihen liittyy yleensä toisen ”lapsellistaminen, luonnollistaminen, estetisoiminen, eksotisoiminen, primitivisoiminen, erotisoiminen ja stereotyypittely”.

Vaikka Suomella ei ole sellaista siirtomaahistoriaa, joka monella muulla Euroopan valtiolla on, vaikuttavat koloniaaliset ajattelutavat ja käsitykset Suomessakin (ks. lisää Löytty 2005b). Afrikkalainen on suomalaisenkin silmissä toinen. Etnisen toisen on Rossin (2003) tutkimuksissa havaittu Suomessakin redusoituneen eksoottiseksi syötäväksi tai juotavaksi, joksikin, jonka valkoinen kuluttaja voi halutessaan nauttia ja sulauttaa itseensä (ks. myös Ahmed 2000:115–118; hooks 1992). Afrikkalainen toinen on näyttäytynyt Suomessa kannibaalina, jalona villinä tai erotisoituneena halun kohteena (Löytty 1997). Valkoisuus on aina liitetty puhtauteen (Valovirta 2010:92) ja musta sen vastakohtana on tarkoittanut pimeyttä tai likaisuutta. Musta pieni poikakin voidaan tietyn merkkisellä saippualla pestä puhtaaksi eli valkoiseksi (McClintock 1995:211). Erotisoitu ja eksotisoitu musta nainen on ollut kuvastoissa jo pitkään (ks. esim. Gilman 1985, Netto 2005), mutta erotisoitu ja eksotisoitu musta mies ei sekään ole poikkeus (ks. Hall 1999:139–222). Löytty (2005b:168) aiheellisesti kysyykin, ”onko suomalaisessa kulttuurissa eläneelle mahdollista tunnistaa jokin henkilö esimerkiksi afrikkalaiseksi liittämättä samalla häneen kaikkea sitä painolastia, joka länsimaisissa esitys- ja ajattelutavoissa on säilytetty afrikkalaisten kannettavaksi”. Tutkin sitä, miten afrotanssin harrastajat käsittelevät suhdetta itsen ja ehkä erilaiseksi koetun toisen välillä. Haluan tietää, minkälaisina erot näyttäytyvät ja miten niitä rakennetaan ja voiko näitä käsityksiä purkaa tanssin kautta. Tarkastelen, näyttäytyvätkö rodullistamiseen liitetyt toiseuttamisen muodot jotenkin harrastajien puheessa ja miten niitä mahdollisesti käsitellään.

Valkoisen ja afrikkalaisen suhteessa valkoinenkin voi kokea olevansa se toinen. Joskus olen itse ollut eksoottinen toinen. Missä tahansa Afrikassa olen liikkunut, varsinkin turistialueiden ulkopuolella, olen aina ollut se toinen, josta jokainen tiesi mistä olin tulossa, minne olin menossa ja missä olin ollut. Ruskeat silmäni tai paikallisen naisen perinteinen vaatetus pitkine kietaisuhameineen, väljine tunikoineen ja päähuiveineen eivät kätkeneet valkoista ihonväriä ja vaaleita pitkiä hiuksia, jotka merkitsivät minut toiseksi. Siljamäki (2013:16) on kokenut toiseutta jopa Suomessa, jossa hän on suomalaisena afrikkalaisten tanssien opettajana usein kohdannut epäuskoa ja vähättelyä suomalaisuudesta johtuen. Eräänlainen toiseuden

kokemus minulle oli johdantoluvussa esittelemäni tanssiesityksen peruutuskin. Siljamäki (2013) on tutkimuksessaan tulkinnut myös suomalaisten tanssin harrastajien kokeneen itsensä toiseksi suhteessa afrikkalaisiin. Tarkastelen, miten haastattelemani tanssinharrastajat kokevat itsensä toiseuttamisen ja mitä se voisi mahdollisesti heille merkitä.

Löytyn (2005a:91) mukaan erotisoiminen on yksi rodullistamiseen liittyvä toiseuttamisen muoto. Varsinkin itämaiseen tanssiin (Laukkanen 2012) mutta myös afrikkalaiseen tanssiin (Seye 2014:33–34) on totuttu liittämään eksoottisuuden lisäksi myös tietty seksuaalisuuden ja erotisoinnin leima. Seksuaalisuus tuli omassa tutkimuksessani esille vain yhdessä haastattelussa. Kati sanoi, että hänelle tulee tietty ristiriita ndomboloa tanssiessa ja hän on pohtinut, mahtaako tanssi olla häntä varten. Perinteinen tanssi ei Katin mielestä ole niin provosoivaa, mutta ndombolosta voi tulla ”halvan naisen tyyliä”. Katin mielestä moni voi mieltää ndombolon lantion liikkeen seksiliikkeeksi. Seksuaalisuus liittyy siis nuorempien naisten klubeilla tanssittavaan tanssimuotoon, ei niinkään perinteiseen tanssiin. Tosin joku voi liittää erotisoituja mielikuvia myös perinteiseen tanssimuotoon, ainakin Katin naapurin mies, jonka mielestä afrotanssissa ”isoja lihavia naisia tanssii puolialasti”.

4.2.2 Jäntevät afrikkalaiset ja rytmiä veressä

Laukkanen (2012) tutkimuksessa haastateltavat puhuivat egyptiläisten luontelevasta tanssista, mitä asennetta Laukkanen kutsuu kulttuurierojen diskurssiksi. Samaa luonnollistamisen asennetta löytyi omasta tutkimuksestani. Emilian mielestä afrikkalaisten liike on luonnollisempaa, sitä ei tarvitse edes harjoitella, se tulee itsestään. Afrikkalainen kehokin on Emilian mielestä erilainen, ruumiinrakenne ja anatomia eroavat suomalaisen ruumiinrakenteesta ja afrikkalainen tanssii paremmin kuin suomalainen.

”suomalainen ei tietysti koskaan voi olla yhtä hyvä, ellei sitten oo ammattitanssija, koska --- niinkun tietysti kun sen on niinku myöhemmin oppinut, niin ne liikkeet ei tuu välttämättä ihan luonnostaan --- must tuntuu, että se kehokin on erilainen [afrikkalaisella], niinkun ruumiinrakenne, anatomia on vähän erilainen kun suomalaisella --- afrikkalainen on jotenkin jäntevämpi, jollain tavalla lihakset on vahvemmat.” (Emilia)

Riikkakin on huomannut biologisia eroja suomalaisten ja afrikkalaisten välillä. Jo pelkkä olemisenkin on erilaista:

”se kävelyn rytmi on erilainen ja se oleminenkin tavallaan --- miten ne on, miten ne seisoo, miten ne istuu, niin se on jollakin tasolla paljon semmosta rennompaa.”

Afrikkalaisten luonnollistaminen ja estetisoiminen esiintyivät siis omassa tutkimuksessanikin toiseuttamisen muotoina. Yllätyin myös vanhan stereotypian esiintymisestä. Katin mukaan mustilla on jo syntymästään asti rytmi veressä, koska se on ”niin siellä syvällä historiassa”. Tämä on jo niin vanha sanonta, että en osannut odottaa sen esiintyvän omassa aineistossani, vaikka useasta lähdemateriaalistani sen löysinkin. Stereotypia ei siis ole ajan saatossa vanhentunut tai osoitettu vääräksi, siitä näyttää syntyneen asia, jota pidetään totena.

Samanlaiset luonnollistavat näkemykset toistuvat useissa muissakin tutkimuksissa (mm. Högström 2010, Laukkanen 2012, Sawyer 2003 ja Siljamäki 2013). Niin myös Hancookin (2007, 2008) tutkimuksissa lindy hopin tanssijoista. Afroamerikkalaisuuteen liitetään mustille luonnostaan lankeavia ylistettäviä piirteitä. Mustilla nähdään olevan rytmiä, viehkeyttä ja ilmaisukykyä, valkoiselta nuo kyvyt nähdään puuttuvan. Myös Hancookin haastatteleminen harrastajien mielestä mustat osaavat tanssia paremmin, he näyttävät paremmilta ja tanssiminen on heille luonnollista. Kuten Hancock (2008:792) huomauttaa, kommentti näyttää ensilukemiselta imartevalta, mutta kohteliaan pinnan alla toimii implisiittisesti operoitu rotukäsitys. Musta ja valkoinen ovat rodullisia myyttejä, jotka jatkuvasti muokkaavat ajatustapojamme myös tanssista. (Hancock 2007:127–128.)

Myös Ghandnoosh (2010) on löytänyt essentialistisia rotukäsityksiä tutkimuksessaan hip hop -tanssijoista. Afroamerikkalaiset nähtiin valkoisia parempina tanssijoina, koska heillä on rytmi veressä ja luontainen kyky tanssia. Osa tutkittavista oli sitä mieltä, että valkoiset eivät koskaan voi saavuttaa samaa tasoa kuin mustat tanssijat. Ghandnoosh havaitsi, että vasta-alkajilla oli muita useammin essentialistisia näkemyksiä, edistyneet tanssijat taas painottivat rodusta riippumatonta henkilökohtaista kykyä tanssia. Ghandnoosh selittää tämän johtuvan siitä, että vasta-alkaja vertaa itseään kokeneisiin mustiin tanssijoihin ja ajattelee tanssin osaamisen eron johtuvan ihonväristä, kun taas osaavat tanssijat kokivat liikkeen tulevan osaamisen myötä heillekin luonnostaan. (Ghandnoosh 2010:1580–1593.) Kyse on siis tanssijan taidoista ja oman taitotason huomaamisesta. Tämän näkökulman mukaan vasta-alkajien mielipiteen pitäisi muuttua tanssimisen oppimisen myötä. Muutokseen ei Ghandnooshin (2010:1593) mukaan kuitenkaan vaikuta pelkästään se, miten hyvin itse osaa

tanssia, vaan siihen vaikuttaa myös se, minkälaisia muita tanssijoita on kohdannut. Stereotyyppiset näkemykset häviävät Ghandnooshin (2010:1593) mukaan silloin, jos tanssija kohtaa sekä huonoksi luokiteltavia mustia että hyväksi luokiteltavia valkoisia tanssijoita. Omat tutkimustulokseni eivät täysin tue Ghandnooshin tuloksia. Kaikki haastatteleman harrastajat ovat kokeneita tanssijoita, ja silti heillä on essentialistisia näkemyksiä. Ghandnooshin ajatuksia seuraten ero voi tietysti johtua joko siitä, että haastatteleman henkilöt eivät koe olevansa tarpeeksi hyviä tai siitä, etteivät he ole kohdanneet mielestään huonoja mustia tai hyviä valkoisia tanssijoita. Omasta osaamattomuudestaan ei tietysti tarvitse kokea huonommuutta, jos sen voi selittää biologisista eroista johtuvaksi tosiasiaksi.

4.2.3 Biologisista eroista kulttuurieroihin

Katilla oli kulttuuriin liittyvä selitys afrikkalaisten osaamiselle. Afrikkalainen on hänen mukaansa kasvanut sellaisessa ympäristössä, joka edesauttaa tanssin omaksumista jo pienestä pitäen. Vaikka Katin mukaan afrikkalaisella on rytmi veressä, se ei kuitenkaan takaa sitä, että tämä olisi parempi tanssija. Afrikkalainen voi olla suomalaista huonompikin:

”se kuuluu siihen kulttuuriin niin voimakkaasti, niin kyllähän se näkyy niissä eri tavalla kuin meillä --- alkaa jo pienenä sen rytmin --- et ne löytää sen, ehkä se on se rytmitaju --- mikä sieltä tulee --- mutta ei se oikeesti kyllä tarkoita, et joku ois parempi, koska oon mä nähnyt huonojaki.”

Tiina on myös pohtinut kulttuurien vaikutusta liikekieleen. Hänen mukaansa erot johtuvat kulttuurista, ei biologista, sillä hän toteaa, että ”samoja ihmisiäähän me ollaan”.

”esimerkiksi Tansaniassa, niin ihan pienet lapsetkin jo tanssii päiväkodissa ja koulussa ja kotona ja juhlissa ja kotimatalla, niin se, että siellä ei häpeillä sitä tanssimista tai siellä ei sanota että no, koitas käyttäytyä nytten --- että tämä nyt ei ole semmoinen tilanne, että tässä voisi nyt ruveta tanssimaan, vaan siellä voi ihan koska vaan, vaikka kirkossa voit yhtäkkiä ruveta tanssimaan, että se kulttuuri on niin semmonen, että se ei rajaa niitä tilanteita missä ei saisi tanssia, vaan se enemmänkin ruokkii, että kuka on paras tanssija silläkin hetkellä, että jo ihan pienestä lapsesta alkaen jokainen tanssii, niin sitä totta kai tulee sitä kokemusta jokaiselle, ku Suomessa ei semmosta perinnettä, että yhtäkkiä vaan tanssitaan joka paikassa kadulla.”

Tiinan ja Katin näkemykset lähestyvät tutkijoiden ajatusta siitä, että liike on kulttuurisesti opittua. Desmondin mukaan liikekieli ja liikkumisen tavat ovat kulttuurisidonnaisia ja siten

opittuja. Liiketyyli joko aktiivisesti opitaan tai passiivisesti omaksutaan siinä yhteisössä, jossa ihminen elää. Se on myös tärkeä sosiaalisten ryhmien erottautumiskeino. (Desmond 1997:31.) Gottschild (2003:27–28) painottaa, että ihmisen liikkumiseen liittyy kulttuurisia valintoja ja tapoja; me liikumme siten, kuten valitsemme liikkua. Ihmisen liikkumisen eroissa ei ole kyse biologisista tai anatomiaan liittyvistä eroista, vaan harjoittelusta. Valkoisten on ihan yhtä mahdollista liikkua ja tanssia kuten mustien, jos he vain harjoittelevat. Hancock painottaa, että kukaan ei ole luonnostaan tanssija, hyväksi tanssijaksi tullaan vain hankituilla taidoilla ja harjoittelulla, ei luontaisesti perityllä rotuun liittyvällä tavalla. Se, että tanssi olisi jollekin toiselle rodulle jotenkin luonnollisempaa kuin toiselle, on osoitus vanhojen myyttien symbolisesta vallasta. Tanssi on kumuloituvaa kehon tietoa, ja luonnolliselta ja luontevalta näyttävään tanssiin vaaditaan vain paljon harjoitusta. (Hancock 2007:128.)

Neljän haastateltavani mielestä suomalainen voi oppia yhtä hyväksi tanssijaksi kuin afrikkalaiset. Tekniikan saamisen samalle tasolle nähtiin tosin vaativan pitkää kokemusta ja vuosien harjoitusta. Emilia ei ollut ihan varma, voisiko valkoinen koskaan päästä samanlaiseen luonnolliseen liikkeeseen, ainakin valkoinen ”joutuu tosi kauan tanssimaan, että pääsis --- siihen samaan”. Tosin Emilia pohtii, että ”onko sillä väliä” ja tulee siihen tulokseen, että oikeastaan ei. Oppimisessa Emilia näki tärkeäksi myös sen, että tanssija viettäisi aikaa Afrikassa, jossa voisi oppia kaikesta muustakin kuin vain tanssimisesta. Riikan mielestä valkoinen afrotanssin opettaja kävisi, jos tämä olisi koko ikänsä asunut Afrikassa. Hyvän tanssimisen nähdään siis vaativan kulttuurista osaamistakin.

Halusin selvittää, miltä haastateltavieni mielestä valkoisten tanssiminen näyttää suhteessa mustien tanssimiseen valitsemassani *Soko - part1.mov* -videossa. Kaikkien haastateltavieni mielestä valkoisten tanssi näytti hyvältä. Emilia huomasi tosin, että mustien tanssijoiden liikkeet olivat jäntevämpiä tai luonnollisempia, mutta valkoisten tanssi näytti kuitenkin hyvältä. Riikka huomasi valkoisen naisen tanssin energiseksi ja arvioi, että tämä oli varmasti tanssinut kauan ja päässyt hyvin liikkeeseen sisään. Katin ja Tiinan mielestä valkoisten tanssi näytti yhtä hyvältä kuin mustienkin tanssi, ja kuten Lotan aiemmin siteeratusta haastattelukatkelmasta ilmenee, hänen mielestään valkoiset tanssivat jopa joitain mustia paremmin. Rodulliset myytit voivat siis rikkoutua tanssijan kehossa (Hancock 2007:128). Luonnollistamiseksi tulkitsemani asenne alkaakin näyttää vähemmän luonnolliselta, valkoinenkin voi siis oppia. Vaikka Katin mukaan mustilla on rytmi veressä, ei se silti tee mustasta parempaa tanssijaa. Riikan mielestä mustien olemuksessa on jotain rennompaa,

mutta ero ei ole kiinnitetty ihonväriin, koska se onnistuu valkoiseltakin, ainakin, jos tämä on asunut koko ikänsä Afrikassa. Ero kiinnittyy siis ympäristötekijöihin. Emilian käsitys jää hiukan epäselväksi. Emilian mielestä afrikkalaisten keho on erilainen ja liike tulee heille luonnostaan. Hänelle jää tosin itselleenkin epäselväksi, voiko valkoinen koskaan päästä samaan kuin musta afrikkalainen, ehkäpä siinä tapauksessa, että suomalainen olisi niin oppinut, että olisi ammattilainen ja olisi viettänyt Afrikassa pitkän aikaa kulttuuria opiskelemissa. Haastateltavien puheesta käy kuitenkin ilmi se, että afrikkalainen määrittyy aina mustaksi ja suomalainen valkoiseksi. Sawyerin (2003:9) tutkimuksessakin ruotsalaisten harrastajien koettiin joutuvan tekemään paljon töitä, jotta he saisivat kehonsa luonnollisten afrikkalaisten kaltaiseksi. Erojen nähtiin Sawyerin tutkimuksessa johtuvan yhteiskunnasta ja ilmasto-olosuhteista, Högströmin (2010:173) tutkimuksessakin eroja selitettiin ilmastolla.

Siljamäki (2013:101) toteaa hänen ja Laukkanen (2012) tutkimuksia yhdistävänä tekijänä sen, että kummassakin tutkimuksessa tanssijat tekivät eron ”meidän” ja ”heidän” välillä ja että kummassakin tutkimuksessa erot nähtiin kulttuurista johtuvina. Sawyer (2003:9) myös pohtii kulttuurin vaikutusta eroihin ja toteaa, että jos kulttuuri kiinnitetään tiukasti maantieteelliseen sijaintiin, niin ruotsalaisten harrastajien ei olettaisi koskaan oppivan afrikkalaisen tanssin liikekieltä. Laukkanen (2012), Siljamäki (2013) ja Sawyer (2003) puhuvat kaikki kulttuurista johtuvista eroista, niiden luonnollistamisesta ja paikoilleen kiinnittämisestä. Toisaalta Desmond (1997) ja Gottschild (2003) puhuvat myös kulttuurista johtuvista eroista, jotka eivät kuitenkaan liity biologiaan tai anatomiaan, vaan oppimiseen ja harjoitteluun. Kulttuurin käsitettä käytetään siis selittämään sekä geneettisiksi katsottuja että opittuja eroja. Omat haastateltavienkin puhuivat sekä biologisiksi katsottavista että elinympäristöstä omaksutuista eroista, ja molemmat voidaan selittää kulttuurista johtuviksi. Luen haastateltaviani tässä reparatiivisesti siten, että vaikka erot nähdään osin biologiasta johtuviksi luonnollistetuiksi eroiksi, niitä ei kuitenkaan ole jähmetetty paikoilleen. Erot eivät ole kiinnitettyjä ihonväriin, vaikka haastateltavien mielestä valkoiselta vaatiikin vuosia päästä samaan luonnollisuuteen, joka mustilla nähdään olevan ihan itsestään. Ero ei ole pysyvä, se on häivyttävissä. Erot on kiinnitetty kulttuuriin, mutta ehkä eri tavalla kuin Siljamäki (2013) ja Laukkanen (2012) tarkoittavat omissa tutkimuksissaan. Tiinan ja Katin ajattelussa on ituja siitä tutkijoiden ajatuksesta, että liikekieli on kulttuurissa opittua. Erot nähdään tiettyssä kulttuurissa kasvamisesta johtuvina, ei luonnostaan ihonväriin tai syntyperään liitettyinä. Afrikkalainen kulttuuri nähdään sellaisena, joka rohkaisee tanssimaan, Suomessa tällaista kulttuuria ei nähdä. Kulttuuri nähdään sinänsä kuitenkin kiinnittyneen tiettyyn maantieteelliseen paikkaan,

jossa pitkään oleskeltuaan suomalainenkin voi saavuttaa saman rentouden ja luonnollisuuden, joka afrikkalaisten nähdään saavan jo synnyinlahjana. Heille liike ja rytmit katsotaan muodostuneen luonnollisiksi, koska he ovat lapsesta asti niihin kasvaneet.

4.2.4 Toiseuden purkamista

Siljamäki ym. (2012b:20) tutkimuksessakin harrastajat olivat kokeneet, että afrikkalaiset ovat parempia tanssijoita ja pohtineet, onko afrikkalaisten ruumiinrakenteessa jotain sellaista, mikä tekee tanssimisesta heille helpompaa. Siljamäki (2013:99) on tulkinnut tämän osoitukseksi siitä, että tanssijat kokevat olevansa toisia suhteessa afrikkalaisiin ja pitävät itseään heikompina tanssijoina suomalaisuutensa sekä suomalaisen kulttuurinsa vuoksi. Siljamäki (2013:100) on tulkinnut erojen havaitsemisen toisen ihailuksi ja kadehtimiseksi, ei vähempiarvoiseen asemaan asettamiseksi. Omassa tutkimuksessanikin on viitteitä siitä, että tanssijat ihailevat ja kadehtivat paremmin tanssivia afrikkalaisia. Afrikkalaisen tanssijan liike nähdään erilaiseksi kuin suomalaisen tanssijan ja sitä katsotaan ihailien. Tiinan ja Riikan mielestä valkoiset ja mustat ovat tasa-arvoisia tanssijoita, mutta Tiinan mukaan lahjakkaampia mustia tanssijoita katsotaan ja kunnioitetaan ja heiltä yritetään ottaa oppia. Kati on päinvastaista mieltä. Hänen mukaansa valkoinen ja musta tanssija eivät voi olla tasa-arvoisessa asemassa, afrikkalaisia tanssijoita katsotaan ”vähän ylöspäin”. Katikaan ei tulkintani mukaan kuitenkaan yleistä tätä, hänhän oli myös sitä mieltä, että afrikkalainen voi olla valkoista huonompikin tanssija. Tulkitsen Katin tarkoittaneen sitä, että afrikkalaisia tanssijoita katsotaan ihailien siinä tapauksessa, että heitä pidetään parempina.

Toisen ihailu ja kadehtiminen ei välttämättä merkitse toiseuden purkamista, ei edes siinä tapauksessa että valkoinen kokisi olevansa se toinen. Laukkasen (2012:151) mukaan myös toisen kulttuurin kunnioittaminen merkitsee eron huomaamista. Kyse voi Laukkasen (2012:70) mielestä silloinkin olla erojen luonnollistamisesta ja paikoilleen kiinnittämisestä ja hän nimittää sitä uuskolonialismiksi. Löytyn (2005a:92–93) mukaan stereotyyppittely ei aina ole pahantahtoista, mutta ihailukin voi olla merkki toiseuttamisesta. Löytty puhuu tällaisessa tapauksessa toiseksi tekemisestä ”ylistäen alistamalla”. Tässä tulkinnassa piilee paranoidin lukutavan vaara: toiseuteen liittyvien erojen luonnollistaminen merkitsee toisen asettamista alempiarvoiseen asemaan, toisaalta taas toiseuteen liittyvien erojen ihailukin voidaan nähdä merkkinä toiseuttamisesta ja toiseksi tekemisestä ylistäen alistamalla. Tässä voisi myös nähdä

Lehtosen ja Löytyn (2003:13) esimerkin erojen näkemisestä kahdesta eri näkökulmasta. Kyse voi olla vieraan pelosta eli ksenofobiasta tai vieraan ihailusta eli ksenofiliasta. Erilaisuus nähdään siis joka tapauksessa olemassa olevana totuutena ja vierautena.

Korjaava luenta voi tulkita asiat toisin. Näen Lehtosen ja Löytyn (2003:13) mainitseman ksenosofian, vierautta koskevan viisauden, yhdeksi reparaatiiviseksi keinoksi suhtautua eroihin. Lehtosen ja Löytyn (2003:13) mielestä meidän tulisi oppia elämään erojen kanssa. Ksenosofiassa erilaisuus ei näyttäydy vieraana, vaan erilaisuudesta tulee ”osa normaalina pidettyä elämää”. Ksenosofia pyrkii siihen, että ”tasa-arvoisuus ja erilaisuus voisivat kumpikin olla olemassa yhtä aikaa” (Lehtonen 2004b:268). Reparatiivinen ajatus siitä, että erojen ei tarvitse olla hierarkian perusteena, muistuttaa rotufeministi Audre Lorden (1984/1993) ajatuksia naisten välisten erojen huomioimisesta. Lorden (1984/1993:111–118) mukaan naisten väliset erot täytyy tunnustaa, koska niissä kasvaa muutokseen tähtäävä voima. Erilaisuus tulee nähdä vahvuutena. Naisten välisiä eroja ei tule kieltää, mutta erot eivät saa olla hierarkian perusteena, vaan erilaisuus täytyy nähdä tasa-arvoisena. Ihmiset tulee nähdä yksilöinä eikä stereotyyppisinä yleistyksinä. Siljamäen (2013) tavoin voisin tietysti tulkita, että tutkimani tanssijat asemoivat itsensä toisiksi suhteessa afrikkalaisiin. Tulkitsen heitä kuitenkin toisin. Toiseuteen liittyy yleensä aina erojen ymmärtäminen hierarkkisesti. Toisaalta voidaan tietysti ajatella, että tanssijat kokevat huonommuutta nimenomaan suomalaisuutensa takia, mutta esimerkiksi Lotan ja Tiinan saamat positiiviset kommentit omasta tanssimisestaan ei voi johtaa heitä pitämään itseään mustia tanssijoita huonompina. Emilian mielipide mustien biologisista eroista ja tanssimisen osaamisesta on ehkä lähinnä sitä, jonka voisi tulkita toiseuden kokemukseksi. Tulkitsen haastateltaviani siten, että he (ehkä Emiliaa lukuun ottamatta) eivät kiinnitä tanssijan taitotasoa ihonväriin. Katin mielestä mustat voivat olla huonompiakin tanssijoita, mutta silti hän toteaa, että mustia tanssijoita katsotaan vähän ylöspäin. Tätä ristiriitaa ei voi purkaa muuten kuin olettamalla, että Kati ei puhu yleistäen kaikista mustista tai valkoisista, vaan tarkoittaa tässäkin ihmisiä yksilöinä. Hyvin tanssivaa mustaa katsotaan ylöspäin, ihailen ja kunnioittaen. Lottakin toteaa, että kaikki tanssialaiset eivät osaa tanssia. Tulkitsen haastateltaviani niin, että tanssijat purkavat toiseutta näkemällä ihmiset yksilöinä, omine vahvuuksineen ja heikkouksineen. Erojen havaitsemisen ei tarvitse johtaa valta-asetelmiin, ihmiset voidaan kaikessa erityisyydessäänkin nähdä tasa-arvoisina toimijoina.

Toiseutta ja erojen näkemistä hierarkkisina voidaan purkaa myös omalla elämäntavalla. Toista on vaikea nähdä enää toisena, kun siitä on tullut osa jokapäiväistä elämää (Seye 2014:25). Seye on aikaisemmissa artikkeleissaan todennut myös, että yhteydenpito vanhoihin tuttuihin vaikuttaa siihen, ettei heitä enää näe eksoottisina toisina vaan ”yksilöinä omine luonteenpiirteineen” (Paukkunen 2007:193). Esimerkiksi tanssia on vaikea nähdä eksoottisena afrikkalaisena perinteenä enää sen jälkeen, kun se on tullut tutuksi ja osaksi omaa elämää (Paukkunen 2007:196; Seye 2014:25). Emilia jäi miettimään asioita, jotka olivat aluksi tuntuneet oudoilta ja erilaisilta. Hän mietti, että aluksi sellaisia asioita oli, mutta nyt niitä ei enää muista kun ”ei niitä enää erota samalla tavalla”. Toiseudesta onkin tullut jotain tuttua eikä eroja enää edes näe.

Tanssiharrastus voi purkaa toiseutta laajemmassakin kontekstissa. Kati on kokenut oman harrastuksensa tuovan uuden näkökulman vieraaseen kulttuuriin koko perheelle:

”senkin koen, että kun on noita lapsia, niin niitten suhtautuminen siihen toiseen kulttuuriin, ku se on niin lähellä toisaalta sitä omaa perheyhteisöä, et äiti menee taas tonne ja tonne, niin must on kauheen kiva, et ne on oppinut siihen, että voi olla erilaista. Ei niinkään silloo väliä, onko se afrikkalainen vai onko se joku muu, mutta et se on tuonut sellaista erilaista perspektiiviä.”

Olen itsekin rahdannut omaa, nyt 7-vuotiasta tytärtäni milloin mihinkin afrikkalaisen tanssin tapahtumaan. Hän on tanssinut mukanani vielä muutama päivä ennen syntymäänsä ja on tottunut kuulemaan afrikkalaisia rytmejä ja kokemaan tanssin liikettä jo kohdussa. Olen halunnut, että lapseni tottuisi näkemään jo pienestä pitäen mahdollisesti erilaisiksi tulkittavia ihmisiä. Lapsi on luonnostaan utelias ja lapselle kaikki on toisaalta vierasta, toisaalta normaalia. Uskon ainakin, että tällaisilla kohtaamisilla ja perheen äidin harrastuksilla voidaan pikkuhiljaa purkaa vanhoja asenteita ja stereotyyppioita. Asioita, joihin on tottunut, on vaikea pitää enää eksoottisina, outoina tai kulttuurisesti toisina. Olen samaa mieltä Siljamäen (2013:101) kanssa ja näenkin hänen tulkinnassaan reparatiivista otetta, kun hän kirjoittaa, että ”tanssin kautta tapahtuvan toiseuden tunnistamisen --- voi parhaimmillaan siis nähdä johtavan stereotyyppisten oletusten vähenemiseen sekä tasa-arvoisempiin ja ymmärtäväisempiin monikulttuurisiin kohtaamisiin”.

4.3 Hauskaa pitävät esteettiset yhteisöt

Yhteisö, johon kuulua, on tanssijoille tärkeä. Tiina vastasi jo heti haastattelun alkuvaiheessa esitettyyn kysymykseen, mikä merkitys tanssilla sinulle on, että

”afrotanssi ei oo mun harrastus, vaan se on mun elämäntapa ja se antaa mulle voimaa, iloa, energiaa ja yhteisön mihin kuulua.”

Neljä haastateltavaa viidestä painotti yhteisön ja yhteisöllisyyden merkitystä. Tulos on merkittävä, sillä yksikään haastattelukysymyksistä ei käsitellyt yhteisöllisyyttä. En ollut etukäteen osannut ajatella, että tämä tekijä nousisi merkittäväksi kokemukseksi tanssijoiden mielissä. Haastateltavien puheista selviää, että yhteisö nähdään positiivisena asiana. Haastateltavat katsovat yhteisöön kuuluvan samasta asiasta kiinnostuneita ihmisiä, ja sen katsotaan tanssijoiden lisäksi sisältävän myös rumpalit. Tanssijoiden ja muusikoiden kesken ystäväystytään ja heitä tavataan tai heihin ollaan yhteydessä muutenkin kuin vain harjoituksissa. Yhteisö tarkoittaa haastateltavien puheissa yhdessä tekemistä ja yhdessä iloittamista. Haastateltavat kokevat, että yhdessä on helppo heittäytyä ja nauraa ja pitää hauskaa. Hyvän porukan kanssa voi tanssia vaikka kuinka pitkään, haastateltavien mukaan aina flow-tilaan asti. Tärkeää tanssijoille on myös se, että kaikille yhteistä hetkeä jakamassa oleville tulee hyvä mieli ja että kaikkien tanssista nautitaan yhdessä. Yhteisön sisällä myös kannustetaan toisia, ja haastateltavat kokevat yhteisön antavan turvaa. Esiintymislavalle mennään yhdessä, ja ryhmään voi luottaa, kaikki ovat samalla puolella. Yhteisön sisällä on myös turvallista ”mokata”. Vaikka tanssissa ei osaisi jotain kohtaa tai jonkin asian unohtaisi tai tekisi väärin, niin se ei haittaa, sillä haastateltavat kokivat, että yhteisö kannustaa siitä huolimatta. Tanssijoilla on kokemus, että yhteisön sisällä kaikki otetaan huomioon, mutta tanssijat kokivat kuitenkin voivansa olla omia itsejään. Ryhmän yhteishenki vaikuttaa myös tanssisuoritukseen, ja muiden tunnetila vaikuttaa haastateltavien mukaan yksilön suorituksen lisäksi koko ryhmään. Tunteiden vapautumisen -diskurssi on siis läsnä, samoin hyvän olon -diskurssi. Yhteenkuuluvuutta voidaan hakea ulkoisillakin tekijöillä, kuten tietynlaisella esiintymisvaatetuksella, eli mukana on vielä vaatetusdiskurssikin. Myös Högströmin (2010:81) tutkimuksessa yhtenäinen vaatetus koettiin lisäävän ryhmään kuulumisen tunnetta.

”tuntuu et kaikki vetää ne letit päähän jossain kohtaa tai sit tosiaan ne *kangat*, että se jotenkin liittyy mun mielestä siihen yhteenkuuluvuuteen tai siihen, et samaistuu jotenkin siihen porukkaan.” (Kati)

Yhteisöllisyys voi näkyä myös tietynlaisena kehokontaktina. Sama asia tuli esille myös Siljamäki ym. (2012a) tutkimuksessa. He nimittävät sitä kommunikatiiviseksi kehollisuudeksi (Siljamäki ym. 2012a:56). Kuten Tiina toteaa:

”semmonen kehokontakti myöskin, että tanssitaan yhdessä, että voi vaikka välillä käydä höpsemässä jonkun kanssa jotain ja nauraa käkättää päälle ja palata omalle tanssipaikalleen.”

Yhteisen kokemuksen jakaminen voi siis olla ystävyyttä ja puhetta, mutta se voi olla myös yhteisen tanssihetken kehollista kokemista, kommunikointia toisten kanssa sanallisesti ja sanattomasti. Yhteiset hetket ja tunnetilat ovat tanssijoille tärkeitä ja niistä saa voimavaroja, iloa ja energiaa. Yhteinen ilo, nautinto, nauru ja vaatetus lisäävät yhteenkuuluvuuden tunnetta. Yhteisössä jokainen hyväksytään sellaisena yksilönä kuin hän on. Tutussa yhteisössä voi turvallisesti kokeilla erilaisia liikkumisen tapoja, epäonnistuminen ei haittaa. Toisten virheille voidaan nauraa, mutta nauraminen on hyväntahtoista. Kuten Emilia toteaa:

”mun mielestä niinku mikä oli outoo, kun tuli afrotunneille, jos niinkun joku teki jotakin väärin, niin sille naurettiin ja se oli kaikkien mielestä hauskaa ja se oli ihan ok, mut jos Suomessa niinku joku vastaa väärin, niin sille nauretaan, et se on tosi paha asia, niinku et siin oli jotenkin ihan erilainen lähestyminen virheisiin --- se oli alkuun semmonen erikoinen asia, kun meni tosi huonosti jotkut tanssit niin sitten kaikki vaan nauro --- niin se oli hyväntahtosta naurua ja sitten tehtiin uudestaan, eihän Suomessa --- vaatii jo tosi hyvää itsetuntoa, että voi nauraa virheelle, varsinkaan toisen virheelle ei uskalla nauraa --- se oli --- ihan merkittävä asia mun mielestä niinku aluksi.”

Myös Siljamäki ym. (2012b:25) tutkimuksessa suomalaiset tanssinharrastajat kokivat yhteisöllisyyden merkitykselliseksi, samoin ruotsalaiset harrastajat Sawyerin (2003) tutkimuksessa. Siljamäki (2001:33) toteaa, että afrikkalaiseen tanssiin kuuluu yhteisöllisyys ja että matkallaan Guineassa hän on havainnut, että siinä kulttuurissa yhteisöllisyydellä on paljon suurempi ja kokonaisvaltaisempi merkitys kuin Suomessa. Saman olen havainnut matkoillani Gambiassa, Ghanassa, Guineassa ja Tansaniassa itsekin. Siljamäki ym. (2012b:25) mukaan suomalaisten tanssijoiden yhteisöllisyydenkokemukset nousevat esille sen takia, ettei suomalaisessa kulttuurissa ole yhteisöllisyydelle tilaa. Sama tulee hyvin esille seuraavassa Tiinan haastattelukatkelmassa, jossa esiintyy myös tahtotiladiskurssi:

”siellä [Tansaniassa] hyvinkin tuli tutuksi tämä afrikkalainen kulttuuri sekä hyvine että huonoine puolineen ja semmonen elämäniloisuus ja elämänasenne, mikä heillä on, niin se on kyllä hyvin kiehtovaa, että haluais sitä tuoda jotenkin omaan elämäänkin, että ku tää on niin kiireistä ja suorittavaa elämää, niin haluais semmosta rentoutta ja heittäytymistä omalla tavallaan ja semmosta stressitöntä elämää ja semmosta hetkessä elämistä, että se on niinku tärkeää, ja semmosta elämäniloa ja ilon jakamista ja yhteisöllisyyttä, mikä siellä on hirveen tärkeä, niin sitä haluais jotenkin enemmän tuoda myöskin omaan elämään.”

Tanssijoiden määrittelemä yhteisö toistaa hyvin sitä, mitä Werbner (2000:240–241) kutsuu esteettiseksi yhteisöksi. Esteettistä yhteisöä määrittää hänen mukaansa kulttuurinen tietämys, intohimo ja luovuus. Afrotanssiryhmä jakaa nämä kaikki. Tanssijoilla on sekä Tansanian matkojen, oman harrastuneisuutensa että opettajan jakamien tarinoiden kautta kulttuurista osaamista ja yhteinen intohimo tanssimiseen. Esteettisellä yhteisöllä on Werbnerin mukaan myös omat kulttuuriset toimijansa ja asiantuntijansa, tanssiyhteisössä nämä ovat tanssijat ja muusikot. Yhteisön jäsenet jakavat Werbnerin mukaan yhteisen huumorin, populaarikulttuurin, festivaalit ja ilon. Haastattelemleni tanssin harrastajille oli tärkeää juuri se, että ilo jaetaan yhdessä ja yhdessä pidetään hauskaa. Yhdessä järjestetään myös erilaisia tapahtumia, näytöksiä ja afrikkalaisen tanssin ja musiikin festivaaleja. Afrotanssiyhteisö rakentuu ihmisten välisissä suhteissa. Se vaatii sekä kehollista läsnäoloa ja viestintää, mutta myös henkistä yhdessäoloa, tunteiden ja tunnetilojen yhdessä jakamista. Yhteisö ja yhteisön tuki epäonnistumistenkin hetkellä on yksilölle tärkeä voimavara.

5. Matka toiseuteen ja etninen kompetenssi

Tässä luvussa olen ryhmitellyt eri diskurssit ja teemat uusiksi kokonaisuuksiksi ja esitän niistä tekemäni päätelmät ja tulkinnat. Edellä olen tarkemmin analysoinut kolme päädiskurssia ja lyhyesti maininnut muutamia pienempiä diskursseja. Näen tutkimieni tanssijoiden puheissa kaksi tekijää, jotka ovat vaikuttaneet siihen, miksi haastateltava on aloittanut juuri afrotanssin harrastuksen. Ensimmäisen tekijän olen nimennyt tahtotiladiskurssiksi ja tarkoitan sillä niitä tanssijoiden puheita, joissa mainittiin halu tehdä jotakin. Tulkitseen halun merkitsevän tanssijalle tiettyä tarvetta, joka täytyy täyttää. Haastateltavilla saattoi olla omassa elämässään jokin tarve, johon tanssin ja tanssin kautta saavutettavan afrikkalaisen kulttuuriyhteyden katsottiin pystyvän vastaamaan. Tiina hakee tansanianlaisesta kulttuurista elämäniloa, elämänasennetta, rentoutta, heittäytymistä, stressitöntä elämää ja hetkessä elämistä, ilon jakamista ja yhteisöllisyyttä. Katille on tärkeä juurtuminen ja hetkessä eläminen, Emilia hakee iloisuutta ja positiivisuutta, avoimuutta ja rohkeutta. Tanssijat haluavat kertomustensa mukaan tuoda afrikkalaisesta kulttuurista omaan elämään asioita, jotka he kokevat hyviksi ja positiivisiksi ja jotka ehkä kokevat arkielämästään puuttuvan. Afrikka ja afrikkalainen kulttuuri on jokaiselle merkittävä mielenkiinnon kohde. Lotalle Afrikka on paikka, jossa hän kokee asuneensa jossain edellisessä elämässään. Riikan mukaan kaikki ihmiset ovat alkujaan Afrikasta ja siksi Afrikka on hänellekin paikka, jossa hän kokee olevansa kotona. Kati koki tullessaan kotiin kuullessaan ensimmäistä kertaa tanssitunnille tullessaan rumpujen äänet. Joillekin kiinnostus afrikkalaiseen kulttuuriin oli syntynyt tanssin myötä, toisille taas kiinnostus Afrikkaan oli virinnyt jo aiemmin, ja tanssi oli tullut elämään sen myötä.

Toinen merkittävä tekijä tanssijoiden kokemuksissa oli tanssin nautinnollisuus ja siitä saatava hyvä mieli ja energia. Olen nimittänyt tämän diskurssin hyvän olon -diskurssiksi. Jokainen haastateltava koki tanssin, laulun ja rumpumusiikin nautinnollisena. Nautittavana koettiin myös se, että tanssin kautta saa ilmaista omaa itseään. Harrastajat kokivat, että tanssissa koko mieli ja keho vapautuu ja tanssi on hauskaa, iloista ja rentoa. Tanssin nähdään myös ehkäisevän selkävaivoja ja parantavan fysiikkaa. Tunnetilat ja niihin eläytyminen nähtiin myös nautintoa tuottavina asioina. Tanssiessa saa haastateltavien mukaan nauraa ja pitää kivaa ja siitä saa liikunnan iloa. Tanssin nautinnollisuus kietoutuu yhteen tunteiden vapautumisen -diskurssin kanssa. Tanssijat pyrkivät tanssiessa tiettyyn hulluuteen, jossa vaan

annetaan mennä ja annetaan musiikin viedä mukanaan. Tanssi tuo esiin tunteita ja toisaalta tanssin avulla voidaan ilmaista tunteita.

Edellä mainitut diskurssit kietoutuvat yhteen edellisessä luvussa analysoimani aitouden diskurssin, rodullistetun kehon -diskurssin ja yhteisöllisyysdiskurssin kanssa, joita vielä vaatetus-, esittämisen- ja mielikuvitusdiskurssi tukevat. Näissä kaikissa diskursseissa rakentuu tulkintani mukaan sellainen Bhabhan (1994/2010) tarkoittama kulttuurinen liminaalitie, jossa tanssijoiden identiteetti muodostuu. Väitän, että tutkimillani tanssin harrastajilla on hybridi-etninen identiteetti ja etnistä kompetenssia. Näen tanssijoille muodostuvan etnisyyden Brubakerin (2013) tavoin mentaalisen prosessina ja tapana ajatella erilaisia kokemuksia ja tunnistaa omia kiinnostuksen kohteitaan. Etnisyys ei ole valmis tosiasia, eikä se ole asia, jota voidaan Butleria (1990:141) mukaillen pitää totena tai valheena, mutta ainakin sitä voidaan esittää täysin ennennäkemättömällä tavalla.

5.1 Hybridit etniset identiteetit

Näen tanssiharrastuksen Laukkasen (2012) ja Siljamäen (2013) tavoin sellaisena kulttuurina, joka voi rakentaa identiteettejä tuottamalla yksilöille erilaisia merkityksiä ja käsityksiä itsestään. Butlerin (1990, 1993) sukupuoliteoriaa lainaten myös etnisyyden ja identiteetti voidaan nähdä performatiivisesti tuotettuina asioina. Etnisyyttä ei siis ole olemassa itsessään, se rakentuu vasta diskursseissa. Tanssi ja sen ympärillä käytävä puhe eli diskurssit ovat performatiiveja, joiden avulla etnisyyttä ja identiteettiä rakennetaan.

Mielikuvat ja kuvittelu ovat tärkeitä tekijöitä etnisyyden ja identiteetin rakentumisessa ja rakentamisessa. Mielikuvitusdiskurssin yhteydessä mainitsin, että kaikki haastateltavani kuvittelevat erilaisia asioita. Appadurain (1996/2010:53) mukaan kuvittelulla on nykyajan sosiaalisessa elämässä suuri voima. Ympäri maailmaa on yhä enemmän määrällä ihmisiä mahdollisuus kuvitella itselleen aikaisempaa laajempi valikoima mahdollisia elämiä. Anderson (2007) on lanseerannut käsitteen kuviteltu yhteisö. Kuvitellun yhteisön jäsenet jakavat mielikuvan jäsenten välisestä yhteydestä ja syvästä läpileikkaavasta toveruudesta (Anderson 2007:33,41). Appadurai (1996/2010:33) laajentaa Andersonin kuviteltuja yhteisöjä kuvitelluiksi maailmoiksi ja viittaa sillä moninaisiin maailmoihin, jotka eri puolille maapalloa levinneet ihmiset ja ryhmät ovat kuvitelmissaan luoneet.

Afrotanssiyhteisökin voidaan nähdä Andersonin (2007), Hallin (2003a) ja Werbnerin (2000) tarkoittamana imaginäärisenä, kuviteltuna yhteisönä, jota määrittää syvä yhteisten kokemusten muovaama ystävyys ja jossa ihmiset jakavat samanlaisen kulttuurisen identiteetin. Lehtosen (2004a:126) mukaan yhteisöt syntyvätkin juuri silloin, kun yhteisön jäsenet voivat identifioitua samaan kohteeseen. Lehtonen (2004a:124) käyttää myös yhteisöjen kohdalla performatiivisuuden käsitettä. Afrotanssiyhteisökin voidaan ajatella tuottavan yhteisöllisen identiteettinsä toistamalla. Harjoitussalilla, esiintymislavalla ja ihmisten välisissä suhteissa tanssituntien ulkopuolella jatkuvasti uusinnetaan ja toistetaan yksilöiden muodostamalle yhteisölle merkityksellisiä tekoja.

Brubaker ym. (2013:129) viittaavat myös Andersonin (2007) kuviteltuihin yhteisöihin ja toteavat, että ”samalla otteella voidaan aivan yhtä hyvin käsitellä etnisyyttä tai rotua”. Etnisyys on sosiaalinen konstruktio ja siinä mielessä yhtä hyvin kuviteltua kuin mikä tahansa muukin diskursseissa muotoutuva seikka. Tiinan seuraavassa kommentissa näyttäytyy se, että etnisyyks on sosiaalisesti rakennettu. Etnisyys ei ole ihonväristä kiinni, afrikkalaisuuden pystyy hakemaan omasta itsestään ja sen voi kokea sisäiseksi ominaisuudekseen ihonväristä riippumatta. Identiteetti on mentaalisisällä tasolla rakennettu käsitys omasta itsestään.

”Mä en ajattele sitä sillä tavalla, että mä esittäisin jotain muuta kuin itseäni, vaan kyllä mä haen sen afrikkalaisuuden omasta itsestäni. Niin kuin minä olen valkoinen, niin minä olen valkoinen, ja että --- *African Spirit* voi olla yhtäläillä valkoisella kuin mustallakin, että se ei oo siitä ihonväristä kiinni, vaan se on enemmänkin tuolta korvien välistä kiinni.”

Hall puhuu siitä, miten kulttuurin ja kodin välille voidaan luoda voimakas assosiaatio: ”pidämme kulttuuriamme kotinamme --- paikkana, johon luonnostaan kuulumme, josta olemme kotoisin, joka leimaa identiteettiämme ja johon olemme sidoksissa” (Hall 2003a:94). Lotalla on voimakas kokemus siitä, että hän kuuluu afrikkalaiseen kulttuuriin:

”mä joskus sanon, että mä oon saattanut jossain edellisessä elämässä asua jossain Afrikassa” ja ”niinku kulttuurina, mä nään et se jotenkin sopii mulle, ku mä oon semmonen, et mä tykkään puhua ihmisten kanssa, ja se on semmonen kulttuuri, missä kaikki tulee jutteleen, niin sitten sitä jotenkin sillee ehkä alusta asti aika luontevasti sitten solahtanut siihen.”

Myös Katin tunne viittaa paikkaan, johon hän katsoo kuuluvansa, ehkäpä myös jo jossain edellisessä elämässään:

”kyl mä sen ekan kerran muistan hirveen hyvin, koska --- se rummutus, niin mulle tuli semmonen olo, et nyt mä oon niinku kotona. Että se jostain vanhasta muistista --- jostain siis kaukaa kaukaa.”

Riikka oli myös saanut ensimmäistä kertaa tanssitunnilleen tullessaan vahvan tunteen ja kokemuksen, joka kosketti häntä syvästi:

”siinä oli --- jotenkin niin syvää, se rumpu varmaan, mitenkä se mua kutsu.”

Hall (2003a:94) toteaaakin, että olemme kotonamme silloin, kun olemme yhdessä ihmisten kanssa, jotka jakavat kanssamme saman kulttuurisen identiteetin. Diasporan käsitteen avulla Hall toteaa, että ihmiset pystyvät kuvittelemaan itsensä ja kotinsa ja identiteettinsä yhtä aikaa moneen kuvitteelliseen paikkaan. Identiteettiin kuuluu useita tapoja olla kotona ja identiteetillä voi olla useita imaginäärisiä koteja. (Hall 2003a:122.) Myös Fortier (2000:1) on Isoon-Britanniaan muuttaneita italialaisia tutkiessaan todennut, että kulttuurinen identiteetti voi olla irrotettu yhdestä paikasta ja kiinnitetty toiseen. Kulttuuriset identiteetit eivät siis ole maantieteellisestä paikasta kiinni, ne ovat vapaasti leijuvia, kuten Hall (1999:62) toteaa.

Tulkitsen tutkimuksessani esille tulleita diskursseja siten, että suomalaisen tanssijan identiteetti on kiinnittynyt sinänsä määrittelemättömään Afrikkaan. Appaduraita (1996/2010) ja Hallia (2003a) seuraten väitän, että Afrika on tanssijoille kuviteltu kotimaa. He ovat kotonaan ”Afrikassa”. Afrika näyttäytyy heille jonain määrittelemättömänä paikkana, joka elää heidän mielikuvissaan. Identiteetin rakentumiseen liittyy vahva kokemus kuulumisesta afrikkalaiseen yhteisöön ja ihonväristä riippumattomaan afrikkalaisuuden määrittelemään etnisyyteen. Tanssijoiden Afrika ei näyttäydy sellaisena kolonialistisena kuvana, kuin yleensä on ajateltu (ks. esim. Löytty 1997), eikä sellaisena sotien ja nälänhädän Afrikkana, jollainen kuva siitä mediassa muutoin välittyy. Eikä se näyttäydy eksoottisena toisenakaan. Afrika näyttäytyy tanssijoille romantisoituna, ehkä historiallisena stereotypiana, perinteiseksi kuviteltuna yhteisönä, jossa rummut kutsuvat tanssiin ja jossa tanssija kokee olevansa kotona. Unelmien Afrika näyttäytyy tanssijoiden puheen perusteella yhteisöllisenä paikkana, jossa ihminen juurtuu ja on läsnä tässä hetkessä. Se on haastateltavien mielestä

paikka, jossa lauletaan ja tanssitaan aitoa ja autenttista afrikkalaista tanssia. Afrikkalaisuus on sisäistä paloa ja tanssin iloa, jota jokainen voi kokea omalla tavallaan ja omalla kehollaan, yksilöllisesti, mutta yhdessä toisten kanssa. Afrikka on tanssijoille tunteiden paikka, joka koskettaa ja herkistää. Se on paikka, jossa haastateltavien mukaan suomalainenkin voi saavuttaa rentouden ja luonnollisuuden, saa uskallusta, avoimuutta ja suvaitsevaisuutta, ja jossa aikatauluilla ei ole niin väliä.

Kibria (2000:80) puhuu etnistymisestä ja tarkoittaa sillä sitä, että henkilöt tuottavat itselleen uuden, kulttuuriin liittyvän etnistyneen identiteetin, joka eroaa yksilön syntyperän mukaisesta etnisyydestä. Suomalainen afrotanssijakin etnistää itsensä ja tuottaa itselleen afrikkalaisen etnisen identiteetin. Etnisyyden performatiivisuuden mukaan se toteutuu toiston kautta, osana jokapäiväistä elämää (Huttunen 2005:140). Tanssijoilla on useita toistuvia performatiiveja, jotka toistavat etnisyyttä ja rakentavat illuusiota etnisestä identiteetistä. Näen performatiiviksi keholliset toiminnat eli tanssin ja siihen liittyvän liikekielen, joita toistetaan tanssiharjoituksissa ja esityksissä. Performatiiveja ovat myös tanssitilanteisiin liittyvät toimet, kuten tanssiin liittyvä pukeutuminen ja koristautuminen. Performatiiveja ovat myös mielikuvat tansseista, jotka liittävät tanssijat osaksi tanssien takana olevia tarinoita. Aitouden etsiminen ja aitouden vakuuttelut ovat myös toistuvia performatiiveja. Identiteettiä rakentaa lisäksi yhteisöllisyys ja tanssin kautta syntyneet ystävyysuhteet, samoin erilaiset Afrikka-aiheiset tapahtumat ja niissä nautittu afrikkalainen ruoka. Tanssi oli myös tuonut monelle haastateltavalle mukanaan muutoksia arkielämään, he kokivat olevansa juurtuneita, läsnä tässä hetkessä, avoimempia ja suvaitsevaisempia. Tämäkin osoittaa, että afrotanssissa on heidän kohdallaan kyse koko elämään vaikuttavasta asiasta, joka on enemmän kuin pelkkä harrastus.

Tulkitsen Lotan puheen suoraksi viittaukseksi ihmisen sisällä oleviin erilaisiin identiteetteihin. Viittaus eri tasoihin ja kerroksiin muistuttaa Hallin (1999) kertomusta pirstoutuneesta minästä, jolla voi olla useita eri identiteettejä. Lotta toteaa, että:

”mä ite jotenkin koen sen, että kuitenkin on niin monta eri semmosta tasoo tai kerrosta itellä sisässä, että mä voin olla konsulttifirmassa töissä ja tehdä sitä mun työnä, mut sitten ku mä oon vapaa-ajalla ja jos mä tanssin afroa, niin sitten mä kyllä mahdollisimman hyvin yritän esittää sen.”

Bhabha (1994/2010) käyttää termiä liminaalitila kuvaamaan kulttuurien välisiä tiloja. Liminaalitulassa olemme Bhabhan mukaan kuin läpikulkumatkalla kulttuurien väleissä, joissa aika ja paikka sekoittuvat. Liminaalitila antaa mahdollisuuden rakentaa identiteettejä uudelleen, sillä se rikkoo logiikan, jonka mukaan erot nähdään etukäteen määriteltyinä tai kiinteinä kulttuurin määreinä. Liminaalitulassa olevat hetket ja prosessit auttavat näkemään kiinteinä pidettyjen erojen yli. Kahden pysyväksi ajatellun identifikaation välitila avaa mahdollisuuden kulttuuriseen hybridiin, joka käsittää eron ilman hierarkiaa. (Bhabha 1994/2010:2–5.) Käsitän suomalaisen afrotanssijan olevan tällaisessa kahden kulttuurin välisessä liminaalitulassa, jossa musta ja valkoinen eivät enää näyttäydy kiinteinä määreinä. Siljamäki on omassa tutkimuksessaan tulkinnut tutkimiansa tanssinharrastajien identiteetin ensin dynaamiseksi (Siljamäki 2013:102) ja sitten joustavaksi rakennelmaksi (Siljamäki 2013:104). Tällä hän tarkoittaa sitä, että tanssijat identifioituvat välillä suomalaiseen kulttuuriin, välillä afrikkalaiseen kulttuuriin tai jopa globaaliin kulttuuriin. Itse tulkiten, että tutkimillani tanssinharrastajilla on etnisesti hybridi identiteetti. Tanssijat eivät ole vain valkoisia suomalaisia, mutteivät mustia afrikkalaisiakaan, he ovat jotain siltä väliltä. Tanssijan identiteetti on Hallia (1999:71) seuraten siirtymätilassa, se ei ole kiinteä, vaan eri positioiden välillä häilyvä kulttuurinen identiteetti, joka ammentaa samanaikaisesti sekä afrikkalaisesta että suomalaisesta kulttuurista. Tanssijoiden identiteetti on prosessi ja se liikkuu janalla, jonka toisessa päässä on valkoinen suomalainen ja toisessa musta afrikkalainen etnisyys. Identiteetti on Hallin (2003a:116–117) mukaan tapa kertoa tarinaa itsestämme. Nämä tutkimuksessani esiintyvät erilaiset diskurssit ovat tanssijan tapa kertoa uusi versio omasta itsestään. Tanssi ja sen ympärille muodostuva muu merkityksellinen toiminta rakentaa identiteettejä tuottamalla merkityksiä etnisyydestä, johon tanssijat voivat identifioitua.

5.2 Irtokarkkietnisyydestä sillanrakentamiseen

Siljamäki ym. (2012a:55) puhuvat siitä, kuinka tanssin avulla harrastaja pääsee irti arjestaan ja saa siitä poikkeavia kokemuksia. Paukkunen (2007:195) on sitä mieltä, että afrikkalaisten tanssien harrastajat haluavat irrottautua arkielämästään ja siksi etsivät harrastuksestaan jotain eksoottista. Minä tulkiten haastateltavieni kertomuksia siten, että he eivät halua irtautua arjestaan, vaan pikemminkin tuoda omaan arkeensa jotain uutta, jotain, mikä siitä tuntuu uupuvan, jotta eläminen olisi mielekästä. Tanssi voi antaa yksilölle mahdollisuuden sellaisiin

elämänmuotoihin, jotka hän kokee muuten arkielämästään puuttuvan (Högström 2010:261). Halu saada jotain muutosta omaan elämään on vahva tarve, ja toisesta kulttuurista tuodaan mielellään omaan elämään jotain sellaista, jonka kokee positiivisena. Tiinan kommentissa suomalaisuus näyttäytyy kulttuurina, jossa itsestään ei saa tehdä huomiota, kun taas tansanialainen kulttuuri näyttää rentona, yhdessä iloittamisen kulttuurina:

”monesti meidän yhteiskunnassa on, ainakin määhän koen sen sillä tavalla, että on tiettyjä normeja, joiden mukaan pitää elää --- että pitäisi olla huomaamaton ja käyttäytyä korrektisti ja näin, kun taas sitten siellä Tansaniassa enemmänkin se on semmosta, että kun tanssitaan, niin se on semmosta yhdessä iloittamista ja kun tavataan ystäviä, niin heidän kanssaan ensimmäiseksi tanssitaan, sen jälkeen vasta vaihdetaan kuulumiset, kun taas meillä, jos tavataan, niin ensimmäiseksi vaihdetaan kuulumiset ja sen jälkeen ehkä voidaan tanssia, mutta että se on siellä niinkun toisinpäin.”

Afrikkalainen yhteisö nähdään tanssijoiden puheissa iloisena ja avoimena ja suomalainen kulttuuri näyttää sen vastakohtana, kulttuurina, jossa yhteisöllisyyttä ei välttämättä ole. Yhteisöllisyys nähdään siis jonain, joka suomalaisesta kulttuurista puuttuu. Högström (2010:174) kutsuu tällaista asennetta positiiviseksi ladatuksi toiseudeksi¹², jossa asetetaan vastakkain positiivisesti ladattu toinen negatiivisesti ladatun oman kulttuurin kanssa.

Högström (2010:190) kutsuu toisaalta eksotisoimiseksi sitä prosessia, jossa toiselle annetaan merkityksiä, jotka vastaavat länsimaisten unelmia ja tarvetta aitouteen ja alkuperäisyyteen. Toisesta kulttuurista poimitaan omaan elämään vain tiettyjä piirteitä, ja muut jätetään huomiotta, jos ne eivät näytä houkuttelevilta. Emilia sanoikin kertoessaan asioista, joilla hän kokee olleensa vaikutusta omaan elämäänsä, että hän on voinut poimia afrikkalaisesta kulttuurista itselleen omasta mielestään hyviä ja positiivisia asioita. Samoin muidenkin haastateltavien puheista löytää viittauksia asioihin, joita he pitävät tärkeinä ja joita he ovat halunneet afrikkalaisuudesta tuoda omaan elämäänsä. Laukkanen (2012:169) kuvaa tällaista asennetta ”irtokarkkietnisyydeksi”, jossa ”valitaan, shoppaillaan ja kulutetaan erilaisia etnisiä symboleja ja sulautetaan ne osaksi globaalia yksilöllisiin valintoihin pystyvää valkoista ruumista”. Olen Högströmin (2010:269–270) kanssa samaa mieltä siitä, että tanssijoiden

¹² Högström käyttää toisessa yhteydessä myös termiä positiivisesti ladattu orientalisismi. Tällä hän tarkoittaa myös tilannetta, jossa yksilö etsii tanssista ja Lähi-idästä omien tarpeidensa ja toiveidensa mukaisia asioita, vaikka ne eivät perustuisikaan todellisiin Lähi-idän olosuhteisiin (Högström 2010:14). Toisaalta termi tarkoittaa Högströmin mukaan myös sitä, kuinka omaa kulttuuria voi kritisoida positiivisesta toisen kuvauksesta käsin (Högström 2010:183) tai kuinka se on kaipuuta eksoottiseen toiseen, jolla on ominaisuuksia, jotka länsimaiselta katsotaan jo hävinneen (Högström 2010:268).

mielenkiinto toiseen kulttuuriin ei hävitä sitä rakenteellista syrjintää, jota esimerkiksi alkuperältään afrikkalaiset voivat Suomessakin kokea, eikä se muuta tämän maailman realiteetteja toisiksi. Haluan kuitenkin välttää liian paranoidista asemasta tehdyt luennat ja olen Högströmiä (2010:270) seuraten sitä mieltä, että haastattelemieni harrastajien suhdetta toiseen ei voi redusoida toisen eksotisoinniksi, hyväksikäytöksi tai ”toisen syömiseksi”. Tällainen tulkinta kiistäisi kokonaan sosiaalisesti konstruktivisen identiteetin ja kulttuurisesti konstruktivisen paikan käsitteen. Samoin se jähmettäisi kulttuurit ja ihmiset paikoilleen ja kiistäisi Appadurain (1996/2010) maisemien ja globaalien virtojen olemassaolon. Samalla se kiistäisi sen, että kulttuurit ja perinteet ovat jatkuvasti muutoksessa. Myös hybridien ajatus osoittaa, että mikään kulttuuri tai etninen ryhmä ei ole enää selvärajainen. Kulttuurit ja etniset ryhmät muodostuvat koko ajan uusissa prosesseissa, jossa sekoittuvat monet eri ainekset ja vaikutteet. (Huttunen, Löytty & Rastas 2005:31.) Högströmkin (2010:191) toteaa, ettei tulkintaa voi viedä liian pitkälle. Hän kokee positiivisena sen, että hänen tutkimansa tanssijat haluavat oppia lisää Lähi-idän kulttuurista ja oloista. Näen saman asian omilla tutkittavissani. Moni haastateltavistani haaveilee yhä uusista matkoista Tansaniaan tai muualle Afrikkaan, moni opiskelee suahilia ja hyvin monella oli afrikkalaisia ystäviä, niin Suomessa kuin Afrikassakin. Kiinnostus afrikkalaiseen kulttuuriin ohjaa oppimaan ja ottamaan selvää kulttuurin monista eri puolista.

Shotwell (2011) on pohtinut valkoisen syyllisyyden ja valkoisen häpeän tunteiden vaikutusta antirasistiseen työhön ja solidaarisuuteen. Shotwell (2011:73) on sitä mieltä, että valkoisen on hyväkin tuntee olonsa epämuukavaksi rasismien edessä ja että häpeän ja syyllisyyden tunteilla on oma merkityksensä antirasistisessa työssä. Hän kuitenkin toteaa, että valkoista ei ole syytä pakottaa tuntemaan syyllisyyttä, mikäli hän edistää antirasistista työtä muulla tavoin. Pääasia on, että haetaan sellaisia lähestymistapoja, jotka tähtäävät muutokseen rasismissä käytännöissä. (Shotwell 2011:80,82.) Irtokarkkietnisyydestä syyttäminen on yksi paranoidin luennan yritys saada valkoinen yllirajaisia tansseja harrastava ihminen tuntemaan syyllisyyttä harrastuksestaan. Näen kuitenkin, että tanssijat kokevat asian päinvastoin ja kokevat edistävänsä antirasistista työtä omalla harrastuksellaan. Shotwellin (2011) tapaan ajatellen heidän ei tarvitse tuntee syyllisyyttä, vaikka pystyisivätkin valikoimaan omaan elämäänsä toisesta kulttuurista siihen sopivia elementtejä. Näen tanssinharrastuksen Siljamäen (2013:115) ja Laukkasen (2012:222) tavoin asiana, joka toimii sillanrakentajana eri kulttuurien välillä ja joka auttaa erilaisesta kulttuurista tulevan toisen kohtaamisessa. Tanssiminen auttaa suomalaista harrastajaa syventämään tietoa afrikkalaisesta kulttuurista ja

siellä asuvista ihmisistä. Tanssi luo myös vastavuoroisuutta eri kulttuurien välille (Laukkanen 2012:222) ja voi toimia antirasistisena käytäntönä (Laukkanen 2012:156). Tanssin avulla tapahtuva toiseuden purkaminen vähentää stereotypioita ja parhaimmillaan johtaa ”tasa-arvoisempiin ja ymmärtäväisempiin monikulttuurisiin kohtaamisiin” (Siljamäki 2013:101).

5.3 Etninen kompetenssi

Osa Siegin tutkimista intiaaniyhteisöön osallistuneista harrastajista perusteli harrastustaan sillä, että se oli heille elämäntapa (Sieg 2009:117,121). Tiinakin ilmoitti jo heti haastattelun alussa, että afrotanssi ei ole hänen harrastuksensa, se on hänelle elämäntapa. Kulttuurin harrastajien oppineisuus luo Siegin (2009:118) mukaan harrastajille asiantuntijaposition. Sieg puhuikin etnisyydestä kulttuurisena kompetenssina ja on kehittänyt käsitteen etninen kompetenssi. Etninen kompetenssi perustuu hänen mukaansa sekä tietämykseen (*knowledge*) että esitykseen (*performance*). (Sieg 2009:135.) Linaan Siegin ajatusta ja väitän, että afrikkalaisen tanssin harrastajilla on etnistä kompetenssia.

Siegin tutkimat intiaanikulttuurin harrastajatkin pyrkivät harrastuksessaan tavoittelemaan aitoutta. Hänen tutkittavilleen oli tärkeää myös se, että harrastus on enemmän kuin pelkkää intiaanikulttuurin kopiointia. Heidän tavoitteenaan oli toimia kuten intiaanit, mutta oman luovuutensa mukaisesti ja yksilöllisesti, intiaanikulttuurista innoituksen saaneena. (Sieg 2009:133.) Hallin (2003a:122) mukaan yksi kulttuurisen luovuuden lähteistä onkin se, että ihmiset mieltävät itsensä, identiteettinsä ja suhteensa kulttuuriin aiempaa avoimemmalla tavalla. Siegin (2009:135) mukaan kyse on sisäiseen henkiseen samanlaisuuteen perustuvasta identifikaation mielikuvasta. Tulkitsen haastattelemini tanssinharrastajien kokevan sisäistä henkistä samanlaisuutta afrikkalaisten kanssa, esimerkiksi Lotta puhui siitä, kuinka luontevasti hän on afrikkalaiseen kulttuuriin solahtanut. Henkinen samanlaisuus voi ilmetä myös sitoutumisena tiettyyn kulttuuriin, joka Browningin (1995:108–109) mukaan voi kerryttää rodullista henkistä energiaa. Omassa tutkimuksessani tästä on osoituksena muun muassa Katin tunne siitä, kuinka hän on muuttunut stressaamattommaksi ihmiseksi afrikkalaisten ihmisten tuntemisen myötä. Harrastajat siis hakevat inspiraationsa lähteitä afrikkalaisesta kulttuurista.

Olen edellisissä luvuissa analysoinut harrastajien puheista ja tanssista erilaisia diskursseja, jotka samalla toimivat myös performatiivina, joita toistamalla tanssijalle syntyy etnistä osaamista. Tanssijoille syntyy kulttuurista osaamista usealta taholta. Jokainen haastateltavistani oli käynyt Afrikassa ainakin kerran, osa useampaankin kertaan. Tanssi ei monelle ollut ainoa Afrikkaan viittaava harrastus, osa opiskelee tanssin lisäksi rummutusta tai suahilin kieltä. Lisäksi tanssialainen opettaja, joka kertoo oppilailleen omasta kulttuuristaan ja tanssin taustoista, antaa harrastajille lisää etnistä osaamista. Tanssiryhmän kautta moni on tutustunut ja ystäväystynyt muiden Suomessa asuvien Afrikasta Suomeen muuttaneiden ihmisten kanssa. Yhdistys on isännöinyt muutamaankin kertaan afrikkalaisia, Suomeen vierailulle saapuneita tanssiryhmiä, ja yhdistyksen tilaisuuksissa tehdään ja syödään usein afrikkalaista ruokaa. Tanssijoilla on siis sekä matkojen, oman harrastuneisuutensa että opettajan kertomusten kautta kumuloitunutta kulttuurista osaamista. Etniseen kompetenssiin liittyy myös kokemuksellinen puoli, tapa, jolla sitä esitetään. Siihen kuuluu vaatetuksen lisäksi myös kulttuuriin liitetty liikekieli ja afrikkalainen tapa liikkua ja tanssia. Samoin siihen liittyy kulttuurista tuodut piirteet, kuten yhteisöllisyys, avoimuus ja muut positiiviseksi koetut asiat. Etniseen kompetenssiin voidaan myös lukea edellä hahmoteltu hybridi etninen identiteetti ja haastateltavien tunne siitä, että he ovat afrikkalaisessa kulttuurissa kotona. Harrastuksen muuhun elämään tuomat vaikutukset, juurtuminen, avoimuus ja suvaitsevaisuus, ovat osaltaan rakentamassa sitä käsitystä, että harrastus on enemmän kuin pelkkä harrastus, se on elämäntapa.

Valkoisia on kritisoitu siitä, kuinka heillä on ylellinen etuoikeus esittää ja leikkiä mustia ilman, että heidän tarvitsee koskaan oikeasti kokea mustuuden sosiaalista painolastia (Desmond 1997:37; Dox 2006:66; Hancock 2008:788). Hancock mainitsee, että jo minstrelsyn¹³ päivistä lähtien valkoiset ovat halventaneet afroamerikkalaisia ja pitäneet heidän kustannuksellaan hauskaa (Hancock 2008:797). Näen afrikkalaisten tanssien harrastamisen reparatiivisesti pikemminkin toisen kunnioittamisena ja toisen aitona kohtaamisena, jota helpottaa tanssin avulla luotu henkinen yhteys. Etnisyys ja mustaan ihonväriin liitetyt mielikuvat määrittävät jopa halutuiksi tanssijan ominaisuuksiksi. Kaikki haastateltavani totesivat, että he eivät esitä ketään vaan tanssivat omina itsenään. Tanssija ei esitä toista, hän *on* välillä se toinen. Afrikkalaisen tanssin harrastaja ei pyri imitoimaan

¹³ Minstrel-showt olivat Pohjois-Amerikassa 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun alkuun asti suosittuja tanssiesityksiä, joita alun alkaen esittivät valkoiset miehet mustiksi maalatuin kasvoihin. Tanssit jäljittelivät mustien tansseja, mutta hahmoista tehtiin stereotyyppisiä karikatyyrejä, pellejä, keikareita tai lapsellisiksi kuvattuja tanssivia orjia. (Ks. lisää Emery 1972/1988:179–213.)

afrikkalaisia tanssijoita, vaan luomaan jotain uutta ja omaa, joka on kuitenkin saanut innoituksensa afrikkalaisesta lähteestä. Kuten Riikka sanoo:

”Se on meidän kokemus siitä tanssista. Meidän näkemys --- jos on joku tietty tanssi, niin jotkut tekee sitä eri tavalla --- Tansaniassakin --- jos on joku tietty tanssi, niin --- joka paikassa ne tanssii ihan eri tavalla sitä. Se on sitten niitten näkemys tai niitten perinne.”

Sieg (2009:117) pohtii myös, onko etninen kompetenssi askel rasismien voittamisessa, vai onko se kulttuurista varkautta ja etnosovinismia. Korjaava luenta tulkitsee etnisen kompetenssin edellisessä luvussa mainitsemani antirasistisena käytäntönä. Etninen kompetenssi on yksi osatekijä, joka kaventaa ihmisten välisiä eroja ja helpottaa monikulttuurisia kohtaamisia.

Todellisuutta tuotetaan performatiivisesti toistamalla jo olemassa olevia diskursseja (Laukkanen 2012:155). Muutos perinteisiin käsityksiin sukupuolesta on mahdollista tehdä toisin toistamisen avulla (Rossi 2003:13). Samalla tavalla etnisyys voidaan toistaa toisin. Valkoisen afrotanssijan esitys voi pukeutumisella, eleillä, liikkumisella ja käyttäytymisellä tuottaa erilaisen tavan olla etninen. Rossin mukaan sukupuolia voidaan toistaa toisin esimerkiksi niin, että naiset esitetään maskuliinisina ja miehet feminiinisinä siten, että kuvasta tulee ymmärrettävä ja hyväksyttävä tai jopa houkutteleva samaistumisen ja halun kohde. Rossi puhuu tästä kyllin hyvänä kuvana. (Rossi 2003:22.) Käsitän suomalaisen afrotanssijan tekemän etnisyydestä esityksen, joka on kyllin hyvä hänelle. Ulkopuolisen antamaa hyväksyntää ei tarvita, riittää, että kuva on tosi itselle.

Afrikkalaisen tanssin harrastukseen liittyy ambivalenttisia jännitteitä. Toisaalta afrikkalaista tanssia esittävä valkoinen nainen purkaa etnisyyden normeja, mutta toisaalta toistaa etnisyyden essentialistisia käsityksiä. Tanssija rakentaa edellä kuvatulla tavalla itselleen oman afrikkalaisen etnisyyden, mutta rakentaminen perustuu luonnollistettuun etnisyyden kuvaan. Tanssija esiintyy, käyttäytyy ja liikehtii siten, kuin ajattelee afrikkalaisen tekemän. Etnisyys toisaalta tuotetaan omassa mielikuvituksessa, mutta mielikuva perustuu kuitenkin paikalleen jähmetettyyn kuvaan afrikkalaisuudesta. Etnisyys ajatellaan siis toisaalta sosiaalisesti konstruktiiviseksi, mutta kuitenkin essentialistiseksi käsitteeksi. Kulttuurin oletetaan toisaalta olevan Suomessa, tanssijan mielikuvissa, mutta toisaalta se paikannetaan maantieteelliseen Afrikkaan. Hall (2003a:87) toteaaakin, että vaikka ymmärrämme, että kulttuuri ei välttämättä

riipu mistään tietystä paikasta, miellämme kulttuurit kuitenkin yhä paikallisiksi. Hallin (1999:16) mukaan etnisyyden voi olla kuvitteellinen yhteisö, jolloin se lisää identiteeteille uutta tilaa liikkua. Se, että miellämme kulttuurit (tai etnisyyden) kuvitteellisina yhteisöinä, ei tee niitä kuitenkaan yhtään vähempää todellisiksi vain sen takia, että ne ovatkin itse asiassa symbolisia mielikuvia (Hall 1999:13). Identiteetti rakentuu ja tunnustetaan eron kautta (Hall 1999:12). Toisaalta etnisen kompetenssin vaikutuksesta ero toiseen kapenee ja etnisyyden raja hämärtyy. Toinen muuttuu eksoottisesta toisesta enemmän samankaltaiseksi, kun tanssin avulla performoidaan lähes samanlainen toinen. Ihonväri ei luo eroa, toinen on samanaikaisesti erilainen, mutta samanlainen. Ratkaiseva ero syntyykin suomalaisiin, jotka eivät osaa tanssia ja joilta puuttuu etninen kompetenssi. Tiina koki tanssin oppimisen aluksi vaikeaksi, mutta oppiminen on palkitsevaa kun tietää, että kaikki eivät osaa sitä:

”se liikekieli oli outoa, että millä tavalla niitä liikkeitä tehdään, koska ei ollut koskaan tanssinut sillä tavalla, heilutellut käsiä tai pyörittänyt lantiota siihen malliin, niin tuntuu että ei oo semmosia lihaksia olemassa, tai tekniikkaa, millä tavalla saisi hytkytettyä ja vetkutettua itteään siihen malliin, mutta sitten kun sitä vaan niinku yrittää --- tehdä samalla tavalla kuin opettaja --- ja sitten sitä pikkuhiljaa vaan oppii” ja ”sehän myöskin tekee siitä [afrosta] mielenkiintoisen, että kaikki ei osaa tehdä niin. Että jos kaikki osais tanssia yhtä hienosti Suomessa, niin eihän se olisi enää mielenkiintoista välttämättä.”

Tulkitsen tanssijoiden kertomuksia siten, että pyrkimyksenä on erilaisten yksilöiden arvostaminen, olivat nämä sitten valkoisia tai mustia, kaikki saavat liikkua ja tanssia omalla kehollaan. Eroja on ja ne huomataan, mutta ne eivät johda epätasa-arvoiseen tai hierarkkiseen suhteeseen. Etnisyyden arvoja etsitään fyysisestä kokemuksesta ja ihmisten välisistä suhteista, mutta myös tietyistä ympäristöistä ja tilanteista. Etnisyys rakentuu sekä puheessa että ihmisten välisissä suhteissa. Haastateltavani haluavat tanssia afrotanssia juuri siitä syystä, että se edustaa heidän mielestään aitoa afrikkalaista kulttuuria.

Kullakin kulttuurilla on oma kehon kielensä ja oma tapansa tehdä tanssia. Tanssi on matka välitilaan, paikkaan, jossa yksilön normaalit käyttäytymistavat ja oletukset eivät päde. Jakamalla tanssin kokemuksen tanssija astuu yhteisöllisen identiteetin tunteeseen, jaettujen tunteiden paikkaan. Tanssi on pakoa tästä hetkestä ja paikasta, pakoa itseen ja ajan ja paikan tuolle puolen. (Deagon 1997:3–5.) Hoppu (1999:35) on todennut, että tanssi on kokemus, jota ei voi sanallisesti selittää. Tanssi onkin kehon kieltä, jolla voi ilmaista sellaisia ajatuksia, jotka ovat liian monimutkaisia sanoilla ilmaistavaksi. Tanssiessaan tanssija löytää ainutlaatuisen

kyvyn ylittää ajan, paikan ja omat rajoituksensa ja koskettaa jotain ikuista. (Deagon 1997:1–2.)

6. Yhteenveto

Tutkimukseni aluksi kirjoitin pohtivani, mitä suomalainen afrotanssin harrastaja kokee tekevänsä ja mitä afrikkalainen tanssi hänelle merkitsee. Tutkimilleni haastateltaville tanssi on enemmän kuin harrastus, se on elämäntapa. Tanssiminen on kaikille hyvin kokonaisvaltainen hyvinvoinnin kokemus, johon kuuluu liikunnan ja terveysvaikutusten lisäksi olennaisena osana laulaminen ja rumpumusiikki. Kaikille haastateltaville oli myös yhteistä kiinnostus afrikkalaiseen kulttuuriin. Tanssi on tuonut mukanaan muutakin afrikkalaiseen kulttuuriin liittyvää, joka on mielletty tärkeäksi ja jota on haluttu oppia. Tanssimisen lisäksi harrastus on opettanut lauluja, suahilin kieltä, tarinoita tanssien taustalla ja afrikkalaista kulttuuria. Matkat Afrikkaan ja afrikkalaiset ystävät koettiin tärkeiksi.

Jaottelin tanssin ja sen ympärillä käytävän puheen kolmeen isompaan diskurssiin, jotka nimesin aitousdiskurssiksi, rodullistetun kehon -diskurssiksi ja yhteisöllisyysdiskurssiksi. Lisäksi analysoin muutamia pienempiä diskursseja, jotka nimesin mielikuvitus-, vaatetus-, esittämis-, tahtotila-, hyvän olon- ja tunteiden vapautumisen -diskursseiksi. Aitousdiskurssi oli tanssijoille tärkeä ja jokaisen haastateltavan puheista tulkitsin asioita, joista aitous rakentuu. Neljälle viidestä haastateltavasta oli tärkeää, että he tanssivat aitoa afrikkalaista tanssia. Aitoutta voitiin rakentaa usealla eri tavalla. Afrikkalainen opettaja oli yksi aitouden takaaja, hänen kauttaan tanssijat kokivat pääsevänsä suoraan tanssin alkulähteille. Tanssien kulttuuritausta oli myös tanssijoille tärkeä. Tarinat maasai-tansseista tai erilaisissa juhlissa ja rituaaleissa tanssittavista tansseista toivat autenttisuutta suomalaistenkin tanssimille tansseille. Tanssiessa ja esiintyessä käytetty afrikkalaisperäinen vaatetus, kampaukset ja erilaiset korut ja koristeet toimivat perinteisen afrikkalaisuuden rakennusaineina, joka auttoi pääsemään oikeaan etniseen tunnelmaan. Tanssijoille tärkeitä autenttisuuden rakennusaineita oli myös se, että tanssin kautta sai ilmaista itseään ja omia sisäisiä tuntejaan. Autenttisuus oli myös niitä elämyksiä ja kokemuksia, joita musiikin kuunteleminen tai tanssiminen antoi.

Toisen tanssijoille merkityksellisen seikan nimesin yhteisöllisyysdiskurssiksi. Yhteisöllisyys ja yhdessä kokeminen olivat tanssijoille tärkeä voimavara. Yhteisen kokemuksen jakaminen on ystävyyttä ja puhetta, mutta myös yhteisen tanssihetken kehollista kokemista, kommunikointia toisten kanssa sanallisesti ja sanattomasti. Yhteiset hetket ja tunnetilat koettiin tärkeiksi ja niistä sai voimavaroja, iloa ja energiaa. Haastateltavien mukaan

yhteisössä jokainen hyväksytään sellaisena yksilönä kuin hän on. Tutussa yhteisössä voi tanssijoiden kokemuksen mukaan turvallisesti kokeilla erilaisia liikkumisen tapoja, epäonnistuminen ei haittaa. Yhteisö rakentuu ihmisten välisissä suhteissa. Se vaatii sekä kehollista läsnäoloa ja viestintää, mutta myös henkistä yhdessäoloa, tunteiden ja tunnetilojen yhdessä jakamista.

Mielikuvitusdiskurssiin liittyivät tanssijoiden kuvittelemat asiat esiintymistilanteessa ja harjoituksissa sekä tiedostetut romanttiset kuvitelmat perinteisestä afrikkalaisesta yhteiskunnasta, jossa tanssitaan nuotion äärellä. Vaatetusdiskurssissa puhuttiin tanssissa käytetyistä asuista, koruista, kampauksista ja muista koristeluista, jotka omalta osaltaan vaikuttivat etnisyyden rakentamiseen. Esittämiskurssissa puheet käsittelivät toisen esittämistä ja tahtotiladiskurssiksi käsitän ne tanssijoiden puheet, joissa mainittiin halu tehdä jotakin. Haastateltavilla oli omassa elämässään jokin tarve, johon tanssin ja tanssin kautta saavutettavan afrikkalaisen kulttuuriyhteyden katsottiin pystyvän vastaamaan. Afrikkalaisesta kulttuurista haluttiin tuoda omaan elämään asioita, jotka koettiin hyväksi ja positiivisiksi ja jotka koettiin arkielämästä puuttuvan. Puheissa toistui myös tanssin nautinnollisuus ja siitä saatava hyvä mieli ja energia. Nimesin tämän diskurssin hyvän olon -diskurssiksi. Tunteiden vapautumisen -diskurssissa esiintyi harrastajien pyrkimys päästä tanssiessa tiettyyn hulluuteen, jossa vaan annetaan mennä ja annetaan musiikin viedä mukanaan. Tanssin esiin nostattamat tunteet ja tanssin avulla ilmaistavat tunteet kuuluivat myös tähän diskurssiin.

Yksi tutkimuskysymyksistäni oli, miten tanssijat käsittelevät etnisyyttä ja kulttuurisia ja etnisiä eroja. Lähestyin tätä teemaa ennen kaikkea rodullistetun kehon -diskurssiksi nimeämäni diskurssin kautta. Haastateltavillani oli essentialistisiksi tulkittavia mielipiteitä, jotka kuitenkin sisälsivät käsityksiä eroista, jotka ovat purettavissa. Afrikkalaisilla nähtiin olevan rytmi veressä ja heidän liikekielensä ja liikkumisensa nähtiin luonnollisena. Erot nähtiin lopulta kuitenkin tietyissä kulttuurissa kasvamisesta johtuvina, ei luonnostaan ihonväriin tai syntyperään liitettyinä. Afrikkalainen kulttuuri nähtiin sellaisena, joka rohkaisee tanssimaan, Suomessa tällaista kulttuuria ei nähty. Kulttuuri nähtiin kiinnittyneen tiettyyn maantieteelliseen paikkaan, jossa pitkään oleskeltuaan suomalainenkin voisi saavuttaa saman rentouden ja luonnollisuuden, jonka afrikkalaisten nähtiin saavan jo synnyinlahjana. Valkoinenkin saattoi oppia afrikkalaisten luonnolliselta vaikuttavan liikekielen. Rotu tai etnisyyden ei siten ollut luonnollistettu vaan opittu ero.

Kysyin myös, minkälainen suhde tanssijalla on eksoottiseen toiseen ja miten tanssijat käsittävät toiseuttamisen. Halusin myös selvittää, miten eroja ja käsityksiä tuotetaan, uusinnetaan tai puretaan. Tulkitsin haastateltaviani siten, että suomalainen tanssija ei toiseuta toista eikä välttämättä itse koe toiseutta suhteessa afrikkalaisiin, eroja ei ole kiinnitetty toisen ihonväriin. Toiseutta ja erojen näkemistä hierarkkisina purettiin myös omalla elämäntavalla. Toista on vaikea nähdä enää toisena, kun siitä on tullut osa jokapäiväistä elämää. Tanssiakaan on vaikea nähdä eksoottisena afrikkalaisena perinteenä enää sen jälkeen, kun se on tullut tutuksi. Tulkitsen tanssijoiden purkavan toiseutta näkemällä ihmiset yksilöinä, omine vahvuuksineen ja heikkouksineen. Eroja voidaan havaita, mutta ne eivät johda valta-asetelmiin, vaan ihmiset voidaan kaikessa erityisyydessäänkin nähdä tasa-arvoisina toimijoina. Näen, että tanssin avulla tapahtuva toiseuden purkaminen vähentää stereotyyppioita ja johtaa tasa-arvoisempiin ja ymmärtäväisempiin monikulttuurisiin kohtaamisiin. Näen afrikkalaisten tanssien harrastamisen toisen kunnioittamisena ja toisen aitona kohtaamisena, jota helpottaa tanssin avulla luotu henkinen yhteys.

Kysyin myös, miten ja millaisia identiteettejä tanssijat rakentavat itselleen. Viittasin mielikuvituksen ja kuvittelun rooliin identiteetin rakentumisessa ja totesin, että mielikuvitus oli tärkeässä roolissa myös haastateltavieni kokemuksissa. Lisäksi viittasin ajatuksiin siitä, että olemme kotonamme silloin, kun olemme yhdessä ihmisten kanssa, jotka jakavat kanssamme saman kulttuurisen identiteetin. Viittasin myös ajatuksiin siitä, kuinka ihmiset pystyvät kuvittelemaan itsensä ja identiteettinsä yhtä aikaa moneen kuvitteelliseen paikkaan ja kuinka kotimme on se kulttuuri, johon katsomme kuuluvamme. Haastateltavieni puheista oli löydettävissä viittauksia siihen, että Afrikka on tanssijoille kuviteltu ”kotimaa”. Viittasin myös siihen, kuinka yhteisöjen lisäksi myös etnisyyks voi olla kuviteltua. Tulkitsin haastateltavieni tanssin ja puheiden olevan sellaisia diskursseja, joiden kautta etnisyyttä performoidaan. Haastateltavien puheista ilmeni, että afrikkalaisuuden pystyy hakemaan omasta itsestään ja sen voi kokea sisäiseksi ominaisuudekseen ihonväristä riippumatta. Tulkitsin haastateltavieni olevan sellaisessa kulttuurisessa liminaalitulassa, joka mahdollistaa identiteettien uudelleen rakentumisen ja tulkitsin, että tutkimillani tanssin harrastajilla on hybridi etninen identiteetti. Tanssijan identiteetti on siirtymätilassa, se on häälyvä kulttuurinen identiteetti, joka ammentaa samanaikaisesti sekä afrikkalaisesta että suomalaisesta kulttuurista ja liikkuu janalla, jonka toisessa päässä on valkoinen suomalainen ja toisessa musta afrikkalainen etnisyyks.

Afrikkalaisen tanssin harrastukseen liittyy myös tiettyjä ambivalenttisia jännitteitä. Toisaalta afrikkalaista tanssia esittävä valkoinen nainen purkaa etnisyyden normeja, mutta toisaalta toistaa etnisyyden essentialistisia käsityksiä. Tanssija rakentaa itselleen oman afrikkalaisen etnisyyden, mutta rakentaminen perustuu luonnollistettuun etnisyyden kuvaan. Tanssija esiintyy, käyttäytyy ja liikehtii siten kuin ajattelee afrikkalaisen tekevän. Etnisyys toisaalta tuotetaan omassa mielikuvituksessa, mutta mielikuva perustuu kuitenkin paikalleen jähmetettyyn kuvaan afrikkalaisuudesta. Etnisyys ajatellaan siis toisaalta sosiaalisesti konstruktioksi, mutta kuitenkin essentialistiseksi käsitteeksi. Kulttuurin oletetaan toisaalta olevan Suomessa, tanssijan mielikuvissa, mutta toisaalta se paikannetaan maantieteelliseen Afrikkaan.

Tulkitsin haastateltavillani olevan etnistä kompetenssia. Diskurssit toimivat performatiivina, joiden kautta tanssijoille rakentuu etnistä osaamista. Etniseen kompetenssiin kuuluu tanssin osaamisen lisäksi kulttuurinen kiinnostus ja tietämys sekä harrastuneisuus. Etniseen kompetenssiin liittyy myös kokemuksellinen puoli eli tapa, jolla sitä esitetään. Siihen kuuluu vaatetuksen lisäksi myös afrikkalainen tapa liikkua ja tanssia. Samoin siihen liittyy kulttuurista omaan elämään tuodut piirteet, kuten yhteisöllisyys, avoimuus ja muut positiiviseksi koetut asiat. Etniseen kompetenssiin kuuluu myös hybridi etninen identiteetti, ja tanssijan kokemus siitä, että hän on afrikkalaisessa kulttuurissa kotonaan. Etnisessä kompetenssissa on kyse sisäisestä henkisestä samanlaisuudesta, johon identifikaatio perustetaan. Harrastajat hakevat inspiraationsa lähteitä afrikkalaisesta kulttuurista ja kerryttävät itselleen sitä kautta rodullista henkistä energiaa. Harrastuksen vaikutukset tanssijan muuhun elämään vahvistavat sitä käsitystä, että harrastus on heille jo elämäntapa. Näen etnisen kompetenssin yhtenä tapana purkaa etnisyyttä ja kaventaa ihmisten välisiä eroja. Toinen muuttuu eksoottisesta toisesta enemmän samankaltaiseksi, kun tanssin avulla performoidaan lähes samanlainen toinen. Ihonväri ei luo eroa, toinen on samanaikaisesti erilainen, mutta samanlainen. Ratkaiseva ero syntyykin niihin suomalaisiin, jotka eivät osaa tanssia ja joilta puuttuu etninen kompetenssi.

Näen tanssinharrastuksen asiana, joka toimii sillanrakentajana eri kulttuurien välillä ja joka auttaa erilaisesta kulttuurista tulevan toisen kohtaamisessa. Tanssiminen auttaa suomalaista harrastajaa syventämään tietoa afrikkalaisesta kulttuurista ja siellä asuvista ihmisistä. Tanssi luo myös vastavuoroisuutta eri kulttuurien välille ja voi toimia antirasistisena käytäntönä. Suomalainen tanssija on aktiivinen toimija, joka omalla kehollaan, omilla kyvyillään ja

omalla tavallaan ilmaisee afrikkalaisen tanssin kautta omia sisäisiä tuntejaan ja itseensä kuuluvaa etnisyyttä. Tanssi luo tunteita ja tunne tanssia. Tanssista saa iloa ja energiaa, se antaa positiivisia tunteita, nautintoa. Tanssin avulla voi myös luoda mielikuvia ja kuvitelmia toisesta ja hänen elämästään ja historiastaan. Tanssin avulla voi siirtyä ajasta ja paikasta toiseen, suomalaisesta yhteiskunnasta perinteiseen afrikkalaiseen maaseutuyhteisöön, nuotion äärelle, jakamaan tanssin iloa ja kokemusta muiden kanssa. Tanssin avulla voi myös tuoda omaan arkielämään uusia asioita tai elämänasennetta. Tanssi on konteksti, jossa kaikki on mahdollista. Suomalainen voi olla afrikkalainen ja rakentaa täysin ennennäkemättömän etnisyyden.

Olen tulkintoja tehdessäni joutunut reflektoimaan omia motiivejani ja miettimään, voidaanko reparatiivinen lähestymistapani nähdä naiivina, tekopyhänä tai peräti kohteliaana. Olen miettinyt, pidättäydynkö kriittisestä lukutavasta vain sen takia, että haluaisin miellyttää haastateltaviani tai että pyrinkö reparatiiviseen lukutapaan vain sen takia, että tulkintani koskee myös itseäni, olenhan osa tutkimaani yhteisöä. En pyrkinyt tutkimuksessani etäännyttämään itseäni ja hyväksyin sen, että minun persoonallisuuteni ja tunteeni voivat vaikuttaa tutkimukseen. Olen yrittänyt tunnistaa omaan positiooni liittyvät arvot ja oletukset, joiden kautta mahdollisesti olen tulkinnut aineistoani. Olen kuitenkin yrittänyt siinä mielessä olla etäällä, että olen yrittänyt avoimesti lukea ja tulkita aineistoani ja olen yrittänyt estää omien tunteideni tai eri mieltä olemiseni vaikuttamasta tulkintoihini. Samalla olen tiedostanut sen, että se mitä sanon tutkittavistani, sanon toisaalta myös itsestäni. Olen yrittänyt myös uskaltaa nähdä sellaisiakin asioita, jotka eivät tue omia oletuksiani tai näkemyksiäni. Vaikka täyteen objektiivisuuteen pyrkiminen ei ollut tarkoitukseni, niin toisaalta ”objektiivisuus syntyy nimenomaan oman subjektiivisuutensa --- tunnistamisesta” (Eskola & Suoranta 2008:17). Tunnistan subjektiivisuuteni, ja myönnän, että oma kokemukseni tanssista on läsnä tässä tutkimuksessa, vaikka en täysin pysty sen vaikutuksia tulkintoihini erittelemäänkään.

Lähteet

Haastattelut

Haastattelut on litteroitu. Haastattelijana Terhi Tillonen. Aineisto haastattelijan hallussa.

Lotta	15.9.2014
Riikka	30.9.2014
Tiina	13.10.2014
Kati	20.10.2014
Emilia	29.10.2014

www-sivut

Haastattelujen yhteydessä katsotut videokatkelmat:

B30 News & Wild Scissors

<https://www.youtube.com/watch?v=e9Y22c67vvQ> (Soko - Part1.mov)

<https://www.youtube.com/watch?v=f7Yl0RR1C5A> (Soko - Part4.mov)

Cheza Ngoma ry

<http://chezangoma.net/>. Viitattu 12.1.2015.

Helsingin yliopisto – Maailman kulttuurien laitos

<http://www.helsinki.fi/maailmankulttuurit/opiskelu/afrikantutkimus.html>. Viitattu 22.1.2015.

Painetut lähteet

Aguilar, Mario 1997. The Meaning of Dance Terms in various African Languages. Teoksessa Esther A. Dagan (toim.): *The Spirit's Dance in Africa. Evolution, transformation and continuity in Sub-Sahara*. Westmount: Galerie Amrad African Arts Publications, 86–89.

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

Allen, J. de V. 1981. Ngoma: Music and Dance. Teoksessa J.W.T. Allen (toim.): *The Customs of the Swahili People. The Desturi za Waswahili of Mtoro bin Mwinyi Bakari and Other Swahili Persons*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 233–246.

Anderson, Benedict 2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino 2007. Alkuteos *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* 2006.

Appadurai, Arjun 1996/2010. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

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

Bhabha, Homi K. 1994/2010. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.

Browning, Barbara 1995. *Samba: Resistance in Motion*. Indianapolis: University of Indiana Press.

Brubaker, Rogers 2013. *Etnisyys ilman ryhmiä*. Suom. Erkki Vainikkala & David Kivinen (luku 1). Tampere: Vastapaino. Alkuteos *Ethnicity without groups* 2004.

Brubaker, Rogers & Loveman, Mara & Stamatov, Peter 2013. Etnisyys kognitiona. Teoksessa Brubaker, Rogers: *Etnisyys ilman ryhmiä*. Suom. Erkki Vainikkala. Tampere: Vastapaino, 104–136. Alkuteos *Ethnicity without groups* 2004.

Buckland, Theresa J. 1999. [Re]Constructing Meanings: the Dance Ethnographer as Keeper of the Truth. Teoksessa Theresa J. Buckland (toim.): *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 196–207.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge.

Dagan, Esther A. 1997: Origin and Meaning of Dance's Essential Body Position and Movements. Teoksessa Esther A. Dagan (toim.): *The Spirit's Dance in Africa. Evolution, transformation and continuity in Sub-Sahara*. Westmount: Galerie Amrad African Arts Publications, 102–119.

Deagon, Andrea 1997. Mythology and Symbolism in Middle Eastern Dance. The Keynote Speech for the First International Conference on Middle Eastern Dance, May 1997. <http://people.uncw.edu/deagona/raqs/keynote.htm>. Haettu 9.2.2015.

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

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

Emery, Lynne Fauley 1972/1988. *Black Dance From 1619 to Today*. Second, Revised Edition. Hightstown: Princeton Book Company.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2008. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Farnell, Brenda 1999. It Goes Without Saying – But Not Always. Teoksessa Theresa J. Buckland (toim.): *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 145–160.

Fortier, Anne-Marie 2000. *Migrant Belongings: Memory, Space, Identity*. Oxford: Berg. 2000.

Franken, Marjorie 1997. The Dance and Status in Swahili Society. Teoksessa Drid Williams (toim.): *Anthropology and Human Movement. The Study of Dances*. Lanham: Scarecrow Press, 201–214.

Ghandnoosh, Nazgol 2010. 'Cross-cultural' practices: interpreting non-African-American participation in hip-hop dance. *Ethnic and Racial Studies* 33:9, 1580–1599.

Gibson, Annie Mc Neill 2013. Sambando New Orleans: Dancing Race, Gender, and Place with Casa Samba. *Studies in Latin American Popular Culture* 31, 99–119.

Gilman, Sander L. 1985. Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine and Literature. *Critical Inquiry* 12:1, 204–242.

Glass, Barbara S. 2007. *African American Dance. An Illustrated History*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company.

Gore, Georgiana 1986. Dance in Nigeria: The Case for a National Company. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 4:2, 54–64.

Gore, Georgiana 1999. Textual Fields: Representation in Dance Ethnography. Teoksessa T.J. Buckland (toim.): *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Houndmills & London: Macmillan Press, 208–220.

Gottschild, Brenda Dixon 2003. *The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool*. New York & Hampshire: Palgrave Macmillan.

Green, Doris 2002. Traditional Dance in Africa. Teoksessa Kariamu Welsh-Asante (toim.): *African Dance: and artistic, historical and philosophical inquiry*. Trenton, NJ: Africa World Press, 13–28.

Griffiths, Gareth 1994. The Myth of Authenticity. Representation, discourse and social practice. Teoksessa C. Tiffin & A. Lawson (toim.): *De-scribing Empire: Postcolonialism and Textuality*. London: Routledge, 70–85.

Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart 2003a. Kulttuuri, paikka, identiteetti. Suom. Juha Koivisto. Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 85–128.

Hall, Stuart 2003b. Monikulttuurisuus. Suom. Mikko Lehtonen. Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 233–278.

Hammergren, Lena 2014. Dancing African-American Jazz in the Nordic Region. Teoksessa Karen Vedel & Petri Hoppu (toim.): *Nordic Dance Spaces. Practicing and Imagining a Region*. Surrey: Ashgate Publishing, 101–127.

Hancock, Black Hawk 2007. Learning How to Make Life Swing. *Qual Sociol* 30, 113–133.

Hancock, Black Hawk 2008. “Put a Little Color on That!” *Sociological Perspectives* 51:4, 783–802.

Handler, Richard 1986. Authenticity. *Anthropology Today* 2:1, 2–4.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2011. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Tallinna: Gaudeamus Helsinki University Press.

hooks, bell 1992. Eating the Other. Teoksessa *Black Looks: Race and Representation*, Lontoo: Turnaround. <https://anaestheticsofhiphop.files.wordpress.com/2013/02/eating-the-other.pdf>. Haettu 22.3.2015.

Hoppu, Petri 1999. *Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Huttunen, Laura 2005. Etnisyys. Luokittelusteemejä ja elettyä yhteisöllisyyttä. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 117–160.

Huttunen, Laura & Löytty, Olli & Rastas, Anna 2005. Suomalainen monikulttuurisuus. Paikallisia ja ylijäisiä suhteita. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty

(toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 16–40.

Högström, Karen 2010. *Orientalisk dans i Stockholm. Femininiteter, möjligheter och begränsningar*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.

Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi 1999. Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta. Teoksessa Arja Jokinen & Kirsi Juhila & Eero Suoninen: *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino, 54–97.

Juvonen, Tuula & Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija 2010. Kuinka sukupuolta voi tutkia? Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 9–17.

Kaeppler, Adrienne L. 2000. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal* 32:1, 116–125.

Kibria, Nazli 2000. Race, Ethnic Options, and Ethnic Binds: Identity Negotiations of Second-Generation Chinese and Korean Americans. *Sociological Perspectives* 43:1, 77–95.

Kolcio, Katja & Gerdes, Ellen 2009. Faking It: The Necessary Blind Spots of Understanding. *Cultural Studies, Critical Methodologies* 9:4, 559–569.

Laukkanen, Anu 2012. *Liikuttavat erot. Etnografisia kohtaamisia itämaisessä tanssissa*. Turku: Juvenes Print – Suomen Yliopistopaino.

Lehtonen, Mikko 2004a. Suomi on toistettua maata. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska: *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 121–147.

Lehtonen, Mikko 2004b. Vieraus ja viisaus. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska: *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 247–270.

Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli 2003. Miksi Erilaisuus? Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 7–17.

Lorde, Audre 1984/1993. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Teoksessa Audre Lorde: Zami/Sister Outsider/Undersong. New York: Quality Paperback Book Club.

Löytty, Olli 1997. *Valkoinen pimeys. Afrikka kolonialistisessa kirjallisuudessa*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 55.

Löytty, Olli 2005a. Kuka pelkää mustavalkoista miestä? Toiseuttavan katseen rajat. Teoksessa Olli Löytty (toim.): *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Tampere: Gaudeamus Kirja, 86–102.

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

McClintock, Anne 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York & London: Routledge.

Miller, Sue 2013. Perceptions of authenticity in the performance of Cuban popular music in the United Kingdom: 'Globalized incuriosity' in the promotion and reception of UK-based Charanga del Norte's music since 1998. *Journal of European Popular Culture* 4:1, 99–116.

Netto, Priscilla 2005. Reclaiming the Body of the 'Hottentot': The Vision and Visuality of the Body Speaking with Vengeance in Venus Hottentot 2000. *European Journal of Women's Studies* 12, 149–163.

Paukkunen, Elina 2006. Ruumiillisen tiedon jäljillä. *Musiikin Suunta* 4, 29–38.

Paukkunen, Elina 2007. Afrikkalaista tanssia oppimassa. Etnografinen kenttätyö tutkijan oppimisprosessina. *Etnomusikologian vuosikirja* 19, 183–197.

Rastas, Anna 2005. Rasismi. Oppeja, asenteita, toimintaa ja seurauksia. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 69–116.

Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoliuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Sawyer, Lena 2003. *Racialization, Gender, and the Negotiation of Power in Stockholm's African Dance Courses*. Presented at Gender and Power in the New Europe, the 5th European Feminist Research Conference. August 20-24, 2003. Lund University, Sweden.
http://www.atria.nl/epublications/2003/gender_and_power/5thfeminist/paper_294.pdf. Haettu 17.3.2015.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1997. Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You. Teoksessa Eve Sedgwick (toim.): *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham & London: Duke University Press, 1–39.

Seye, Elina 2014. *Performing a Tradition in Music and Dance. Embodiment and Interaction in Sabar Dance Events*. Helsinki: Global Music Center.

Shotwell, Alexis 2011. *Knowing Otherwise. Race, Gender, and Implicit Understanding*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Sieg, Katrin 2009. *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Siljamäki, Mariana 2001. Afrikkalainen tanssi ryhmäilmiönä: Yksilöllisyydestä yhteisöllisyyteen – ja takaisin. *Liikunta & Tiede* 2, 30–33.

Siljamäki, Mariana & Anttila, Eeva & Perttula, Juha & Sääkslahti, Arja 2012a. Tanssinharrastajien kokema voimaantuminen eri kulttuureista lähtöisin olevissa tanssimuodoissa. *Liikunta & Tiede* 49:6, 52–59.

Siljamäki, Mariana & Perttula, Juha & Sääkslahti, Arja & Anttila, Eeva 2012b. Tanssikulttuurisia kohtaamisia. Länsiafrikkalaisten tanssien, itämaisen tanssin ja flamencon

kulttuuritaustan merkitys suomalaisten tanssinharrastajien kokemana. *Kulttuurintutkimus* 29:3, 15–27.

Siljamäki, Mariana 2013. ”Kulttuurinen kiinnostus heräsi tanssiharrastukseni myötä”. *Flamenco, itämainen tanssi ja länsiafrikkalaiset tanssit tanssinopettajien ja -harrastajien kokemana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Sklar, Deidre 1991. On Dance Ethnography. *Dance Research Journal* 23:1, 6–10.

Stearns, Marshall & Stearns, Jean 1968/1994. *Jazz dance. The Story of American Vernacular Dance*. New York: Da Capo Press.

Steil, Laura 2011. ’Realness’: authenticity, innovation and prestige among young *danceurs afros* in Paris. Teoksessa Jason Toynbee & Byron Dueck (toim.): *Migrating Music*. London & New York: Routledge, 55–69.

Suoninen, Eero 1997. *Miten tutkia moniäänistä ihmistä? Diskurssianalyttisen tutkimusotteen kehittelyä*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Valovirta, Elina 2006. ”Oudot” tunteet: affektiivinen feministinen lukijateoria ja karibialainen naiskirjallisuus. *Naistutkimus* 3, 4–15.

Valovirta, Elina 2010. Ylirajaisten erojen politiikkaa. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 92–105.

Werbner, Pnina 2000. Essentialising Essentialism, Essentialising Silence: Ambivalence and Multiplicity in the Constructions of Racism and Ethnicity. Teoksessa Pnina Werbner & Tariq Modood (toim.): *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities*. London & New Jersey: Zed Books, 226–254.

Williams, Drid 2004. *Anthropology and the Dance. Ten lectures*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press