



# Tanssi sanoiksi

Tanssianalyysin perusteita

KAI LEHIKONEN



# **Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita**

KAI LEHIKONEN

**KAI LEHIKAINEN**

Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita

**JULKAISIJA**

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Tanssin koulutusohjelma  
@ 2014 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja Kai Lehikoinen

**KINESIS 4**

ISBN (painettu): 978-952-6670-32-4

ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-6670-33-1

ISSN (painettu): 2242-5314

ISSN (verkkojulkaisu): 2242-590X

**JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU**

BOND Creative Agency

[www.bond.fi](http://www.bond.fi)

**KUVAT**

Pirita Tolvanen

**TAITTO**

Edita Prima Oy

**PAINOTYÖ & SIDONTA**

Edita Prima Oy, Helsinki 2014

**PAPERI**

Munken Pure 300 g / m<sup>2</sup> & Munken Pure Rough 100 g / m<sup>2</sup>

**KIRJAINPERHEET**

Benton Modern Two & Monosten

<b>Esipuhe</b>	8
<b>Johdanto</b>	13
Tanssin perheyhtäläisyyksistä	13
Tanssi sanoiksi	17
<b>1. Tanssintutkimuksen kehittymisestä</b>	25
Fenomenologia ja tanssin kokemuksellinen ulottuvuus	34
Tanssi sosiaalisena ilmiönä	45
Tanssi kulttuurisena ilmiönä	53
Tanssintutkimuksen itsenäistymispyrkimyksiä	57
Analyysin pelkoa ja rajajännitteitä	63
<b>2. Formalistinen tutkimusote tanssiin</b>	71
Tanssin osatekijät ja klusterit	75
Liikkeen muistiin kirjoittamisesta	79
Tanssija ja keho	84
Liike	86
Tila ja muut visuaaliset osatekijät	101

Ääni tanssin osatekijänä	107
Tanssin rakenteellisista suhteista	109
<b>3. Tanssin havainnointi</b>	<b>132</b>
Havainnointi ja aistit	135
Havainto ja asiayhteys	139
Liikkeen havainnoinnin harjoittelusta	140
Hetkellisyydestä kiinni videon avulla	144
Havainnoinnin haasteista	146
Havainnointi, kieli ja diskurssit	155
<b>4. Tanssin viestinnästä ja viitekehyksistä</b>	<b>163</b>
Odotushorisontti	167
Tanssin historiallisen tarkastelun ulottuvuuksia	168
Genre	173
Tyylit	179
Aihe ja käsittely	189
<b>5. Jälkistrukturalistinen ote tanssin tulkintaan</b>	<b>194</b>
Intertekstuaalinen tanssianalyysi	199
Kohti genealogiaa	208

<b>6. Tanssista kirjoittamaan</b>	214
<b>Kirjoittaminen ilmaisunvapautena</b>	214
<b>Tanssista kirjoittamisen syitä</b>	216
<b>Kritiikin kirjoittamisesta</b>	221
<b>Lähteet</b>	233
<b>Kuvituksen lähteet</b>	253

---

## Esipuhe

Tanssintutkimus on kiinnostunut tansseista, koreografioista, tanssivista kehoista, tanssimisesta ja liikkeestä esteettisinä, historiallisina, kulttuurisina, yhteiskunnallisina ja poliittisina ilmiöinä. Niiden tarkastelu ja kriittinen pohdinta ovat kehittyneet paljon viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana. Tanssintutkimus on itsenäinen oppiaineensa monissa yliopistoissa, mutta se saa myös tukea ja lainaa toisista oppiaineista, kuten analyttisestä filosofiasta, anatomia- ja antropologiasta, esitystutkimuksesta, estetiikasta, fenomenologiasta, fysiologiasta, historiantutkimuksesta, kinesiologiasta, kognitiotieteistä, kulttuurintutkimuksesta, kirjallisuustieteistä, liikeanalyysistä, semiotiikasta, sosiologiasta, psykologiasta ja taiteentutkimuksesta. Tanssintutkimuksen voidaan ajatella olevan luonteeltaan poikkitieteellistä, minkä vuoksi siihen perehtymättömän lukijan voi olla vaikea hahmottaa muista oppiaineista lainaavia ja eri suuntiin kehittyviä oppialan teoreettisia ja metodologisia keskusteluja.

Tarpeet ja valinnat rajaavat tätä kirjaa kuten kaikkia tekstejä. Tämä kirja syntyi tarpeesta luoda suomenkielinen yleiskatsaus tanssianalyysiin keinona tarkastella tanssiesityksiä tulkitsevasti ja kriittisesti. Kirjan tavoitteena on olla suhteellisen helppotajuinen ja ajatuksia herättävä johdatus tanssianalyysin teoriaan osana tanssintutkimusta ja -pedagogiikkaa. Eri tutkijoiden lähestymistavat tarjoavat erilaisia tulokulmia moniulotteiseen ja edelleen kehittyvään tanssianalyysin metodologiaan. Tiedostaen, että mikään yhteenveto ei ole kaikenkattava, olen tähän kirjaan valikoinut nä-



kökulmia ja keskusteluja eri lähteistä sen perustella, miten merkittäviksi, kiinnostaviksi ja hyödyllisiksi olen itse ne kokenut omasta näkökulmastani koreografina, opettajana ja tutkijana esittävien taiteiden alueella. Sen sijaan, että tarjoaisin kronologisen läpileikkauksen eri teorioista ja niiden kehittäjistä, koen mielekkäämpänä esitellä aihetta valikoitujen teemojen avulla. Haluankin muistuttaa lukijaa, että valintani jättää vähälle huomiolle tai kokonaan huomiotta joitakin tulokulmia tanssintutkimukseen, koska niiden yksityiskohtainen esittely söisi liikaa tilaa niiltä ajatuksilta, jotka näen välttämättömiksi esitellä oppikirjassa, jonka fokus on tanssianalyyssissä. Kirjassa esiintyvät suorat lainaukset vieraskielisistä lähteistä olen kääntänyt itse pyrkien luontevaan suomenkieliseen ilmaisuun.

Oma otteeni tanssintutkimuksesta on eklektinen, mutta painottuu jälkistrukturalismin ja sosiaalisen konstruktionismin ajatuksiin kielen ja diskurssien merkityksestä todellisuutta, itseä ja kokemuksia koskevien versioiden rakentamisessa. Se muodostaa hybridin, jossa yhdistyy näkökulmia tanssianalyyssistä ja kriittisistä teorioista, koreografiasta, kulttuurintutkimuksesta, sosiaalipsykologiasta, sukupuolentutkimuksesta ja tanssipedagogiikasta. Opiskelin koreografiaa, tanssianalyysiä ja kriittisiä teorioita vuosina 1995–96 tanssintutkimuksen laitoksella Surreyn yliopistossa, missä tein sittemmin myös väitöskirjani tanssianalyyssin pioneerin professori Janet Adshead-Lansdalen ohjauksessa vuosina 1999–2004. Pro gradu -tutkielmassani hyödynsin tanssianalyyssin menetelmää Kenneth Kvarnströmin teoksen *Fem Danser* (1995) maskuliinisuuden representaatioiden tarkasteluun lähinnä objektisuhdeteorian näkökulmasta.<sup>1</sup> Väitöskirjassani, joka tarkasteli maskuliinisuuden

---

1 Lehikoinen 1996 1999.

diskursseja poikien tanssinopetuksessa, yhdistin tanssianalyysin menetelmää diskurssianalyysiin ja intertekstuaalisuuteen.<sup>2</sup>

Viimeisten viidentoista vuoden aikana olen opetustyössäni saanut pohtia tanssianalyysin teoriaa ja testata sen käytäntöjä yhdessä kiinnostuneiden opiskelijoiden kanssa Teatterikorkeakoulussa, Turun ammattikorkeakoulun taideakatemiassa, Turun konservatoriossa ja Dans och Cirkushögskolanissa Ruotsissa sekä vierailijana Tarton yliopiston Viljandin kulttuuriakatemiassa. Tämä kirja perustuukin osittain luentomateriaaleihini. Opiskelijani ovat kiehtovissa kurssitöissään tarkastelleet lukuisia tanssiteoksia yksityiskohtaisesti ja tehneet tulkinnoillaan näkyväksi tanssiesitysten rikasta merkityspotentiaalia. Nämä tulkinnot ovat osoittaneet tanssin fyysisyyden ja estetiikan olevan merkityksellisessä viittaussuhteessa ei pelkästään omaan perinteeseensä vaan myös moniin käsitteellisiin teemoihin, historian tapahtumiin, kulttuurisiin käytäntöihin ja vallankäyttöön yhteiskunnassa.

Tässä yhteydessä haluan kiittää kaikkia opiskelijoitani, joiden moniulotteiset ja perustellut tulkinnot ovat omalta osaltaan auttaneet minua ymmärtämään yksittäisten esitysten esteettisiä, kulttuurisia, yhteiskunnallisia, poliittisia ja seksuaalisia merkityksiä. Pienimuotoisuudesta huolimatta nämä kurssityöt ovat osoittaneet tanssianalyysin käyttökelpoisuuden tanssin systemaattisessa tarkastelussa sekä esityksen tulkintapotentiaalin ja merkittävyyden näkyväksi tekemisessä.

Haluan tässä yhteydessä kiittää lukuisia kollegoitani, ystäviäni ja puolisoani, jotka ovat kuluneiden kolmen vuoden ajan kannustaneet minua tämän kirjan kirjoittamisessa. Erityisesti haluan kiittää

---

2 Lehikoinen 2004, 2005, 2006.

---

Anne Makkosta, Tarja Yokenia sekä professoreja Kirsi Monnia, Leena Rouhiaista ja Ari Tenhulaa tämän kirjan käsikirjoituksen tai sen osien rakentavasta kommentoinnista eri vaiheissa – heidän huomionsa ja kysymyksensä ovat olleet erittäin arvokkaita. Lisäksi haluan kiittää Pirita Tolvasta kirjan kuvituksesta, jonka toivon auttavan lukijaa ymmärtämään paremmin eräitä yksityiskohtia tekstissäni. Kuvituksessa malleina käytetyt tanssivalokuvat ja -videot löytyvät lähdeluettelon lopusta. Haluan myös kiittää Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisutoimikuntaa, tanssin koulutusohjelmaa ja esittävien taiteiden tutkimuskeskusta (Tutke), joiden yhteinen panostus tähän kirjaan on ollut sen valmiiksi saattamisen kannalta aivan olennainen. Lopuksi haluan kiittää professori Janet Adshead-Lansdalea, joka opetti minua katsomaan ja näkemään toisin.



---

## Johdanto

Tanssista kirjoittaminen koetaan usein vaikeaksi. Tämän kirjan tarkoituksena on auttaa tanssialan ammattilaisia, opiskelijoita ja tutkijoita sekä muita tanssista kiinnostuneita tanssin kielellistämässä, tulkinnassa ja arvioinnissa tanssianalyysin keinoin. Tanssista kirjoittaminen auttaa kirjoittajaa jäsentämään ja merkityksellistämään tanssiesitystä, -ilmiötä tai -kokemusta itselleen ja toisille kielen välityksellä. Kyse ei ole tanssin kääntämisestä kirjoitettuun muotoon, vaan aktiivisesta ja luovan reflektiivisestä prosessista, jossa havainnot kohdatusta ja koetusta tanssista saavat merkityksiä.<sup>3</sup> Nämä kirjoitettaessa syntyvät merkitykset avaavat meille uusia ikkunoita ja panevat meidät näkemään uusia maisemia syventäen ja laajentaen käsitystämme tarkastelemastamme tanssista, perinteestä, yhteiskunnasta, ihmisestä ja itsestä, samoin kuin monenlaisista elämän pienistä ja suurista kysymyksistä.

### Tanssin perheyhtäläisyyksistä

Tanssi voidaan ymmärtää kulttuurisena muotona, joka syntyy luovasta kehollisesta toiminnasta ja jota harjoitetaan yhteiskunnassa monissa eri asiayhteyksissä ja ympäristöissä. Se palvelee lukuisia tarkoituksia: ihmiset tanssivat muun muassa pitääkseen hauskaa, juhliakseen, ilmaistakseen kokemuksiaan, taiteellisia ideoitaan tai seksuaalisuuttaan, löytääkseen seuraa, saavuttaakseen yhteyden jumaluuteen, kuntoillakseen, kilpaillakseen, parantuakseen, pa-

---

3 Kirjoittamisesta toimintana ks. Hyvärinen 2002.

rantaakseen, tutkiakseen itselle merkityksellisiä asioita tai irroit-tautuakseen riitin kautta vanhasta siirtyäkseen johonkin uuteen.<sup>4</sup>

Tanssin määritelmät ovat vaihdelleet eri ympäristöissä, eri näkökulmista tarkasteltuna ja historian eri aikoina. Usein uudet tanssi-ilmiot ja sovellukset laajentavat tai haastavat aikaisempia tanssin määritelmiä. On kuitenkin myös yhteiskuntia, joilla ei ole tanssin käsitettä sanan länsimaisessa merkityksessä – tanssi on monissa kulttuureissa lainasana.<sup>5</sup> Siksi useat antropologit puhuvatkin tanssista rakentuneena liikejärjestelmänä. Tällaiset järjestelmät ovat yhdysvaltalaisen antropologin Adrienne Kaepplerin mukaan

tietojärjestelmiä – toiminnan ja vuorovaikutuksen tuotteita kuten myös prosesseja, joissa toiminta ja vuorovaikutus tapahtuvat – ja ne ovat yleensä osa laajempaa toimintaa tai toimintajärjestelmää. Nämä järjestelmät ovat sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentuneita – tietyn ihmisryhmän luomia, osaamia ja sopimia ja niitä säilytetään ensisijaisesti muistissa. Vaikka liikejärjestelmät ovat hetkellisiä, niillä on strukturoitu sisältö, ne voivat visuaalisesti ilmentää sosiaalisia suhteita, olla monimutkaisten esteettisten järjestelmien kohteita ja auttaa ymmärtämään kulttuurisia arvoja ja yhteiskunnan syvärakennetta.

(KAEPLER 2000, S. 117.)

Vastaavia tieto- ja toimintajärjestelmiä on monilla elämänalueilla, kuten peleissä, urheilussa, itsepuolustuksessa, uskonnollisissa seremonioissa, viihteessä, viittomakielessä ja taiteissa. Vaikka tans-

4 Thomas 1995, Hanna 1988, 1979, McRobbie 1984.

5 Kaeppler 2000.

sitaiteen näkökulmasta liikejärjestelmän käsite saattaa kuulostaa ehkä kovin jäykältä ja määräävältä, on pikemminkin kyse yhteisesti sovitusta pelisäännöistä, jotka mahdollistavat tanssimisen. Itse puhuisin ehkä mieluummin historiallisesti ja kulttuurisesti spesifisistä liikekäytännöistä, jotka tilanteesta riippuen noudattavat enemmän tai vähemmän kurinalaisesti tiettyjä esteettisiä ja sosiaalisia pelisääntöjä tai haastavat niitä kehittämällä omalakisaa liikkumisen tapoja. Näille käytännöille on yhteistä erilaiset luovat prosessit, jotka vaikuttavat ihmiskehon toimintaan tilassa ja ajassa. Kaeplerin mukaan erilaiset rakentuneen liikkeen kategoriat voivat erota toisistaan käyttötarkoituksen perusteella ja myös siinä, miten läheinen suhde niillä on esimerkiksi musiikkiin tai tekstiin. Vaikka tanssi ja musiikki ovat länsimaisia käsitteitä, monet tutkijat puhuvat tanssista tarkoittaessaan kaikenlaista musiikin yhteydessä tapahtuvaa kehollista liikettä.<sup>6</sup>

Tanssin moninaisuus ja Kaeplerin määritelmä tanssista painavat pohtimaan, onko tanssin eri ilmenemismuodoille olemassa yhtä kaikille yhteistä piirrettä. Yhdysvaltalainen antropologi Judith Lynne Hanna on väittänyt, että tanssia ei voi erottaa tanssijasta.<sup>7</sup> Hannan ajatus haastaa miettimään, olisiko tanssin ruumiillisuus kaikkia tansseja yhdistävä piirre. Ajattelen kuitenkin piirrettyjä animaatioelokuvia, kuten vuonna 1940 ilmestynyttä Walt Disneyn *Fantasiaa*, jossa sarjakuvahahmojen lisäksi tanssivat animoidut abstraktit muodot. Vaikka Mikki Hiirellä noidan oppipoikana olisikin animoitu keho, voidaanko hänen unessa näkemäänsä rytmisesti vilkkuvia tähtiä pitää kehoina sanan varsinaisessa merkityksessä? Entäpä samassa kohtauksessa pyrstötähtien kavalkadi, hyökyaal-

---

6 Kaepler 2000.

7 Hanna 1979.

tojen rytminen iskeytyminen kallioihin ja myrskypilvien massiivinen kerääntyminen taivaalle tai myöhemmin elokuvassa nähtävä monenkirjava abstraktien muotojen rytminen leikki – voidaanko niistä puhua tanssivina kehoina ja voiko niiden tilassa ja ajassa organisoiduista liikkeistä puhua koreografiana? Varsinkaan taiteen kontekstissa koreografisen ajattelun lähtökohtien ei edes tarvitse lähteä tanssimisen kehollisuudesta ja liikkeestä, vaan kyse voi olla esimerkiksi ajallisten tai tilallisten suhteiden tutkimisesta, vaikutelmien luomisesta tai filosofisesta pohdinnasta. Brasilialainen esitustutkija André Lepecki onkin todennut tanssin ja liikkeen välisen sidoksen korostamisen olevan osa modernistista ideologiaa.<sup>8</sup>

Voidaankin pohtia, ohjaako tanssia -verbi ja tanssimisen käsite meitä tarkastelemaan tanssia ensisijaisesti kehollisena ja liikkeellisenä ilmiönä, vaikka varsinkin taiteen kontekstissa tanssiesitykset rakentuvat usein myös monista ei-kehollisista osatekijöistä. Koska minulla ei ole ehdottaa tanssin tilalle parempaa käsitettä, käytän sitä tässä kirjassa yläkäsitteenä viittaamaan kaikenlaisiin tanssiesityksiin, tanssi-ilmiöihin ja tanssimiseen siitä huolimatta, että kirjan pääpaino on tanssitaiteessa. Itse asiassa itävaltalais-englantilaisen filosofin Ludwig Wittgensteinin (1889–1951) kielifilosofinen ajatus perheyhtäläisyydestä auttaa ymmärtämään tanssin käsitettä yleisnimenä. Tanssin eri ilmiöille ei välttämättä tarvitse löytyä yhtä yhteistä nimittäjää. Sen sijaan niiden välillä voidaan tunnistaa monimutkainen yhteisten piirteiden verkosto, aivan kuten perheyhtäläisyys yhdistää saman suvun jäseniä toisiinsa. Kun suvun jäseniä verrataan pareittain, löytyy niitä, jotka muistuttavat kovasti toisiaan. Täysin yhtäläisiä tai melko samanlaisia piirteitä on useita.

---

8 Lepecki 2012.



Samalla löytyy myös niitä pareja, joilla ei ole mitään yhteisiä piirteitä. Kun kaikkia suvun jäseniä verrataan keskenään, löytyy samoja tai samankaltaisia piirteitä useasta tai ainakin yhdestä jäsenestä. Vaikka joku sukulaisista ei ollenkaan muistuttaisi jotakuta toista, voidaan nämä kaksi linkittää yhteen yhden tai useamman toisiaan muistuttavan sukulaisen kautta.<sup>9</sup> Eri tanssimuotojen voidaan ajatella kuuluvan tanssin ”sukuun” enemmän tai vähemmän löyhän perheyttääläisyyden kautta ilman, että ne välttämättä periytyvät niitä edeltäneistä muodoista.<sup>10</sup>

Ajatus erilaisten tanssi-ilmiöiden palautumisesta yhteen yhteiseen nimittäjään, joka tyhjentävästi kertoo, mistä tanssissa pohjimmiltaan on kyse, vaikuttaakin edellä esitetyn valossa mahdolltomalta. Mikään tanssin määritelmistä ei ole kaikenkattava tai lopullinen. Sen sijaan, että kiisteltäisiin siitä, onko jokin toiminta tanssia vai ei, koen palkitsevammaksi tarkastella ja pohtia, miten tanssin eri muodot ilmenevät eri ympäristöissä ja mitä merkityksiä ne voivat saada, kun niitä tarkastellaan ja pohditaan eri subjekti-positioista käsin.

## Tanssi sanoiksi

Vaikka tanssintutkimus kehittyy koko ajan ja vaikka tanssista kirjoittaminen on ollut viime aikoina aikaisempaa enemmän tapetilla meillä Suomessa, ei tanssista kirjoittamiseen mielestäni kannusteta vielä riittävästi. Tanssin perusopetuksessa tanssin kielellistäminen näyttäisi usein rajoittuvan lähinnä tanssijan tanssi- ja ilmaisuteknisiä taitoja koskevaan puheeseen. Usein tanssiesitystä koskeva keskustelu jää tanssin harrastajilta, alan ammattiohjelmoijilta ja

---

9 Wittgenstein 1999, ks. myös Horton Fraleigh 1999.

10 Horton Fraleigh 1999.

myös meiltä tanssialan ammattilaisilta pitkälti henkilökohtaisen maun ilmauksiksi – esityksestä pidetään tai ei pidetä erinäisistä syistä. Sellaista tanssipuhetta saa tietenkin olla kahvipöydissä ja kaveripiireissä, mutta yleensä sellainen puhe kertoo enemmän katsojan henkilökohtaisista mieltymyksistä kuin kohdatusta tanssista.

Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet on Opetushallituksen antama määräys, joka velvoittaa kaikkia taiteen perusopetusta antavia oppilaitoksia. Siinä todetaan, että taiteen perusopetuksen yhtenä olennaisena tehtävänä on

avata oppilaille uusia mahdollisuuksia ymmärtää taidetta ja kulttuuria sekä niiden sisältämiä merkityksiä ... [sekä] myös kehittää oppilaiden ajattelemisen taitoja ja luovuutta elämän eri alueilla.

(OPETUSHALLITUS 2005, S. 1.)

Tämän määräyksen valossa on aivan selvää, että tanssin taiteen perusopetuksessa opiskelevien nuorten tanssikeskustelujen jääminen henkilökohtaisten mieltymysten ilmauksiksi ei täytä taiteen perusopetuksen tavoitetta. Jos keskeisenä tavoitteena on kasvattaa valistuneita ja kiinnostuneita tanssitaiteen ja -kulttuurin kuluttajia, miksi opetuksessa ei läheskään aina panosteta tanssikokemuksen kuvaamiseen ja tulkintaan? Ajattelevatko tanssinopettajat, että tanssi on fyysistä suorittamista, jota ei tarvitse artikuloida sanallisesti? Ovatko opettajat harjaantumattomia käymään tällaista keskustelua? Vai onko opettajien keskinäinen kilpailu oppilaiden paremmuudesta ehkä niin kovaa, että tanssinopettajat käyttävät aikansa mieluummin tanssimisen opettamiseen ja oppilaiden fyysisten suoritusten hiomiseen kuin tanssiesityksiä ja niiden kulttuurisia merkityksiä koskeviin keskusteluihin?

Tanssialan ammatillisessa koulutuksessa ja korkea-asteella pelkkä tanssin fyysinen harjoittelu ei tietenkään enää riitä. Nykyään tanssialan ammattilaisen on kyettävä keskustelemaan ja kirjoittamaan omasta työstään ja yleisemmin tanssista. Koreografin on kyettävä kertomaan omista teoksistaan ja osattava sijoittaa ne laajempiin asiayhteyksiin hakiessaan rahoitusta ja keskustellessaan eri sidosryhmien kuten yhteistyökumppaneiden, median edustajien tai yleisöjen kanssa. Tanssijan on kyettävä pohtimaan omaa esiintyjyyttään ja tapaansa tulkita teosta sekä yhä enemmän pystyttävä myös keskustelemaan teoksen merkityksistä osana yleisötyötä. Pedagogin on osattava puhua oppilaille tanssiteosten merkityksistä ja opettaa niin tanssimisen kuin tanssiteosten tulkintaa ja arviointia. Väitöskirjaa tekevän taiteilija-tutkijan on pystyttävä uskottavalla tavalla esittelemään tutkimustaan konferensseissa ja julkaisuissa niin kotimaassa kuin kansainvälisesti.

Viime vuosina voimakkaasti kehittyneet tanssin toimintaympäristöt ja tanssijan työ ovat monipuolistuneet ja muuttuneet merkittävästi niin Suomessa kuin muualla Euroopassa. Tanssitaiteilijan perinteisten työnkuvien rinnalle tai vaihtoehdoiksi on syntyneessä tai on jo syntynyt uusia työtehtäviä. Tanssitaiteilija voi työskennellä tuotannollisissa ja hallinnollisissa tehtävissä tai esimerkiksi yhteisötaiteilijana, yleisötyöntekijänä tai tanssilähtöisten palvelujen tarjoajana erilaisille kohderyhmille niin hyvinvointisektorilla kuin työelämän organisaatioissa. Tämän muutoksen myötä tanssialan ammattilaiset joutuvat entistä useammin puhumaan ja kirjoittamaan tanssista kulttuurisektorin ulkopuolelle. Heidän on avattava työtään erilaisille yleisöille, asiakasryhmille, rahoittajille ja median edustajille. Tässä muutoksessa tanssialan on kyettävä osoittamaan, että tanssilla on oma itseisarvonsa ja sen lisäksi myös muita merkityksiä. Tanssikokemuksen kuvaamisen rinnalla tanssin ammat-

tilaisten on kyettävä pohtimaan ja tekemään näkyväksi tanssiin liittyviä kulttuurisia, historiallisia, yhteiskunnallisia ja poliittisia merkityksiä.

Tanssitaiteesta kirjoittaminen on erityisen tärkeää sen eri ilmenemismuotojen tunnettuuden ja arvostuksen lisäämiseksi yhteiskunnassa. Nykyisessä poliittisessa ilmastossa on entistäkin tärkeämpää tajuta, että tanssitaiteen saama arvostus ja rahoitus ovat suhteessa siihen, miten tanssitaide yhteiskunnassa ymmärretään. Myytit ruumiin ja mielen erosta, ruumiin syntyisyydestä ja sielun pyhydestä sekä taiteiden ja tunteiden ei-rationaalisesta subjektiivisuudesta istuvat sitkeästi länsimaisessa ajattelussa. Länsimaiselle ajattelulle tyypillisen joko/tai-logiikan synnyttämille binaarisille vastapareille rakentuvat uskomukset ovat erityisen vaarallisia aikana, jolloin taloudelliset leikkaukset uhkaavat koulutusjärjestelmää niin Suomessa kuin globaalisti.<sup>11</sup> Vaikka rationaalisuuden ulkopuolelle jäävät kokemuksen ja tietämisen ulottuvuudet ovat arvokkaita, varomattomasti esitetyt väitteet tanssia ja muita taiteita koskevien ajatusten subjektiivisuudesta ja ei-rationaalisuudesta voivat syödä taiteiden uskottavuutta valistuksen hengessä kehittyneen koulutusjärjestelmän osana.<sup>12</sup> Tällä en tietenkään tarkoita sitä, että meidän ei tulisi suhtautua kriittisesti valistuksen järjen projektiin ja haastaa sen kapeanäköisyys.

Subjektiivisuuden myytti, joka olettaa taiteellisen ajattelun ja taidetta koskevien väittämien olevan ”puhtaasti yksityisiä ’sisäisiä’ mentaaleja kokemuksina ... [tai] pelkästään henkilökohtaisia

11 Ranskalainen filosofi Jaques Derrida (1978) on kirjoittanut länsimaisen ajattelun joko/tai-logiikasta ja binaarisista vastapareista. Ks. alaviite 25. Ks. myös Sampson (1989) ja Burr (1995).

12 Best 1992.

preferenssejä tai pitämistä” on brittiläisen filosofin David Bestin (1992, s. 30–31) mukaan harhainen ja taiteiden kannalta vaarallinen. Hän esittääkin taiteellisten kokemusten ja tunteiden olevan avoimia tulkitsevalle järkeilylle. Väittäisin, että siihen nimenomaan perustuvat tanssin ja yleisemmin taiteiden mahdollisuudet kehittää eteenpäin ihmisten luovuutta, vahvistaa oppimista, oivaltamista, ymmärtämistä ja perusteltujen valintojen tekoa sekä saada aikaan yhteiskunnallista muutosta.

Positivistisen tieteen objektiivisuuden hylkääminen ei tee tanssia koskevia väittämiä epäilyttävän subjektiivisiksi, sillä Bestin mukaan on olemassa toisenlaista objektiivisuutta, joka perustuu siihen, että taiteen kokijalla ”on mahdollisuus esittää päteviä perusteluja” (1992, s. 31) tanssikokemustaan koskeville tulkinnoille ja väittämille. Olen Bestin kanssa samaa mieltä siitä, että tulkitsevan järkeilyn vahvuutena on, että se hyväksyy lukuisat tulkinnat antaen tilaa ”kulttuurisille eroille ja kulttuurin puitteissa erilaisille tunteille ja mielipiteille – jopa keskenään yhteen sovittamattomille eroille” (MT.).

Sosiaalisen konstruktionismin näkökulma, josta tämän kirjan olen kirjoittanut, tiedostaa tanssin kokemisen monet todellisuudet ja erilaisten tutkimusotteiden väliset mahdolliset ristiriidat, jotka eivät tee eri perspektiivejä vähemmän merkityksellisiksi. Jokainen versio tanssista on rajallinen. Sen sijaan että kiistelisimme, kenen (koreografan, tanssijan, katsojan, kriitikon, tutkijan, teoreettisen tulokulman) tulkinta tanssista on oikea tai lähimpänä totuutta, voimme keskustella tanssin lukuisista tulkintamahdollisuuksista, mikä tekee keskustelusta monin verroin mielekkäämpää ja rikastuttavampaa. Voimme tutkia sitä maailmojen ja ajatusten moninaisuutta ja rikkautta, joka tanssiesityksen kohtaamisessa aukeaa pohdittavaksi. Voimme vertailla eri tulkintoja tekemällä näkyväksi

perusteluja, jotka linkittyvät aina oman (subjektiivisen) kokemuksemme ulkopuolelle erilaisiin kielipeleihin ja tulkintaraameihin, jotka ovat luonteeltaan historiallisesti spesifisiä ja kulttuurisesti määräytyviä.<sup>13</sup> Minulle tällaisen pohdinnan arvo on siinä, että se tekee mahdolliseksi ymmärtää tanssikokemustamme ja samalla myös itseämme moniulotteisesti laajempien viitekehysten valossa.

Kirjan ensimmäinen luku lähtee yleiskatsauksella tanssintutkimukseen ja tanssianalyysin kehittymiseen oppiaineena. Toisessa luvussa siirryn tarkastelemaan liikeanalyysille ja tanssianalyysin alkuvaiheelle tyypillistä formalistista lähestymistapaa, jonka taustalla voidaan tunnistaa positivistisissa tieteissä vallitseva objektiivisuuden ideaali. Positivismin tavoitteena oli tarkastella ilmiöitä ulkopuolisen neutraalisti ja tuottaa siten aistihavaintoihin perustuvia raportteja todellisuudesta. Kolmannessa luvussa siirryinkin tarkastelemaan tanssin havainnoinnin haasteita ja kielen roolia tanssin merkitysten tuottamisessa.

Tanssi on varsin kompleksinen ilmiö, sillä sen ajallisen ja tilallisen muodon lisäksi läsnä ovat aina myös sen kokemuksellinen ulottuvuus, sosiaalinen ulottuvuus ja kulttuurinen merkitysulottuvuus. Siksi tanssin osatekijöiden ja rakenteen kuvaaminen ei koskaan riitä paljastamaan tanssia kokonaisvaltaisesti. Neljännessä luvussa pohdinkin tanssin merkityksellistämistä ja arvottamista suhteessa erilaisiin merkitysulottuvuuksiin kuten tanssin kontekstiin, genreen ja tyyliin.

Viidennessä luvussa siirryn tarkastelemaan tanssin tulkintaa niin sanotun uuden tanssintutkimuksen näkökulmasta, joka on 1980-luvun lopulta nykypäivään haastanut formalistisen tanssin-

---

13 Sosiaalisesta konstruktionismista ks. esim. Burr 1995 tai Gergen 2001.

tutkimuksen taustalla vaikuttavat ajatukset positivismin neutraalista positiosta ja empiirisen todellisuuden objektiivisesta raportoinnista.<sup>14</sup> Uuden tanssintutkimuksen näkökulmasta tanssista voi tuottaa lukemattomia tulkintoja eri positiosta käsin ja erilaisten kulttuuristen tekstien pohjalta luettuna. Kirjan viimeisessä luvussa pohdin yleisemmin tanssista kirjoittamista ja erityisesti kritiikin kirjoittamisen haasteita.

Meidän ei ole koskaan täysin mahdollista irrottautua erilaisista diskursseista, jotka aina jo olemassa olevina vaikuttavat havainnoinnin suuntaamiseen ja havaintojen tulkintaan eli niiden ymmärrettäväksi tekemiseen. Uuden tanssintutkimuksen näkökulmasta onkin perusteltua väittää, että tanssivaan kehoon tai koreografiaan ei ole olemassa universaalia selitystä, yhtä oikeaa vastausta tai viimeistä totuutta, mutta ”sellaisia totuuksia ei ole myöskään tieteissä” (BEST 1992, s. 31). Olennaisempaa kuin totuuden metsästäminen on kokea maailmaa tanssin kautta, pohtia sitä kriittisesti ja kirjoittaa siitä silmiä avaavia, puhuttelevia uusia tulkintoja elämän pienistä ja suurista asioista.

Vaikka jokainen kokee tanssin omalla ainutlaatuisella tavallaan ja vaikka tanssia koskeviin merkityksiin ei ole mahdollista löytää lopullisia vastauksia, tanssivan kehon ja tanssiteosten arvostamisen *opettamisen* ei silti pidä perustua mieltymysten tuulenpyörteille. Bestin (1992) ajatuksista ponnistaen väittäisin, että tanssin arvostamisen opetuksen on nojattava lähestymistapoihin, joissa tulkitseva järjkeily ja argumenttien perustelu ovat keskeisinä. Perustelut

---

14 Esimerkiksi sosiaalisen konstruktionismin alueella Vivien Burr on väittänyt, että ”tieteilijöiden ’objektiivisuuspuhe’ liittyy osaksi tieteen diskurssia, jonka kautta rakennetaan tietynlaista versiota (ja visiota) ihmisellisestä elämästä” (1995, s. 160).

---

nimenomaan ankkuroivat tanssiteoksia koskevat tulkintamme ja arvotuksemme osaksi *kriittistä* diskurssia. Subjektivistiset väittämät kuten ”taiteen arvostaminen perustuu henkilökohtaiseen makuun”, ”kauneus on katsojan silmissä” tai ”jokainen muodostaa itse oman mielipiteensä taiteesta” voidaan helposti tulkita väärin ja olettaa, että taiteissa ei ole mitään opittavaa tai opetettavaa. Huolimattomasti esitettyinä tällaiset väittämät voivat viedä lopullisesti perustan tanssin opettamiselta koulussa.<sup>15</sup> Tästäkin syystä näen tärkeäksi tässä kirjassa avata ja selventää niitä taitoja ja käytäntöjä, jotka mahdollistavat tanssikokemuksen kielellistämisen, tulkinnan ja arvostamisen.

---

15 Subjektivismiin ongelmista ks. Best 1992 ja McFee 1994.



# 1. Tanssintutkimuksen kehittymisestä

Tanssi on ihmisen vanhimpia ilmaisumuotoja, ja sitä harjoitetaan lukemattomissa kulttuureissa. 1970-luvun alkupuolelle tultaessa tanssi oli onnistuttu saamaan osaksi liikuntakasvatusta ja opettajankoulutusta monissa yliopistoissa eri puolilla maailmaa, mutta sillä ei vielä silloin ollut itsenäisen oppiaineen asemaa. Tanssia on kyllä tutkittu eri oppiaineista käsin, mutta itsenäisenä akateemisena oppiaineena tanssintutkimus on suhteellisen nuorta.<sup>16</sup> Viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana tanssintutkimus on kuitenkin saavuttanut itsenäisen aseman esimerkiksi Isossa-Britanniassa, Saksassa ja Yhdysvalloissa.<sup>17</sup> Suomessa tanssintutkimusta tehdään Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun lisäksi monien yliopistojen oppiaineissa kuten esimerkiksi filosofias- ja etnomusikologias- (Tampereen yliopisto), liikuntatieteissä (Jyväskylän yliopisto), musiikkitieteissä (Itä-Suomen yliopisto), teatteritieteessä (Helsingin yliopisto) ja kulttuurihistoriassa ja uskontotieteissä (Turun yliopisto).

Tanssintutkimus on aina myös kulttuurin tutkimusta. Kulttuuri-sanan etymologia viittaa viljelyyn. Se tulee latinan sanasta ”cultura” (viljelys), joka on johdettu sanasta ”colere” (viljellä). Sanan alkuperäinen käyttö on viitannut maanviljelyyn, mutta roomalainen filosofi ja poliitikko Cicero lanseerasi käsitteen ”animi cultura”

---

16 Adshead 1988, Thomas 2003, O’Shea 2010.

17 Giersdorf 2010.

(hengen viljely).<sup>18</sup> Kulttuurin käsitteen ytimessä on ajatus siitä, että ”kulttuuri eroaa luonnosta, koska se on tietoisien valintojen eikä vaistojen tuotosta” (BUCHANAN 2010, s. 105). Tällainen jako on nykyään kuitenkin kyseenalaistettu muun muassa postmodernismin ja sosiaalisen feminismin näkökulmista.<sup>19</sup>

Tanssintutkimuksessa vaikutti pitkään yleisemmin humanistisissa tieteissä 1800-luvun lopulta 1900-luvun lopulle vallalla ollut kulttuurin käsite. Kulttuuriset tuotokset luokiteltiin niissä tunnistettujen suhteellisten esteettisten arvojen perusteella korkeakulttuuriksi, kansankulttuuriksi tai populaarikulttuuriksi.<sup>20</sup> Kulttuuri ymmärrettiin sivistyksenä ja, kuten brittiläinen runoilija ja kulttuurikriitikko Matthew Arnold on aikanaan todennut, ”tutustumisena parhaimpaan, mitä on ajateltu ja sanottu” (COLLINI 1993, s. XXI). Arnoldin sanoissa kaikuu 1800-luvun puolivälin kulttuurikäsitteys, joka perustui oletukseen kauneudesta, älystä ja täydellisyydestä universaaleina arvoina.

Ajatus korkeakulttuurista toi tanssintutkimukseen ja yleisemmin taiteidentutkimukseen taidekaanonin. Kaanon – lat. ”canon” (sääntö), kr. ”κανών” (mittatikka, standardi) – on luettelo arvovaltaisista tai tärkeimpinä pidetyistä teoksista, jotka on valikoitu edustamaan alansa parhaimmistoa. Sen taustalla on ajatus riippumattomasta arvomallista ja siitä, että kulttuurisissa tuotoksissa on ajatonta ja universaalialta arvoa. Taidetta kanonisoivassa ajattelussa arvo-objekteina pidetyt tuotokset asetetaan etusijalle ja arvoa mitataan pysyvillä normeilla. Lähempi tarkastelu on kuitenkin osoittanut taiteen sisäiset arvot yleisempien kulttuuristen ja historiallisesti

18 Kielitoimiston sanakirja 2004

19 Buchanan 2010, Haraway 1991.

20 Buchanan 2010, Dodds 2010.

spesifisten arvojen määrittämiksi. Lisäksi taideteosten ja -esitysten sisäisen arvon ajatusta on käytetty hegemonisen arvoajattelun pönkittämiseen yhteiskunnassa.<sup>21,22</sup> Nykyään ajatellaankin, että ”taiteen arvo on aina suhteellista, yhteiskunnallis-historiallisesti rakentunutta, puolueellista ja ehdollista” (DODDS 2010, s. 346).

Taidekaanonin muuttumattomuus ja sen arvo sivistyksen mitatikkuna on kyseenalaistettu viime vuosikymmeninä erityisesti jälkikolonialistisen tutkimuksen, naistutkimuksen ja postmodernin teorian alueilla.<sup>23</sup> Tanssihistorioitsijat, jotka 1980-luvun alkupuolella ryhtyivät tarkastelemaan kriittisesti länsimaista tanssikaanonia, huomasivat, että tanssihistorian katsaukset rajautuivat länsimaisen tanssitaiteen esittelyiksi. Kansantanssi ja erilaiset etnisen tanssin kuvaukset jätettiin historian tutkimuksen ulkopuolelle nimeämällä ne antropologiaksi.<sup>24</sup> Länsimaiselle ajattelulle tyypillisesti maailmaa jäsennetään ymmärrettäväksi binaaristen vastaparien avulla myös tanssimuotojen luokittelussa.<sup>25</sup> Tanssihistorian kaanon ja tanssi-ilmiöiden luokittelu tanssihistorian kiinnostukseen kuuluvi-  
ksi ja kuulumattomiksi ovat ylläpitäneet ja levittäneet sellaista uskoa, että taiteeksi nimetyt ja tanssihistorian huomioimat tanssit

21 Dodds 2010. Ks. myös Connor 1993 ja McGuigan 1992.

22 Hegemonia voidaan ymmärtää valtaa pitävän eliitin harjoittamana ideologisena vallankäyttönä ja sosiaalisena kontrollina, joka saa eliitin mielipiteet näyttämään luonnollisilta (Barry 2002).

23 Ks. esim. Buchanan 2010, Danto 2007, Barzman 1994, Nochlin 1989.

24 Dils & Cooper Albright 2001.

25 Binaarisilla vastapareilla tarkoitetaan länsimaiselle ajattelulle tyypillistä kaksina-  
napaisuuden logiikkaa, jossa ilmiötä jaotellaan vastapareiksi (hyvä/paha, mies/  
nainen, kulttuuri/luonto, hetero/homo, sivistynyt/barbaari, korkea/matala, oma/  
vieras) ja arvotetaan ensimmäinen pareista toista arvokkaammaksi. Jälkistruktu-  
ralistinen tutkimus on purkanut tällaista jaottelua osoittamalla, että vastaparien  
erot eivät ole absoluuttisia, koska toinen saa aina merkityksensä toisen kautta.  
Myös arvohierarkiat on mahdollista haastaa ja kääntää ympäri. (Barry 2002, Burr  
1995, Sampson 1989, Derrida 1978.)

ovat mahdollisesti älyllisempiä ja siksi myös arvokkaampia kuin sosiaaliseen käyttäytymiseen tai uskonnollisiin menoihin liittyvät tanssit (ks. kuva 1). Kaanonparadigman purkaminen on herättänyt keskustelua siitä, mitä poliittisia seurauksia on sillä, mitä tanssihistoriassa opetetaan ja myös miten sitä opetetaan.<sup>26</sup>

---

26 Dils & Cooper Albright 2001.



Kuva 1. Afro-brasilialainen orixa-tanssi osana Candomblé uskonnon seremoniaa.

Viime vuosikymmeninä tanssintutkimuksessa on siirrytty tanssin merkkihenkilöitä ja kanonisoituja teoksia koskevasta historian-tutkimuksesta kohti tanssissa vaikuttavien kulttuuristen tekijöiden tutkimusta.<sup>27</sup> Kehittynyt/primitiivinen-luokittelusta on luovuttu, koska tanssin eri ilmiöt eivät ole polveutuneet yhdestä alkupisteestä eikä sen vuoksi ole myöskään yhtä tanssin historiaa vaan lukemattomia. Inhimillisenä toimintana tanssi on globaalia, mutta ei ole mitään järkeä väittää, että Pohjois-Australiassa tiwi-ihmisten tanssima tijilati-rituaalitanssi olisi tavalla tai toisella sukua Pieta-rissa ensi-iltansa vuonna 1895 saaneelle Joutsenlammelle.<sup>28</sup> Aivan yhtä järjetöntä olisi väittää, että klassinen baletti on kaikkien nyky-tanssin muotojen kantaäiti. Kuten brittiläinen antropologi Andrée Grau on todennut, ”[k]oska tanssi merkitsee monia eri asioita eri ihmisille eri puolilla maailmaa, on olennaista, että emme tyrkytä omia uskomuksiamme ja käsityksiämme toisille” (1993/4 s. 42).

Vastaavasti myös korkea/matala-luokittelusta ollaan luopumas-sa, sillä populaarikulttuurin vähättelyä ja korkeataiteisiin miellettyä elitismia ei ole enää mahdollista perustella uskottavasti.<sup>29</sup> Korkea-kulttuurin nähdään nykyään toimivan vapaan markkinatalouden osana, ja korkeakulttuurin tuotoksia alistetaan massatuotannolle ja markkinoille aivan kuten populaarikulttuuriakin.<sup>30</sup>

Taidetanssin alueella tästä on hyvänä esimerkkinä Pjotr Tšaikovskin säveltämä baletti Joutsenlampi, jonka alkuperäinen Wenzel Reisingerin tekemä koreografia sai ensi-iltansa Moskovan

27 Ks. esimerkiksi Manning 1993, Desmond 1997, Foster 1996, Morris 1996, Thomas 1993, 1995, 1997.

28 Grau 1993/4.

29 Dodds 2010.

30 Frow 1995.

Bolšoi-teatterissa vuonna 1877.<sup>31</sup> Sadankolmenkymmenenkuuden vuoden aikana eri koreografit ovat tehneet teoksesta lukemattomia variaatioita, joita on esitetty eri puolilla maailmaa. Vuonna 1995 Lontoon Sadler's Wellsissä ensi-iltansa saanut brittiläisen koreografin Matthew Bournen *Swan Lake* on aiheen uudelleen sukupuolitettu queer-tulkinta, joka tuo näyttämölle miehisen joutsenkuoron ja miespuolisen joutsenen, johon prinssi Siegfried rakastuu.<sup>32</sup> Aiheen epäsovinnaisuudesta huolimatta – tai ehkäpä juuri siksi – Bournen *Swan Lake* on pisimpään esitetty baletti läntisen maailman kaupallisen teatterin keskuksissa West Endissä Lontoossa ja Broadwayllä New Yorkissa. Kolmella Tonylla ja lukuisilla muilla palkinnoilla palkittu teos on ollut suuri menestys, jota taitava tuotantokoneisto markkinoi kuten suurta pop-konserttia tai kaupallista menestysmusikaalia. Teosta on viety kiertueille Ison-Britannian lisäksi muualle Eurooppaan, Australiaan, Japaniin ja Yhdysvaltoihin.<sup>33</sup> Lisäksi teoksesta on tehty televisioversio, kaupallinen video ja 3D-video.<sup>34</sup>

Nykyään, kun massakulttuuri vaikuttaa kulttuurisiin uskomuksiin ja arvoihin, korkeataiteen valta-asemaa pitkään pönkittäneen yhden uskomusjärjestelmän rinnalla operoi monia erilaisia hierarkioita. Jako korkeaan ja matalaan kulttuuriin sisältää oletuksen luokkien välisestä korrelaatiosta, missä korkeakulttuuri liitetään ylempien yhteiskuntaluokkien kiinnostuksiin ja populaari- ja massakulttuuri vetoaa työväenluokkaan. Tällainen jäsentely on kuitenkin vanhentunutta, jos ajatellaan, että massayleisöille on tunnusomais- ta niiden paljous, moniarvoisuus ja tasa-arvoinen osallistuminen.

---

31 Hurley 2007.

32 Drummond 2003, Foster 2001.

33 Matthew Bourne's Swan Lake 2013.

34 Zaman 2013, Ward 2011.

Populaarikulttuurin muodot näyttäisivät olevan kaikkea muuta kuin yksittäisiä, yhtenäisiä tai pois sulkevia. Lisäksi näyttäisi olevan niin, että nyky-yhteiskunnassa pelataan yhä enemmän korkean ja populaarin muotojen välillä sen sijaan, että halveksittaisiin kaikkea massaan liittyvää.<sup>35</sup> Edellä mainitsemani Bournen *Swan Lake* on tästä hyvä esimerkki, sillä teoksen virtuoosinen liikemateriaali ei ole tyyllisesti eheää. Se ammentaa lukuisista tanssikulttuureista, kuten esimerkiksi modernin tanssin eri tyyliuunnista, klassisesta baletista, seura- ja kansantansseista sekä klubikulttuurista.<sup>36</sup>

Nykyään kulttuurin käsite kattaa kaikenlaiset inhimilliset ilmiöt ja luovan toiminnan taiteista kokkaukseen ja muodista mediateksteihin. Se voidaan määritellä yhteisön jäsenten keskenään jakamaksi diskursiiviseksi systeemiksi, joka määrittää kyseisen yhteisön uskomista, arvottamista ja toimintaa. Se kantaa yhteisön yhteisiä opittuja arvoja, asenteita, päämääriä ja käyttäytymismalleja, joiden kautta ihmiset arvottavat itseään ja toisia sekä rakentavat myös omaa identiteettiään.<sup>37</sup> Globalisoituvassa nykykulttuurissa kaikenlaiset tanssi-ilmiot ovat tarkastelun arvoisia tanssitaiteilijoiden omalakisista tanssiteoksista afrikkalaisiin tansseihin tai yhteisötanssista miljoonia katsojia saaneisiin internetilmiöihin, kuten Harlem Shake.<sup>38</sup> Tanssintutkimuksen tutkimusotteet, teoriat ja menetelmät ovatkin monipuolistuneet ja kehittyneet entistä taidokkaammiksi tanssintutkimuksen siirryttyä tarkastelemaan tanssin kulttuurisia, sosiaalisia ja poliittisia ulottuvuuksia. 1980-luvun puolivälissä Yhdysvalloissa ja Euroopassa käynnistynyt dynaa-

35 Dodds 2010, Frow 1995, Thomas 1995.

36 Foster 2001.

37 Horton Fraleigh 1999, Weeks 1990.

38 Harlem Shake, ks. tyyliä koskeva keskustelu luvussa 4.



minen tanssintutkimuksen vaihe synnytti niin kutsutun ”uuden tanssintutkimuksen”, joka kehittyy edelleen.<sup>39</sup> Tälle kehitykselle on ollut tyypillistä tieteidenvälisyys eli teorioiden ja käsitteiden lainaaminen tarpeen mukaan eri tutkimusperinteistä kuten esimerkiksi kriittisestä teoriasta, jälkistrukturalismista, naistutkimuksesta, queer-tutkimuksesta ja jälkikolonialistisesta tutkimuksesta.

Yhdysvaltalainen tanssihistorioitsija Janet O’Shea (2010) on tarkastellut erilaisten tutkimuksellisten tulokulmien suhdetta uuden tanssintutkimuksen historiallisiin, yhteiskunnallisiin ja poliittisiin taustoihin. Hänen näkemyksensä on, että uusi tanssintutkimus on rakentunut sitä edeltäneelle pohjatyölle neljällä tutkimusalalla:

- antropologia, folkloristiikka ja etnografinen tutkimus
- erikoistuneet katsojat ja tanssianalyysi
- filosofia, erityisesti estetiikka ja fenomenologia
- historiantutkimus mukaan lukien elämäkerrat ja tanssin rekonstruointi.

Vaikka tämän kirjan fokuksessa on tanssin katsominen ja tanssianalyysi, sivuan seuraavassa lyhyesti myös fenomenologian, antropologian ja sosiologian tulokulmia tanssiin tehdäkseni paremmin ymmärrettäväksi tanssianalyysin tutkimusintressejä ja metodologiaa. Tarkoitukseni ei ole esitellä näitä tutkimusaloja tyhjentävästi vaan antaa niihin lähinnä kurkistus, jotta lukija voi lähdeviitteitä hyödyntäen opiskella itsenäisesti lisää itseään kiinnostavista aiheista.

---

39 O’Shea 2010.

## Fenomenologia ja tanssin kokemuksellinen ulottuvuus

Fenomenologia on 1900-luvun alkupuolelta nykypäivään kehittynyt filosofinen suuntaus ja menetelmällinen lähestymistapa, jonka kiinnostuksena on tarkastella erilaisten ilmiöiden ilmenemistä omassa ilmenemisessään. Pohdin seuraavassa lyhyesti Edmund Husserlin, Martin Heideggerin ja Maurice Merleau-Pontyn fenomenologista ajattelua suhteessa tanssi-ilmiöiden ja tanssikokemusten tarkasteluun.

Fenomenologian perustaja, saksalainen filosofi Edmund Husserl (1859–1938) korosti välittömän kokemuksen merkitystä filosofialle.<sup>40</sup> Fenomenologian lähtökohtana onkin ajatus siitä, että maailma on tietoisuudellemme läsnä ja se ilmenee subjektiivisena kokemuksena jo ennen siihen kohdistuvaa aktiivista pohdintaa.<sup>41</sup> Tältä subjektiivisuuden alueelta Husserl etsi fenomenologialle absoluuttisen varmaa perustaa tieteenä.<sup>42</sup>

Intentionaalisuutta eli tarkoituksellisuutta pidetään fenomenologian perusajatuksena. Sillä tarkoitetaan, että tietoisuutemme kohdistuu aina johonkin ja käsittää jotakin. Ei ole olemassa tyhjiä havaintoja, vaan ne ovat aina havaintoja jostakin. Vastaavasti mielikuvamme ovat aina mielikuvia jostakin.<sup>43</sup> Husserlin mukaan välittömään havaintoon, jota hän kutsuu intuitioksi, sisältyy ”usein ... paljon sellaista, jota emme itse havaintotilanteessa ymmärrä tai johon emme ehdi tai viitsi kiinnittää huomiota” (PARVIAINEN 1999, s. 84). Asioita ja ilmiöitä ymmärtääksemme meidän on annettava

---

40 Parviainen 1999, Miettinen, Pulkkinen & Taipale 2010.

41 Sheets-Johnstone 1984.

42 Backman 2010.

43 Miettinen 2007, Parviainen 2006.

niiden ilmetä itsellemme puhtaasti omana itsenään: ennakko-oletuksista, teorioista ja arvottamisesta vapaina.<sup>44</sup> Fenomenologisesti suuntautuneelle tanssintutkimukselle tämä tarkoittaa tanssikokemuksen tarkastelua siten, että saamme välitöntä tietoa siitä, miten tanssi on olemassa omana itsenään ilman ennakkokäsityksiä.

Husserlin mukaan koemme todellisuuden ”luonnollisen asenteen” eli opittujen uskomusten, ennakko-oletusten ja arjen mielipiteiden peittämänä. Pidämme usein itsestään selvänä, että maailma on sellainen kuin sen arjessa näemme. Husserlille fenomenologian tehtävänä on kyseenalaistaa tällainen itsestäänselvyys ja paljastaa luonnolliseen asenteeseen peittyvä kokemisen prosessi.<sup>45</sup> Husserl kehitti tähän tarpeeseen metodin, jota kutsutaan reduktioksi. Se ei ole oppikirjamainen tutkimusmenetelmä, vaan pikemminkin tietynlainen lähestymistapa.

Reduktion ensimmäinen vaihe eli epokhē sisältää arkiajattelun, esioletusten ja näkökulmien sulkeistamisen. Sillä tarkoitetaan, että havainnoija siirtää ennakkoluulonsa, teoreettisen tietonsa, arvonsa ja aikaisemman kokemuseräisen tietonsa väliaikaisesti ikään kuin sulkeisiin, pois käytöstä, voidakseen kuulostella ilmiötä tai tilannetta sellaisenaan ja antaa sille tilaa tulla näkyväksi omana itsenään eri perspektiiveistä.<sup>46</sup> Fenomenologinen kuvaus tarkoittaa sen kuvaamista, miten ilmiö minulle ilmenee, kun se on sulkeistettu. Miten se on ilman ennalta annettuja teoreettisia jäsennyksiä, arvoja, mieltymyksiä ja niin pois päin. En siis kuvaile havaintojani esimerkiksi kontakti-improvisaatiosta kirjoittamalla liikkeen muodosta, rytmistä, liikelaađuista tai proksemiikasta eli tanssijoiden

---

44 Backman 2010, Parviainen 2006.

45 Pulkkinen 2010.

46 Pulkkinen 2010, Parviainen 2006.

välisestä etäisyydestä. Pidättäydyn tällaisista valmiista jäsentelyistä ja keskityn siihen, miten kokemukseni kontakti-improvisaatiosta muodostuu todelliseksi ja olevaksi.

Fenomenologinen kuvaus on siis keino kirjoittaa muistiin, miten tanssiminen tai tanssiesitys näyttäytyy minulle ”kaikessa moninaisuudessaan ja ristiriitaisuudessaan ja kaikkine epäloogisine piirteineen” (PARVIAINEN 2006, S. 49). Tavoitteena on huolellisesti valittujen käsitteiden avulla tuottaa tarkka ja elävä kuvaus välittömästä havainnosta sellaisena kuin se kokemuksessani ilmenee ennen teoreettista pohdintaa.<sup>47</sup> Epokhē ja fenomenologinen kuvaus eivät tähtää lopulliseen päätepiteeseen. Pikemminkin tätä prosessia voidaan luonnehtia ”kokoavaksi oivallukseksi, kun asia tai ilmiö vähitellen näyttäytyy meille sellaisena kuin se on ja joudumme myöntämään, että käsityksemme siitä ovat olleet vääriä, harhaisia tai hätiköityjä” (PARVIAINEN 2006, S. 49).

Epokhē ja fenomenologinen kuvaus ovat kuitenkin vasta ensimmäinen askel Husserlin fenomenologisessa tutkimusotteessa. Husserlin tavoitteena oli nostaa tutkimus yksittäisen kokemuksen tasolta ”yleiselle tasolle koskemaan tietoisuuselämän ja kokemuksen yleisiä rakenteita” (PULKKINEN 2010, S. 18). Tämä edellyttää fenomenologisen kuvauksen täydentämistä niin sanotulla ”eideettisellä reduktiolla”. Toisin sanoen havainnoija vapaasti varioimalla ja mielikuvitustaan käyttäen tarkastelee ”oman tietoisuutensa yleisiä piirteitä, tietoisuuden yleisiä hahmoja eli *eidoksia*” (MT.). Reflektoimalla omaa tietoisuuttani ennakkoluulottomasti pystyisin siis tuottamaan henkilökohtaista kontakti-improvisaatiokokemustani yleisempää ymmärrystä siitä, mitä kontakti-improvisaatiolla tarkoitetaan tai mikä on sen yleinen olemus.

---

47 Parviainen 2006.

Kysymys olemisesta oli saksalaisen filosofin Martin Heideggerin (1889–1976) filosofisen projektin lähtökohta. Heideggerin ajattelussa oleminen ymmärretään olevan olemisena ja ilmiö ymmärretään sellaisena, ”mikä muodostaa olemisen” (MONNI 2004, S. 18 ALAV.). Olevaa ovat objektit, tilanteet, suhteet, prosessit ja niin edelleen, joiden moninaisia piirteitä voidaan kuvata vastaamalla kysymykseen, *mitä* siinä on tai *mitä* siinä voidaan havaita. *Oleminen* puolestaan on olevan olemista sellaisena kuin se tulee kokemuksessa todelliseksi eli esillä olevaksi ja tavoiteltavaksi.<sup>48</sup>

Heidegger näki, että Husserlin fenomenologialle tyypillinen pyrkimys varmuuteen ja yleispätevyyteen ei noussut ilmiöiden perusolemuksesta, vaan Husserlin ajattelun taustalla vaikuttaneesta länsimaisen filosofian perinteestä ja kriteereistä. Hän epäili, että yleispätevyyteen tähtäävä eideettinen reduktio jättää varjoonsa ihmisen maailmasuhteelle perustavaa laatua olevat historialliset ja käytännölliset ulottuvuudet, samoin kuin tosiasiallisen kokemuksen yksilölliset ja tilannesidonnaiset ulottuvuudet.

Heideggerille inhimillinen kokemus ei ole kiinni vain nykyisyydessä eli siinä hetkessä, jossa kokemus ilmenee, sillä nykyisyys perustuu aina menneeseen – elettyyn elämäämme. Asiat ilmenevät ihmisille nimenomaan tilannesidonnaisissa käytännön asiayhteyksissä, joissa käytännölliset intressit ja historiallinen tausta vaikuttavat siihen, miten kokemuksessa ilmenevä saa merkityksensä. Näin ollen asiat tulevat meille oleviksi aina tavalla tai toisella esiymmärrettyinä.<sup>49</sup> Voidaan siis ajatella, että kokemustilanteessa käytössäni oleva esiymmärrys määrittää, miten kontakti-improvisaatiokokemukseni tulee minulle näkyväksi ja miten sen ymmärrän.

---

48 Miettinen 2007.

49 Backman 2010, Miettinen 2007, Heidegger 2000.

Heideggeriläisittäin ajateltuna kieli osallistuu näkemämme ja kokemamme ymmärrettäväksi tekemiseen. Ilman käsitteitä en pystyisi jäsentämään kokemuksiani maailmasta ja maailma näyttäytyisi minulle kaoottisena. Ilman käsitteitä en pystyisi kokemaan kontakti-improvisaatiota kontakti-improvisaationa, balettia balettina tai katutanssia katutanssina. En ymmärtäisi näihin fyysisiin lajeihin liittyviä sääntöjä, lainalaisuuksia ja merkityksiä, jotka ovat luonteeltaan sosiaalisia ja kulttuurisia. Ja vaikka miten sulkeistaisin esiymmärrykseni tanssikokemuksestani, vaikka en kutsuisi sitä kontakti-improvisaatioksi tai edes tanssiksi, jää täydellinen reduktio – puhdas, välitön kokemus – viime kädessä saavuttamatta, koska yleiskäsitteet, joita fenomenologisessa kuvauksessa käytetään, ovat olemukseltaan välillisiä ja indikatiivisia. Toisin sanoen ne eivät tarjoa kontakti-improvisaatiokokemuksestani suoraa käännöstä tai peilikuvaa, vaan osoittavat ja rajaavat ainoastaan käsitteellisesti, minkälaisessa suhteessa olen tähän ilmiöön, jonka olemusta yritän ymmärtää.<sup>50</sup>

Kontakti-improvisaatiokokemukseni mielekkyys on siten aina tilannesidonnaista ja samalla minulle läsnä olevien ennakko-oletusten, taustakäsitysten sekä ajallisesti spesifisen käsitteistön kautta tulkittua. Minun ei olisi mahdollista kuvailla kontakti-improvisaatiokokemustani ”tasavertaisesti vastuullisena ja vuorovaikutteisena yhteistoimintana” ilman tasavertaisuuden, vastuun, vuorovaikutuksen ja yhteistoiminnan käsitteitä ja niiden taustalla olevaa demokration ajatusta. Ja vaikka esittämäni kuvaus ei ole ennakko-oletuksista vapaa, minun ei tarvitse jäädä esioletusteni vangiksi. Ennakko-oletukseni voivat elää ja vaihtua tulkintaprosessini edetessä. Kun tulen

---

50 Mt.

tietoiseksi tulkintatilanteeni historiallisuudesta ja rajallisuudesta, minun ei tarvitse juuttua ensimmäiseen tulkintaani ja väittää sitä kokemuksessani ilmenevien asioiden perimmäiseksi totuudeksi – voin jättää kokemuksen avoimeksi myös muille tulkintavaihtoehtoille. Esimerkiksi kun samaisessa kontakti-improvisaatiokokemuksessani kiinnitän huomion voimieni hiipumiseen, muuttuu kokemukseni merkitys ”pinnistelyksi, jossa päällimmäiseksi nousee huoli omasta jaksamisesta ja kyvystä ottaa turvallisesti vastaan toisen paino”. Tämä kuvaus on mahdollinen vain jaksamisen, turvallisuuden ja huolen käsitteiden valossa, joiden taustalla vaikuttaa käsitys vastuusta ja loukkaantumisriskistä.

Kun Husserlille reduktio oli kokemuksen karsimista ennako-oletuksista, näki Heidegger sen olevan fenomenologisen katseen siirtämistä ”olevan olemisen ymmärtämiseen” (HEIDEGGER BACKMANIN [2010, S. 73] mukaan). Husserlin ajattelua tuli Heideggerin mukaan kehittää siten, että fenomenologia huomioisi myös ymmärtämisen tilannesidonnaiset asiayhteydet ja niiden historialliset sekä kielelliset ulottuvuudet, jotka aina rajaavat ja muovaavat ymmärrystämme. Heidegger täydensikin fenomenologista metodia tulkintamenetelmällä, jota kutsutaan hermeneutiikaksi.<sup>51</sup> Lisäksi tarvittiin oman heremeneuttisen tilanteen, omaan tulkintaan vaikuttavien merkityskerrosten – usein julkilausumattomien perinteisten käsitysten ja oletusten – destruktiota eli purkamista. Tällaisen kriittisen tulkintaprosessin tavoitteena on auttaa meitä näkemään, miten omat tapamme tulkita asioita ovat kiinni totutuissa näkemyksissä, ja tehdä samalla tilaa niille tulkintamahdollisuuksille ja

---

51 Hermeneutiikkaa käytettiin alun perin raamatullisten tekstien tulkintaan. 1700-luvulla sitä ruvettiin käyttämään teologiaa laajemmin kaikkeen tekstikritiikkiin.

merkityksille, joita tavanomainen ajattelu jättää huomiotta.<sup>52</sup> Tanssintutkimuksen alueella tämä tarkoittaa, että

tanssikuvauksen on ensin ajateltava sitä, mikä on osoittamisen teema, mitkä ovat tanssi-ilmiön kohdattavissa olevat rakenteet ja mitä käsitteellisiä työkaluja käytetään lähestymisen ja kuvauksen tavassa, jotta aiemmat peittymiset voitaisiin käydä läpi ja saattaa tanssi-ilmiön olemistapaa esiin uudella tavalla.

(MONNI 2004, S. 19, ALAV.)

Heideggerille kaikki ymmärtäminen perustui rajallisiin tulkintoihin, jotka rakentuivat siinä asiayhteydessä, jossa asia tulee mielekkääksi sekä suhteessa kyseisen asiayhteyden mahdollistamiin näkökulmiin ja käsitteisiin.<sup>53</sup> Myöhäisajattelussaan Heidegger puhuu olemisen aukeamisesta, jolla hän viittaa siihen, että asioiden mielekäs ilmeminen on niiden näyttäytymistä aina jossakin valossa ja tilanteessa, joita ympäröi ajallinen ja tilallinen tausta eli asiayhteys ja viitekehys.<sup>54</sup> Tämä aukeaminen ei ole itsemme tuottamaa, vaan olemme aina jo siinä. Löydämme itsemme paiskattuna historiallisesti tiettyyn ympäristöön, aikakauteen, jossa käytämme vallalla olevia tulkintaraameja olematta itse aina edes tietoisia niiden historiallisuudesta ja rajallisuudesta. Heideggerin mukaan voimme ainakin yrittää vapauttaa itsemme historian ehdollistavista tulkintamalleista pitämällä mielessä, että olevan oleminen ei sulkeu-

---

52 Miettinen 2007, Heidegger 2000.

53 Miettinen 2007.

54 Backman 2010.



du, vaan voimme esittää kysymyksiä olevan luonteesta.<sup>55</sup> Erilaisia tulkintamahdollisuuksia avaavaa sanallistamista Heidegger kutsui luovaksi konstruktioksi ja myöhemmin poetiikaksi.<sup>56</sup>

Ranskalainen filosofi Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) sai ajatteluunsa vaikutteita niin Husserlilta kuin hahmopsykologias-  
ta. Hänen fenomenologinen projektinsa suuntaa huomion havain-  
toihin ja erityisesti ruumiiseen kokemismaailmamme ytimessä.  
Merleau-Pontyille kokemukset ovat pohjimmiltaan aina ruumiillisia,  
koska suuntaudumme maailmaan ruumiista käsin tai, kuten Parvi-  
ainen kirjoittaa, ”meidän perspektiivimme kehoon on aina jo kehos-  
ta ja kehossa ... Emme koskaan voi asettua tarkastelemaan omaa  
kehoamme kokonaan ulkopuolelta” (1999, s. 91). Merleau-Pontyn  
ajatus on, että maailma ilmenee meille ruumiin välityksellä jo ennen  
kuin tietoisesti kykenemme refleктоimaan maailman tapahtumia ja  
ilmiöitä. Tässä mielessä ruumiin suhde ympäristöön on alkuperäi-  
sempää kuin yksilön tietoisuudessa rakentuva käsitys maailmasta  
ja itsestä.<sup>57</sup> Ruumiinfenomenologian keskeisenä ajatuksena onkin,  
että ruumis ”ymmärtää maailmaa ja itseään vailla reflektiivisen  
tietoisuuden apua” (ROUHIAINEN 1999, S. 107).

Merleau-Pontyille fenomenologinen reduktio on paluuta ruumiil-  
liseen olemassaoloon. Sen tavoitteena ei ole husserlilainen pyrki-  
mys tutkia ilmiöiden konstituoitumista puhtaassa tietoisuudessa,  
vaan tarkastella, miten ilmiöt tulevat ilmeneviksi ruumiillisessa  
kokemuksessa, joka on aina maailmaan suuntautunutta ja intenti-  
onaalista.<sup>58</sup> Tällainen toimiva intentionaalisuus

---

55 Korab-Karpowicz 2009.

56 Gosetti-Ferencei 2004.

57 Merleau-Ponty 2005, ks. myös Rouhiainen 1999.

58 Luoto 2012.

vaikuttaa alati havainnossa, samoin kuin motorisessa, affektiivisessä ja seksuaalisessa toiminnassa, ja se ulottuu lopulta kaikkeen kielelliseen, sosiaaliseen ja kulttuuriseen toimintaan saakka.

(LUOTO 2012, S. 20.)

Sulkeistamalla kaikenlaiset esioletukset, asenteet, uskomukset, arkiajattelun ja tieteelliset tulkinnat kehoa voi kuvata ”siten kuin se kokemuksessa ilmenee” (PARVIAINEN 1999, S. 88). Ruumiinfenomenologisessa tanssintutkimuksessa reduktio tarkoittakin muun muassa kehoa, tanssia, liikettä ja koreografiaa koskevien teorioiden, puhetapojen, selitysmallien ja metaforien sulkeistamista, jolloin tarkasteltavaksi jää pelkkä kehollinen kokemus. Kuunnellessani kokemuskehoa minun on hetkeksi siirrettävä syrjään anatomian, fysiologian tai kinesiologian objektikehoa koskevat käsitykset, jotka eivät kerro minulle mitään siitä, millaisena kehollinen kokemus minulle ilmenee. Vastaavasti pohtiessani, miten kehoni kokee tanssiesityksen, jota olen seuraamassa, minun on sulkeistettava liikettä koskevat teoreettiset tavat jäsentää liikettä – esimerkiksi Labanin liikeanalyysin käsitykset kehosta, liikedynamiikoista, muodoista ja tilasta – antaakseni tilaa välittömälle katsomiskokemukselle ilman ennalta asetettuja jäsentämismalleja. Samoin minun on pantava syrjään komposition käsitteet koreografian tekemisestä ja tanssianalyysin käsitteet tanssin osatekijöistä, tulkinnasta ja arvottamisesta, jotta pääsisin kiinni siihen, miten kohtaan tanssin kehollisena kokemuksena.

Sulkeistaminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että minun tulisi torjua kaikki teoriat, joihin olen aikaisemmin luottanut. Kyse on pikemminkin siitä, että siirrän ne hetkeksi syrjään, jotta pääsisin paremmin havainnoimaan kehollista kokemustani sellaisena kuin se

tässä ja nyt ilmenee.<sup>59</sup> Merleau-Pontyn fenomenologiassa kehollista kokemusta ei yritetä vangita yhdeksi selitykseksi tai kuvaukseksi, vaan pyrkimyksenä on saada esiin kokemuksen perimmäinen moniselitteisyys.<sup>60</sup> Tavoitteena on tehdä näkyväksi eletty kehollinen kokemus kaikessa rikkaudessaan sitä kuulostelemalla.<sup>61</sup> Tällainen ”kehon kuunteleminen on eräänlaista havaintovirtaa” (PARVIAINEN 1999, s. 90), joka on ”loputtomasti toistuvaa ja jatkuvasti uutta luovaa” (ROUHIAINEN 1999, s. 103).

Tanssintutkimuksen näkökulmasta fenomenologian arvokasta antia on kokemuskehon ja subjektiivisen kokemuksen nostaminen tarkastelun keskiöön. Osallistumme maailmaan ja kohtaamme tanssin ruumiillisesti. Teemme ruumiillista tanssikokemusta itsellemme ymmärrettäväksi erilaisten – usein varsin perinteisten – tulkintaraamien pohjalta olematta välttämättä tietoisia näiden kehysten vaikutuksista ymmärrykseemme. Fenomenologia kutsuu meitä suhtautumaan kriittisesti kaikenlaisiin esioletuksiin ja ennakkoluuloihin sekä suuntaamaan huomion kokemukseen itseensä ilman ennalta annettuja teoreettisia käsiteaparaatteja tai analyysimalleja. Se haastaa meidät kaivautumaan syvälle tanssikokemukseen itseensä saadaksemme näkyviin sen moniulotteisuuden ja ristiriitaisuuden. Se kannustaa myös valikoimaan erityisellä huolella niitä käsitteitä, joilla tanssikokemusta kuvaamme mahdollisimman elävästi.

Tiivistäen voidaan todeta, että fenomenologinen tanssintutkimus keskittyy siihen, miten tanssi kokemuksessa ilmenee – kutsun tätä tanssin kokemukselliseksi ulottuvuudeksi. Kuten yhdysvaltalainen tanssintutkija Maxine Sheets-Johnstone on todennut,

---

59 Parviainen 1999.

60 Luoto 2012.

61 Rouhiainen 1999.

[r] efektoimalla kokemusta ilman ennakkokäsityksiä ja -luuloja pääset selville kokemuksesta, joka avautuu eteesi. Työsi koostuu sen huolellisesta kuuntelusta, sen kanssa olemisesta, aivan kuten tanssissa et tee pelkästään liikettä vaan avaat itsesi sen dynamiikoille.

(SHEETS-JOHNSTONE 1984, S. 131.)

Pelkkä tanssikokemuksen kuuntelu ja fenomenologinen kuvaaminen eivät kuitenkaan riitä, vaan niitä on täydennettävä reduktiolla. Husserlilaisittain tämä voisi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että havainnoija varioi havaintojaan tanssikokemuksestaan mahdollisimman monipuolisesti samassa kokemustyyppissä, esimerkiksi esiintyjyyden kokemuksessa. Vähitellen tällainen tarkastelu tuo näkyviin oivalluksia, joiden voidaan ajatella pätevän yleisemmin kyseisen kokemustyyppin alueella.

Heideggerin destruktiivinen fenomenologia puolestaan auttaa meitä ymmärtämään, että tanssikokemus ei palaudu yhdeksi oikeaksi tulkinnaksi, vaan tulkintoja voi olla lukemattomia. Epäsosiaalisten ja aidosti silmiä avaavien näkökulmien saaminen esiin onnistuu tulemalla tietoisesti ajattelua ohjaavista perinteisistä jäsentämis- ja tulkintamalleista sekä purkamalla niitä. Fenomenologiset tanssikuvaukset ovat aina rajallisia ja samalla myös avoimia uusille oivalluksille, ristiriidoille ja jatkokehittelylle. Näin fenomenologinen tanssintutkimus etenee syklistesti tanssi-ilmiöiden ilmenemistä koskevan reflektoinnin ja kuvaamisen sekä kuvausten kriittisen tulkinnan välillä saavuttamatta koskaan ehdotonta päätepidettä.<sup>62</sup>

62 Pulkkinen 2010.

## Tanssi sosiaalisena ilmiönä

Yhteiskuntatieteille tanssi on sosiaalista faktaa, jonka hetkellisyys ei ole sen ihmeellisempää kuin muidenkaan elettyjen kokemusten.<sup>63</sup> Tanssit ilmenevät, niitä tehdään, esitetään ja vastaanotetaan erilaisissa sosiokulttuurisissa ympäristöissä eri puolilla maailmaa. Taidetanssi on yksi tanssin ilmenemismuoto – tai pikemminkin pirstaleinen joukko taiteen kontekstissa ilmeneviä tanssikäytäntöjä – monien muiden tanssimuotojen joukossa. Taiteen konteksti ei tee siitä muita tanssimuotoja merkittävämpää tai arvokkaampaa.<sup>64</sup>

Vaikka tanssiminen on ruumiillista toimintaa, ei se rajoitu pelkästään yksilökeskeiseen tanssijan elettyyn kokemukseen tai esteettisiin laatuihin. Tanssit ja tanssiminen tuleekin nähdä osana laajempaa sosiaalista systeemiä ja sen instituutioita.<sup>65</sup> Tällainen sosiologinen tanssin tutkimus on luonteeltaan tieteidenvälistä.<sup>66</sup>

Sosiologia tutkii yhteiskuntaa, ihmisten välistä vuorovaikutusta ja sosiaalista toimintaa yhteisöissä sekä yhteisöjen ja kokonaisten yhteiskuntien toimintaa ja rakenteita. Eräs keskeinen sosiologian kysymys koskee todellisuuden sosiaalista rakentumista ja ymmärrettävyyttä, jotka edellyttävät yhteisöä ja kulttuuria, joissa merki-

---

63 O'Shea 2010.

64 Taiteellinen toiminta on yksi inhimillisen toiminnan alue muiden joukossa. Ks. Wolff (1993).

65 Instituutiot ovat oman historiansa ja kulttuurinsa tuottamia sosiaalisen järjestyksen ja yhteistyön rakenteita tai mekanismeja, joiden syntyä, ylläpitoa ja toimintaa diskurssit säätelevät. Niiden välittämät säännöt ohjaavat ja säätelevät yksilöiden käyttäytymistä ja yhteistoimintaa. (Berger & Luckmann 1966, Miller 2012.) Instituutioita ovat esimerkiksi avioliitto, perhe, eduskunta, hallitus, koulu, yliopisto, kirkko, taiteen perusopetusta antavat oppilaitokset, raha, taiteiden tukijärjestelmä, tanssin aluekeskukset, valtionosuutta saavat tanssiteatterit ja niin edelleen.

66 Thomas 1995.

tyksiä annetaan ja tulkitaan.<sup>67</sup> Sosiologinen tulokulma tanssiin on tanssintutkimuksen näkökulmasta arvokasta, koska se yhdistää tanssin esteettisen ulottuvuuden samoin kuin tanssien tekemisen, esittämisen ja kohtaamisen laajempiin sosiohistoriallisiin viitekehkeisiin.

Sosiologian näkökulmasta tanssia voidaan tarkastella sisäisestä ja ulkoisesta perspektiivistä.<sup>68</sup> Niistä sisäinen näkökulma kohdistaa huomionsa tanssimuodon esteettisiin erityispiirteisiin ja laatuihin. Ulkoinen perspektiivi puolestaan tutkii, miten tanssia tuotetaan tiettyssä sosiaalisessa ympäristössä. Brittiläisen sosiologin Helen Thomasin mukaan tämä sosiohistoriallista kontekstia eli asiayhteyttä analysoiva perspektiivi ymmärtää tanssin sosiaalisena tosiasiana, jota ”tuotetaan lukuisilla keskenään yhteydessä olevilla tasoilla ja joka kertoo kyseisen kulttuurin elämästä” (1995, s. 23).

Esimerkiksi aikaisemmin mainitsemaani Bournen *Swan Lake*-teosta ja sen menestystä kansainvälisillä markkinoilla viimeisten kahdeksantoista vuoden aikana ei ole mielekästä lähteä tarkastelemaan pelkästään teoksen taiturimaisen liikemateriaalin valossa. Sen homoseksuaalista halua ja rakkautta käsittelevää aihetta on tarkasteltava teosta itseään laajemmassa kontekstissa (kuva 3). Jotkut ehkä näkevät Bournen teoksen aiheen ja sen käsittelyn omien arvojensa valossa dekadenttina. Uskaltaisin kuitenkin väittää, että teoksen menestystä on vahvistanut aiheen linkittyminen keskusteluun sukupuolesta ja erityisesti länsimaissa 1960-luvun lopulla käynnistyneeseen seksuaalisten vähemmistöjen ihmisoikeuksista yhteiskunnassa käytävään kamppailuun, johon liittyy myös nykyinen keskustelu yhdenvertaisesta oikeudesta solmia avioliitto. Yh-

67 Berger & Luckmann 1966, Burr 1995, Sulkunen 1997.

68 Thomas 1995.

dysvaltalainen tanssihistorioitsija Susan Leigh Foster väittää, että teoksen suurissa yleisöissä herättämä viehätys piilee nimenomaan siinä, että homoseksuaalinen herkkyys yhdistetään kulutusyhteiskunnassa arvostettuihin loistokkuuteen, virtuooseihin suorituksiin ja rakkaustarinaa.<sup>69</sup> Bournen joutsenten viehättävyydellä on kuitenkin pimeä puolensa. Valkoihoisina hyvin treenattuina miehinä prinssi, joutsen ja joutsenkuoro pyyhkivät näkymättömiin ruumiinrakenteiden erilaisuuden sekä myös ”rodulliset ja etniset erot ... [ja] naiset lähes kokonaan” (FOSTER 2001, S. 197). Teoksen voidaankin nähdä levittävän ajatusta ”homososiaalisesta maailmasta, jossa valkoisen [attraktiivisen ja fyysisesti treenatun] miehen ylivalta on varmistettu” (MT.).

---

69 Foster 2001.



Kuva 2. Prinssi ja joutsen Matthew Bournen teoksessa *Swan Lake* (1995).



Käytännössä tanssin sisäiset ja ulkoiset ominaisuudet sekoituvat toisiinsa, sillä ”tanssi on osana omia kontekstejaan ja niistä johtuvaa” (LAYSON 1994, s. 9). Kuten tämän kirjan luvussa 5 totean, tanssikokemus voidaan myös ymmärtää monenlaisten tekstuaalisten jälkien vyyhtinä, jossa osa jäljistä johtaa aina yksittäisen tanssiesityksen välittömän kontekstin ulkopuolelle esimerkiksi toisiin teoksiin, erilaisiin teorioihin, uskomuksiin, myytteihin ja niin edelleen.<sup>70</sup>

Ihmiset tanssivat monenlaisissa sosiaalisissa ympäristöissä. Eri tilanteissa ja paikoissa tanssi palvelee eri tehtäviä, kuten esimerkiksi kilpailua, kuntoilua, oppimista, seurustelua, poliittista ilmaisua, taiteellista ilmaisua, terapiaa, uskonnollisia rituaaleja ja niin edelleen. Thomasin mukaan taidetanssin erityisyys on siinä, että se ei ole sidottu tiettyyn aikaan ja paikkaan vaan se ”on aina prosessissa olevana tuloillaan teokseksi alusta loppuun” (1995, s. 27). Juuri tämä ominaisuus tekee jokaisesta tanssiteoksesta ainutlaatuisen.

Thomasin mukaan tanssi ei toimi todellisuuden peilinä, vaan se ”luo oman elämismaailman oman muotonsa kautta; se muuntaa todellisuutta omaksi erityiseksi viitekehyyksekseen” (1995, s. 27). Tanssin sisäisiä ominaisuuksia tutkimalla voidaan tehdä ymmärrettäväksi tanssin symbolista luonnetta ja merkityspotentiaalia. Tanssissa voidaan tunnistaa ilmeisiä merkityksiä eli denotaatioita sekä konnotaatioita eli merkityksiä, jotka kokija yhdistää omasta kokemusmaailmastaan ja spesifisen tanssiesityksen käyttöyhteydestä tanssin ilmeisiin merkityksiin. Tanssi onkin tulkinnallisena reflektiivisessä suhteessa maailmaan ja tarjoaa näin tarttumapinnan kulttuurin tutkimukseen ja tulkintaan.<sup>71</sup> Tanssi viestii ”siitä yhteis-

---

70 Lansdale 2008, Lehtikoinen 2007, Adshead-Lansdale 1999a.

71 Thomas 1995.

kunnallisesta ympäristöstä, jossa se on luotu ja esitetty” (THOMAS 1995, s. 27). Samalla se kuitenkin myös ottaa kantaa, kommentoi ja puhuu yhteiskunnalle. Tämä nimenomaan oikeuttaa tanssin sosiologisen tarkastelun.<sup>72</sup>

Thomasin esittämän sosiologisen näkökulman arvo on mielestäni siinä, että se ottaa eksplisiittisesti tarkasteluun sen tosiasian, että tanssin tekeminen, esittäminen ja kokeminen eivät tapahdu sosiaalisesta ja historiallisesta maailmasta irrallaan. Esimerkiksi tanssitaiteessa tanssiesitystä ei voida ajatella yksinomaan koreografin subjektiivisen estetiikan ilmentymänä vaan osana laajempaa sosiaalisesti rakentuneiden merkitysten ja vaikutusten verkkoa. Sosiologinen näkökulma herättääkin pohtimaan, miten tanssi mahdollistuu sosiaalisessa vuorovaikutuksessa sekä miten tanssiva keho ja koreografia ilmentävät sosiaalisen elämän ilmiöitä tanssin formaalia rakennetta ja osatekijöitä laajemmin.

Tanssi on kompleksinen ilmiö, joka ulottuu välittömiä havaintojamme ja kokemuksamme syvemmälle yhteiskunnallisiin järjestelmiin, jotka tuottavat niin itseään kuin tanssia. Tanssi on aina sosiaalisessa suhteessa tanssin perinteeseen, laajempiin kulttuurisiin merkityksiin ja yhteiskunnallisiin jakoihin, kuten alueellisuuteen, etnisyyteen, ikäpolveen, seksuaalisuuteen, sosiaaliseen sukupuoleen ja yhteiskuntaluokkaan. Siksi tanssin ominaisuuksia ei pidä tarkastella irrallaan niistä olosuhteista, arvoista ja ajatuksista, jotka ympäröivät tanssin luomista, esittämistä ja vastaanottamista. Yksityiskohtaisinkin liikeanalyttinen notaatio tai tanssianalyttinen kuvaus johtaa helposti virhetulkintoihin ilman aikalaisanalyysiä ja asiayhteyksien hahmottamista.

---

72 Mt.

Tanssia ei tule nähdä yhteiskunnassa pelkästään vaikutteita saavana osapuolena. Rakentamiensa merkitysten kautta se on osaltaan vaikuttamassa maailmaan. Tanssi voi olla kierrättämässä ja vahvistamassa kulttuurisia stereotyyppioita, tai se voi olla purkamassa niitä ja samalla edistämässä yhteiskunnallista muutosta. Väittäisin, että erityisesti koreografien ja tanssipedagogien kannattaa tiedostaa, minkälaisia viestejä koreografiaan tai tanssituntien opetusisältöihin loikkii sisään, jotta ehkä monella tapaa muuten hieno teos tai tanssisarja ei kantaisi tekijälleen esimerkiksi poliittisesti kestäättömiä merkityksiä.<sup>73</sup>

Sosiologinen tulokulma tanssiin muistuttaa meitä siitä, että tanssi-ilmiön tai yksittäisen esityksen sosiohistoriallisen kontekstin ymmärtäminen on tarpeen ymmärtääksemme tanssin kytkeytymistä laajempiin merkityksiin. Esimerkiksi kontakti-improvisaation periaatteet kuten toiseen luottaminen, oman painon antaminen toisen kannatettavaksi, toisen painon kannattaminen, spontaanisuus, vapaus, tapahtumien virtaan antautuminen ja fyysisen kontaktin seuraaminen eivät syntyneet sattumalta (ks. kuva 3). Ne ovat suhteessa kontakti-improvisaatiota harjoittaneiden nuorten keskiluokkaisen aikuisten yhteisölliseen ja liikkuvaan elämäntyyliin 1970-luvun alun Yhdysvalloissa, missä kontakti-improvisaatio syntyi. Heidän elämänohjeensa, 1960- ja 70-lukujen vaihteen vapautusliikkeiden ajamat demokraattiset arvot sekä rock'n'roll-tanssikulttuurille tyyppillinen ilmaisunvapaus vaikuttavat voimakkaasti kontakti-improvisaation periaatteissa, joita laji osaltaan myös välittää eteenpäin yhteiskunnassa.<sup>74</sup> Ymmärtämällä kontakti-improvisaation ja muihin tanssilajeihin sekä myös yksittäisiin tanssiesityksiin liittyviä

---

73 Ks. Mike Pohjolan (2013) äskettäinen kolumni taiteen poliittisuudesta.

74 Novack 1990, 2010.

historiallisia, kulttuurisia, yhteiskunnallisia ja poliittisia merkityksiä voimme pohtia eri tanssi-ilmioiden yhteiskunnallisia vaikutuksia ja arvioida niiden yhteiskunnallista merkittävyyttä.



Kuva 3. Hetki kontakti-improvisaatiassa.

## Tanssi kulttuurisena ilmiönä

Antropologia on yleisnimitys ihmistutkimukselle, joka keskittyy tutkimaan ihmiselle tyypillisiä piirteitä ja ihmisen kulttuuria. Etnologia on yksi antropologian alahaara. Se tutkii kansoja, kulttuureita ja etnisyyttä. Antropologia ja etnologia eivät kumpikaan ole yhtenäisiä tieteenaloja, vaan tutkimuskäytäntöjä on monenlaisia. Niiden kattava esittely tässä kirjassa ei ole mahdollista eikä välttämätöntäkään. Riittää, kun ymmärtää niiden kehittyneen 1800-luvulla osana länsimaista kolonialistista projektia, jonka tehtävänä oli erottaa ”ihminen” ”ei-ihmisestä” ja hankkia tietoa ”toisiksi” nimetyistä lukutaidottomista kansoista sekä heidän ”primitiivisiksi” nimetyistä ei-kristillisistä kulttuureistaan.<sup>75</sup>

Etnografia on antropologialle keskeinen tutkimusote. Sana etnografia tulee latinan sanoista ”ethnos” (kansa) ja ”graphein” (kirjoitus, kuvaus), joten kirjaimellisesti sillä tarkoitetaan kansan kuvaamista. Etnografiaa käytetään varsinkin kulttuuriantropologiassa, missä ihmisten toimintaa pyritään kuvaamaan omissa elinympäristöissään sisältä käsin. Antropologit puhuvat kenttätyöstä. Sillä tarkoitetaan, että tutkija liittyy tutkittavan yhteisön jäseneksi kerätäkseen osallistuvan havainnoinnin keinoin aineistoja paikan päällä tutkimuskohteessa. Tavoitteena on sisältä käsin kuvailla ja ymmärtää yhteisön kulttuuria.<sup>76</sup>

Symbolisen antropologian kiinnostus rituaaleihin (Victor Turner) ja semioottisen antropologian kiinnostus ruumiiseen (Claude Levi-Strauss) toivat ruumiillisten käytäntöjen tutkimisen osaksi kulttuurintutkimusta. Tämä antoi antropologeille mahdollisuuden tarkastella marginaalisina pidettyjä kulttuurisia ilmiöitä kuten tans-

---

75 Thomas 1995, Hammersley & Atkinson 1995.

76 Denzin 2003, Buckland 1999a.

seja. Tutkijat kuten Franz Boas (1858–1942), A. R. Radcliffe-Brown (1881–1955) ja E. E. Evans-Pritchard (1902–1973) sisällyttivät rituaalit, seremoniat ja sosiaalisen tanssin kenttätutkimuksiinsa.<sup>77</sup> Lisäksi jälkiteolliselle ajalle tyypillinen nostalgia ja huoli alkuperäiskansojen kulttuurin häviämisestä johtivat kansatieteen alueella tanssien keräämiseen ja muistiin kirjoittamiseen.<sup>78</sup>

Taidekaanon ja esteettisen kritiikin näkemys tanssista taide-  
muotona sekä myös antropologiassa vahvana vaikuttaneet etnosent-  
riset arvot ja imperialistiset päämäärät ohjasivat monia tutkijoita  
tarkastelemaan länsimaiselle kulttuurille vieraita tanssimuotoja  
kansanperinteenä ja vähätteleämään niiden arvoa.<sup>79</sup> Aikaiset ant-  
ropologiset tutkimukset tulkitsivatkin Aasian, Intian, Etelä-Ame-  
rikan, Lähi-Idän ja Pohjois-Afrikan monipuoliset tanssikulttuurit  
”alkukantaisiksi” ja länsimaisia taidetanssin muotoja vähemmän  
kehittyneiksi.<sup>80</sup> Tällaisesta ajattelusta esimerkkinä voidaan mainita  
saksalaisen Curt Sachs’n (1937) *World History of the Dance*, jonka  
evolutionaariset ajatukset ja kestävämmät yleistykset tanssista  
ennättivät levitä laajalle. Antropologien kuvauksia ”eksoottisista”  
kulttuureista siirrettiin myös romantisoituihin tanssiesityksiin, joita  
esitettiin muun muassa Chicagon maailmannäyttelyssä vuonna  
1893.<sup>81</sup>

Yhteiskuntatieteiden postmoderni käänne pani monet antro-  
pologit hylkäämään abstrahoidun kulttuurin käsitteen vanhentu-  
neena antropologisen tutkimuksen välineenä. Tämän seurauksena  
1980-luvulle tultaessa ”tanssia ei enää voitu katsoa kulttuurin mi-

77 Dox 2005.

78 O’Shea 2010.

79 Keali’inohomoku 1980, Grau 1993/4, O’Shea 2010.

80 Thomas 1995, Grau 1993/4.

81 Helland 2001.

krokosmoksena, niin radikaalia kuin sellainen näkökulma oli ollut” (BUCKLAND 2010, S. 337). Kulttuurin käsite oli juuri tanssinut tanssintutkimuksen valtavirtaan, kun sen validiteetti tuli yhteiskuntatieteille kestävämmäksi. Postmoderni näkökulma haastoi ajatuksen kulttuurista eheän selvärajaajaisena ja yhtenäisenä rakenteena tai maailmankuvana, jota tanssi ongelmatomasti peilaisi.<sup>82</sup>

Antropologian etnosentrisestä alkutaipaleestaan huolimatta etnografiassa, kuten monissa muissakin postpositivistisissa tutkimusotteissa, korostuu nykyään voimakkaana reflektiivisen paikantamisen vaatimus.<sup>83</sup> Lisäksi etnografinen katse on viime vuosikymmeninä kääntynyt tarkastelemaan myös kotimaisia yhteisöjä ja osakulttuureita. Nykyään tanssiantropologian ja tanssietnologian nähdään olevan kiinnostuneita tanssista ja liikkeestä kulttuurisina ilmiöinä sekä siitä, miten ihmisyyys näyttäytyy tanssin näkökulmasta tai tanssimisen kautta tarkasteltuna.<sup>84</sup> Graun<sup>85</sup> mukaan tanssiantropologia tarkastelee tanssia eri kulttuureissa ja kysyy esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä:

---

82 Buckland 2010.

83 Outi Fingerroos (2003) on ansiokkaasti jäsentänyt reflektiivisen paikantamisen nelikenttää, johon kuuluvat 1) ”itsereflektio” eli tutkijan henkilökohtaisten sitoumusten avaaminen, 2) ”metodologinen reflektio” eli metodien, teoreettisen viitekehyksen ja käsiteparaatin avaaminen, 3) ”epistemologinen reflektio” eli tiedonteoriaa ja tideonintressejä koskeva pohdinta ja kulttuuri-käsitteen avaaminen, 4) ”tutkimuksen sitoumusten reflektio” eli tutkimukseen vaikuttavien poliittisten tai muiden tutkimukseen vaikuttavien sitoumusten avaaminen.

84 Buckland 1999a, 1999b, ks. myös Graun, Andrée tanssiantropologiaa koskevassa videotaltioinnissa, <http://www.youtube.com/watch?v=AXbGg3TTNKY>, ladattu 12.10.2013.

85 Graun, Andrée tanssiantropologiaa koskevassa videotaltioinnissa, <http://www.youtube.com/watch?v=AXbGg3TTNKY>, ladattu 12.10.2013.

- Mistä tanssissa on kyse?
- Mitä ihmiset ajattelevat tanssista?
- Mitä esteettisiä näkökulmia siihen liittyy, jos sellaisia on?
- Mikä on sopivaa tai hyväksyttyä?
- Ovatko tanssijat erityisiä ihmisiä vai voiko kuka hyvänsä tanssia?

Antropologian arvo tanssintutkimukselle on ollut varsin merkittävä. Se on tehnyt näkyväksi tanssin moni-ilmeisyyttä eri kulttuureissa ja auttanut ymmärtämään, että tanssilla on *kaikissa* ympäristöissä kulttuuriset raamit, joiden sisällä se tulee mahdolliseksi mutta joita se myös tekee näkyväksi. Lisäksi etnografia on kulttuurin sisältä käsin tanssia lähestyvänä menetelmänä nostanut esiin toimijuuden – ihmiset, jotka tekevät ja esittävät tansseja.<sup>86</sup>

1990-luvulla tanssintutkimus kääntyi tarkastelemaan esteettisten käytäntöjen ideologisia taustoja ja hyödyntämään kriittisiä teorioita ruumiillistumisen, identiteetin ja representaation kysymyksiin tanssissa. Tällainen on linjassa kulttuurintutkimuksen tutkimusintressien kanssa. Kulttuurintutkimus on 1960-luvun Isosta-Britanniasta lähtöisin olevaa monitieteistä kulttuurisiin ilmiöihin keskittyvää humanistis-yhteiskuntatieteellistä tutkimusta. Se tarkastelee nykykulttuurin ilmenemistä – sen historiallisia taustoja, jännitteitä ja poliittisia voimia. Se tutkii, miten kulttuurisia merkityksiä tuotetaan, välitetään ja vastaanotetaan tietyn kulttuurin yhteiskunnallisten, poliittisten ja taloudellisten reunaehtojen puitteissa. Sille on tyypillistä pohtia kriittisesti, miten esimerkiksi

---

86 Buckland 1999b.



etnisyys, identiteetti, ideologia, kansallisuus, sosiaalinen sukupuoli ja yhteiskuntaluokka liittyvät kulttuurisiin sisältöihin ja niiden levittämiseen. Kulttuurintutkimus ei ole oma eheä teoriansa, vaan lainaa ajatuksia esimerkiksi filosofiasta, kirjallisuustieteestä, media- ja elokuvatutkimuksesta, naistutkimuksesta, sosiologiasta, politiikan teoriasta ja taidehistoriasta. Kulttuurintutkimuksen monitieteisyys tarjoaa tanssintutkimukselle vaativia teoreettisia tulkintaraameja aikaisemmin käytettyjen rinnalle.<sup>87</sup> Samalla tanssintutkimus auttaa kulttuurintutkimusta ymmärtämään sosiaalisten identiteettien rakentamisen ja esittämisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia.<sup>88</sup>

Tanssintutkimuksessa arnoldilaisen kulttuurikäsitteiden hylkääminen, eri kulttuureiden monimuotoisuuden tajuaminen sekä tanssin ymmärtäminen sosiaalisesti tuotetuksi ja ylläpidetyksi ovat avanneet tanssintutkimuksen fokusta ja oikeuttaneet eri tanssimuotojen yhdenvertaisen tarkastelun.<sup>89</sup> Tämä muutos on edellyttänyt teoreettisten viitekehysten kehittämistä sinnikkään tutkimustyön rinnalla.

## **Tanssintutkimuksen itsenäistymispyrkimyksiä**

Isossa-Britanniassa kiinnostus tanssin epistemologiaan heräsi osana tanssin pyrkimystä itsenäistyä koulujen ja yliopistojen oppiaineena 1970-luvulla. Muilla tutkimusaloilla tehty tutkimus oli auttanut ymmärtämään tanssin asemaa eri ympäristöissä ja sen tehtäviä osana ihmisten elämää.<sup>90</sup> Esimerkiksi antropologien kiinnostus

---

87 Desmond 1997.

88 Desmond 1993.

89 Arnoldilaisella kulttuurikäsitteellä tarkoitan tämän luvun alkupuolella mainitsemani kulttuurikriitikon Mathew Arnoldin edustamaa 1800-lukulaista ajatusta kulttuurista kaikkein parhaimpana mitä kansakunnat ovat tuottaneet.

90 Adshhead 1988.

tanssiin ja muihin sosiaalisesti rakennettuihin liikesysteemeihin tähtäsi viime kädessä siihen, mitä uutta tällainen tutkimus kertoisi kansoista.<sup>91</sup> Väitöskirjassaan *The Study of Dance* brittiläinen tanssintutkija Janet Adshead vaati, että tanssin tulisi itse saada määrittää, miten sitä tutkitaan.<sup>92</sup> Tämä yksinkertaiselta kuulostava vaatimus argumentoi ”tanssintutkimuksen omaksi oppiaineekseen, jota sen oma tutkimuskohde säätelee” (GIERSDORF 2010, s. 328).

Tanssin koulutusohjelmien lisääntyessä 1980-luvulla huomattiin pian, että tanssintutkimuksen teoreettiset perusteet olivat hatarat. Vaikka taidetanssilla oli vahvat käytännön perinteensä niin baletin kuin modernin tanssin alueilla, akateemisena oppiaineena tanssintutkimus tarvitsi ammatillista harjoittelua laajemman ja systemaattisemman kehyksen.<sup>93</sup> Tanssintutkimukselta puuttui vastuullinen ja akateemisesti elinkelpoinen itsenäinen perusta ”muodostaa väittämiä, jotka heijastavat syvää ja asiantuntevaa suhdetta *tanssiin itseensä*, jotta sen asemaa elämässä voitaisiin arvioida täsmällisemmin” (ADSHHEAD 1988, s. 6, alkuperäinen kursiivi). Tätä tarkoitusta varten Adshead lähti 1980-luvulla kehittämään tanssintutkimusta (Dance Studies) ja sen ytimeen sijoittuvaa tanssin analyttistä tarkastelua.

Uusi kehittymässä oleva oppiaine joutui väistämättä esittelemään keskeiset tutkimusintressinsä, menetelmänsä ja arviointikriteerinsä. Adshead tarkasteli tanssintutkimusta laaja-alaisesti kaikkea tanssia – ei siis yksinomaan tanssitaidetta – koskevien ajatusten, intressien ja kokemusten johdonmukaisena kokonaisuutena, joka oikeuttaa akateemisen kiinnostuksen ja tutkimuksen. Hänen omien sanojensa mukaan

91 Kaeppler 2000.

92 Adshead 1981.

93 Giersdorf 2010, Adshead 1980, 1981, 1988.

[t]ämä tarkastelu voi olla teoreettista (muodostettaessa väittämiä jostakin), käytännöllistä (opittaessa miten tehdään, luodaan tai esitetään) ja/tai arvioivaa (opittaessa esittämään kritiikkiä, arvostelemaan, tekemään arvioita jostakin). Oppiaine, jolla on nämä ominaisuudet, sisältää käsityksen niistä kriteereistä, jotka soveltuvat teoreettisten rakenteiden ymmärtämiseen ja tulevat näkyväksi kyvyssä ottaa käyttöön toimintakäytäntöjen periaatteita sekä esitettäessä arvioita tämän toiminnan puitteissa.

(ADSHEAD 1981, S. 11.)

Esittämäänsä oppiaineen määritelmää hyödyntäen Adshead jäsensi tanssin ideoiden, kohteiden ja kokemusten tarkastelun kolmeen osa-alueeseen: ”koreografia”, ”esittäminen” ja ”arvostaminen”. Tanssien tekemisen periaatteet ja taidot kuuluivat koreografian osa-alueeseen. Tanssijantyön kannalta keskeiset taidot, kuten tanssitekninen osaaminen ja kyky tulkita koreografiaa, sijoittuivat esittämisen osa-alueeseen. Tanssin kriittiselle tarkastelulle keskeiset taidot, kuten tanssin kuvaaminen, tulkinta ja arviointi, kuuluivat arvostamisen osa-alueeseen.<sup>94</sup> Nämä kolme osa-alueetta eivät ole toisensa poissulkevia, vaan pikemminkin kyse on erilaisista painotuksista. Nykyään ainakin taidetanssin käytännöissä nämä osa-alueet ovat usein sekoittuneet keskenään.

Tämän kirjan seuraavissa luvuissa esiteltävä Adsheadin tanssianalyttinen tutkimusote perustuu yli kolmekymmentä vuotta jatkuneelle teoria- ja menetelmäkehitykselle. Se nojaa perusteiltaan Adsheadin ja kolmen muun tanssi- ja esitystutkijan, Valerie A.

---

94 Adshead 1981.

Briginshawn, Pauline Hodgensin ja Michael Huxleyn, yhteistyöhön 1980-luvulla.<sup>95</sup> Sitten Adshead jatkoi tanssianalyysin menetelmäkehitystä jälkistrukturalistisesta näkökulmasta.<sup>96</sup>

Adsheadin tutkijaryhmän alkuperäinen tanssianalyysin malli perustui yhdysvaltalaisen estetiikan ja taidekasvatuksen tutkijoiden Ralph A. Smithin ja Christiana M. Smithin artikkeliin, jossa käsiteltiin taidetta ja esteettisiä taitoja taidekasvatuksen näkökulmasta.<sup>97</sup> Smith ja Smith lähtivät siitä, että estetiikan ja taidekasvatuksen tavoitteena on esteettisen arvostamisen perustaitojen opettamalla kouluttaa esteettiseen havainnointiin kykeneviä ihmisiä. He näkivät positivistiselle tutkimukselle tyypilliseen tapaan, että arkikokemusta syvempi ja informoidumpi esteettinen kokemus syntyy tarkasteltavana olevan taideobjektin taitavasta ja syvällisestä tutkimisesta siten, että noudatetaan tiettyjä lainalaisuuksia ja vaiheita. Heidän erittelemänsä esteettisen havainnoinnin prosessit ja niissä tarvittavat taidot olivat heille keinoja argumentoida, että esteettisessä havainnoinnissa on jotakin opetettavissa olevaa. Smithin ja Smithin esimerkit tulivat kuvataiteista, mutta he haastoivat muut tutkijat pohtimaan vastaavia käsitteitä muissa taiteissa ja selvittämään mahdollisia yhdenmukaisuuksia.<sup>98</sup>

Adsheadin työryhmä rakensi Smithin ja Smithin ajatusten kannustamana taulukon, jossa jäseneltiin tanssin tarkastelun taitoja ja käsitteitä.<sup>99</sup> Käytyään taulukon teoreettista perustaa koskevia jatkokeskusteluja ja hyödyntäen kriittisiä näkemyksiä antropologiasta, historiasta, liikeanalyysistä, psykologiasta, sosiologiasta ja

95 Ks. Adshead, Briginshaw Hodgens & Huxley 1982.

96 Adshead-Lansdale 1999a, 1999b, 2007; Lansdale 2004, 2008.

97 Smith & Smith 1977.

98 Adshead 1988, Smith & Smith 1977.

99 Adshead, Briginshaw Hodgens & Huxley 1982.

teologiasta työryhmä täydensi taulukon sellaiseksi kuin se on vuonna 1988 julkaistussa kirjassa *Dance Analysis: theory and practice*.<sup>100</sup> Alla esitetyssä taulukossa kiteytyvät tanssianalyysin neljä vaihetta sekä niissä tarvittavat taidot ja käsitteet, jotka luovat tanssianalyttisessä tutkimusotteessa perustan kaikenlaisten tanssi-ilmiöiden tarkastelulle. Tämän abstraktin ja käsitteellisen mallin avulla havainnoija pystyy kuvaamaan tanssin osatekijöitä ja rakennetta, sijoittamaan tanssin kontekstiinsa sekä myös luonnehtimaan ja arvioimaan tanssia.<sup>101</sup>

VAIHEET	TAIDOT	LIITTYVÄT KÄSITTEET
1	havaita, kuvata ja nimetä	osatekijät (elementit)
2	havaita, kuvata ja nimetä	rakenne (toisiinsa yhteydessä olevien osatekijöiden kudos)
3	tunnistaa, liittää, ymmärtää	luonne, laadut, merkitykset, merkittävytydet (tulkinta)
4	arvioida ja arvottaa	arvo ja tanssin meriitit (arviointi)

Taulukko 1. Tanssianalyysin vaiheet (Adshead ym. 1988, s. 111.)

Käsitteellisenä kehikkona Adsheadin mallin on tarkoitus toimia tanssi-ilmiöiden tarkastelun apuna joustavasti. Vaikka sen vaiheet on numeroitu yhdestä neljään, Adshead ja muut tutkijat korostavat, että numeroinnin ”logiikka ei määrää tiettyä lähtöpaikkaa tai rutiinia” (ADSHEAD YM. 1988, S. 109). Myöhemmin Adshead on täsmentänyt tätä asiaa vielä uudestaan jälkistrukturalistisesta näkökulmasta toteamalla, että strukturoidusta tanssianalyysimallista on hyötyä,

100 Adshead 1988.

101 Mt.

koska se päättyy ”jonkinasteiseen selvyyteen eri vaiheiden selkeästi erilaisista luonteista” (ADSHEAD-LANSDALE 1999A, S. 19). Toisin sanoen malli auttaa meitä ymmärtämään, miten tanssianalyysin eri vaiheet erottuvat toisistaan toiminnallisesti ja käsitteellisesti.

Adsheadin malli eroaa antropologisesta ja sosiologisesta tanssintutkimuksesta siinä, että sen *ensisijaisena* intressinä on tuottaa tietoa tanssista, kun taas antropologia ja sosiologia ovat kiinnostuneita kansojen kulttuureista, elämäntavoista, sosiaalisista konventioista ja yhteiskunnallisista rakenteista, joita tanssin nähdään ilmentävän – kyse on siis painotuseroista. Adsheadin malli auttaa tutkimaan tanssin rakenteellisia lainalaisuuksista, merkityksiä ja merkittävyttä, jotta ymmärtäisimme paremmin eri tanssilajeja ja niiden periaatteita sekä tanssin erilaisia merkitysulottuvuuksia.

Adsheadin tanssianalyysin malli pyrkii olemaan ”neutraali ... siinä määrin kuin on mahdollista olla neutraali tiedostaen, että jopa termien valinta ja kieli itsessään ovat jo kulttuurisidonnaisia” (ADSHEAD 1988, S. 109). Pyrkimys tanssi-ilmiön arvovapaaseen kuvaamiseen yhdistää Adsheadin mallia ja fenomenologista tanssintutkimusta. Fenomenologian metodina kuitenkin on kaikenlaisten tanssin havainnointia ohjaavien teoreettisten käsitteiden sulkeistaminen, jotta huomio kohdentuisi siihen, miten tanssi ilmenee kokemuksessa. Edellä Adsheadin reflektiivinen kriittisyys näyttäisi liittyvän lähinnä kieleen, jolla tanssia kuvataan. Onko Adsheadin teoreettinen malli itsessään neutraali ja ongelmaton? Mallissa tanssin tarkastelua ohjaavat annetut käsitteet ja esioletus siitä, että tanssi on rakentunut osatekijöistään ja niiden välisistä suhteista ajassa ja tilassa. Fenomenologisesta näkökulmasta voisin väittää, että Adsheadin analyysimallin käsitteistö ja esioletus tanssin rakenteista ohjaavat havainnoijan erittelemään ja kuvaamaan tanssi-ilmiötä annetun teorian valossa. Mutta niin tekevät kaikki teori-

at – ne ohjaavat huomiotamme ja auttavat meitä hahmottamaan, jäsentämään ja tulkitsemaan havainnoimaamme. Näin toimii myös fenomenologinen metodi, jossa tanssikokemuksen havainnointia ohjaavat fenomenologian teoriat. Erilaisten tulkintakehysten suuntautuneisuus ei mielestäni ole tanssintutkimuksessa ongelma ja eri tutkimusotteita voi myös yhdistellä, kunhan teorioita ja metodeja käytettäessä ollaan tietoisia niiden rajoista ja esitellään ne lukijoille.

Ajattelen itse, että Adsheadin mallissa pyrkimys kuvata tanssia neutraalisti liittyy ehkä fenomenologiaa enemmän estetiikan tutkimuksessa vielä 1970- ja 80-luvuilla vallalla olleisiin formalistisiin ajatuksiin tarkastella teoksen estetiikkaa esteettömästi ja epäitsekkäästi. Näin ehkä onkin Adsheadin mallin ensimmäisessä ja toisessa vaiheessa, joissa teoksen yksityiskohtaisen kuvaamisen voidaan ajatella edustavan kirjallisuudentutkimuksessa formalistista lähiluvun ajatusta, jossa keskitytään tekstin erittelyyn ja rakenteen analysointiin. Sen sijaan mallin kolmas ja neljäs vaihe eroavat radikaalisti formalistien periaatteista, jotka korostavat teoksen tarkastelua irrallaan tekijästä, kontekstista ja käyttötarkoituksesta. Adsheadin mallissa teoksen lähiluku on vain yksi osa laajempaa analyysiprosessia, johon liittyy olennaisesti myös tanssin sijoittaminen kontekstiinsa ja tanssin merkityspotentiaalın pohdinta. Tämä ja kielen kulttuurisidonnaisuutta koskeva reflektiivisyys sijoittavatkin Adsheadin nelivaiheisen analyysimallin strukturalismin ja jälkistrukturalismin alueille.

### **Analyysin pelkoa ja rajajännitteitä**

Tanssintutkimuksen ja tanssin kentällä käytännön työtä tekevien välillä on eri aikoina vallinnut jännitteitä, jotka näkyvät myös Adsheadin toimittaman tanssianalyysin perusteoksessa. Adshead esimerkiksi kirjoittaa, miten taiteen kentällä ihmiset toisinaan epäi-

levät teorioita ja haluavat ”yksinkertaisesti nauttia” (1988, s. 10) taiteesta. Uuden teorian kehittäminen on tietenkin altis epäilyille, ja teorioiden käyttöarvoa punnitaan suhteessa siihen, miten ne onnistuvat tekemään ”näkyväksi sitä toimintaa, jota ne kartoittavat” (MT.). Olen Adsheadin kanssa samaa mieltä, että teoriaa ei ole syytä vähätellä siksi, että se on teoriaa, koska sitä sen kuuluukin olla. Teorian ja käytännön dikotomia ei myöskään ole niin itsestään selvä kuin usein oletetaan.<sup>102</sup>

Tanssianalyysin kehittämisen tavoitteena oli auttaa ammatilaisia ja opiskelijoita tanssialalla hiomaan tanssin katsomiseen, tulkintaan ja arvostamiseen liittyviä taitoja, jotka ovat olennaisia niin kriitikolle, koreografille, opettajalle, tanssijalle kuin tutkijallekin. Tanssianalyysi pyrkii tanssia arvottavien henkilökohtaisten mieltymysten sijaan esittämään tanssista syvällisiä ja perusteltuja tulkintoja, jotka perustuvat tanssin huolelliseen ja systemaattiseen tarkasteluun.<sup>103</sup>

Jälkistrukturalismin, naistutkimuksen, queer-tutkimuksen, postkolonialismin ja postmodernismin moniulotteiset debatit ovat kehittäneet merkittävästi taiteiden, humanististen tieteiden ja yhteiskuntatieteiden alueella tehtyä tutkimusta, eikä tanssintutkimus ole tässä poikkeus.<sup>104</sup> Eräs kiistellyimmistä kysymyksistä koskee tutkijan perspektiiviä, jonka on perinteisesti uskottu olevan neutraali ja objektiivinen. Brittiläinen kulttuurintutkija John Frow (1995) on problematisoinut ”toisen” kirjoittamisen, mikäli tutkija ei tunnusta omaa positiotaan, jolla voi olla huomattavaa kulttuurista pääomaa ja symboliarvoa. Tällaiset keskustelut ovat kannustaneet haastamaan

102 Ks. esim. Weiler 2005.

103 Adshead 1988.

104 Dils & Copper Albright 2001, Thomas 2003, Buckland 2010, O’Shea 2010.



tutkitun tiedon varmuutta koskevat väitteet samoin kuin pohtimaan uusiksi tiedon luonnetta, tiedon tuottamisen poliittisia ehtoja, tulokintojen oikeutusta, tutkijan valta-asemaa ja tutkimusetiikkaa.<sup>105</sup>

Tanssintutkimuksen rajat ovat murtuneet, kun uudet näkökulmat ovat haastaneet teorian ja tutkimusmetodien yhtenäisyyden ehtoja. Tämä murros on kiinnostavalla tavalla kulkenut rinnan taidetanssin alueella tapahtuneen murroksen kanssa merkityssisällöisen postmodernistisen tanssin vallatessa tilaa liikkeen ja muodon itsenäisyyttä korostaneelta tanssin modernismilta. Tämä muutos ei ole ollut kaikille mieluinen, vaan siihen on suhtauduttu varauksella. Esimerkiksi 1990-luvun alussa yhdysvaltalainen tanssihistorioitsija Roger Copeland puolusti formaalista ”puhtautta”

jälkistrukturalisteilta, jotka väittävät, että kaikki taide, riippumatta siitä miten voimakkaasti se pyrkii kohti absoluuttista puhtautta, on aina yhdistetty sen formaalien rajojen ulkopuolella olevaan maailmaan.

(COPELAND 1990, S. 6.)

Copeland oli huolissaan siitä, että jälkistrukturalististen, feminististen ja muiden poliittisesti tiedostavien lukutapojen myötä kirjoittajien huomio saattaisi keskittyä liiaksi tanssin poliittisiin tai muihin ei-esteettisiin sisältöihin:

Kun sanoo, että kaikki taide on jollakin tapaa poliittista – väite, johon satun yhtymään – ei ole ollenkaan sama asia kuin että päättelisi kaiken taiteen olevan pelkästään poliittista. Tosiaan kun pelkistää taideteoksen niiden sisällöksi

---

105 Buckland 2010.

(poliittiseksi tai muuksi), kadottaa näkyvistä sen, mikä tekee niistä taideteoksia eikä jotain muita ilmaisun muotoja.

(COPELAND 1990, S. 7.)

Huoli tanssivan kehon jäämisestä teorioiden varjoon on aiheellinen, sillä ruumis on perinteisesti marginalisoitu länsimaisessa ajattelussa.<sup>106</sup> Tiedostavan ja poliittisesti valveutuneen lukutavan ei kuitenkaan tarvitse välttämättä kadottaa näkyvistä tanssivaa kehoa ja sen liikkeiden nyansseja tai koreografian rakenteellisia piirteitä. Päinvastoin monissa taitavissa tanssianalyttisissä raporteissa tanssimisen ja tanssin kuvaukset palmikoituvat yhteen lukijan tulkintojen kanssa ja toimivat samalla niiden perusteluina. On hyvä muistaa, että esimerkiksi sosiologian alueella katseen kääntyminen ruumiiseen on nimenomaan feminismin, jälkistrukturalismin ja postmodernismin ansiota. Nämä suuntaukset haastoivat 1900-luvun lopulla valistuksen projektin, yksilön käsitteen ja patriarkaalisuuden ja paljastivat ruumiin olevan se paikka, johon diskurssien valta ja sosiaalinen kontrolli kohdistuvat.<sup>107</sup>

Tanssiminen ja teoreettinen ajattelu tanssintutkimuksessa eivät tapahdu tyhjiössä vaan dialogissa niitä ympäröivän yhteiskunnan kanssa. 1960- ja 70-lukujen kansalaisyhteiskunnallinen liike, naisliike, homoliike, siirtomaajärjestelmän purkaminen sekä humanismin perusteiden, kehitysoptimismin ja tieteellisen totuuden haastaminen postmodernista näkökulmista yhdessä globaalin markkinatalouden kanssa ovat monilla tavoin vaikuttaneet siihen, mitä ja miten viime vuosikymmeninä on tanssittu ja miten tanssista on keskusteltu.<sup>108</sup> Nämä

106 Thomas 1995.

107 Thomas 1995; ks. myös Turner 1984, Shilling 1993, Thomas 2003.

108 O'Shea 2010, Giersdorf 2010.

muutokset ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, että tanssintutkimuksen intressit ovat lähestyneet muita tutkimusaloja ja myös limityneet niiden kanssa. Tämä kehitys on mahdollistanut, ja tehnyt samalla myös perustelluksi, teorioiden ja menetelmien lainaamisen ja yhdistelyn yli oppiainerajojen.

Itse asiassa Copelandin esittämät vaatimukset tanssintutkimuksen teorioiden itsenäisyydestä voidaan tulkita esimerkiksi vallankäytöstä, joka pyrkii ylläpitämään oppiainerajoja. Tällainen oppiainerajojen vartiointi voidaan nähdä osana länsimaisen ajattelun totuus- ja sanitaatioprojektia, joka alkaa 1700-luvun puolivälin valistuksesta ja kulminoituu huippuunsa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun modernismissa. Kuten postmodernit ajattelijat ovat dekonstruktion lukustrategioita hyödyntäen osoittaneet, totuus, puhtaus ja itsenäisyys ovat illuusioita, koska kaikki tekstit sisältävät myös sellaisia elementtejä, joita ne haluavat kieltää omistavansa.<sup>109</sup> Tanssintutkimuksessa tiedon luonne muuttuu oppiainerajojen loiventuessa uusien hybridien tutkimusintressien myötä. Puhtaus- ja itsenäisyysvaatimukset samoin kuin universaalit totuusväittämät tanssintutkimuksessa joutuvat haastetuiksi, koska tieto, retoriikka, valta ja käytännöt nivoutuvat aina toisiinsa.

Jälkistrukturalistisessa tanssintutkimuksessa tanssi ilmenee yhteiskunnassa tullen mahdolliseksi diskursseissa ja niitä ruumiillistaen.<sup>110</sup> Diskurssilla tarkoitetaan häilyvärajaista joukkoa lausumia, joilla inhimillistä todellisuutta esitetään tietynlaisena. Kyse on historiallisesti spesifisistä kulttuurisista tulkintaraameista, joita ylläpidetään ja kierrätetään sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Diskurssit eivät ohjaa pelkästään sitä, mitä on mahdollista sanoa, vaan

---

109 McGowan 1991, Seidman 1994, Usher & Edwards 1994, Burr 1995.

110 Foster 1986, Foster 1995, Adshhead-Lansdale 1999a.

myös sitä, mitä ja miten on mahdollista toimia. Tästä näkökulmasta käsin pidättyminen tanssin esteettisten piirteiden formalistisessa kuvaamisessa ei yksinkertaisesti riitä. Katseen on käännettävä myös siihen, miten kulttuuriset voimat operoivat tanssissa ja ruumiillistuvat tanssivissa kehoissa.<sup>111</sup>

Tanssin diskursiivisuuden ylenkatsominen vain siksi, että diskurssiteoriat oivallettiin ensin muualla kuin tanssintutkimuksessa, olisi sokean puritaanista ja ylimielistä nurkkakuntaisuutta. Merkittävät teoreettiset oivallukset syntyvät missä syntyvät. Niiden arvo perustuu siihen, miten ne taipuvat käyttöön eri asiayhteyksissä ja miten niitä osataan käyttää. Kaikki teoriat ovat tavalla tai toisella rajallisia, joten meidän kannattaa pohtia kriittisesti valitsemiemme teorioiden käyttöä ja niistä saatavaa hyötyä. ”Teoria”, toteaa yhdysvaltalainen tanssintutkija Ann Daly,

on keksimisen väline – joukko kysymyksiä, jotka tarjoavat moottorin tutkimukseen ja kriittiseen pohdintaan. Se ei ole mielikuvituksen korvike. Se on vain väline, ja väline on juuri niin tehokas kuin sen käyttäjä ja hänen projektinsa muotoilu.

(DALY 2000, S. 40.)

Teoriaa ei siis valita tarkastelun avuksi sattumanvaraisesti vaan sen pohjalta, miten se soveltuu tarkasteltavana olevan tanssin pohdintaan valittujen tutkimuskysymysten valossa. Poikkitieteellinen tutkimusote ja tutkimusmenetelmien lainaaminen toisista oppiaineista eivät kuitenkaan ole ongelmattomia. Meidän on osattava omista

111 Adshead 1999, Thomas 1995.

kysymyksistämme käsin arvioida, miten valitut lähestymistavat ja teoriat edesauttavat meitä tanssin tarkastelussa. Meidän on pystyttävä osoittamaan hyödyntämiemme teorioiden käyttökelpoisuus.<sup>112</sup> Teorioiden ja metodologioiden lainaaminen ja soveltaminen edellyttävät varovaisuuden lisäksi taustojen, esioletusten ja debattien tuntemusta. Kuten brittiläinen tanssiantropologi Theresa Buckland on todennut,

tiedon edistämiseksi on välttämätöntä harjoittaa täyttä ymmärrystä tai ainakin kunnioittaa jokaisen oppiaineen tietoteoreettisia perusteita ja varoittaa piittaamattomasta termien ja metodologioiden käyttöönotosta.

(BUCKLAND 1999B, S. 4.)

Myös Daly varottaa tieteidenvälisen ajattelun mahdollisesta uhasta tanssintutkimukselle, ”mutta *vain* jos tanssin spesifisyys kadotetaan teorian kustannuksella” (DALY 1991, S. 50). Toisin sanoen tanssintutkimuksen kiinnostuksen kohteena oleva koreografia, tanssiva keho ja tanssikokemus eivät saa jäädä teoreettisten yleistysten alle.

Postmodernissa maailmassa alojen välinen ja poikkialainen vuorovaikutus lisääntyvät. Samalla tutkimusalojen ja oppiaineiden väliset rajat hapertuvat ja murtuvat yhteisten tutkimusintressien ja keskinäisten metodologioiden vaikutuksesta. Tässä mielessä fenomenologia, eksistenssifilosofia, postmodernismi, jälkistrukturalismi ja naistutkimus ovat tuoneet positiivisen haasteen tanssintutkimukselle, jonka painopiste vielä 1970-luvulla oli ”faktojen” etsimiseen perustuvassa dokumentaarisessa historiankirjoitukses-

112 Adsheed-Lansdale 1994.

sa ja kirjallisuudentutkimuksen 1920-luvun alkupuolen uuskritiikin menetelmissä, jotka vaativat kriittistä tarkastelijaa pidättäytymään sisältöjen yksityiskohtaisessa kuvaamisessa.

Tanssintutkimuksen ja muiden oppiaineiden välinen kasvava keskustelu on tuottanut arvokkaita uusia näkökulmia, jotka liittyvät esimerkiksi kehoon, representaatioon, eroon, identiteetin moniin muotoihin, politiikkaan, teknologiaan ja talouteen.<sup>113</sup> Positivistisen paradigman haastaminen on johtanut monet tutkijat korostamaan subjektiivisuutta, osittaisuutta ja yksilöllisyyttä.<sup>114</sup> 2010-luvulla, kun tanssintutkimuksen kiinnostukset ulottuvat yhä useampaan suuntaan ja sen aiheet muuttuvat entistä monipuolisemmiksi, sen ytimessä ovat tietenkin tanssiminen, tanssiva keho, tanssikokemus, tanssimuodot ja yksittäisten tanssien ominaispiirteet ja -laadut. Tämä jatkuvassa liikkeessä ja muutoksessa oleva tanssintutkimuksen ydin hengittää sitä ympäröiviä konteksteja (yhteiskunnallisia, historiallisia, kulttuurisia, taiteellisia, pedagogisia, sosiaalisia, rituaalisia, terapeuttisia, taloudellisia jne.), jotka aina jo olemassa olevina ja myös muuttuvina ovat tanssin olemassaolon ehtoja.

---

113 Thomas 2003, O'Shea 2010.

114 Buckland 2010.

## 2. Formalistinen tutkimusote tanssiin

Formalismi liitetään uskriteikkiin ja venäläiseen formalismiin, jotka olivat luonteeltaan positivistisia kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia.<sup>115, 116</sup> Tanssintutkimuksessa formalistinen tutkimus-  
senne liittyy modernismin vaikutuksiin länsimaisessa taidetanssissa 1950-luvulta 1980-luvulle. Ajattelen tässä esimerkiksi teoksissa kuten George Balanchinen abstrakti baletti *Jewels* (1967), Merce Cunninghamin modernin tanssin teokset kuten *Suite by Chance* (1953), *Duets* (1980) ja *Biped* (1999) ja Lucinda Childsin *Radical Courses* (1976), joissa painottuvat liike itsessään, tanssivien kehojen linjat ja muodot tilassa ja teoksen rakenne – toisin sanoen teoksen formaalit piirteet (ks. kuva 4). Formalistinen tutkimusote pyrkii asenteettomaan vääristämättömyyteen. Yhdysvaltalaisen tanssihistorioitsijan Roger Copelandin mukaan formalistinen tutkimusote

... on harjoittelua näkemään, mitä on todella siinä, suoraan silmiesi edessä ... Formalismin tehtävä (tai yksi sen

---

115 Uuskriteikki oli angloamerikkalaisessa kulttuurissa vallitsevana kirjallisuuskriteikin suuntauksena 1920-luvulta 1960-luvulle. Siinä painotettiin tekstin muodollisen rakenteen lähilukemista eli yksityiskohtaista analysointia sekä teosten kulttuurista ja moraalista arvoa. Uuskriteikille oli tyyppillistä pidättäytyä tarkastelemasta teoksen kontekstia, kuten tekijän taustoja tai teoksen historiallisia ja sosiaalisia reunaehtoja. (Carter 2006, Selden & Widdowson 1993.)

116 Venäläinen formalismi oli nimensä mukaan kiinnostunut analysoimaan tekstin rakenteita ja kielen tapoja toimia tekstissä sekä sitä, miten kirjalliset keinot tuottivat tiettyjä esteettisiä vaikutelmia (Carter 2006, Selden & Widdowson 1993).

mahdollinen tehtävä) on vetää meidät ulos itsestämme. Kannustaa meitä ylittämään vastaukset, jotka ovat vain tavanomaisia tai ehdollistettuja. Formalismi on ennen kaikkea esteettömyyden harjoitusta. Se opettaa meitä pidättäytymään projisoimasta *omia* tarpeitamme, *omia* elämänker-tojamme, *omia* poliittisia tai persoonallisia [asenteitamme] taideteokseen.

(COPELAND 1990, S. 38.)



Kuva 4. Yksityiskohta Merce Cunninghamin teoksesta *Biped* (1999).



Vaikka formalistinen tutkimusote vaikuttaisi ensisilmäykseltä olevan samansuuntainen fenomenologisen reduktion kanssa, se eroaa siitä olennaisella tapaa, koska se ei tee eroa todellisuuden ja todellisuuden kokemisen välille. Lisäksi formalismi vastustaa tulkintoja, kun taas heideggeriläisessä fenomenologiassa esityskokemuksen tulkintaa voidaan jatkaa periaatteessa loputtomiin.

Brittiläinen tanssintutkija Valerie Preston-Dunlop on kutsunut morfologisiksi menetelmiksi sellaisia formalistisia tutkimusotteita, joka auttavat selvittämään tanssin rakenteellisia suhteita, muotoa ja tehtäviä koreologisia menetelmiä hyödyntämällä. Koreologisilla menetelmillä hän viittaa menetelmiin, jotka ovat kehittyneet tanssimateriaalin ja liikkeen tutkimuksesta eivätkä esimerkiksi antropologian, sosiologian tai naistutkimuksen kiinnostuksista tutkia tanssia.<sup>117, 118</sup>

Tämän luvun tavoitteena on esitellä tanssianalyysin formalistisia ulottuvuuksia ja kiinnostuksen kohteita sekä tällaisten analyysimallien vahvuuksia ja rajoitteita. Esittelen Adsheadin tanssianalyysin mallin keskittyen sen kahteen ensimmäiseen vaiheeseen, joiden voidaan sanoa edustavan esteettis-formalistista tutkimusotetta. Nämä kaksi ensimmäistä vaihetta keskittyvät teoksen osatekijöiden ja rakenteen havainnointiin ja kuvaamiseen. Pohdin myös tanssin muistiinkirjoittamista eli notatointia. Liike-elementtejä koskevassa tarkastelussa nojaan valikoituihin käsitteisiin unkarilaisyyntyisen Rudolf von Labanin (1879–1958) kehittämästä liikeanalyysistä ja sii-

---

117 Preston-Dunlop 1995.

118 Biologiassa morfologialla tarkoitetaan organismien muodon, rakenteen, rakenteellisten piirteiden ja muodonmuutoksen tutkimusta ([www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)). Kielitieteissä samalla käsitteellä tarkoitetaan muoto-oppia. Siinä tutkitaan kielen muodostumista morfeemeista eli kielen pienimmistä merkitysyksiköistä.

hen pohjautuvista jatkokehittelmistä, koska ne tarjoavat mielestäni koeteltuja ja laajasti käytettyjä menetelmiä kaikenlaisen liikemateriaalin tilallis-laadulliseen analysointiin. Mielestäni tanssi- ja liikeanalyysi ovat toinen toistaan täydentäviä menetelmiä. Tanssianalyysi pyrkii tarkastelemaan koko tanssiesitystä, sen osatekijöitä, rakenteita ja niihin liittyviä merkityksiä, jotta siitä voisi kirjoittaa perustellun tulkinnan tai arvostelun. Liikeanalyysi puolestaan on kiinnostunut kehosta paikkana, jossa liike syntyy tai josta se lähtee. Siinä tarkastellaan kehon järjestäytymisen ja yhdistyvyyden malleja sekä eri kehonosien välisen liikkeen jaksottumista. Tällaisen tarkastelun tavoitteena on tietyllä objektiivisuuden tasolla havainnoida kehon liikettä sekä tunnistaa yksittäisten kehojen fyysisiä preferenssejä ja laatuja.<sup>119</sup>

Labanin eklektinen lähestymistapa ammentaa geometriasta ja 1900-luvun alun kulttuuri-ilmapiiristä, jossa esoteerisuus – ruusu-ristiläisyys, teosofia ja antroposofia – ja jungilainen psykoanalyysi elivät voimakkaina.<sup>120</sup> Labanin liikeanalyysille tyypillinen tapa havainnoida ja kuvata liikettä yksityiskohtaisesti annetun analyysikehikon kautta on mielestäni lähellä formalismia, vaikka Labanin liikelaatuja koskevassa effort-teoriassa onkin tulkinnallinen ulottuvuus, joka ammentaa jungilaisista persoonallisuustyypeistä. Koska Labanin liikeanalyysi on varsin monimutkainen ja edelleen kehittyvä systeemi, sen kaikenkattava esittely ei tämän kirjan puitteissa ole mahdollista. Kiinnostuneen lukijan kannattaa perehtyä aiheeseen tarkemmin alan kirjallisuuden kautta.<sup>121</sup>

119 Eurolab e.V., Hackney 2002, Bartenieff & Lewis 1980.

120 Carlisle & Preston-Dunlop 2008, Moore 1999, Van Koningsveld 2011.

121 Ks. esim. Laban 1966, 1988, Laban & Lawrence 1974, Davies 2006, MacCaw 2011.

Lukijan kannattaa pitää mielessä, että myös Adsheadin nelivaiheinen malli ei kaikilta osin edusta formalismia, sillä se ei keskity yksinomaan empiiristen ”faktojen” kuvaamiseen. Päinvastoin analyysimallin kolmas ja neljäs vaihe keskittyvät havainnoijan rakentamiin tulkintoihin, jotka mahdollistavat tanssin sijoittamisen laajempiin viitekehyksiin historiallisesti, yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti sekä tanssin merkittävyyden arvioinnin.<sup>122</sup>

### **Tanssin osatekijät ja klusterit**

Adsheadin tanssianalyysin ensimmäinen vaihe nojaa systematiikkaan, joka jäsentää ja luokittelee tanssi-ilmiöstä aistein havaittavia komponentteja eli tanssin osatekijöitä ja klustereita eli osatekijöiden yhdistelmiä, jotka havainnoija pystyy osoittamaan tanssista. Tällaisia osatekijöitä ovat liike, tanssija, visuaalinen ympäristö ja auditiivinen ympäristö.<sup>123</sup> Vastaavasti koreologisesta näkökulmasta laadittu analyysimalli puhuu tanssimechanikan säikeistä, joita ovat henkilö, liike, ääni ja tila.<sup>124</sup> Tällaisen jaon on tarkoitus antaa karkea käsitys yleisimmistä osatekijöistä, joista tanssin voidaan ajatella pääpiirteissään rakentuvan. Jäsennyksen tarkoituksena on lähinnä auttaa havainnoijaa erottamaan tanssiesityksessä usein toisiinsa nivoutuneita osatekijöitä, joiden välisistä suhteista tanssi muodostuu. Jaon tarkoituksena ei ole pelkistää esitystilän fyysisiä objekteja pelkästään visuaalisuudeksi tai puhuttua tekstiä pelkästään ääneksi. Sen tarkoituksena on kannustaa tanssin havainnoijaa suuntaamaan huomionsa tanssiin sen liikkeellisiä ulottuvuuksia

---

122 Adshead 1988.

123 Adshead 1988.

124 Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2002.

laajemmin ja kiinnittämään huomioita kaikkeen, mitä tanssissa näkyy ja kuuluu.

Vaikka jokainen tanssin osatekijä on mahdollista tunnistaa erikseen, ilmenevät ne yleensä käytännössä klustereina, kuten esimerkiksi tanssija, liike ja puku. Liikettä tarkasteltaessa siinä voi tunnistaa useita liike-elementtejä, jotka muodostavat liikeklusterin: esimerkiksi hyppy oikealta jalalta vasemmalle jalalle, joka liikkuu suhteessa kehoon etudiagonaaliin vasemmalle nopeasti ja kevyesti. Vaikka hypyn kuvaus ei ole yksityiskohtaisuudessaan tyhjentävä, riittää se tässä kuvaamaan, miten yksi liike muodostuu erilaisten liike-elementtien monimutkaisena klusterina.

Koska tanssi tulee olevaksi usean osatekijän yhteisvaikutuksesta, mennään tanssianalyysissä liikeanalyysiä pidemmälle huomioidmalla eri osatekijöistä muodostuvat kompleksit eli yhdistelmät. Esimerkiksi kolme tanssijaa, joista kaksi on pääosassa olevia naisia ja yksi sivuosassa oleva mies, hyppäävät edellisen hypyn ja päätyvät vihreäksi valaistulle kehälle, jonka keskellä toinen mies soittaa rumpua ja hyräilee pätkittäistä melodiaa. Metaforisesti tanssia voidaan ajatella muuttuvana ajallis-tilallisena kudelmana, joka muodostuu toisiinsa nivoutuvista erilaatuisista tanssin osatekijöistä.

*Mustaan, peittävään leninkiin pukeutunut tummahiuksinen nainen astuu näyttämölle vasemmasta reunasta kävellen hitaasti suorinta reittiä kohti keskellä takanäyttämöä olevaa valaistua pistettä. Hän pysähtyy pisteen vasempaan ulkoreunaan hetkeksi ja siirtää sitten tiukaan puristetun oikean nyrkkinsä hitaasti valokeilan keskelle, kyynärvarsi hieman koukussa. Hitaasti hän kääntää katseensa nyrkkiin, hellittää puristusta ja avaa sormiaan sen verran, että niiden välistä valuu pöllyvää*

*tuhkaa lattialle. Tuhkan valuessa hiljaisuutta lävistää sellon yksittäinen pitkä sävel, joka voimistuu.*

Edellä olevasta kuvauksesta voimme tunnistaa useita tanssin osatekijöitä, joista tilanne muodostuu: naisen, leningin, kävelyn, valokeilan, nyrkin siirron, katseen kääntämisen, tuhkan valumisen ja sen pöllyämisen, hiljaisuuden ja sellon äänen. Tanssin osatekijöiden yhdistyessä muodostuu klustereita. Toisin sanoen huomaamme esimerkiksi kävelyn suunnan, katseen kääntymisen nopeuden tai nyrkin puristuksen voiman. On selvää, että naisen puhe ei ole esityksessä vain ääntä. Sillä on erityinen – lakooninen – äänensävy ja puhuttu teksti sisältää viittauksen naiseen itseensä ja hänen menneeseen elämään. Äänensävyyn ja viittausten kautta puhe kytkeytyy myös naisen kädestä valuvaan tuhkaan ja sellon surumieliseen sointiin. Näiden rakenteellisten suhteiden havaitseminen tekee katsojalle mahdolliseksi esittää erilaisia tulkintoja esimerkiksi naisen elämän valumisesta hukkaan tai siitä, että hän on kuollut.

Tanssianalyysin ensimmäinen vaihe on luonteeltaan erittelevän yksityiskohtaisesti liikettä ja muita tanssin osatekijöitä ja elementtiklustereita tarkastelevaa. Tanssin havainnointi edellyttää havainnoijalta kykyä huomata tanssin osatekijöissä ja elementtiklustereissa ilmenevää samanlaisuutta, muutoksia ja eroja. Tämän lisäksi hänen tulee kyetä kuvaamaan ja nimeämään osatekijöissä havaitsemiaan piirteitä, laatuja sekä niiden muutoksia.<sup>125</sup> Kuten edellisen luvun fenomenologiaa käsittelevässä osassa totesin, tanssin osatekijöiden tarkastelu ei ole täysin ongelmatonta, koska siihen liittyy kaksi toisiinsa erottamattomasti kietoutuvaa ulottuvuutta:

---

125 Adshead 1988.

tanssin osatekijät ja se, miten ne kokijalle ilmenevät. Havainnoinnissa tarvittavia taitoja voi kuitenkin harjoittelun avulla kehittää, jolloin havainnoista tulee tarkempia.<sup>126</sup>

Intersubjektiiivisesti jaettu kieli ja käsitteet ovat perustyökaluja havaittujen tanssin osatekijöiden kuvaamisessa ja nimeämisessä. Liikkeen kuvaaminen kielen avulla on aina osittaista ja voi vaihdella sen mukaan, mitä ja miten sanoja käytetään. Havainnot saavat kielessä narratiivisen muodon toisiinsa linkittyvinä virkkeinä ja kappaleina, jotka kertovat, miten ja millaisena tanssi kirjoittajalle ilmenee. Nämä kokemukset voivat kirjoittautua tekstiksi liikkeen kuvaamisena, tulkintaan perustuvina merkityksiä ja tunnereaktiona tai useita ajatuksia yhteen tiivistävinä yleisempinä mielikuvina.<sup>127</sup> Tanssialan ammattilaisten on kuitenkin ymmärrettävä kuvaamisen – se, miten tanssi ilmenee rakenteina – ja tulkinnan – se miten tanssi ilmenee havainnoijalle erilaisissa mielikuvissa, emootioissa ja muissa merkityssisällöissä – ero. Joskus kuvaamisen, tulkinnan ja arvottamisen erottaminen toisistaan voi olla erittäin haasteellista jo siksi, että sanat ja sanonnat eivät ole arvovapaita – ajatellaanpa vaikka verbejä kaatua, kompastua ja kompuroida. Käytännössä raja kuvauksen ja tulkinnan välillä on vuotava. Vaikka eräät tutkijat, kuten esimerkiksi liikeanalytikot Irmgard Bartenieff, Peggy Hackney, Betty True Jones, Judy Van Zile ja Carl Wolz, näkevät tärkeäksi, että tanssintutkimukselle kehitetään yhteinen terminologia, sen ei kuitenkaan haluta ”sulkevan pois tai lannistavan persoonallisen kuvauksellisia puhetapoja tai havaintojen tallentamista” (BARTE-NIEFF YM. 1994, S. 4).

---

126 Ks. seuraava luku.

127 Bartenieff ym. 1984.

## Liikkeen muistiin kirjoittamisesta

Tanssimiselle ominainen hetkellisyys on haaste tanssin havainnoinnille ja yksityiskohtaiselle kuvaamiselle. Vaikka videoteknologian avulla on mahdollista tarkastella tanssimista ja tanssin yksityiskohtia yhä uudestaan ja uudestaan, varsinaisena haasteena on havaintojen sanallistaminen tanssitekstiksi, joka tarjoaa kartan tarkempaan rakenteellisten yksityiskohtien vertailuun ja tulkintojen tekoon. Menetelmälliseksi ratkaisuksi havainnoija voi kehittää oman kirjaamisen menetelmänsä, joka palvelee tarkasteltavana olevan tanssin erityispiirteitä ja hyödyntää sen omaa käsitteistöä. Vaihtoehtoisesti hän voi hyödyntää tai soveltaa sopivilta osin jotakin jo olemassa olevaa tanssi- tai liikenoataatiojärjestelmää, joiden oppiminen on usein kuitenkin melko työlästä. Muistiinkirjoittaminen on notaatiojärjestelmien yksi funkito, mutta ne auttavat myös havainnointia, liikkeen jäsentämistä ja tanssin rakenteiden ymmärtämistä.

Nykymerkityksessä koreografian käsitteellä ei tarkoiteta pelkästään tanssin liikkeellistä sisältöä ja sen muotoa tai aina edes ihmisen esittämää liikettä, vaan sen merkitys on laajempi. Se ulottuu kaikelaisesta liikkeen ja liikettä mahdollistavien tilanteiden organisoinnista esittävän taiteen teoskonseptien kokonaisuuksiin. Sillä voidaan tarkoittaa myös tanssin tekemisen taitoa: käytännön tietoa, jota yhdysvaltalainen tanssikomposition opettaja Robert Dunn on kutsunut eräänlaiseksi ”fyysisen kirjoittamisen muodoksi” (PRESTON-DUNLOP 1995, S. 389).

Ranskalaisen ”chorégraphie” -sanan etymologiset juuret ovatkin antiikin kreikan sanoissa ”χorea” (khoreia, tanssi) ja ”γραφία” (graphia, kirjoittaa). Vielä 1800-luvulla koreografia ymmärrettiin

länsimaissa ensisijaisesti tanssinotaationa eli paperille kirjoitettuna tanssina.<sup>128</sup>

Länsimaissa onkin olemassa kymmenittäin erilaisia tanssi- ja liikenotaatiojärjestelmiä, joista ensimmäisiä on käytetty jo 1400-luvulla.<sup>129</sup> Esimerkiksi Beauchamp-Feuillet-notaatiojärjestelmää, jonka Académie Royale de Danse perustaja Ludvig XIV tilasi Pierre Beauchampilta 1680-luvulla, käytettiin erilaisina versioina barokkitanssien muistiinmerkitsemiseen ainakin 1780-luvulle asti.<sup>130</sup> Folkloren elvyttäjät Cecil J. Sharp ja Herbert C. Macilwaine kehittivät oman järjestelmänsä morristanssien muistiinkirjaamiseen 1900-luvun alkupuolella Englannissa.<sup>131</sup> Rudolf ja Joan Benesh julkaisivat Benesh Movement Notation -järjestelmän Iso-Britanniassa vuonna 1956. Sen väitetään olevan keino, jonka avulla liikkeestä saadaan yksityiskohtainen kolmiulotteinen kuvaus. Benesh-notaatiota on käytetty taidetanssin – erityisesti baletin – tallentamisen lisäksi myös etnografoissa, työergonomian tutkimuksessa ja fysioterapiassa asiakkaiden liikeratojen muistiin kirjoittamiseen.<sup>132</sup>

Tanssi- ja liikenotaatiojärjestelmät mahdollistavat liikkeen muistiinmerkitsemisen erilaisin symbolein. Monet näistä järjestelmistä on kehitetty yksittäisten tanssilajien muistiinmerkitsemiseen, ja ne sisältävät ohjeita, merkkejä, erilaisia piirroksia esimerkiksi lattiakuvioista, nuotteja, tikku-ukkoja ja sanojen lyhennöksiä. Yleisimmin käytettyjä ovat erilaiset abstraktit symbolit.<sup>133</sup> Tarkastelen

128 Foster 2011.

129 Huchon Guest 1984.

130 Waite & Appleby 2003, ks. myös Weaver 1706.

131 Sharp & Macilwaine 1907.

132 McGuinness-Scott 1983, Royal Academy of Dance.

133 Huchon Guest 1984, 1989.



kin seuraavassa lyhyesti nykyisen melko yleisesti käytössä olevaa notaatiojärjestelmää nimeltä Kinetography Laban tai Labanotation.

Eräs laajimmalle levinneistä liikenotaatiojärjestelmistä on vuonna 1879 Bratislavassa syntyneen Rudolf von Labanin vuosien 1924 ja 1928 välillä kehittämä Kinetography Laban, jota hänen seuraajansa ovat kehittäneet edelleen ja jota Yhdysvalloissa kutsutaan nimellä Labanotation. Labanin käsitteitä on sovellettu muun muassa antropologiassa, koreologiassa, psykologiassa ja kehollisen viestinnän tutkimuksessa.<sup>134</sup> Kinetography-sanan etymologiset juuret ovat kreikan sanoissa kinēma (liike) ja graphein (kirjoittaa).<sup>135</sup>

Laban oli tanssin moniosaaja, jonka elämäntyö koreografian, liiketutkimuksen ja tanssipedagogiikan parissa vaikutti voimakkaasti keskieurooppalaisen taidetanssin kehittymiseen 1900-luvun alkupuolella. Jouduttuaan natsi-Saksassa epäsuosioon Laban jatkoi työtään toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen Iso-Britanniassa, missä hän kehitti edelleen tanssipedagogiikkaa ja teki työtehotutkimusta tehtaissa yhteistyössä teollisuuskonsultti F. C. Lawrencen kanssa. Yhteistyön tuloksena syntyi liikkeen voimankäyttöä tarkasteleva Effort-analyysi, jota Labanin seuraaja Warren Lamb kehitti eteenpäin liikkeen muodon (Shape) osalta.<sup>136</sup> Niin voimankäyttöä kuin liikkeen muotoa koskien on olemassa omat notaatiojärjestelmänsä, jotka on mahdollista yhdistää Labanin kehittämään liikenotaation Kinetography Laban eli Labanotation.

Labanin liikeanalyttisten ideoiden siemenet kuten tilaharmonia (Choreutics), joka tarkastelee liikettä tilassa ja tilallisia suh-

---

134 Maletić 1987.

135 Kinetografian lähikäsitteitä ovat kinematiikka eli liikeentutkimus, kinetiikka, joka tutkii ruumiinliikkeiden mekaniikkaa, kinestiikka, joka tutkii kehollista viestintää, ja eukinetiikka, joka tutkii liikkeen ajoitusta, rytmiä ja dynamiikkoja.

136 Maletić 1987, Moore 2001, Preston-Dunlop 1998.

teita, levisivät Yhdysvaltoihin hänen vieraillessaan New Yorkissa ja Los Angelesissa vuonna 1926, ja niitä kehittivät eteenpäin Irma Otte-Betz ja varsinkin Irmgard Bartenieff, joka tuli siirtolaisena Saksasta Yhdysvaltoihin vuonna 1936. Bartenieff hyödynsi Labanin ajatuksia fysioterapiassa ja tanssiterapiassa sekä kehittämässään Bartenieff Fundamentals -harjoitusmenetelmässä, joka on nykyään yhdistetty Effort/Shape-järjestelmän opetukseen Yhdysvalloissa. Labanin liikeanalyysi tunnetaan nykyään nimellä Laban Movement Analysis.<sup>137</sup>

Mikään havainnointi- tai notaatiomenetelmä ei tallenna liikettä neutraalisti tai arvovapaasti, koska niiden rakenteet ja käsitteet sisältävät jo lähtökohtaisesti oman historiallisen kontekstinsa mukaisia ennako-oletuksia havainnoinnista, tanssista, liikkeestä, kuvaamisesta ja analysoinnista. Tämä tekee ongelmalliseksi erilaisten havainnointi-, analyysi- ja notaatiojärjestelmiä koskevat väitteet niiden universaalista käytettävyydestä.<sup>138</sup> Voidaankin pohtia, mitä liike itsessään enää merkitsee, jos jätämme huomiotta kulttuurisen ympäristön ja sosiaalisen tilanteen, jossa liike tapahtuu, tai jos emme kiinnitä huomiota siihen, mitä tapahtui ennen, samanaikaisesti ja jälkeen sen liikesuorituksen, jota kiinnostuneina tarkastelemme. Tämä ei kuitenkaan tee erilaisia havainnointi-, analyysi- ja notaatiomenetelmiä käyttökelvottomiksi, vaan ne ovat hyödyllisiä apuvälineitä, kunhan pidämme mielessä, että ne ovat oman aikansa ja kulttuurinsa synnyttämiä diskursiivisia tulkintakehyksiä, jotka ovat aina omalla tavallaan rajallisia.

Tanssin kuvaamisessa on hyvä puntaroida eri menetelmien käytettävyyttä ja ekonomisuutta tutkimuskysymyksestä käsin

137 Maletić 1987, Moore 2000.

138 Hutchinson Guest 1984; Adshead 1988; Brooks 1993; Lansdale 2010.

tarvelähtöisesti. Tanssin koodaaminen liikenoataatioksi, josta se voidaan konstruoida eläväksi – mutta ei koskaan alkuperäiseksi – esitykseksi on työläs operaatio, joka edellyttää koreologin eli tanssinotaattorin ammattitaitoa. Koska kaikki tutkimukset ovat kuitenkin rajallisia, yksityiskohtainen tanssin muistiin merkitseminen ei aina ole tarkoituksenmukaista. Kirjoittaessaan täsmällisyydestä ja epätäsmällisyydestä filosofi Ludwig Wittgenstein on todennut, että ”[e]i ole olemassa *yhtä* etukäteen määrättyä tarkkuuden ihannetta” (1999, s. 79). Selitykset ovat aina epätäsmällisiä, mikä ei tee niistä käyttökelvottomia, hän toteaa. Tanssin kuvaamisessa riittääkin, että havainnoija saa relevantteja vastauksia kysymyksiinsä. Vaikka liikkeen ja muiden tanssin komponenttien kuvaamisessa voitaisiin mennä hiusta halkoviin yksityiskohtiin, tärkeämpää on tunnistaa olennainen epäolennaisesta ja löytää tasapaino yksityiskohtaisen havainnoinnin ja tulkintojen välillä. Kuten liikeanalyttikot Bartenieff ym. ovat todenneet,

[j]os luetteloit kaikki puut ja kasvit ja ruohon lajikkeet, näetkö, että se on itse asiassa metsä? Ja jos kutsut sitä metsäksi, kadotatko ne hienoiset erot kasvillisuudessa, jotka erottavat tämän puiden, kasvien ja ruohojen muodostaman ryhmittymän muista metsistä? Onko kokonaisuus enemmän kuin osiensa summa?

(BARTENIEFF YM. 1984, S. 4.)

Tutkimusmetodologian valinta on aina haasteellista. Olennaista tieteenkin on valita tutkimusmentelmät ja teoreettiset aparaatit siten, että ne vastaavat tutkimuskysymykseen. Yleisemmin näkisin, että tanssintutkimuksen kannalta on ratkaisevaa hyödyntää sellaisia tutkimusmetodologioita, joka mahdollistavat tanssivan kehon ja liikkeen samoin kuin tanssin muiden osatekijöiden ja rakenteellisten

suhteiden tarkastelun ja hahmottamisen siten, että tanssitekstiksi kirjoitetut huomiot tanssi-ilmiöstä toimivat pidemmälle vietyjen tulkintojen ”ankkuripaikkana” ja perusteluina.

## Tanssija ja keho

Taidetanssissa, sosiaalisessa tanssissa ja tanssirituaaleissa ihmiskeho on keskeinen ilmaisun paikka ja sen ilmentäjä. Tanssivan kehon dynaamisuus ja läsnäolo hetkessä – liikkeessä olevana ja paikalleen pysähtyneenä – ilmenevät elettyinä, ruumiillisina kokemuksina ja samalla myös merkitysten näyttämönä tanssin kokijalle.<sup>139</sup> Siksi tanssivan kehon ja liikkeiden havainnointi, kuvaaminen ja nimeäminen ovat keskeisinä tanssianalyysin ensimmäisessä vaiheessa.<sup>140</sup>

Tanssijoita tarkasteltaessa ja kuvattaessa huomio voi kiinnittyä esiintyjien lukumäärään, sukupuoleen tai rooliin (pää- tai sivuosa).<sup>141</sup> Lisäksi voidaan huomioida tanssijoiden ikä, ihonväri, hiukset, maskeeraus ja muu kehon koristelu – esimerkiksi tatuoinnit tai lävistykset – sekä myös ruumiinrakenne ja sen asettamat haasteet.

Labanin teorioissa kehon muotoa on perinteisesti kuvattu termeillä ”pin” (puikko), ”wall” (seinä), ”ball” (pallo), ”screw” (ruuvi) ja ”pyramid” (pyramidi), jotka mahdollistavat kehon muodon kuvaamisen esimerkiksi termeillä ”kovera, kupera, pyöreä, litteä, kiertynyt” (DELL 1977, s. 85). Tästä voidaan sitten edetä ”syvemmmälle Shape käsitteeseen lähinnä sen mukaan, mikä kehon muotoamisen suhde on itseensä ja ulkomaailmaan (inner – outer)” (TARJA YOKEN, HENKILÖKOHTAINEN TIEDONANTO 18.11.2013). Lisäksi voimme tar-

139 Thomas 2003, Desmond 1997.

140 Adshead 1988.

141 Adshead 1988.

kastella esimerkiksi kehon symmetriaa ja epäsymmetriaa<sup>142</sup>, kehon liikkeellisiä rajoituksia, kosketusta ja otteita.<sup>143</sup>

Keho on kuitenkin monimutkainen ja viimeistä määritelmää väistävä käsite, mikä ilmenee esimerkiksi seuraavasta määrittely-yrityksestä, jonka Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg ovat kirjoittaneet koreologisesta näkökulmasta. Heille keho on

persoonallinen, yhteiskunnallinen, emotionaalinen, eläimellinen, mineraalinen, vegetaarinen, seksuaalinen, biologinen, psykologinen ja että ruumis ... liikkeen agenttina – toimijana – ... sijoittuu eri konteksteihin tilassa, joka itnessään on sekä yhteiskunnallista, persoonallista, poliittista, yksityistä, abstraktia, tietoista, tiedostamatonta ja niin edelleen.

(PRESTON-DUNLOP & SANCHEZ-COLBERG 2002, S. 9.)

Kuten määritelmästä ilmenee, ihmiskeho on käsitteenä epävakaa – sen saamat merkitykset näyttäisivät määräytyvän erilaisista diskursiivisista intresseistä ja tulkintaraameista käsin. Samalla kun tanssijan keho on liikettään synnyttävä objekti ja sitä kokeva subjekti, se on myös paljon muuta. Se on sukupuolen, etnisen taustan, iän, ruumiinrakenteen, fyysisten mahdollisuuksien ja kulttuuristen harjoitusjärjestelmien tuottama ainutlaatuinen kokonaisuus. Persoonallisen tyylinsä lisäksi – ja myös osana sitä – tanssiva keho on kulttuuristen merkien ja sosiaalisten konventioiden näyttämö vaetetettuna tai ilman. Sukupuolitettuna tanssiva keho on sukupuolen ja usein myös seksuaalisuuden esittäjä. Esimerkiksi nais-

142 North 1959; Preston-Dunlop 1963, 1980, ks. myös Humphrey 1959.

143 North 1972, 1959, Preston-Dunlop 1980, 1963.

tutkimuksen, kriittisen miestutkimuksen ja queer-tutkimuksen näkökulmista nähdään tärkeäksi tutkia, miten sosiaalista sukupuolta ja seksuaalisuutta tanssissa ja yleisemmin yhteiskunnassa esitetään, minkälaisille sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tavoille tanssissa on tilaa ja miten tanssi voi haastaa stereotyyppisiä mieheyden ja naiseuden esittämisen tapoja.<sup>144</sup> Palaan näihin keskusteluihin luvussa 5.

## Liike

Adsheadin tanssianalyysissä ja Labani teorioihin perustuvassa Motif writing-menetelmässä liike ymmärretään yleensä kehollisena toimintana, jonka sisällöt voivat vaihdella esimerkiksi paikallaanolosta taivutuksiin, ojennuksiin, avautumisiin, sulkeutumisiin, ristiinvienteihin, kiertoihin, käännöksiin sekä painonsiirrosta liikkeellelähtöön, askeleisiin, juoksuun, hyppyihin, pudotuksiin, nousuihin, kosketuksiin, kiinnipitoihin, nostoihin ja laskuihin. Labanin liikeanalyysi tarkastelee liikkeen ilmenemistä ihmiskehoa laajemmin muun muassa luonnossa, rakennetussa ympäristössä, taiteissa ja niin edelleen. Vaikka tämänkin kirjan liikettä koskeva keskustelu painottuu tanssivan kehon liikkeisiin, on hyvä pitää mielessä, että tanssiesityksessä voi ilmetä myös ei-kehollista liikettä esimerkiksi lavastuksessa, valaistuksessa, puvuissa, projisoinneissa ja niin edelleen.

Kehon liike voidaan jakaa karkeasti kokokehon liikkeisiin ja kehonosien liikkeisiin. Jälkimmäisestä näistä käytetään englanninkielisessä kirjallisuudesta nimitystä ”gesture” eli ele. Temin suomennos antaa käsitteestä helposti liian suppean kuvan – tällaisia kehonosien

---

144 Desmond 2001, Foster 1995, 2000, Carter 1996, Lehikoinen 2006.

liikkeitä ovat esimerkiksi jalan ojentaminen, käsivarrella kauhoaminen, sormilla kerääminen tai ripottelu, pään liikkeet ja kasvojen ilmeet. Ihmiskehon liikepotentiaali on huikean monipuolinen, mikä mahdollistaa monella tavalla tanssimisen. Jokaisessa tanssilajissa ja -tyylissä hyödynnetään valikoidusti vain osaa ihmiskehon liikepotentiaalista. Tanssilajin ja -tyylin mukaan kehollinen toiminta voi ilmetä arkipäiväisenä tai pitkälle tyyliteltynä.<sup>145</sup>

Tanssia kuvailevat käsitteet voivat olla yleiskäsitteitä, joilla viitamme erilaisiin kategorioihin – esimerkiksi hyppy, pyörähdys, kenkä, näyttämö. Ne voivat myös olla tietyille tanssikulttuurille erityisiä termejä, kuten ”rond de jambe en l’air” klassisessa baletissa, ”zapateados” flamencossa, ”koonto” modernissa tanssissa, ”shuffle step” stepissä, ”vastapaino” kontakti-improvisaatiossa ja ”locking” break dancessa. Adsheadin mukaan tällaiset käsitteet juontuvat tanssin osatekijöistä ja niistä laaduista, joita osatekijöissä ilmenee.<sup>146</sup>

Labanin teorioita kehitelleen Preston-Dunlopin mukaan kaikkia liikkeitä on mahdollisuus havainnoida ja kuvata kuudessa kategoriassa: keho, tila, suhteet, voima, muoto ja fraasitus.<sup>147</sup> Tanssivalla keholla on aina tilalliset ulottuvuutensa omana itsenään sekä suhteessa ympäröivään tilaan ja mahdollisiin toisiin kehoihin. Tanssivan kehon muoto elää ja muuntuu tanssissa monin tavoin. Se voi olla esimerkiksi lineaarinen, kaartuva, kiertyvä tai taittuva.

Labanille liike tapahtuu erilaisten vastaparien välisillä jatkuomoilla rakentuvana dynaamisena prosessina, jossa ilmenee muun muassa stabiliteettia, mobiliteettia, symmetriaa, epäsymmetriaa,

---

145 Hutchinson Guest 2005, Adshead 1988, Maletić 1987, Preston 1962, Preston-Dunlop 1980, 1983, North 1959, 1961, 1972, Russell 1959.

146 Adshead 1988.

147 Preston-Dunlop 1980, 1998.

tasapainoa ja epätasapainoa.<sup>148</sup> Labanin dynaaminen ajatus liikeestä haastaa 1600-luvulla eläneen ranskalaisen koreografin ja tanssintaattorin Raoul Auger Feuillet'n ajatukset tanssijan asennoista. Esimerkiksi jalkojen viidessä perusasennossa ei ole Labanin mukaan ensisijaisesti kyse staattisista asennoista vaan ”suunnista, joihin jalat liikkuvat ylävartalon tehdessä ilmeisiä vastaliikkeitä” (LABAN MALETIĆIN [1987, S. 59] mukaan). Labanin mukaan kehon asennoissa on kyse ”tilasuuntatuneesta asenteesta, jonka päätelemme siitä, miten se poikkeaa vertikaalista” (MT). Lisäksi asento ”on aina seuraamusta edeltävistä liikkeistä tai ennakointia tulevista liikkeistä, jotka jättävät jälkiä kehon ryhtiin tai enteilevät niitä siinä” (LABAN 1988, S. 108–9).

### *Liike kehon tilallisessa orientaatiojärjestelmässä*

Keholla on liikkuaan suunta tilassa, ja kehonosilla on liikkuaan aina suunta suhteessa kehoon riippumatta siitä, tapahtuuko liike ylös, alas, eteen, taakse, oikealle, vasemmalle vai eri diagonaaleihin.<sup>149</sup> Liikkeen perussuunnat juontuvat Labanin ajattelussa siitä, miten ihmiskeho eksistoi kolmiulotteisessa tilassa pysty-, leveys- ja syvyysuunnissa liikkuen eri lävistäjien tai diagonaalien suuntaan. Kehon painopiste on Labanille keskusta, ja hän kirjoittaakin siitä, miten ”lukemattomat suunnat säteilevät kehon keskustasta ja sen kinesfääristä loputtomaan tilaan” (LABAN MALETIĆ [1987, S. 59] mukaan). Kinesfäärillä eli henkilökohtaisella olottuvuusalueella Laban tarkoittaa kehoa välittömästi ympäröivää tilaa, ”johon on mahdollisuus olottua kevyesti ojennetuin raajoin” (LABAN 1966, S. 10). Ke-

148 Maletić 1987.

149 Hutchinson Guest 2005, Adshead 1988.



hon ulottuvuusalue laajentuu ja supistuu sen mukaan, miten keho kurottuu, vetäytyy sisäänpäin, taipuu tai kiertyy.<sup>150</sup>

Laban kuvaa ihmiskehoa kolmessa orientaatiojärjestelmässä. Ensimmäinen järjestelmä käsittää kuusi suunnan ulottuvuutta – korkea, matala, vasen, oikea, taakse, eteen –, jotka muodostavat kahdeksantahokkaan eli oktahedronin. Toinen järjestelmä muodostuu kahdeksasta diagonaalisuunnasta: korkea–oikea–eteen; matala–vasen–taakse; korkea–vasen–eteen; matala–oikea–taakse; korkea–vasen–taakse, matala–oikea–eteen ja korkea–oikea–taakse ja matala–vasen–eteen. Näiden diagonaalien kärjet muodostavat kuvitellun kuution eli heksahedronin kahdeksan kulmaa kehon ympärille. Labanin kolmas orientaatiojärjestelmä esittelee kaksitoista lävistäjäsuuntaa, jotka juontavat kolmesta kehollisesta symmetriasta: kehon oikealle ja vasemmalle puolelle ovat yhteisiä korkean ja matalan suunnat; kehon ylä- ja alaosalle ovat yhteisiä suunnat eteen ja taakse; jalkojen ja käsien liikkeillä eteen ja taakse ovat puolestaan yhteisiä oikean ja vasemman suunnat. Näin syntyy kolme tasoa – edestä taakse, oikealta vasemmalle, ylhäältä alas – ja näiden tasojen kulmat.<sup>151</sup>

Voimme tarkastella liikkeen lähtö- ja päätepisteitä sekä liikkeen virtausta kehossa eli sitä, miten liike etenee eri kehonosien läpi. Suksessiivisesti virtaava liike etenee ketjureaktiona kehon läpi, kun taas samanaikaisesti virtaavan liikkeen tunnusmerkkeinä on kehonosien liikkuminen yhtenä kappaleena.<sup>152</sup> Labanin mukaan reitti, joka yhdistää tilassa useamman kuin kaksi suuntaa, muodostaa erilaisia liikkeellisiä muotoja, joista perusmuotoja ovat

150 Maletić 1987

151 Maletić 1987.

152 North 1972, Preston-Dunlop 1963, 1980.

suora, avautuva, kiertyvä ja aaltoileva liike. Liikkeen suuntaa ja sen muutoksia havainnoitaessa päästään tarkastelemaan, miten useamman suunnan yhdistyessä liike piirtää tilaan kuvioita ja muotoja eli tilarytmejä. Nämä rytmit voivat ilmetä peräkkäisinä tuottaen mielikuvia lattiaan ja ilmaan piirtyvistä näkymättömistä jäljistä. Ne voivat tapahtua myös samanaikaisesti eri kehonosissa ja vaikuttaa koko kehon muotoon. Liikkeen muodon yhteydessä voidaan myös tarkastella, miten laajalle tai suppealle alueelle liike ulottuu kehon keskustasta käsin. Tällöin voidaan puhua liikkeen koosta (pieni–suuri), sen leveydestä (kapea–leveä) ja sen ulottuvuudesta (lähelle–kauas).<sup>153</sup>

### ***Liikkeen muutokset***

Labanin liikeanalyysissä käytetään akronyymiä BESS kuvaamaan, miten liikettä voi tarkastella neljästä lähtökohdasta: keho (body), voima (effort), muoto (shape) ja tila (space). Nämä neljä liikkeen osatekijää ovat aina läsnä liikkeessä, mutta ne korostuvat eri tavoin eri liikkujilla.<sup>154</sup>

Liikkeen muodon muutoksia tarkasteltaessa on mahdollista erottaa ainakin kolmenlaisia muutoksia: 1) kehonosissa tapahtuva muodon virtaus ja sitä koskevat muutokset, 2) liikkeen reitissä ja liikesuunnassa tapahtuvat muodon muutokset sekä 3) liikkeen muovautumisessa tapahtuvat muutokset, onpa sitten kyse tilaan mukautumisesta (monet työliikkeet) tai muodon luomisesta tilassa.

Olipa kyse yhden tai useamman kehonosan välisistä muutoksista, muodon virtausta voidaan tarkastella kasvamisena tai kutistumisena esimerkiksi kun keho laajentuu ja supistuu sisään- ja

---

153 Maletić 1987.

154 Tarja Yoken, henkilökohtainen tiedonanto 17.11.2013.

uloshengityksen yhteydessä. Kehonosissa tapahtuvaa muodon virtausta voidaan kuvata termeillä ”avautuminen” ja ”sulkeutuminen”, ”ulos” ja ”sisään” tai ”poispäin” ja ”kohti”. Avautuvia liikkeitä ovat esimerkiksi haukotellessa käsien avaaminen sivuille. Sulkeutuvia liikkeitä ovat esimerkiksi pallellessa käsivarsien sulkeminen toisensa ympärille.<sup>155</sup> Muodon virtausta kuvaavilla käsitteillä viitataan liikkeisiin, jotka ovat ”kehokeskeisiä eivätkä ensisijaisesti kiinnostuneita kehon ympärillä olevasta tilasta” (DELL 1977, S. 46). Liikkeen tilallinen ulottuvuus – kuinka etäällä tai lähellä kehon keskustaa liike tapahtuu – on keskeinen käsite muodon virtausta tarkasteltaessa. Liikkeen tilalliselle ulottuvuudelle voidaan erottaa kolme suhteellista aluetta: lähi-, keski- ja etäulottuvuus:

Lähiulottuvuus, esimerkiksi käsivarsissa, on hyvin lähellä kehoa oleva alue, jossa ompelu tai neulominen usein tapahtuvat. Keskiulottuvuus on suurin piirtein kyynärpästä (lähellä kehoa) kehosta pois ojennettuihin sormenpäihin ulottuva alue, jossa tapahtuu paljon elehdintää. Etäulottuvuus on käsivarren täysi ojennus tilassa ilman paikalta liikkumista. Etäulottuvuuden rajat ovat Labanin kutsuman henkilökohtaisen kinesfäärin rajat.

(DELL 1977, S. 47.)

Liikkeen muotoa määrittävät liikkujan kehonosien välisten suhteiden lisäksi myös liikkujan suhde ympäröivään tilaan. Liikesuunta saa merkityksensä siitä, että hahmotamme tilaa suhteessa sitä mää räviin objekteihin: niiden viemään tilaan ja etäisyyteen liikkujasta.

155 Dell 1977.

Liikesuunnan voidaankin ajatella olevan ”yksinkertaisin muoto, jonka liike luo suhteessa ympäröivään tilaan” (DELL 1977, S. 47). Liikesuunta saa muotonsa liikkeen edetessä tilassa. Se voi edetä suoraviivaisesti tai kaarevasti, ja sen suuntana voi olla ylös, alas, sivulle ulos, sivulle ristiin, taakse tai näiden suuntien yhdistelmänä, kuten esimerkiksi eteen–sivulle–ylös tai eteen–sivulle ristiin–alas.<sup>156</sup> Tällaisista liikesuuntia tarkastelevasta tanssista voidaan mainita esimerkkinä yhdysvaltalaisen koreografin Trisha Brownin hiljaisuudessa esitettävä *Locus* (1975) soolo. Siinä tanssija liikkuu pinta-alaltaan noin 137 cm x 137 cm olevan kuvitellun venytetyn kuution sisäpuolella sen eri pisteiden välillä. Kuutio toimii matemaattisena ja kielellisenä järjestelmänä siten, että sen kaksikymmentäseitsemän pistettä vastaavat aakkosten kirjaimia. Brown hyödynsi henkilöhistoriaansa viittaavia lauseita luodessaan neliosaisen partituurin, jossa lauseiden kirjaimet vastasivat kuution pisteitä. Tanssijan tehtävänä oli suuntautua kuution pisteisiin liikkeellisesti, katseella tai muulla tavoin partituurin mukaisessa järjestyksessä kirjain kerrollaan tai niiden muodostamina klustereina.<sup>157</sup>

### Liikkeen muovautumisella tarkoitetaan

liikkeellisen muodon aspekteja, jotka antavat liikkujalle mahdollisuuden mukautua objektien plastisiin ominaisuuksiin tilassa, niiden tilavuuteen tai ääri-viivoihin, niiden kolmiulotteisuuteen ja täten myös muotoilla tilaa plastisiin muotoihin ...

(DELL 1977, S. 55.)

156 Dell 1977.

157 Heathcote 2012.

Liikkeen muovautumiselle on tyypillistä, että aktiivisena oleva osa kehosta mukautuu ympäröivään tilaan ja siinä ilmeneviin muotoihin riippumatta siitä, liittyvätkö nämä muodot objekteihin, toisiin ihmisiin vai muotoihin, jotka liikkujan oma keho tuottaa. Käsitteillä ”koota” ja ”hajaantua” viitataan liikkeen muovautumiseen silloin, kun ei ole kyse tiettyyn suuntaan etenevästä liikkeestä, vaan ”kehoon päin” kohdistuvasta kokoavasta liikkeestä tai ”kehosta pois päin” hajaantuvasta liikkeestä. Horisontaalitasossa kokoavien ja hajaantuvien liikkeiden suuntaa pystyakselilla ilmaistaan käsitteillä ”kohoava” ja ”laskeva”, kun taas etu-takasuunnassa liikkeiden suuntaa ilmaistaa käsitteillä ”etenevä” ja ”perääntyvä”.<sup>158</sup> Viime aikoina liikkeen muotoa ja muovautumista koskeva teoria on jalostunut edellä kuvattua vielä paljon pidemmälle.<sup>159</sup>

### *Kehoasenne*

Laban liikeanalyysissä liikettä kuvaavaan BESS-jaottelun kehon tarkastelua koskevia osa-alueita ovat kehoasenne, tilallinen painotus, suhtautuminen kinesfääriin ja koko kehon liikekaavat. Kun tarkastelemme liikelaatujen säilymistä kehossa, kyse on siitä, miten kehossa säilyvät tietynlainen tilallinen painotus, jännitteet ja kehonosien väliset suhteet ”eräänlaisena lähtökohtana, josta käsin liikkuja toimii” (DELL, 1977, s. 82). Tällaista kehollista laatua kutsutaan kehoasenteeksi. Se ilmenee vartalon käytössä, tilallisina korostuksina, kehonosien kannatuksena ja kehon kokonaisuutena. Näiden osatekijöiden kuvaaminen auttaa havainnoijaa muodostamaan yleiskuvan liikkujan liiketaipumuksista.<sup>160</sup> Kehoasenteessa voidaan

---

158 Dell 1977.

159 Ks. esim. Hackney 2002.

160 Dell 1977.

karkeasti erottaa neljä tyypillistä kehonkäyttötapaa: Koko vartalo liikkuu yhtenä kiinteänä yksikkönä, kuten esimerkiksi 1400-luvun hovitansseissa.

- Vartalo liikkuu keskiviivan jakamana oikeaan ja vasempaan, kuten esimerkiksi vaaputtaessa, jolloin paino siirtyy vuoroin keskiviivan oikealle ja vuoroin vasemmalle puolelle.
- Vartalo liikkuu jaettuna kahteen erilliseen ja toisilleen vastakkaiseen osaan –ylempään ja alempaan – kuten esimerkiksi twist-tanssissa.
- Vartalo liikkuu neljässä osassa – oikea ja vasen yläosa ja oikea ja vasen alaosa – mikä mahdollistaa ylä- ja alaneljänneksen diagonaalisen suhteen, kuten esimerkiksi valokuvamallien kävelyssä.<sup>161</sup>

Tilallisella painotuksella kuvataan liikkujan suhdetta sisäiseen tilaansa eli siihen, miten liikkuja kokee oman kehonsa ulottuvuudet suhteessa ympäröivään tilaan. Kehoasenteen tilallisuudessa voidaan tunnistaa neljä tyypillistä painotusta:

- Neutraalisti pystyssä oleva painotus korostaa pään, kaulan ja ylävartalon sijoittumista linjaan kehon pystyakselille ilman vertikaalisuuden tai kehon pituuden korostamista.
- Vertikaalisesti pystyssä olevassa kehossa korostuvat pituus ja ryhdin ylläpito.
- Horisontaalisissa painotuksissa kehon ja asennon leveys korostuvat horisontaalisuunnassa.

---

161 Dell 1977.

- Sagitaalinen painotus korostaa ryhdikkyuden lisäksi diagonaalilinjaa olkapään ja vastakkaisen lonkan välillä ilman vertikaalia tai horisontaalia korostusta.<sup>162</sup>

Kehonosien kannatus on helposti erottuva kehollinen erityispiirre, joka näkyy siinä, miten ihminen kannattelee yhtä tai useampaa kehonosaa tai antaa niiden olla velttoina. Voimakkaasti kannatettu tai velttona oleva kehonosa vaikeuttaa sen läpi menevää liikkeen virtausta tai estää sen kokonaan. Erityisen vahvasti kannateltuja kehon alueita voidaan tarkastella ”jännityspisteinä” ja vastaavasti aktivoimattomista tai heikosti aktivoituista alueista voidaan puhua ”kuolleina pisteinä”.<sup>163</sup> Kehoasenne voi ilmetä myös kehon kokonaisuutena tarkasteltaessa. Se näkyy esimerkiksi pysyvänä tai ylläpidettynä kehon muotona suuressa osassa kehoa tai jopa koko kehossa.

### *Asennoista ja eleistä Labanin jälkeen*

Lukuisat tutkijat ja testaajat ovat jatkokehittäneet Labanin perusajatuksia. Näistä esimerkiksi liikekaava-analyysin kehittäneen Warren Lambin tekemä käsitteellinen ero kehon asennon (posture) ja eleen (gesture) välillä on hyödyllinen tanssivan kehon tarkastelussa. Asennolla tarkoitetaan toimintaa, joka koskee koko kehon jatkuvaa liikkeellistä sopeutumista eri tilanteissa. Eleellä puolestaan tarkoitetaan yhden tai useamman kehonosan liikkeitä. Ele voi tapahtua eristetysti kehonosassa siten, että muut osat kehosta eivät kytkeydy toimintaan mukaan. Toisinaan kuitenkin ele kasvaa ulos asennosta

---

162 Dell 1977.

163 Dell 1977.

tai se laajenee eleestä asennoksi siten, että niillä molemmilla on yhteinen päämäärä. Tällaisia hetkiä kutsutaan nimellä PGM (Posture-Gesture Merger). Lamb väittää, että PGM:t antavat yleisiä viitteitä henkilön luonteesta ja tavoista toimia erilaisissa päätöksentekotilanteissa.<sup>164</sup>

Yhdysvaltalainen Frances La Barre on psykologi, psykoanalyttikko ja sertifioitu Kestenberg-liikeprofiloija, jolla on tanssijan tausta. Hänen mukaansa ryhmien liikkumista tarkasteltaessa ryhmän jäsenten välillä on mahdollista tunnistaa yhteneväisiä piirteitä muun muassa eleiden ja asentojen käytössä.<sup>165</sup> Lisäksi ryhmän jäsenillä voidaan tunnistaa yksilöllisiä liikelaatuja ”tietyn ryhmädynamiikan tai kulttuurisen repertuaarin kontekstissa” (LA BARRE, 2001, s. 26). La Barren mukaan olennaista onkin tarkastella yksilön liikerepertuaaria ja eleiden esittämisen tapaa suhteessa ympäröivään muuhun toimintaan ja ryhmädynamiikkaan, koska monet merkitykset kehollisessa viestinnässä rakentuvat nimenomaan yksilön ja ympäristön väliselle vuorovaikutukselle.

Pidempikestoinen havainnointi voi paljastaa esimerkiksi, ovatko ihmisten välisessä vuorovaikutustilanteessa yksilölle erityiset asento ja eleet hetkellisiä. Tällöin eleet ja asento saattavat kertoa yksilön tavasta suhtautua tilanteeseen tai siinä käsiteltävään aiheeseen. Asento ja eleet voivat kertoa myös tilanteeseen osallistuvien ihmisten välisestä ryhmädynamiikasta ja ”heidän keskinäisistä suhteistaan” (LA BARRE 2001, s. 26). Kyse voi myös olla tilanteeseen osallistuville yksilöille tyypillisestä henkilökohtaisesta dynamiikasta, jonka he tuovat mukanaan eri sosiaalisiin tilanteisiin ja ihmisuhteisiin. Olennaista on ymmärtää, että tällaiset erot ja yksilölliset

164 Moore 2005, Lamb 1965, Lamb & Watson 1979.

165 La Barre 2001.



temperamentit vaikuttavat usein siihen, miten yksilö esiintyy, elehtii ja liikkuu erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa.<sup>166</sup> La Barren liikeanalyttinen tarkastelu ohjaakin pohtimaan, miten erilaisia tunteita ja asenteita ilmaistaan tanssivassa kehossa ja erilaisissa sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa.

Liikkeissä ja eleissä ruumiillistuu myös tanssijan luonteenpiirteitä laajempia kulttuurisia ja historiallisia erityispiirteitä ja merkityksiä. Kuten yhdysvaltalainen tutkija Carrie Noland on todennut, elehtiminen tapahtuu yksilöllisessä kehossa kyseisen kehon fyysisen mahdollisuuksien rajoissa, mutta kyse ei ole vain automaattisesta tai spontaanista itseilmaisusta. Eleen, kehon asennon ja liikkeen merkitykset vaihtelevat eri asiayhteyksissä. Ne saavatkin merkityksensä suuressa määrin siinä tilanteessa ja ympäristössä, jossa niitä esitetään ja vastaanotetaan suhteessa tilannetta kehystäviin maantieteellisiin, yhteiskunnallisiin, historiallisiin ja kulttuurisiin raameihin.<sup>167</sup> Eleet voidaan siis nähdä kehollisina konventioina, joissa ruumiillistuu uskomuksia, myyttejä, arvoja sekä myös yhteiskunnallisia ja kulttuurisia toimintaperiaatteita, joiden mahdollistamia ja rakentamia ne ovat. Ilman eleiden diskursiivista ulottuvuutta emme pystyisi tunnistamaan niitä eleiksi. Kuten Noland toteaa,

ilman konventioiden rajoitteita ... ne [eleet] menettäisivät samankaltaisuutensa suhteessa muun tyyppisiin tarkoituksellisiin merkkeihin ja ilmenisivät sen sijaan virittymättöminä liikkeinä eristetyissä tilanteissa tai mitään ilmaisemattomina motorisina reaktioina.

(NOLAND 2008, S. XV.)

---

166 La Barre 2001.

167 Noland 2008.

Tarkastelen tanssin ja liikkeen diskursiivisia ulottuvuuksia syvällisemmin tämän kirjan luvuissa 4 ja 5.

### *Liikelaaduista*

Tanssin perusyksiköt kuten painonsiirto tai askel eivät yksittäisinä käsitteinä kerro vielä mitään, minkä pohjalta voitaisiin tehdä tulkin-toja tanssityylistä tai tanssin merkityssisällöistä. Kuten Adshead on todennut, joidenkin afrikkalaisten kulttuurien tansseissa

saatetaan käyttää pääasiassa pieniä laahaavia askeleita, 1900-luvun seurataanssi voi myös käyttää pieniä, mutta metrisesti rytmisiä askelkuvioita, klassinen baletti voi käyttää nopeita juoksuaskeleita.

(ADSHEAD 1988, S. 22.)

Tanssi- ja liikeanalyysin haasteena onkin tanssimisen asianmukainen kuvaaminen. Jotta tanssin kuvauksesta välittyisi riittävästi informaatiota, on sen oltava riittävän yksityiskohtaista. Kuten Adsheadin kuvauksista huomaa, adjektiiviattribuutit ”laahaava”, ”metrisesti rytmisen” ja ”nopea” täsmentävät ja myös arvottavat kuvausta askeleen laadusta ja tyylistä. Adjektiivien lisäksi tanssin katsoja voi myös verbivalinnoillaan kuvata havainnoimansa toiminnan laatua. Esimerkiksi tilassa etenevää kulkua, jossa jalka astuu toisen eteen, voidaan kutsua kävelemiseksi, hiipimiseksi, hyppelyksi, juoksemiseksi, juoksahteluksi, kipittämiseksi, pyrähdykseksi tai ryntäämiseksi liikesuorituksen nopeuden ja sen muiden liikelaatujen mukaan. Liikettä kuvatessa kannattaa punnita sanavalintoja, koska läheskään kaikki sanat eivät ole neutraaleja, vaan ne pitävät sisällään arvolatauksia asiayhteydestä riippuen.

Labanin holistinen käsitys liikkeestä sisältää kehoa, tilaa ja muotoa koskevien ulottuvuuksien lisäksi liikkeen intensiteettiä koskevan ulottuvuuden, joka ankkuroituu sveitsiläisen analyttisen psykologian perustajan Carl Jungin teorioihin persoonallisuuden rakenteesta.<sup>168</sup> Liikkeen intensiteetillä tarkoitetaan sen dynaamista laatua eli kaikkia niitä lukemattomia laadullisia nyansseja tai sävyjä, joilla liikkeen voi tehdä. Labanille liikkeen dynaamiset piirteet eivät ilmene tilaulottuvuudesta irrallaan – kyse on kahdesta toisiinsa kietoutuneesta liikkeen ominaisuudesta. Niiden analyttinen erittely on kuitenkin mahdollista, tai kuten Laban toteaa,

[k]yse on vain mahdollisten kombinaatioiden ällistytäväs-  
tä määrästä. Niiden ymmärtämiseksi on välttämätöntä  
katsoa niitä eri kulmista, nimittäin muodon ja dynaamisen  
painotuksen.

(LABAN MALETIĆ [1987, S. 79] MUKAAN.)

Liikkeen intensiteettiä säännöstelee Labanin mukaan neljä liike-  
laatutekijää: paino, aika, tila ja virtaus. Näistä jokainen muodos-  
taa oman vaihteluvälinsä kahden ääripään välille: voimakas–kevyt,  
hidas–nopea, suora–epäsuora ja kahlittu–virtaava.<sup>169</sup> Liikelaatu-  
tekijät kertovat siitä, miten liike tapahtuu. Eteneekö liike tilassa  
määrätietoisesti vai epämääräisesti ajelehtien? Mikä on sen voima  
ja vakaus? Millaisella nopeudella liike alkaa ja päättyy? Miten se  
rytmittyy? Tapahtuuko se kitkaisen tahmeasti kuten mudassa kä-

168 ”Tila, voima, aika ja virtaus viittaavat thinking, sensing, intuiting ja feeling  
funktioihin ihmisen havainnoinnissa / liikekäyttäytymisessä” (Tarja Yoken,  
henkilökohtainen tiedonanto 17.11.2013).

169 Bartenieff & Lewis 1980, Laban 1988, suomennokset Tarja Yoken teoksessa  
Pursiainen 2011.

vellessä, sujuvan vaivattomasti kuten kevyen esineen poimiminen, vai peräti pysäyttämättömästi kuten pikajuoksijan spurtti tai jäällä liukastuminen ja takapuolelleen kellahtaminen?

Liike edustaa harvoin, jos koskaan, vain yhtä liikelaatutekijää. Kahden liikelaatutekijän yhteisvaikutus synnyttää laadultaan erilaisia liiketiloja, ja kolmen tekijän yhteisvaikutuksesta syntyy liikeluonteita.<sup>170</sup> Yhdisteltyinä eri tavoin nämä liikkeen dynaamiset tekijät mahdollistavat kahdeksan toiminnallista liikeluonnetta: iskeä, kellua, näpäyttää, painaa, sivaltaa, kiertää, pyyhkäistä ja liukua.<sup>171</sup> Tanssi- ja liikeanalyysissä havainnoijan kiinnostus liikelaatuihin kohdistuu usein erilaisiin yhden tai useamman liikelaatutekijän välisiin muutoksiin ja siihen, miten muutokset tapahtuvat vaihteittain tai äkkinäisesti.<sup>172</sup> Lisäksi kiinnostus voi kohdistua myös siihen, miten liikelaadut ilmentävät teoksen ominaispiirteitä ja laatuja, miten ne osaltaan vaikuttavat merkitysten muodostumiseen tai miten ne osaltaan ilmentävät tanssijan, koreografin tai ryhmän tyyliä.

Yhdysvaltalaisen psykiatrin ja psykoanalyytikon Judith Kestenbergin<sup>173</sup> käsite jännitys-virtaus (tension-flow) kuvaa lihasjännitysten sitoutuvaa ja lauetessaan vapautuvaa virtaa kehossa. Jännityk-

170 Bartenieff & Lewis 1980, Laban 1988, suomennokset Tarja Yoken teoksessa Pursiainen 2011.

171 Laban käyttää englanninkielisiä käsitteitä thrust, float, dab, press, slash, wring, flick ja glide. Näiden käsitteiden yksiselitteinen kääntäminen suomeksi on vaikeaa, koska jokaisella näistä verbeistä on useita suomenkielisiä vastineita.

172 Preston-Dunlop 1980.

173 Kestenberg on kiinnostunut kehon liikerytmeistä ja niiden muodostamista kaavoista. Hän tarkastelee niitä psykoanalyttisesta näkökulmasta psykoseksuaalisen kehityksen vaiheiden merkkeinä ja ihmisen varhaisimpina yksilöllisen ilmaisun ilmentyminä. Kestenberg kehitti 1950-luvun alkupuolella niin kutsutun Kestenberg Movement Profile -järjestelmän Labanin liikeanalyysin pohjalta. Warren Lambin avulla hän modifioi järjestelmää niin, että sen avulla pystytään tunnistamaan hienovaraiset liikkeet ja lihasjännitykset affektien ilmauksissa.

sen käsitteellä tarkoitetaan tässä yhteydessä energian ja voiman käyttöä, rasituksen astetta ja tarmoa, kun lihasjännitys vahvistaa liikeintensiteettiä. Tämä voi ilmetä kahdella tavalla: 1) liike tapahtuu sitoutuneella voimakkaalla intensiteetillä, kun liikeimpulsseja vastustetaan lihasten vastavaikuttajilla isotonisesti (esimerkiksi kehonrakentajien lihasten pullistelu kilpailuissa) tai nostettaessa raskasta taakkaa, tai 2) liike virtaa vapaasti voimakkaalla intensiteetillä, kun voimakas impulssi käynnistää liikkeen (esimerkiksi tennispelaajan syöttö). Jännitys-virtausrytmikuviot vaihtelevat eri toiminnoissa. Niiden ymmärtämisestä voi olla hyötyä esimerkiksi tanssin liikesuoritusten oppimisessa.<sup>174</sup>

Jännitys-virtausrytmikuvioita voi muuttaa tietoisesti, mutta niihin vaikuttavat myös tiedostamattomat impulssit. Vaihtelusta huolimatta tietyt peruskuviot pysyvät yksilöllä vakiona ja heijastavat tiettyjä pysyviä ulottuvuuksia. Nämä yksilön persoonalliset liikeominaisuudet kehittyvät ensisijaisesti sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ja luovat perustan yksilön henkilökohtaisille ja vuorovaikutuksen tavoille. Niiden ilmenemistä liikkeessä voidaan tarkastella myös yksilöiden kehollisina ”allekirjoituksina” eli persoonallisina olemisen ja tekemisen tapoina, jotka erottavat yksilöt toisistaan.<sup>175</sup>

## Tila ja muut visuaaliset osatekijät

Tuntuu ehkä itsestäänselvyydeltä todeta, että tanssi tapahtuu tilassa. Tanssivan kehon ja tilan välinen rajapinta on kuitenkin aivan olennainen, koska olemme suhteessa maailmaan ja siinä ilmeneviin suhteisiin nimenomaan materiaalisen kehomme kautta.<sup>176</sup> Tilan ja

174 Kestenberg 1975, Kestenberg & Sossin 1979, ks. myös La Barre 2001.

175 La Barre 2001, ks. myös keskustelu tanssijan persoonallisesta tyylistä luvussa 4.

176 Briginshaw 2001.

kehon välisillä suhteilla on myös merkitystä siihen, miten subjektiivisuus, identiteetti ja koko olemassaolo näyttäytyvät eri tilanteissa ja ympäristöissä. Brittiläinen tanssintutkija Valerie Briginshaw onkin todennut, että ”[t]anssissa subjektiivisuuden tila ja rajat paljastuvat varsinaisesti ja metaforisesti silloin ja siellä, missä kehot kohtaavat tilan” (2001, s. 1–2). Tila on tanssintutkimukselle merkityksellinen myös siksi, että se ei ole koskaan mitäänsanomaton tai neutraali paikka. Tila on sosiaalisesti rakentuneena aina historiallisia, kulttuurisia ja poliittisia merkityksiä kantava, niistä viestivä ja ihmisten toimintaa ohjaava.<sup>177</sup>

Usein tanssia kuitenkin kuvataan irrallaan siitä ympäristöstä, missä se ilmenee, mikä ei tee oikeutta niille merkityksille, jotka tulevat mahdollisiksi nimenomaan koreografian ja esitystilan välisissä suhteissa. Kriittinen katsoja voisi pohtia esimerkiksi, miten esitystilan arkkitehtuuri, sisustus ja tunnelma vaikuttavat esityskonaisuuteen. Entä vaikuttaako paikan sosiaalinen tai kulttuurinen arvo esityksen merkityksiin? Onko kyse tanssiesityksestä kurkistusluukkuteatterissa vai studionäyttämöllä? Käytetäänkö tilaa teatterin konventioiden mukaisesti vai ovatko tilan kaikki pisteet yhtä tärkeitä? Onko tila jaettu useaan osaan valoilla tai lavastuksella? Onko skenografia symbolista, abstraktia, miljöötä ja tunnelmaa luovaa vai jotain muuta?

Miten tanssi ilmenee perinteisen esitystilan ulkopuolella esimerkiksi osana tanssilähtöisiä hyvinvointipalveluja palvelutalossa tai sairaalassa, kuten esimerkiksi Hanna Brotheruksen, Kirsi Heimosen tai Kaisa Koulun koreografisessa työssä on usein kyse? Millaisen tanssin tällaiset tilat mahdollistavat ja asettavatko ne ehkä

---

177 Grosz 1994, 1995, Gupta & Ferguson 1992, Deleuze & Guattari 1987, Foucault 1986.

rajoja tanssille? Entäpä millaiseksi tanssijan ja osallistujien välinen vuorovaikutus muodostuu tällaisissa tiloissa?

Entäpä site-specific-esitys julkisessa tilassa, kuten puistossa tai aukiolla? Minkälaisille tulkinnoille ja pohdinnoille tanssijoiden ja ympäristön välinen suhde aukeaa? Esimerkiksi Victoria Marks ja Margaret Williamsin Kanadan Kalliovuorilla kuvatussa tanssielokuvassa *Men* (1995) seitsemän, iältään 60–70-vuotiaan, miehen tanssi vuoristomaisemissa pysähdyttää katsojan pohtimaan elämän kiertokulkua ja ihmiselämän rajallisuutta suhteessa massiivisten vuorten ikään.

Tanssianalyysin visuaalisten osatekijöiden ja rakenteellisten suhteiden tarkasteluun kuuluu myös tarkastella, miten valo ja sen muutokset ilmenevät esityksessä suhteessa tanssin muihin osatekijöihin ja rakenteisiin. Tällöin puhutaan valodramatugian tarkastelusta.<sup>178</sup> Valosuunnittelija Mia Kivisen mukaan ”[v]alon tehtävä ei ole vain tehdä näkyväksi, vaan tuoda esityksen viestiä esille omilla välineillään, tehdä oma versionsa teeman tulkinnasta” (2013, s. 2).

Erilaisilla valotilanteilla valaistaan näyttämöä, säädellään näkyyvyyttä sekä tehdään yksityiskohtia ja suhteita näkyväksi. Lisäksi niillä luodaan tiloja, synnytetään tunnelmia, tuetaan kokonaisilmämaisua, aihetta tai esiintyjää, luodaan kontrasteja tai käännekohtia, ohjataan yleisön havaintoja erilaisiin huomiopisteisiin ja niin edelleen.<sup>179</sup> Kuten valosuunnittelija Tomi Humalisto on todennut, valotilanne ja näyttämökuva eivät kuitenkaan ole yksi ja sama asia:

---

178 Kivinen 2013.

179 Humalisto 2012.

Käytännössä näyttämökuvaan voi kuulua useita valotilanteita. Valo voi muuttua näyttämökuvan sisällä hyvin hienovaraisesti, jolloin se ei välttämättä muuta havaittavasti ”kuvan” sommittelua.

(HUMALISTO 2012, S. 133.)

Näyttämökuva onkin ”kokonaisuus, joka voi sisältää useita valotilanteen muutoksia” (MT.).

Tanssianalyysin näkökulmasta valaistusta ja näyttämökuvia tarkasteltaessa voidaankin kiinnittää huomiota eri valotilanteisiin ja niissä ilmeneviin muutoksiin sekä niiden suhdetta tanssin muihin osatekijöihin. Kriittinen katsoja voi tarkastella esimerkiksi huomion kohdistamista valoilla eri huomiopisteisiin tai valotilanteiden painotuksia, väritystä, dynamiikkaa, mittakaavaa, valon muotoa, ajallista kestoja, liikettä, nopeutta ja rytmiä samoin kuin valoratkaisujen päällekkäisyyttä suhteessa eri osatekijöihin.<sup>180</sup> Lisäksi voidaan pohtia, miten valotilanteet ja niissä tapahtuvat muutokset osallistuvat osaltaan tanssin vaikutelmien, tunnelmien ja merkitysten luomiseen.

Monissa tansseissa puvut ja rekvisiitta ovat keskeisessä osassa. Esimerkiksi flamencossa ja stepissä lajille tyypillisillä kengillä on keskeinen tehtävä rytmisten askelsarjojen kuuluvuuden vahvistamisessa. Klassisessa baletissa puolestaan naistanssijoiden kärkitossuilla luodaan painottomuuden vaikutelmaa. Kaikissa kolmessa lajissa jalkineet osallistuvat olennaisella tavalla virtuositeetin esittämiseen. Puvut kertovat usein teoksen historiallisesta, kulttuurisesta tai sosiaalisesta kontekstista samoin kuin siitä, sijoittuuko

---

180 Pilbrow 2008.



tanssin aihe arkitodellisuuteen, osaksi uskonnollista rituaalia vai esimerkiksi fantasiamaailmaan. Yhdessä valaistuksen ja tanssijan kehon liikkeiden kanssa ne voivat osallistua synnyttämään illuusioita tai kuvallisia metaforia, kuten esimerkiksi yhdysvaltalaisen Loie Fullerin tanssit 1800-luvun lopulla.<sup>181</sup> Puvut saattavat korostaa tanssijan kehon rakennetta, liikkeitä ja liikelaatuja, kuten aikaisemmin mainitsemassani Matthew Bournen *Swan Lake* -teoksessa.<sup>182</sup> Ne saattavat myös korostaa tanssijan omaa tai hänen esittämänsä hahmon identiteettiä tai osallistua yhdessä liikemateriaalin kanssa haastamaan stereotyyppisiä käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta, kuten esimerkiksi unkarilaisen Eszter Salamonin teoksessa *Reproduction* (2004).

Aivan kuten puvuilla, lavaistuksella ja valaistuksella, myös rekvisiitalla voi olla keskeinen tehtävä osana tanssin merkitysten rakentamisesta. Ajattelen Lloyd Newsonin ja DV8:n fyysisen teatterin teoksia ja niistä tehtyjä televisiotuotantoja, kuten *Enter Achilles* (1995), missä oluttuopeilla, oluella ja jalkapallolla on olennainen tehtävä englantilaiseen jätkäkulttuuriin kuuluvan homososiaalisuuden ja sen haavoittuvuuden esittämisessä.<sup>183</sup> Rekvisiitan avulla voidaan myös korostaa tunnelmia ja luoda kontrasteja, kuten esimerkiksi Tomi Paasosen teoksessa *Vol.at.ilit.y* (2011). Teoksessa lähes alatomat tanssijat halailevat suuria jäälohkareita ja liukuvat niiden

---

181 Townsend 2001.

182 Foster 2001.

183 Uusi jätkä (*new lad*) ja jätkäkulttuuri oli 1990-luvulla brittimedian esiin nostaman metroseksuaalin miehen haastaja. Jätkäkulttuuri sitoutuu voimakkaasti länsimaisessa kulttuurissa valta-asemassa olevaan ns. hegemoniseen maskuliinisuuteen, jota miesten keskinäinen vuorovaikutus eli homososiaalisuus ylläpitää. Hegemonisen maskuliinisuuden keskeisiä piirteitä ovat voima, vallanhalu, kilpailu, heteroseksismi ja homofobia samoin kuin naisten ja toisten miesten alistaminen. (Nylund 2007, Whitehead 2002, Connell 1995.)

kanssa näyttämön lattiaa peittävän vettä lainehtivan läpikuultavan muovin päällä (ks. kuva 5). Teoksen lopulla tanssijoille tarjoillaan kuumaa kalakeittoa, jonka tuoksu ulottuu katsomoon asti.



Kuva 5. Yksityiskohta Tomi Paasosen teoksesta *Volat.ility.*

## Ääni tanssin osatekijänä

Musiikki ja erilaiset äänimaailmat ovat tanssijoiden kehojen ja liikkeiden ohella merkittävä tanssiesityksen osatekijä. Tanssiesityksen äänimaailma voi syntyä elävänä esitystilanteessa, se voi olla äänitallenne tai siinä voi yhdistyä elävää ja tallennettua ääntä. Joskus ehkä ajatellaan, että tanssi voi ilmetä ilman auditiivisia osatekijöitä. Väittäisin kuitenkin, että auditiivisuus on tanssissa aina läsnä vähintään tanssijan hengityksenä, liikkeen muodostamina ääninä tai hiljaisuutena.

Jotkin tanssilajit kuten flamenco ja steppi tuottavat ääntä rytmitettyinä harjauksina, iskuina, koputuksina, näpäytyksinä, raahauksina ja taputuksina, jotka ovat yleensä monimutkaisessa suhteessa musiikin rytmikuvioiden ja melodioihin. Toisaalta tanssijan liikkueissa syntyy ääntä myös erilaisista pyyhkäisyistä, hengityksestä, esiintymisasujen kahinasta, putoamisista lattialle, ihon läiskähdyksistä ja niin edelleen. Näin esimerkiksi Doris Humphreyn veden liikkeitä kuvaavassa *Water Study* -teoksessa (1928), jonka tavoitteena oli kiinnittää huomio 10–12-henkisen tanssiryhmän liikkeisiin eliminoimalla tanssin muut osatekijät.<sup>184</sup> Silti juuri hengityksen rytmeistä, juoksuista, hyppyistä, kaatumisista, pyyhkäisyistä ja naputuksista syntyvä äänimaisema tekee tästä amerikkalaisen modernin tanssin klassikosta elävän teoksen.

Nykytanssissa käytetään yhä enemmän puhetta, ja usein esityksissä se, missä asiayhteydessä puhutaan ja miten puhutaan, on vähintäänkin yhtä merkityksellistä kuin puheen sisältö. Mieleeni tulee surullisen ironinen juhlakohtaus Lloyd Newsonin ja DV8:n teoksessa *Strange Fish* (1992). Kohtauksessa Nigel Charnock hen-

---

184 Marion 1992.

gästyttävässä monologissaan yrittää vakuuttaa muille ja itselleen olevansa sosiaalinen ”people person” ihmisten karttaessa häntä kuin ruttoa. Ymmärrettävien virkkeiden sijaan tanssissa saatetaan käyttää myös muita ääniä ja onomatopoeettista ääntelyä, kuten edellä mainitsemassani Paasosen teoksessa *Vol.at.ilit.y*, missä kolme tanssijaa tuotti korkeita kurkkuaäniä kuten merilinnut.

Adsheadin tanssianalyysin malli ei anna yksityiskohtaisia keino- ja musiikin analysointiin tanssiesityksissä. Myöskään tämän kirjan puitteissa ei ole mahdollisuutta perehtyä asiaan, mutta hyödyllistä tietoa löytyy musiikintutkimuksen puolelta.<sup>185</sup> Adsheadin malli ei myöskään anna spesifisiä välineitä puheäänien tutkimiseen, mutta sellaisia löytyy puheviestinnän alueelta. Äänellä on ominaispiirteitä, joita kutsutaan parakieleksi tai vokaliikaksi. Vokaalisysteemin kolme osa-aluetta mahdollistavat persoonallisen äänenkäytön: äänen ominaisuudet, äänen luonnehtijat ja täyteäänät. Näistä ensimmäinen sisältää äänen voimakkuuden, äänenkorkeuden ja -sävyn, tempon, rytmin, artikulaation ja resonanssin. Äänen luonnehtijoilla kuvataan äännehtimisen luonnetta – kuiskaamista, huutamista, itkemistä, valittamista ja niin edelleen. Täyteääniä ovat esimerkiksi kröhähdykset, änkytys ja erilaiset epäröintiä ilmaisevat äänet. Parakieli, kuten kehollinen viestintä muutenkin, on suuressa määrin kulttuurin ja sosiaalisten tilanteiden määräämää. Toki parakieleen voivat vaikuttaa myös puhujan fyysiset ja psyykkiset ominaisuudet.<sup>186</sup>

Se, että tanssitekstissä yhdistyy useita tekstilajeja – ääntä, musiikkia, kuvaa, liikettä –, tekee tanssitekstien analyysistä kiehtovan haasteellista. Tanssianalyysin näkökulmasta on kiinnostavaa tutkia,

185 Ks. esim. Teck 1989, 2011, Hodgins 1992, Pritchett 1993.

186 Hakkarainen & Hyvärinen 1999.

miten äänimaailman suhde liikkeeseen ja muihin tanssin osatekijöihin rakentuu ja elää esityksessä. Seuraako tanssi orjallisesti musiikkia? Kuvittaako tanssi musiikkia? Seuraako musiikki tanssia? Leikkivätkö tanssi ja musiikki tasavertaisina keskinäisessä vuorovaikutuksessa? Ovatko äänimaailma ja tanssi teoksessa läsnä yhtä aikaa ilman sen erityisempää vuorovaikutusta? Miten äänimaailma rakentaa mielikuvaa ympäristöstä? Rakentaako äänimaailma tunnelman, joka tukee liiketapahtumia, vai onko se niille kontrastina? Miten puhe ilmenee suhteessa muuhun toimintaan ja esiintyjien väliseen vuorovaikutukseen? Joskus tanssiesitys on niin täynnä erilaisia elementtejä ja tapahtumia, että katsoja ei yhden katselukerran perusteella pysty havaitsemaan kaikkea siitä, mitä esityksessä tapahtuu. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen koreografin William Forsythen teoksessa *The Loss of Small Detail* (1991) lumisateessa tapahtuva kaoottinen kohtaus pakottaa katsojan valitsemaan, mitä hän katsoo ja kuuntelee, jolloin osa kohtuksen yksityiskohdista jää pakostakin huomaamatta (ks. kuva 6). Syvällinen analyysi mistä tahansa teoksesta vaatiikin lukuisia katselukertoja.

## Tanssin rakenteellisista suhteista

Muodon käsitteellä viitataan olioiden fyysisten hahmojen lisäksi kaikenlaisiin aineellisiin ja aineettomiin rakenteisiin ja rakenteellisiin suhteisiin.<sup>187</sup> Rakenteilla ja muodon antamisella on keskeinen rooli kaiken luomisessa, sillä ilman niitä vallitsisi tyhjiys tai kaaos.<sup>188</sup> Rakenteiden hahmottaminen on keskeisenä sellaisissa ihmisen tiedonkäsittelyn prosesseissa, joiden tehtävänä on jäsentää koke-

---

187 Pullan 2000.

188 Merz 2001.



Kuva 6. Yksityiskohta William Forsythen teoksesta *The Loss of Small Detail* (1991).



musmaailmaamme kaaoksesta kohti järjestystä, jotta voisimme ymmärtää kokemaamme ja toimia ympäröivässä todellisuudessa.

Tanssianalyttisessä tarkastelussa tanssin ajatellaan rakentuvan moniulotteisesta ja mutkikkaasta rakenteellisten suhteiden verkostosta: tanssin osatekijät eksistoivat tilassa ja ajassa suhteessa itseensä ja toisiinsa. Tanssin kokijalle tanssi ilmenee osatekijöidensä välisinä rakenteellisinä yhteyksinä, jotka kokijan elämysmaailmassa saavat erilaisia merkityksiä. Tanssianalyysissä rakenteen tarkastelu kohdistuu siihen, miten tanssin osatekijät ovat olemassa itseensä ja toisiinsa nähden tilassa ja ajassa.<sup>189</sup> Tällaisten suhteiden havainnointi, kuvaaminen ja nimeäminen ovat keskeisiä taitoja Adsheadin tanssianalyysin toisessa vaiheessa. Tarkastellessaan erilaisia suhteita yksittäisissä liikkeissä, liikefraaseissa, muissa osatekijöissä ja komplekseissa sekä niiden välillä tai suhteessa tanssin kohtauksiin, osiin ja kokonaisrakenteeseen havainnoija voi jaotella havaitsemiaan rakenteellisia suhteita ilmeisiin ja vähemmän ilmeisiin tai merkittäviin ja vähemmän merkittäviin suhteisiin.<sup>190</sup> Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että vähemmän ilmeinen tai heikosti havaittava rakenteellinen suhde tanssissa olisi automaattisesti vähämerkityksellinen esityksen tulkinnan näkökulmasta. Erilaisien rakenteellisten suhteiden merkittävyttä kannattaakin pohtia teoksen kokonaisuuden kannalta sekä osana tanssikokemuksen muodostumista ja tulkintojen mahdollistumista.

### *Suhteet komponenteissa*

Erilaisten suhteiden ja muutosten ilmenemistä voidaan tutkia yhden tanssin osatekijän sisällä tai usean osatekijän välillä. Esimer-

---

189 Adshead 1988, Preston-Dunlop 1998.

190 Adshead 1988.



kiksi liikettä tarkasteltaessa erilaisia suhteita voidaan tunnistaa ja erotella yksittäisessä liikesuorituksessa tai eri liikesuoritusten välillä. Liikesuorituksessa voidaan tarkastella tilatekijöiden ja dynaamisten tekijöiden muutoksia ja suhteita yksittäisen liiketekijän osalta tai eri liiketekijöiden välillä liiketekijöiden klusterissa.<sup>191</sup>

Tanssijoiden muodostamaa osatekijäklusteria tarkasteltaessa huomio voi kiinnittyä tanssijoiden lukumäärään, sukupuoleen, kehon rakenteeseen tai siihen, minkälaista roolia (esimerkiksi pää- tai sivurooli) tanssija tekee. Visuaalisten elementtien rakennetta tarkastellessaan katsoja voi havainnoida muutoksia ja suhteita yhden visuaalisen komponentin sisällä – skenografiaa tarkastellessaan hän voi analysoida esimerkiksi rakennelmia, tilallista sommittelua, värejä, struktuureita tai visuaalisia symboleita. Useamman visuaalisen komponentin muodostaman klusterin sisällä hän voi tarkastella esimerkiksi ympäristön, esitystilan, lavastuksen, valaistuksen, pukujen ja rekvisiitan keskinäistä yhteisoloa, vastakkainasetteluja, vuorottelua, vuorovaikutusta ja niin edelleen.<sup>192</sup>

Edellisen tavoin äänimaailmassa havaittavia suhteita voi tarkastella yksittäisen äänen osatekijän, esimerkiksi musiikin, sisällä hyvinkin yksityiskohtaisesti. Monitasoinen tai -ulotteinen äänimaailma edellyttää usein, että tanssin kokija keskittyy tarkastelemaan useamman äänen osatekijän välisiä suhteita äänen osatekijöiden klusterissa. Hän voi esimerkiksi kuunnella, miten puhe ilmenee suhteessa musiikkiin ja muihin ääniin tietyllä hetkellä esityksessä. Lisäksi tanssissa voi tarkastella eri osatekijäklustereiden suhteita.<sup>193</sup>

---

191 Adshead 1988.

192 Adshead 1988.

193 Adshead 1988.

### *Suhteet tilassa*

Tanssia voi tarkastella suhteina tilassa jokaisena yksittäisenä hetkenä tai ajan jatkumolla. Suhteita ja muutoksia tilassa voi tutkia muun muassa

- kehossa, kehonosissa ja niiden välillä: paikka, etäisyys, suunta, muoto, liikerata, liittymäkohta jne.
- liikkeessä ja liikkeiden välillä: paikka, etäisyys, suunta, muoto, liikerata, liittymäkohta jne.
- kehon muodon ja liikkeen välisissä suhteissa, kuten esimerkiksi eleen ja asennon toteuttaessa samaa tehtävää (ns. ”posture-gesture-merger”)
- tanssijan suhteessa tilaan esimerkiksi näyttämöllä tai julkisessa tilassa
- tanssijan kehon ja liikkeiden suhteessa toiseen tanssijaan tai ryhmään
- visuaalisten komponenttien välillä: esimerkiksi valon ja varjojen suhteet tilassa tai valon suhde tilan arkkitehtuuriin tai skenografiaan
- tanssijan ja visuaalisen komponenttien välillä suhteessa etäisyyteen, suuntaan, asentoon, liittymäkohtaan tai -pintaan: esimerkiksi tanssijan kehon ja puvun välinen vuorovaikutus liikkeessä.

Tanssijoiden kontakti ja koskettaminen ovat tyypillisiä monille tanssilajeille. Eri tanssikulttuureissa kehojen välinen tilankäyttö kuitenkin vaihtelee melko tavalla. Ihmisten välisen tilankäytön tarkastelua kutsutaan proksemiikaksi. Antropologian alueella sitä on tutkittu ihmisten välisen vuorovaikutuksen ja viestintäkäyttäytymisen yhteydessä. Proksemiikan näkökulmasta alueellinen tila voidaan

jakaa julkiseen, puolijulkiseen ja henkilökohtaiseen alueeseen.<sup>194</sup> Julkinen alue on kaikille avointa tilaa, johon kuuluvat esimerkiksi kadut, puistot ja aukiot. Puolijulkinen alue on tila, jossa vallitsee ääneen lausumattomia sääntöjä, jotka pätevät kaikkiin tilassa olijoihin. Henkilökohtaisella alueella puolestaan tarkoitetaan yksityistä tilaa – näkymätöntä kuplaa, jonka ”rajat ympäröivät henkilön kehoa ja johon tunkeilijat eivät saa tulla” (SOMMER 1969, s. 26). Ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa tällainen ”itseä suojaavana sfäärinä koettu alue liittyy vahvasti yksilölliseen yksityisyyden kokemukseen ja toimii mukavuusalueena ihmistenvälisissä kontakteissa” (YAMAMOTO 2008, s. 41).

Vaikka henkilökohtainen tila viestii yksilön identiteetistä ja persoonasta, sen tarve vaihtelee tilanteen, siihen osallistuvien keskinäisten sosiaalisten suhteiden, ympäristön ja populaation tiheyden mukaan.<sup>195</sup> Lisäksi henkilökohtaisen tilan laajuus on kulttuurisidonnaista, jolloin eri kulttuurisissa konteksteissa fyysinen käyttäytyminen voi saada hyvinkin erilaisia ja jopa päinvastaisia sosiaalisesti rakentuneita merkityksiä. Esimerkiksi niin sanotuissa ”kontaktikulttuureissa” eli Lähi-Idässä ja Etelä-Amerikassa kasvaaneet ihmiset toimivat fyysisesti läheisemmässä vuorovaikutuksessa kuin eurooppalaiset tai pohjoisamerikkalaiset. Tutkimukset osoittavat, että aasialaisilla ja pohjoisamerikkalaisilla natiiveilla on tarve etäisempään vuorovaikutukseen kuin eurooppalaisilla, arabeilla ja eteläamerikkalaisilla. Arjen tilanteissa ihmisten väliset tilalliset suhteet viestivät usein eri asioita eri kulttuureissa.<sup>196</sup> Esimerkiksi espanjalaisessa kulttuurissa, jossa odotetaan läheisyyttä, sijoittumi-

---

194 Hall 1966.

195 Yamamoto 2008, Hakkarainen & Hyvärinen 1999, Hall 1966.

196 Yamamoto 2008, Earley & Ang 2003.

nen fyysisesti liian kauas voidaan tulkita välinpitämättömyydeksi tai kylmäkiskoisuudeksi. Suomalaisessa tai brittiläisessä kulttuurissa liian lähelle meneminen voidaan puolestaan kokea tungetteluksi tai aggressiivisuudeksi.

Ihmisten arkikäyttäytymistä koskevat proksemiikan teoriat eivät kuitenkaan näyttäisi sellaisenaan pätevän tanssissa, jonka genret kulttuurisina lajeina ja sosiaalisen toiminnan muotoina ylittävät usein arjen sosiaaliselle vuorovaikutukselle asetetut normit ja säännöt. Kuten Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg ovat todenneet,

[n]äitä sääntöjä ja normeja rikotaan esittämissä taiteissa ... Koskettamista koskevien kulttuuristen normien ja sääntöjen vuoksi sääntöjä rikotaan ja normeja kyseenalaistetaan luovasti performatiivisissa tanssiteoksissa hyvin paljon. Bauschin Siniparrassa (1977) tehdään juuri näin, kun mies vuorottelee äänittämänsä Bartokin oopperan pakkomielleisen kuuntelun ja pakkomielleisen naisen vatsan päällä kippurassa makaamisen välillä samalla, kun nainen työntää itseään pitkin lehtien peittämää lattiaa. Minkälaista kosketukseen perustuvaa vuorovaikutusta se on?

(PRESTON-DUNLOP & SANCHEZ-COLBERG 2002, S. 77.)

Kuten edellä olevasta kuvauksesta käy ilmi, taidetanssi varsin usein haastaa radikaalilla tavalla ihmisten arkikäyttäytymiseen liittyviä kehojenväliseen koskettamiseen ja kontaktiin liittyviä sosiaalisia normeja sekä kulttuurisia tabuja. Näin tapahtuu myös esimerkiksi Lloyd Newsonin ja DV8 Physical Theatre -ryhmän esityksessä *Enter Achilles* (1995). Teos koettelee brittiläisessä kulttuurissa heteromiesten välisen fyysisen kontaktin sosiaalisesti hyväksytyjä rajoja kohtauksessa, jossa kahden miehen keskinäinen nahistelu,

oluttuopista kilpailu ja painiminen eivät aluksi herätä muussa kaveriporukassa sen enempää huomiota. Kun lattialla painiminen muuttuu ja miehet nousevat jaloilleen syleillen toisiaan siten, että vain oluttuoppi erottaa heidän huulensa toisistaan (ks. kuva 7), herää ryhmän muiden miesten hermostunut uteliaisuus ja hiljainen hämmennys. Nykytanssi haastaa sosiaalisia normeja ja kulttuurisia tabuja myös silloin, kun tanssijat astuvat katsomoon ja tunkeutuvat yleisön jäsenten henkilökohtaiselle alueelle, kuten esimerkiksi Nigel Charnockin Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmälle tekemässä teoksessa *Sydämen äly* (2002), jossa vampyyreiksi pukeutuneet tanssijat purivat katsojia kaulaan.<sup>197</sup>

Toisaalta myös seuratanseissa ylitetään arjen muussa toiminnassa hyväksytyjä läheisyyttä ja koskettamista koskevia sosiaalisia normeja. Proksemiikan voidaankin ajatella olevan apuna tanssianalyttisessä kuvaamisessa ja tulkinnessa, kun tarkastellaan, miten tilallinen kehojenvälisyys tanssissa kantaa tai haastaa kulttuurisia ja sosiaalisia merkityksiä eri ympäristöissä. Tanssijoiden keskinäisessä tilankäytössä, suunnissa, etäisyyksissä, tasoeroissa ja kosketuksissa syntyy rakenteellisia suhteita, jotka avautuvat merkityksiksi niin katsojalle kuin esiintyjälle – molemmille omalla tavallaan. Näin on riippumatta koreografin intentioista, teoksen aiheesta tai sen käsittelystä. Toisin sanoen tanssissa kehojen välisistä tilallisista suhteista voidaan tunnistaa kulttuurisia merkityksiä vaikka teos edustaisi abstraktia formalismia, koska ihmiskeho kantaa aina kulttuurisia merkityksiä.

---

197 Kaisa Torkkel, henkilökohtainen tiedonanto 29.10.2013.



Kuva 7. Tuopista kilpailevat miehet Lloyd Newsonin teoksessa *Enter Achilles* (1995).

## *Aika ja rytmi*

Tanssi tapahtuu tilassa ja ajassa. Siksi tanssiesityksiin liittyvän ajan ja rytmien hahmottaminen on keskeistä, olipa sitten kyse tanssin esteettisestä kokemisesta tai sen kulttuuristen merkitysten ymmärtämisestä. Ajallisuus liittyy olennaisesti tanssin katoavaisuuteen – tanssi tulee olevaksi ja ilmenee ajassa vain hetken, jonka jälkeen siitä on olemassa vain kokemuksellisia muistikuvia, videotallenne, valokuvia, pukuja ja käsiohjelma sekä joskus myös notaatio tai kirjoitettu kuvaus. Ehkäpä siksi tanssin monimutkaisista aikaulottuvuuksista on keskusteltu suhteellisen vähän. Osittain tämä voi myös johtua siitä, että tanssissa tilaulottuvuus visuaalisena ja ruumiillisena usein dominoi esitystä niin voimakkaasti, että tanssin kokija jättää ajalliset ilmentymät vähemmälle huomiolle.<sup>198</sup>

Ranskalainen tanssintutkija Geisha Fontaine on esittänyt keskeisiä aikaa koskevia kysymyksiä tanssissa, kuten

muokkaako aika tanssia vai tanssi aikaa? Vertautuuko tanssin aika aikaan muissa taiteissa vai onko sillä omia erityispiirteitä? Mitä ajan variaatioita jokainen koreografi tuo esiin? Mitä ovat koreografoidulle liikkeelle ominaiset ajalliset avaukset?

(FONTAINE 2004, S. 12.)

Mutta mitä aika on? Luonnossa esimerkiksi kuun ja vuodenaikojen kierto sekä päivän ja yön vaihtelu puhuvat ajan syklistä ominaisuudesta. Silti ihmiselle aika näyttäytyy varsinkin iän myötä yhä enemmän ”ei pelkästään lineaarisena, vaan yksisuuntaisena liik-

---

198 Álvarez 2009.

keenä menneestä nykyhetken kautta tulevaisuuteen” (LIPPINCOT 1999, S. 17). Maailman syntyä koskevat kertomukset valottavat hyvin eri kulttuureiden aikakäsityksiä – aikaa ei koeta tai määritellä samalla tapaa kaikissa kulttuureissa. Esimerkiksi syklisesti toistuvat rituaalit ovat tyypillisiä monissa kulttuureissa, joissa epävarmuus ja uhka ovat arjessa läsnä. Navajokulttuurissa aika ymmärretään joustavasti ja ”menneet tapahtumat – kuten heidän luomisensa – voidaan kutsua nykyhetken elämälle elintärkeiksi ja parantaviksi voimiksi” (LIPPINCOT 1999, S. 22, KUVATEKSTI).

Länsimaiselle ajattelulle tyypillinen käsitys ajan etenemisestä ja tapahtumien rytmittymisestä perättäiseen järjestykseen periytyy jo Raamatun luomiskertomuksesta. Maailman luomisen kuusi ensimmäistä päivää kuvattiin perättäisessä järjestyksessä, ja ensimmäisissä painetuissa Raamatuissa kertomus kuvitettiin sarjakuvamaisesti ja eteni niin, että jokaista tapahtumaa vastasi yksi kuva. Kuten Lippincot on todennut, nämä kuvat kertovat paljon länsimaisista ajan käsityksistä, kuten esimerkiksi

*miten tapahtumat liikkuvat ja kehittyvät ajan kuluessa; miten aika itsessään näyttäisi menevän eteenpäin erilaisten tekojen myötä; miten yksi tapahtuma kasvaa edellisestä tapahtumasta ja niin edelleen.*

(LIPPINCOT 1999, S. 19.)

Aika on vuosituhansien aikana pohdituttanut lukuisia filosofi- ja kulttuuriteoreetikkoja, mutta vieläkään sen olemuksesta ei olla yksimielisiä. Intialaisessa filosofiassa ajalla nähdään olevan syklinen rakenne.<sup>199</sup> Antiikin

---

199 Layton 1994.



Kreikassa Aristoteles ajatteli aikaa (kronos) vakiomääränä, joka ilmeni liikettä mittaamaan kykenevälle sielulle suhteessa kappaleiden liikkeisiin ja seuraamisjärjestykseen.<sup>200</sup> Keskiajalla aikakäsitys liitettiin kristilliseen luomiskertomukseen ja maailmankaikkeuden ajateltiin alkaneen maailman luomisesta. Augustinen aikakäsitykseen kuuluvat menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus samanaikaisina läsnä ihmisen muistoissa, huomioissa ja odotuksissa.<sup>201</sup> Immanuel Kantille aika ei ole olemassa oleva ulottuvuus vaan abstrakti rakenne, joka tehtävänä on auttaa ihmisiä tapahtumien jäsentämisessä ja vertaamisessa.<sup>202</sup> Isaac Newtonin esittämä niin sanottu realistinen aikakäsitys puolestaan ymmärtää tapahtumien ilmenevän perättäisessä järjestyksessä aikajanalla ja olettaa ajan menevän eteenpäin. Newtonin ajattelussa aika idealisoitui ”täsmälleen mitattavaksi ulottuvuudeksi” (DAVIES 1996, S. 31).

Ihmisen kehittämänä arvona ja mittajärjestelmänä aika soveltuu määrittämään tanssissa tapahtumien alkamista ja päättymistä, järjestämään tapahtumia peräkkäin tai limittäin, säatelemään niiden kestoa, rytmittämään niiden ilmenemisväliä suhteessa toisiinsa ja määrällistämään kiihtyvyyteen tai hidastuvuuteen liittyvän muutoksen suuruutta esimerkiksi liikkeessä.<sup>203</sup> Tanssille aika on keskeinen ulottuvuus, sillä se vaikuttaa niin liikkeessä kuin esityksessä alun ja lopun välillä erilaisten tapahtumien – tanssijoiden ja heidän liiketekojensa sekä erilaisten visuaalisten ja auditiivisten tekojen – alkamisina ja loppumisina, kestoina, rytmeinä, intervaleina,

---

200 Sachs 1995.

201 Schaff ym. 1885.

202 Kant 2012 (1788).

203 Davies 1996, Dowden 2001, Dainton 2010.

kiihdytyksinä ja hidastuksina.<sup>204</sup> Ajan ja rytmien nyansseilla onkin keskeinen rooli tanssin tunnelmien, vaikutelmien ja merkitysten rakentumisessa.

Labanin liikeanalyysissä ajalla on merkityksensä liikkeen alkamisen ja päättymisen ja liikerytmien havainnoinnissa. Aika on myös yksi liikkeen laadullinen osatekijä, joka ilmenee kiireen tai sen puuttumisen kokemuksena – liukumana äkkinäisestä tai kiirehtivästä liikekokemuksesta viipyilevään ja jatkuvaan.<sup>205</sup> Aika tanssissa on kuitenkin paljon enemmän kuin pelkkä liikkeen laadullinen osatekijä.

Adsheadin tanssianalyysin malli tarjoaa lukuisia tapoja tarkastella tanssin aikapohjaista rakennetta eli sitä, miten ajassa ilmeneviä tanssiesityksen suhteita on mahdollista havainnoida, kuvata ja nimetä. Yksinkertaisinta on tarkastella eri osatekijöiden välisiä suhteita tietyllä ajan hetkellä ikään kuin pysäytetyssä kuvassa. Tällöin tanssissa on mahdollisuus erottaa yksinkertaisia ja monimutkaisia suhteita samoin kuin yhteneväisyyksiä, samankaltaisuuksia, eroja ja vastakohtia yhden tai useamman osatekijän välillä.<sup>206</sup>

Kun tarkastelemme tanssin etenemistä ajassa, voimme erottaa, miten erilaisia suhteita syntyy, pysyy yllä, kehittyy ja katoaa yhden ja sitä seuraavan hetken välillä: miten esimerkiksi tanssijan toiminta muuntuu tai muuttuu toiseksi toiminnaksi; miten liikesuorituksen tilalliset tai liikelaadulliset piirteet muuttuvat; miten tanssijoiden väliset suhteet kehittyvät tai vaihtuvat; miten valotilanne muuttuu musiikin hidastuessa ja niin edelleen.

---

204 Käytän tässä yhteydessä intervallin käsitettä suhteellisuusteorian merkityksessä viittaamaan välimatkoihin aika-avaruudessa.

205 Dell 1977, Laban & Lawrence 1974.

206 Adshead 1988.

Joissakin tapauksissa kyse voi olla ajassa ilmenevistä rakenteellisista tapahtumista, jotka voidaan nimetä lainaamalla musiikinteorian termejä, kuten esimerkiksi kaanoni tai fuuga. Joissakin tapauksissa kyse voi olla yleisen tason toiminnan kategorioista, kuten teeman kehittelystä tai käänteisestä järjestyksestä. Kyse voi olla myös jonkin aikaisemmin esitetyn osatekijän, tapahtuman tai teon ilmestymisestä uudelleen – varioituna tai täsmällisenä tois-tona. Yhden tai useamman osatekijän tai klusterin ilmestymisen ja poistumisen samoin kuin niissä ilmenevien sisäisten muutosten ja tapahtumisen järjestyksessä ilmenevien vaihtelujen huomiointi liittyy olennaisesti tanssin aikapohjaisen rakenteen muistiin kirjaamiseen.<sup>207</sup>

Aika on keskeisenä ulottuvuutena Preston-Dunlopin kuvauksessa, joka jäsentää tanssitapahtuman monimutkaista rakennetta hierarkkisesti laajoista kokonaisuuksista pienempiin osatekijöihin:

Tanssitapahtuma sijoittuu hierarkian huipulle. Jokainen yksittäinen tanssi muodostaa seuraavan kerroksen. Tanssin osat muodostavat seuraavan kerroksen. Osien alaosat muodostavat seuraavan. Jokaisessa alaosassa fraasit muodostavat seuraavan. Jokaisen fraasin liikemotiivit muodostavat seuraavan kerroksen. Solut muodostavat seuraavat jättäen elementit hierarkian pohjalle ... Elementit ovat rakenteen pienimpiä osatekijöitä – kädenele, painonsiirto, katse, tömähdys, taputus.

(PRESTON-DUNLOP 1998, S. 145.)

---

207 Adshead 1988.

Vaikka hierarkkinen jäsenyys antaa vain osittaisen kuvan tanssin monimutkaisesta rakenneverkostosta, se auttaa hyvin ymmärtämään, miten tanssin rakenteellisia suhteita voi tarkastella yhden tai useamman hetken ja esityksen lineaarisen etenemisen välillä. Tällöin huomio voi kiinnittyä esimerkiksi sellaisiin suhteisiin, jotka mahdollistavat jonkin vaikutelman syntymisen siksi, että kyseiset suhteet ovat riippuvaisia yhdestä tai useammasta hetkestä. Tällainen voi olla esimerkiksi aksentilla, katseella, vahvistamisella tai kliimaksilla saavutettavan liikkeen, tilanteen tai kohdan korostaminen.<sup>208</sup> Kliimaksin käsite liittyy teoksen draamallisen jännitteen kasvuun ja laukeamiseen, mutta kaikissa teoksissa ei ole tarvetta sellaiseen ilmaisuun. Mikäli tanssiin on rakennettu kliimakseja, ne voivat ilmetä ”fraaseissa, osissa, kokonaisissa teoksissa ja teoksista muodostuvissa kokonaisissa illoissa” (PRESTON-DUNLOP 1998, S. 147). Ne voivat ilmetä liikemateriaalissa, muissa tanssin osatekijöissä tai niiden muodostamissa klustereissa.

Tieteen kiinnostus syy-seuraus-suhteista vaikuttaa lineaarisen aikakäsityksen yleisyyteen tieteissä. Ehkäpä juuri siksi myös tanssianalyyysissä rakennetaan usein analyysiä helpottavaksi välineeksi koreografinen yleiskuvaus, jossa tanssissa havaittujen tapahtumien, kohtausten, osien ja muutosten alkamis- ja päättymishetket koodataan tarkasti kellokoodilla. Mitattava aika on tanssin rakenteiden hahmottamisessa hyödyllinen apuväline, koska se auttaa hahmottamaan, miten eri nyt-hetket etenevät ajassa ja miten eri tapahtumat ilmenevät suhteessa toisiinsa. Elettynä kokemuksena aika on kuitenkin jotain aivan muuta. Ranskalaisen filosofin Henri Bergsonin mukaan se on kokemusta olemassaolosta jatkuvassa ajan virrassa,

---

208 Adshead 1988.

jossa mennyt, nykyhetki ja tulevaisuus ilmenevät yhdessä.<sup>209</sup> Kuten italialainen filosofi Umberto Eco on todennut, arjen kokemuksessa kelloaika sotkeutuu usein ”tietoisuuden ja muistin aikaan” (1999, s. 12). Hän huomauttaa, miten helppo meidän on yleensä puhua kalenteriajasta ja kellosta, mutta ”olemme poikkeuksetta hukassa, kun pitäisi puhua sisäisestä kestosta” (MT.) eli siitä, miten koemme ajan eri tilanteissa.

Aika, kuten muutkin asiat, näyttäytyy ihmisille merkityksinä ja merkittävyytenä. Ajalla on meille merkitystä, koska menemisemme, tulemisemme ja tekemisemme on usein aikataulutettuja. Koulussa, työpaikalla ja vapaa-aikana meiltä vaaditaan aikataulujen noudattamista. Linja-autot, junat, laivat ja lentokoneet, joihin kiirehdimme, lähtevät tietyillä kellonlyömillä ja niin edelleen. Tanssiesityksen ajallisuus ei kuitenkaan ilmene meille ensisijaisesti mitattuina minuutteina ja sekunteina, vaan toimintana – esitystilassa olemisena ja esityksen tapahtumiin osallistumisena. Tanssiesityksessä kokemamme aika elää irrallaan kellolla mitattavasta ajasta – usein esitys vaikuttaa kellolla mitattua aikaa lyhyemmältä tai pidemmältä. Jos syystä tai toisesta esitys ei herätä kiinnostustani, olen väsynyt tai jokin asia vaivaa mieltäni, en ehkä pysty keskittymään tanssiin. Silloin saatan tulla tietoiseksi jokaisesta nyt-hetkestä, jotka sekunti sekuntilta etenevät, ja siitä, paljonko esitystä on vielä jäljellä minuutteina.

Heideggerille edellä mainittu muutos tarkoittaisi huomion siirtymistä maailman ajasta kellolla mitattavaan tavalliseen aikaan.<sup>210</sup> Oleva – ihminen maailmassa olevana ja maailmaan suuntautuneena – on Heideggerin keskeinen käsite. Heitettyinä maailmaan tiettyinä

---

209 Bergson 1992.

210 Kelly 2008.

historian hetkenä ja olemalla kyseisen historiallisuuden rajoittama edustaa olevalle menneisyyttä. Historiallisen hetken tarjoamat toiminnan mahdollisuudet ja maailmaan suuntautuminen edustavat olevan tulevaisuutta. Tehtäviin tarttuminen ja maailmassa toimiminen edustavat olevan nykyisyyttä. Olevan oleminen maailmassa edustaa Heideggerille autenttista aikaa – se on olemisen perustavaa laatua oleva piirre – , joka eroaa radikaalilla tavalla mitattavasta ajasta ja tieteen nyt-hetkien sarjallisuutta koskevasta aikakäsityksestä. Heideggerille autenttinen ajallisuus ei ole sarjaa peräkkäisiä hetkiä aikajanalla, vaan se on “ajallisuuden ekstaasien – olleisuuden, nykyisyyden, tulevaisuuden – ykseyttä” (MONNI 2004, S. 122). Toisin sanoen “ajallisuus ilmenee kokonaan kussakin ekstaasissa” (MONNI 2004, S. 123).

Tanssissa kuten muutenkin elämässä tapahtumien suhde nykyhetkeen on jatkuvassa muutoksessa, mikä johtuu nykyhetken ohikiitävyydestä. Tapahtuma on tulevana vielä varmistumaton, se on ajatus tulevasta, joka lähestyy nykyhetkeä. Tuleva varmistuu ja konkretisoituu nykyhetkessä – tai jää toteutumatta – ja liukuu sitten aina vain pidemmälle historian muistikuviin ja tulkintoihin.<sup>211</sup> Menneisyys puolestaan on Heideggerille tietoisuutta menneestä olemisesta, joka mahdollistaa historian hahmottamisen nykyhetkessä.<sup>212</sup> Ihmisen kyky ennakoida tulevaa ja muistella mennyttä antaakin yksilölle luovan mahdollisuuden yhdistellä eri hetkiä ajassa, mikä vapauttaa hänet tähän hetkeen sidotusta lineaarisesti etenevästä maailman ajasta ja kelloajasta. Tanssianalyysin näkökulmasta tämä tarkoittaa sitä, että tanssin lukijalla on luova vapaus tarkastella eri hetkiä tanssista – esimerkiksi alkua ja loppua – rinta rinnan ja

211 Dainton 2010, Dowden 2001.

212 Heidegger 2000.

lukea kohtauksia toinen toistensa valossa. Lisäksi tanssin lukijalla on mahdollisuus assosoida vapaasti kokemansa teoksen, eletyn elämänsä kokemusten, kohtaamiensa kulttuuristen tekstien sekä sen tiedon kanssa, joka hänellä on. Tällöin voidaan puhua intertekstuaalisuudesta eli tekstienvälisyydestä, jota tarkastelen yksityiskohtaisemmin luvussa 5.

### *Suhteet ajassa*

Tanssilla on aikapohjaisena taiteena aina muoto ajassa. Yleensä se muodostuu useista osista ja tanssin eri osatekijöiden välisistä lukuisista suhteista ajassa. Näitä suhteita voi tarkastella tiettyinä ajan hetkenä ikään kuin pysäytetyssä kuvassa. Tällöin voidaan erottaa yksinkertaisia ja monimutkaisia suhteita samoin kuin yhteneväisyyksiä, samankaltaisuutta, eroja ja vastakohtia. Kun tarkastelee, miten tanssi etenee ajassa, voi havaita, miten erilaisia suhteita syntyy, kehittyy ja katoaa yhden ja sitä seuraavan tapahtuman välillä esimerkiksi yhden liikesuorituksen ja sitä seuraavan liikkeen välillä tai yhden tanssijan ja sitä seuraavan tanssijan välillä.<sup>213</sup>

Tanssin pienimpiä elementtejä ovat liikkeen osatekijät, joista liike tilassa ja ajassa liikelaatuineen rakentuu. Yksittäinen liike on osatekijöitään isompi elementti, ja useampien liikkeiden yhdistelmästä muodostuu puolestaan fraasi, jolla on alku ja loppu. Fraasin sisältämien liikkeiden väliset suhteet sekä tilalliset ja liikkedynaamiset vaihtelut ja kontrastit tekevät fraasista merkityksellisen kokonaisuuden, jolla on rytmisen muoto.<sup>214</sup> Tansseissa ei kuitenkaan tarvitse olla selvästi erottuvia fraaseja. Esimerkiksi minimalismista kiinnostunut yhdysvaltalainen koreografi Yvonne Rainer julis-

213 Adshead 1988.

214 Preston-Dunlop 1995, Smith-Autard 1992.

ti fraasit pannaan kuuluisassa NO-manifestossaan (1965) ja sitä testanneessa teoksessa *Trio A* (1966), jonka yhtenä tavoitteena oli ”outo, epälooginen, ennustamaton peräkkäisyys” (RAINER 1999, s. 64). Nykykoreografiassa taas fraasien pilkkominen useampaan fragmenttiin on paljon käytetty rakenteellinen keino yhdistellä useasta alkuperäislähteestä valittua liikemateriaalia.<sup>215</sup> Useista fraaseista muodostuva rakenteellinen kokonaisuus on tanssin osa, ja eri osat puolestaan muodostavat tanssiesityksen.<sup>216</sup>

Rytmillä on eri asiayhteyksien mukaan eri merkityksiä. Yleisimmin sillä tarkoitetaan mitä tahansa toistuvaa liikettä, kuten vuoroveden vaihtumista tai sydämen lyöntien säännönmukaisuutta. Runoudessa sillä tarkoitetaan sanojen sovittamista painollisten ja painottomien tai pitkien ja lyhyiden tavujen jaksoiksi. Kuvataiteessa ja kuvanveistossa sillä tarkoitetaan sitä, miten valo, varjo tai värit vaihtelevat sekä miten erilaiset massat ja tyhjyys vuorotellessaan jaksottuvat tai muodostavat keskinäisen riippuvuussuhteen. Musiikissa rytmillä yleensä tarkoitetaan sitä rakennetta, joka syntyy melodian nuottien kestoissa ja korostuksissa ilmenevistä säännöllisesti jaksotetuista ryhmittä.<sup>217</sup>

Tanssissa rytmi voi olla metriseen pulssiin perustuvaa kuten musiikissa yleensä, emootioihin perustuvaa, kehon rytmeihin kuten hengitykseen perustuvaa tai liikkeelle itselleen ominaista liikerytmiä.<sup>218</sup> Säännöllisesti toistuvana rytmi on rajoittunutta tai jopa mekaanisen kurinalaista, kuten sotilasmarsseissa. Sen vastakohtana on epäsäännöllisesti toistuva vapaa rytmi. Tanssianalyysin

215 Rui Horta Preston-Dunlop (1995, s. 356) mukaan.

216 Smith-Autard 1992.

217 Collins Concise Dictionary 2001, The Oxford Dictionary of Current English 1992.

218 Humphrey 1959.



näkökulmasta rytmiä voidaan tanssissa ajatella liikkeen tai muiden tanssin osatekijöiden keston ja korostusten ajallisena jakona, jossa on enemmän tai vähemmän toistuvuutta. Rytmii voi ilmetä yhdessä osatekijässä tai useamman osatekijän välisenä kompleksisena ajallisena suhteena. Rytmillä tarkoitetaan myös sitä, miten yksittäinen liike, liikesarja, kohtausta, teos tai esitystilaisuus jäsentyy ja rytmittyy ajassa. Fenomenologisesta näkökulmasta rytmiä voidaan ajatella myös osana ajan merkityksen kokemista – varsinkin nykykoreografiassa painotetaan usein, miten liikkeen koettu merkitys vaikuttaa liikkeiden, tapahtuman tai esityksen rytmiiin ja jaksotuksiin.

Tanssin aikapohjaisen rakenteen tarkastelu voi kohdistua myös yleisempiin toiminnan kategorioihin – esimerkiksi liiketeeman kehittelyyn tai tapahtumien järjestyksessä ilmenevään vaihteluun – esimerkiksi kun liikemateriaalia tai tapahtumia esitetään käänteisessä järjestyksessä. Kyseessä voi olla myös jonkin aikaisemmin esitetyn tanssin osatekijän tai tapahtuman täsmällinen toisto tai sen ilmestyminen varioidussa muodossa, kuten esimerkiksi liikkeellisen teeman variaatiot. Yhden tai useamman tanssin osatekijän tai klusterin sisällä tapahtuva muuntelu liittyy olennaisesti aikapohjaiseen rakenteen tarkasteluun samoin kuin yhden tai useamman osatekijän tai klusterin mukaan tulon tai poistumisen huomaaminen.<sup>219</sup>

Joissakin tansseissa hyödynnetään vakiintuneita muotorakenteita eli tanssin osien järjestystä ja suhdetta toisiinsa. Tällaisia musiikista tuttuja muotorakenteita ovat esimerkiksi toisto, AB, ABA, rondo, kaanoni, fuuga sekä teema ja variaatiot.<sup>220</sup> Osa näistä rakenteista on hyvin perustavaa laatua, kuten esimerkiksi AB-muoto, joka ilmentää kahden omalakisien kokonaisuuden välistä eroa, joka

219 Adshead 1988.

220 Preston-Dunlop 1995, Smith-Autard 1992, Adshead 1988.

tekee samalla mahdolliseksi molempien osien omintakeisen identiteetin erottumisen. ABA-muodossa ”teeman A käsittelyä seuraa kontrastinen teema B ja sitten paluu jokseenkin eri tavalla käsiteltyyn A-teemaan” (PRESTON-DUNLOP 1995, s. 355). ABA-muodon voidaan ajatella symboloivan elämän kiertokulkua.<sup>221</sup> Rondo-muodosta (ABAC...A) hyvänä esimerkkinä voidaan mainita brittiläisen koreografin Christopher Brucen poliittiseen sortoon Chilessä kantaa ottava *Ghost Dances* (1981). Teoksessa on kohtauksia kansalaisten arjesta ja juhlahetkestä, joita pimmentävät näyttämölle yhä uudestaan ja uudestaan ilmestyvät luurankokasvoiset kuoleman joukot, jotka lähtiessään vievät aina mukanaan jonkun kansalaisista.

Akkumulaatio on minimalistinen muoto, jossa lyhyitä fraaseja tai yksittäisiä liikkeitä liitetään toisiinsa yksi kerrallaan siten, että jokaista lisäystä edeltää kokonaisuuden toistaminen alusta asti. Näin saadaan kehittymään jokaisella lisäyksellä kasvava kokonaisuus, jolle on tyypillistä aikaisemman toisto. Tällaisesta hetki hetkeltä kehittyvästä rakenteesta voidaan mainita esimerkkinä Trisha Brownin matemaattisesti eleistä rakentuvat teokset *Accumulation* (1971) ja *Group Primary Accumulation* (1973). Tanssitaiteessa tämän kaltaisten musiikillisten muotojen lainaaminen on melko yleistä, mutta ei mitenkään välttämätöntä.

Tarkasteltaessa tanssin osatekijöitä, niistä muodostuvia komplekseja, fraaseja, osia ja kohtauksia sekä niiden suhdetta toisiinsa tanssin kokonaisrakenteeseen havaittavat rakenteelliset suhteet voidaan jakaa ensisijaisiin, merkittäviin suhteisiin ja vähemmän merkittäviin sekundaarisiiin suhteisiin. Kokonaisuudessaan tanssin voidaan ajatella rakentuvan moniulotteisesta suhteiden verkostosta,

---

221 Louis Horst ja Carroll Russell Preston-Dunlopin (1995, s. 355) mukaan.

---

joka on sen esteettinen kokonaisuus. Kuten luvuissa neljä ja viisi todetaan, katsomiskokemuksessa tämä rakenteellinen verkosto sekä välittää merkityksiä että houkuttelee itseensä tulkintoja.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Adshead 1988.

### 3. Tanssin havainnointi

Tanssiesityksestä nauttiminen ja sen arvostaminen eivät ole passiivista esityksen vastaanottamista, eivätkä tanssin herättämät oivallukset ja nautinnot synny itsestään. Viimeaikainen aivotutkimus on kyllä tuottanut uutta tietoa siitä, miten koemme toisen ihmisen liikkeen ja intention peilineuroonien vaikutuksesta kehollisena peilautumisena.<sup>223</sup> Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tanssin rakenteelliset monimutkaisuudet ja sen monikerroksiset merkitykset avautuisivat meille tuosta vaan. Niiden ymmärtäminen edellyttää yksityiskohtaista havainnointia, pohdintaa ja vuoropuhelua, joka vaatii harjoittelua – useimmiten hyvän opetuksen myötävaikutuksesta.<sup>224</sup>

Tanssista voi toki nauttia monella tavalla: sitä voi fiilistellä, siitä voi keskustella kriittisesti esittämällä perusteltuja mielipiteitä, tai kyseessä voi olla merkittävästi analyttisempi tapa tarkastella tanssia tutkimuksellisesti.<sup>225</sup> Havainnointi eroaa arkisesta tanssin katsomisesta siinä, että havainnoijan asenne on tietoisesti suuntautunutta, kokonaisvaltaista tanssi-ilmiön ja sen erilaisten ulottuvuuksien aistimista, tarkastelua ja reflektointia. Tutkimushavainnointi ei siis ole sattumanvaraista huomion kiinnittämistä sellaisiin ilmiöihin tai yksityiskohtiin, jotka nyt vain sattuvat itseä kiinnostamaan, vaan siinä edetään pinnallisia huomioita syvemmälle tanssin kuvaami-

---

223 Foster 2011, Wildschut 2009, 2003.

224 Adshead 1988, Best 1986, Smith 1977.

225 Adshead 1988.

seen ja tanssin eri merkitysulottuvuuksien pohdintaan. Tietoisesti suuntautuneen, huolellisen havainnoinnin ei tarvitse olla tutkijoiden etuoikeus, vaan sitä voivat harjoitella ja siitä voivat hyötyä kaikki tanssialan ammattilaiset, opiskelijat, harrastajat ja yleisöt.

Tanssianalyysi on tutkimusperustainen keino saada tanssikemuksesta arkiajattelua syvällisempää ymmärrystä ja iloa. Sen tavoitteena on esittää tanssista ”perusteltuja mielipiteitä, tarjota todisteita tulkinnan tueksi, liittää taideteokseen ominaisuuksia ja tarjota keinoja sen arvon arvioimiseen” (ADSHEAD 1988, S. 11). Kun siirrytään puhumaan tanssista ammattimaisesti, ”[o]mien näkemysten mainostaminen ’kriitiikin’ tai ’koulutuksen’ nimissä ilman perustelua ei yksinkertaisesti kelpaa” (MT.). Näkisinkin, että tanssianalyttisellä lähestymistavalla on tanssintutkimusta laajempaa käyttöä esimerkiksi koreografian, tanssijantyön, kriitiikin kirjoittamisen, tanssipedagogiikan, yleisötyön ja tanssin soveltavan käytön alueilla.

Koska tanssianalyysi perustuu tanssiesitysten huolelliseen ja systemaattiseen tarkasteluun, on mielestäni yllättävää, että sen metodioppaissa ei ole kiinnitetty erityisen paljon huomiota havainnoinnin prosesseihin. Ottaen huomioon tanssin osatekijöiden ja rakenteellisten suhteiden määrän sekä monissa tansseissa ilmenevien laadullisten yksityiskohtien runsauden ja rakenteellisten suhteiden monimutkaisuuden on erikoista, että esimerkiksi Adsheadin tutkijaryhmä ei neuvo, miten taitava havainnoija käytännössä kehittäisi havainnointikykyään saadakseen tanssista irti jotain olennaista. Neuvoja onkin lähdettävä etsimään muualta.

Verbi *observoida*, latinaksi ”*observare*”, tulee sanoista ”*ob*” (kohti) ja ”*servare*” (katsoa). Sananmukaisesti sillä tarkoitettiin kohtikatsomista. Sen muita merkityksiä olivat silmällä pitäminen ja huomaaminen. 1500-luvulla *observoida*-sanan merkityksiä olivat

muun muassa ”osallistua käytäntöön”, ”seurata” ja ”havaita”. Lisäksi sitä väitetään käytetyn puhuttaessa enteiden näkemisestä.<sup>226</sup> Havaitseminen – sanan laajassa merkityksessä – näyttäisikin olevan liitetty erilaisten signaalien tunnistamiseen ja tulkintaan.

Tieteeseen observoinnin käsite tuli lähinnä brittiläisten filosofi- en 1500–1600-luvuilla kehittämän empiirisen luonnontieteen kautta. Empiirisuus tarkoittaa kokemusperäisyyttä. Empirismen mukaan kaikki tieto maailmasta ja ihmisestä itsestä perustuu ihmisen kokemukseen ja tarkkoihin aistihavaintoihin – tätä korostivat muun muassa Francis Bacon (1561–1626) ja John Locke (1632–1704). Positivismi otti empiirisen metodologian omakseen. Positivismin nimi tulee ranskalaisen sosiologin August Comten (1798–1857) käyttämästä positiivisen käsitteestä. Sillä tarkoitetaan selkeästi nähtäviä ja mitattavia tosiasioita – positiivisia eli varmoja (ransk. positif) havaintoja. Comte rajasi inhimillisen tiedon ”positiivisen tieteen” tuloksiin, millä tarkoitettiin ilmiöiden havaitsemista ja niissä ilmevien säännönmukaisuuksien kuvaamista.<sup>227</sup>

Positivismi pitää havaintoja kaiken tiedonkäsittelyn lähtökoh- tana, koska saamme tietoa itsestä ja maailmasta aistihavaintojen välityksellä. Viime vuosikymmeninä monet suuntaukset, kuten fenomenologia, jälkistrukturalismi, postmodernit teoriat ja naistut- kimus, ovat kuitenkin haastaneet positivistisen tiedonkäsityksen ja ajatukset tieteen etuoikeutetusta asemasta todellisuutta koskevan tiedon tuottajana.<sup>228</sup>

226 Online Etymology Dictionary: observe, observation.

227 Soinen 1995.

228 Merleau-Ponty 2005[1945], Gergen 1999, Haraway 1988, Foucault 1980, Rorty 1979.

## Havainnointi ja aistit

Tieteen ulkopuolella havainnoinnilla tarkoitetaan ihmisten arkisia havaintoja ympäristöstä, yhteiskunnasta, kulttuurista ja itsestä. Havaitseminen sinänsä ei ole tiedettä tai välttämättä edes harkittua toimintaa vaan ”perusta, josta kaikki tekomme lähtevät” (VILKKA 2006, s. 9). Ilman aistien kautta syntyvää elettyä, kehollista kokemusta tanssiesityksen havainnointi olisi mahdotonta. Kuitenkaan kyse ei ole vain tanssin aistimisesta vaan siitä, mitä poimimme jatkuvasta havaintojen virrasta lähempään tarkasteluun ja miten merkityksellistämme havaintojamme. Arkikeskusteluissa puhumme usein tanssin katsomisesta. Tämä johtunee osittain siitä, että tanssin visuaaliset osatekijät ovat yleensä voimakkaasti läsnä *katsojakokemuksessa*. Väittäisin, että osittain on myös kyse siitä, että 1900-luvun lopulla tapahtuneen ”kuvallisen käänteen” myötä kuvallinen viestintä on saanut erityisen vahvan ja etuoikeutetun aseman länsimaisessa kulttuurissa. Arjen visualisoitumisesta puhutaankin katsekeskeisyytenä tai skopofiliana eli tirkistelynhaluna, jota muun muassa sosiaalisen median kuva- ja videopalvelujen voidaan ajatella tyydyttävän.<sup>229</sup> Havainnot kattavat kuitenkin kaikki aistimme: näkö-, kuulo-, haju-, maku-, tunto-, tasapaino-, asento- ja sisäaistimuksemme.<sup>230</sup>

Tanssianalyysissä tanssia koskevien havaintojen erittely ja kuvaaminen tuottavat tanssitekstin, johon tulkinat ja arviointi kiinnittyvät. Kuten erilaiset tanssianalyysin mallit osoittavat, tanssianalyysillä on ollut taipumusta etusijaistaa tanssin visuaalisuutta ja auditiivisuutta sen muiden aistillisten puolten kustannuksella. On kuitenkin tansseja, jotka stimuloivat myös muita aisteja, ku-

---

229 Cartwright & Sturken 2001, Jay 1994.

230 Dunn ym. 2010, Craig 2003, Grönfors 1982.

ten edellisessä luvussa mainitsemani Paasosen *Vol.at.ilit.y*, jossa höyryävän kuuman kalakeiton tuoksu aktivoi katsojan hajuaistia ja sen kautta merkitysten tuottamista. Mieleeni tulee myös alan-komaalaisen Hans Tuerlingsin teos *De Reis 2* (1995), jossa katsojien tuntoaistia herkistettiin siirtomaa-ajan kokemiselle lämmittämällä katsomoa teollisuuslämmittimillä trooppiseksi lähes vuorokauden ajan ennen esityksen alkua.<sup>231</sup>

Tanssin katsojat samoin kuin lukuisat tutkijat ovat huomanneet, miten katsoja kokee tanssin näkö- ja kuuloaistia laajemmin kehollisina aistimuksina ja reaktioina, kuten vatsanpohjassa tai muualla kehon sisässä koettuina tuntemuksina, jotka voivat myös näkyä ulospäin esimerkiksi nytkähdyksinä, painonsiirtoina, sisäänhengityksinä ja niin edelleen.<sup>232</sup> Tällaisia kokemuksia kutsutaan kinesteettisen empatian synnyttämiksi.<sup>233</sup> Nykyään kognitiivisen neurotieteen valossa tiedetään, että nämä kokemukset ovat peilineuroneissa syntyvää simuloitua toimintaa kehossa. Liikeaivokuorella sijaitsevat peilineuronit syttyvät riippumatta siitä, liikkumeko itse vai katsommeko jonkun liikkuvan. Katse- ja kuuloaistin kautta havaittu liikeärsyke sytyttää peilineuronit, jotka panevat meidät ennakoimaan toisen liikettä ja herättävät kehossa halun peilata tai imitoida liikettä.<sup>234</sup> Koemme tämän tanssia ja liikettä havainnoidessamme aistimuksina kehossamme ja kykynä ennakoida toisen liikkeitä.<sup>235</sup> Tämä on tahdosta riippumatonta – sitä ei voi valita pois. Esimerkiksi tanskalaisen Mette Ingvartsenin ja ruotsalais-hollantilaisen Jefta van Dintherin teoksessa *IT'S IN THE AIR* (2008) yleisö

231 Teos esitettiin Nykytanssia Turussa -festivaaleilla Sign-salissa vuonna 1996.

232 Foster 2011, Wildschut 2009, 2003, Martin 1965.

233 Foster 2011, Wildschut 2009, 2003.

234 Gallese 2001, Berthoz 2000, Pellegrino ym. 1992

235 Foster 2011, Wildschut 2009.



reagoi kehollisesti kahden tanssijan trampoliinilla hyppimiseen huomalla rytmisesti ylös ja alas.<sup>236</sup> Toisin sanoen hyppy trampoliinilla ovat katsojille merkityksellisiä kehollisesti peilautumisen kautta.

Kinesteettinen empatia tuottaa siis kehollisia kokemuksia, joille voimme herkistää itsemme ja ottaa nämä kokemukset pohdinnan ja analyysin kohteiksi. Tanssintutkijat<sup>237</sup> toteavat, kuten alankomaalainen tutkija Liesbeth Wildschut:

Tulkinta liitetään sitten siihen, mitä liike meissä herättää: miltä omassa kehossamme tuntuu liikkua tällä tavalla ja mitä tunteita tai assosiaatioita se herättää. Kun syvennymme tanssiin, oma historiamme ja omat erityispiirteemme ovat mukana, koska henkilökohtaiset tunteet ja kertomukset linkittyvät aikaisemmin hankkimiimme liikekokemuksiin, jotka säilyvät muistissamme.

(WILDSCHUT 2009, S. 287.)

Olemassa olevia tanssianalyysin malleja kannattaakin laajentaa kattamaan tanssin kaikki aistilliset ulottuvuudet mukaan lukien haju-, maku- ja liikeaisti. Liikeaistin kohdalla on kuitenkin ymmärrettävä, että ”kinesteettinen empatia ei tarkoita samaa kuin havaittujen liikkeiden ymmärtäminen ja tulkinta” (MT.). Kinesteettinen empatia ei kerro meille, miltä tanssin osatekijät näyttävät, kuulostavat, haisevat tai maistuvat, minkälaisia rakenteellisia suhteita tanssissa voidaan havaita tai mitä merkityksiä nämä suhteet voisivat mahdollisesti saada. Oma näkemykseni on, että tanssia voi havainnoida monesta omalla tavallaan rajallisesta perspektiivistä, joista yksi

---

236 Ari Tenhula, henkilökohtainen tiedonanto 22.11.2013.

237 Wildschut 2009, Hagendoorn 2004.

on kinesteettisen tanssikokemuksen kuvaaminen. Havainnoijan tutkimusintressi, tutkimusaihe ja tutkimuskysymykset määrittävät, minkälainen havainnointi ja muut menetelmät palvelevat parhaiten tutkimuskysymysten kannalta relevanttien tanssin kuvausten ja tulkintojen tuottamista.

Havaintomme tanssista eivät ole välttämättä samanlaisia, koska emme havainnoi maailmaa neutraalisti, vaan niiden kulttuuristen ja sukupuolitettujen erojen pohjalta, jotka jokaisella meistä muodostavat itsellemme ominaislaatuisen habituksen.<sup>238</sup> Habituksella tarkoitetaan yksilön liikkumisen, esiintymisen ja olemisen tapoja, jotka ovat syntyneet ja muokkautuneet sosiaalisessa vuorovaikutuksessa muun muassa erilaisten kehon tekniikoiden kautta siinä yhteiskunnassa ja kulttuurissa, jossa ihminen elää.

Ranskalainen sosiologi Marcel Mauss määrittelee habituksen kulttuurisina piirteinä kehossa ja erilaisissa arjen käytännöissä. Habitukseen sisältyvät muun muassa kehontaidot, tyyli, maku ja niin edelleen, jotka ovat yksilölle itselleen pitkälle sisäistettyjä ja siksi usein tiedostamattomia tai itsestäänselviä toimintatapoja.<sup>239</sup> Ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun mukaan habitus on henkilökohtaista tyyliä laajempi käsite. Se muotoutuu yhteiskunnallisten rakenteiden kuten kulttuurin, kielen ja luokan muokkaamana kokonaisuutena, johon kuuluvat ajattelu- ja toimintavalmiuksien lisäksi käyttäytymistä koskevat taipumukset. Yksilö sisäistää nämä olemista, esiintymistä ja muuta toimintaa ohjaavat periaatteet, jotka eivät ole muuttumattomia vaan muovautuvat ja muuttuvat yksilön

---

238 Foster 2011, Berthoz 2000.

239 Mauss 1973.

elämänhistorian aikana hänen osallistuessaan yhteiskuntaan ja yhteisöjen toimintaan.<sup>240</sup>

## Havainto ja asiayhteys

Fenomenologia haastaa formalismin ajatukset toiminnan ongelmattomasta havainnoinnista – toiminnan yksityiskohdat eivät ilmene vain osana rakenteellisia suhteita, vaan osana välitöntä ympäristöä, jossa toiminta saa merkityksensä ja tulee ymmärretyksi.<sup>241</sup> Kulttuurisena ilmiönä tanssi ilmenee aina välittömän fyysisen ja sosiaalisen ympäristönsä lisäksi suhteessa laajempiin asiayhteyksiin.<sup>242</sup> Kun katsoja saa kiinni havainnosta, hän alkaa ymmärtää sitä todellisuutta ja asiayhteyttä, jossa havainto ilmenee ja saa merkityksensä.<sup>243</sup> Siten hänen kuvaus tanssista kiinnittyy keskusteluihin erilaisista maantieteellisistä, historiallisista, kulttuurisista, taiteellisista, yhteiskunnallisista, pedagogisista, poliittisista ja taloudellisista konteksteista, joiden osana tanssi on sosiaalisena konstruktiona tullut mahdolliseksi ja ilmenee kokijalle. Kontekstilla tarkoitetaan tanssi-ilmiön mahdollistavien ja sitä kehystävien reunaehtojen lisäksi niitä puhe- tai tekstiyhteyksiä, joissa tanssiin viitataan.

Vaikka tanssi ilmenee rajallisessa ympäristössä, se on yleensä aina kytköksissä useampiin konteksteihin, jotka kohtaavat ja nivoutuvat toisiinsa tanssin käytännöissä ja tanssivassa kehossa. Esimerkiksi väitöskirjatutkimuksessani, joka tarkasteli maskuliinisuuden tuottamista ja esittämistä poikien tanssissa, havaintoni kohdistuivat 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun tanssinopetukseen Suomessa,

---

240 Bourdieu 1990, 1998.

241 Merleau-Ponty 2005.

242 Thomas 1995, Layson 1994, Hodgens 1988a, Foster 1986.

243 Vilka 2006.

tanssialan koulutusinstituutioissa kuten Vantaan tanssioppilaitos, Turun konservatorio, Suomen kansallisoopperan balettioppilaitos ja Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalin poikien tanssileiri. Havainnoinnissa tanssit ja tanssipedagogiset käytännöt ilmenivät baletin ja nykytanssin perinteiden osana, mutta myös suhteessa suomalaisessa yhteiskunnassa vallalla oleviin kulttuurisiin mieheyden kuviin, malleihin ja esittämisen tapoihin sekä lukuisiin poikia, mieheyttä ja seksuaalisutta koskeviin keskusteluihin, selityksiin, uskomuksiin ja myytteihin.<sup>244</sup> Eri konteksteissa avautuvien merkitysulottuvuuksien ohittaminen olisi merkittäväällä tavalla heikentänyt tanssimisestä ja tanssipedagogisista käytännöistä tekemiäni havaintoja ja huomioita. Yksityiskohtaisinkaan tanssin kuvaus ei kerro mitään ilman viitekehystä – merkitys vaatii aina jonkin kontekstin.

## **Liikkeen havainnoinnin harjoittelusta**

Ihmisen toimintaa, tanssia ja yleisemmin kulttuuria voidaan havainnoida eriasteisesti osallistumalla: havainnoimalla ilman osallistumista, osallistumalla, osallistamalla ja piilossa. Eri osallistumisen asteilla ja tavoilla on omat etunsa ja haasteensa, joita esimerkiksi sosiologi Matti Grönfors on pohtinut ansiokkaasti.<sup>245</sup> Yleisemmin haasteena kuitenkin on, miten analyttiseen havainnointiin totuttuun henkilö voisi kehittää tanssin ja liikkeen havainnointitaitojaan.

Yksittäistä tanssia voi tarkastella eri osatekijöiden ja rakenteellisen suhteiden välisenä systeemisenä kokonaisuutena eli monimutkaisena järjestelmänä, joka on riippuvainen eri osatekijöiden yhteisvaikutuksesta. Systemin yksityiskohtia ja niiden merkitystä

---

244 Lehikoinen 2006.

245 Grönfors 1982.

on vaikea ymmärtää, jos ei hahmota niiden muodostamaa kokonaisuutta.<sup>246</sup> Hiljaista tietämistä tutkinut unkarilainen Michael Polanyi puhuu havainnointiin liittyvästä tuplavisioon käsitteestä. Siihen kuuluu fokaali (focal) tietoisuus siitä kokonaisuudesta, johon huomiomme kohdistuu, sekä tämän kokonaisuuden osatekijöitä koskeva sivu- (subsidiary) tietoisuus. Havainnoidessamme kokonaisuuksia sivutietoisuus integroituu fokaalin tietoisuuden tueksi.<sup>247</sup>

Sivutietoisuus ja fokaali tietoisuus ovat myös toisensa pois sulkevia.<sup>248</sup> Jos esimerkiksi kontakti-improvisaatiota seurattessani keskityn kahden tanssijan väliseen vuorovaikutukseen ja siirrän sitten tietoisuuden yksittäiseen liikesuoritukseen kuten käsien otteeseen, herpaantuu huomioni siitä, miten molemmat tanssijat liikkuvat vuorovaikutuksessa keskenään toinen toistaan tukevina kehoina. Vastaavasti jos omaa kehoa kuunnellessani kiinnitän huomioni johonkin yksityiskohtaan – esimerkiksi hengitykseni osittain estyneeseen kulkuun nenäontelossani – saattaa minulta jäädä huomaamatta, että väsymys, pinnallinen hengitys ja erinäiset lihasjäntäytykset eri puolilla kehoani muodostavat laajemman systeemisen kokonaisuuden, joka yhtä lailla vaikuttavat olotilaani. Koska sillä, miten havainnoimme, on vaikutusta siihen, mitä koemme ja miten ymmärrämme kokemaamme, amerikkalainen liikeanalyttikko Carol-Lynne Moore ja japanilais-amerikkalainen kasvatustieteiden psykologi Kaoru Yamamoto kannustavatkin meitä harjoittelemaan havainnointia vuorottelemalla fokaalin tietoisuuden ja sivutietoisuuden välillä.<sup>249</sup>

---

246 Bertalanffy 1971, Polanyi 1962.

247 Polanyi 1962.

248 Moore & Yamamoto 1988.

249 Moore & Yamamoto 1988.

Moore ja Yamamoto ovat kehittäneet keinoja harjoitella ja tehostaa liikkeen havainnointia. Tätä tarkoitusta varten he jakavat havainnointiprosessin neljään vaiheeseen: *rentoutuminen*, *virittäytyminen*, *keskittyminen* ja *palautuminen*. Näistä rentoutumisvaiheen tarkoituksena on auttaa havainnoijaa tavoittamaan fyysisen ja henkisen rentoutuksen keinoin rauhallinen mielentila, jossa havainnointia häiritsevät ajatukset, yli-innokkuus, rauhattomuus ja fyysinen jännitys on saatu eliminoitua. Havainnointiympäristö pyritään tekemään fyysisesti mukavaksi ja esteettömäksi – häiriötekijät kuten kännykkä ja radio suljetaan. Rentoutumisvaiheessa rentoutuminen ei ole päämäärä sinänsä, vaan tavoittena on saavuttaa hereillä oleva ja häiriötön tietoisuuden tila. Rentous on mahdollista säilyttää, kun havainnoinnissa säilytetään kohtuus ja havainnoija seuraa omaa vireystilaansa aika ajoin. Hetken pikarentoutumisesta voi olla hyötyä myös havainnointiprosessin aikana esimerkiksi vireystilan säilyttämiseksi tai lihasjännitysten poistamiseksi. Koska kaikessa liikkumisessa on yleensä toistoa, havainnointisession aikana voi hyvin pitää lyhyitä rentoutumispauseja. Tanssianalyysiä varten tanssista on hyvä olla videotallenne, jotta esityksen yksityiskohtiin voi palata myöhemmin.<sup>250</sup>

Virittäytyminen tarkoittaa havainnoijan siirtymistä rentouden tilasta aktiiviseen analyttisen tarkastelun tilaan. Virittäytymisen on tarkoitus auttaa havainnoijaa hahmottamaan tanssi kokonaisuutena, minkä jälkeen sen osatekijöistä ja rakenteellisista suhteista on helpompi poimia ne kohdat, jotka on mielekästä ottaa tutkimuskysymysten perusteella yksityiskohtaisempaan tarkasteluun. Virittäytyä voi monella tavalla, kuten esimerkiksi imitoimalla liikettä omassa

---

250 Moore & Yamamoto 1988.

kehossa. Kehottamalla itseään aktiiviseen katsomiseen havainnoija voi puolestaan ohjata tietoisuuttaan ja saada siten paremman käsityksen esimerkiksi liiketapahtuman alkamisesta, kestosta, rytmistä ja niin edelleen. Liikkeen peilaaminen äänen avulla voi auttaa havainnoijaa tunnistamaan erilaisia liikelaatuja. Tanssista voi myös piirtää erilaisia havainnekuvia, jotka auttavat hahmottamaan esimerkiksi tanssin tilaulottuvuuksia, rytmiä ja liikelaatuja. Liikekaanonin ideaa hyödyntäen havainnoija voi tarkastella, miten perättäiset hetket tanssissa liittyvät toisiinsa – tämä auttaa hahmottamaan esimerkiksi liikefraaseja ja niiden välisiä liittymäkohtia.<sup>251</sup>

Tanssin osatekijöiden määrä, liikemateriaalin runsaus ja monimutkainen rakenne voivat tuntua havainnoijasta hämmentäviltä, jolloin yksittäisiin osatekijöihin keskittyminen voi terävöittää havainnointia. Tällöin havainnoijan kannattaa tehdä päätös siitä, mitä hän rupeaa seuraamaan. Seuraako hän rakenteellisia suhteita esimerkiksi tanssijan ja äänen välillä? Vai keskittyykö hän esimerkiksi liikeratoihin ilmassa tai maassa tai liikelaatujen vaihteluun? Ehkä hän päättää tarkastella, miten liikerytmit ilmenevät kehonosissa ja kehonosien välillä tai miten keho toimii kokonaisuutena – metaforisesti, miten kehonosat soivat yhteen ikään kuin orkesterina. Eräs tapa keskittyä liiketilanteeseen on opetella se niin hyvin, että sen voi opettaa toiselle. Liiketilanteen opettaminen edellyttää sen läpikotaista kehollistamista, jolloin se havainnoijan oman kehollisen kokemuksen kautta informoi liiketapahtuman ominaispiirteistä ja yksityiskohtaisista laaduista. Keskittymällä eri osatekijöihin ja niissä tapahtuviin muutoksiin havainnoijan on vähitellen mahdollista muodostaa tarkka käsitys tarkastelemastaan kokonaisuudesta.<sup>252</sup>

251 Moore & Yamamoto 1988.

252 Moore & Yamamoto 1988.

Tanssin havainnointi on keskittynyttä työntekoa, joka pitkään jatkuessaan käy raskaaksi ja vaatii palautumista. Havainnoijan huomion herpaantuminen on yleensä merkki väsymyksestä. Havainnoijan kannattaakin seurata omaa olotilaansa havainnointiprosessin aikana. Säännölliset paussit, kevyt liikunta ja rentoutusharjoitukset palauttavat aktiivisen vireystilan.<sup>253</sup> Myös nestetasapainosta ja verensokerista kannattaa huolehtia, koska nestehukka ja alhainen verensokeri haittaavat tarkkaavaisuutta ja jaksamista.<sup>254</sup>

## Hetkellisyydestä kiinni videon avulla

Ajatukset tanssin hetkellisyydestä ja universaalien notaatiosysteemin puuttumisesta eivät estä tanssin tutkimista. Kehittynyt teknologia on tehnyt mahdolliseksi tanssin tallentamisen filmille ja videolle. Tanssia ei pelkästään dokumentoida videolle, vaan videotanssina sitä tehdään kameran kanssa valkokankaalle ja televisiolevitykseen.<sup>255</sup> Internet ja sosiaalinen media ovat radikaalilla tapaa muuttaneet kaikenlaisten kulttuurisisältöjen tuotanto- ja jakelurakenteita. Tämän seurauksena kaikenlaista tanssia voidaan esittää ja levittää globaalisti sosiaalisen median palveluissa, kuten Instagram, YouTube ja Vimeo, ilman taiteen portinvartijoiden kontrolloivaa vallankäyttöä.

On selvää, että videokuva ei ole elävän esityksen täsmällinen kopio. Kaksiulotteisena ja ilman esitysympäristössä koettua elävää, kehollista kohtaamista elävästä esityksestä tehty videotallenne on aina vain osittainen esitystilanteen jälki. Siihen ei esimerkiksi tal-

---

253 Moore & Yamamoto 1988.

254 Tiainen 2009.

255 Mitoma 2002, Dodds 2001, Jordan & Allen 1993.



lennu, miten live-esitys ilmenee esiintyjälle tai katsojalle elettyinä kokemuksena.

Tanssintutkimuksessa videotallennetta lähdeaineistona käytettäessä kannattaa pitää mielessä, että tallenne on yleensä kuvaa- ja näkökulmasta tehty tulkinta siitä, mitä kyseisestä esityksestä kannattaa, pitää tai voi tallentaa. Kuvakulmat, -koot, zoomaukset, kamera-ajot, kuvasta pois jättäminen ja leikkaaminen muodostavat tulkintaa tanssista. Tallentamispäätöksestä kuvaaja joko on tai ei ole sopinut koreografin, ohjaajan tai esiintyjien kanssa. On myös mahdollista, että videotallenne eroaa elävästä esityksestä esimerkiksi silloin, kun tanssi on kuvattu harjoitustilanteessa ilman yleisöä ja näyttämövalaistusta. Lisäksi tanssiesityksen näyttämöversiosta voidaan tehdä videosovitus nimenomaan televisiota varten tai tallenne poikkeaa muulla tapaa alkuperäisteoksen tekijöiden intentioista.<sup>256</sup> Videotallenteen käyttäminen ei kuitenkaan ole tanssintutkimukselle ongelma, jos käytettävän aineiston rajoitukset tuodaan tutkimuksessa ilmi ja tutkimusote ei sijoitu luonnontieteistä ja fysiikasta esikuvansa ottaneeseen positivistiseen viitekehykseen, jonka tavoitteena on tuottaa eksaktia tieteellistä tietoa välittömiin havaintoihin perustuvilla tieteellisillä menetelmillä.

Osittaisuudestaan huolimatta videotallenteen arvo on siinä, että se mahdollistaa tanssin katsomisen lukuisia kertoja yhä uudestaan ja uudestaan. Videolla tanssia voi hidastaa, peruuttaa, katsoa kuva kovalta, ja kuvan voi myös pysäyttää yksityiskohtaisempaa tarkastelua varten. Videotallenteen hyötynä on myös, että kriittinen tarkastelija pääsee tietokoneen näytöllä vertailemaan esityksen eri versioita tai saman esityksen eri kohtauksia rinnakkain. Tämä

---

256 Adshead 1988.

helpottaa muun muassa usean teoksen välisten tai saman teoksen eri kohtausten välisten ristiviitteiden luomista. Videomateriaalia käytettäessä kannattaa kuitenkin pohtia, miten kuvaustapa ja editointi vaikuttavat teokseen.

## Havainnoinnin haasteista

Riippumatta siitä, onko tanssia havainnoitu videoavusteisesti vai ilman, voimme silti pohtia, onko tarkinkaan havainto tanssista ongelmaton. Onko aistihavaintojemme kautta tuotettu tieto tanssista, esiintyvistä kehosta, toiminnasta, vuorovaikutuksesta ja kulttuurisista merkeistä varmaa? Peilaavatko tanssia koskevat havaintomme todellisuutta kuten peili?

Feministitutkijat kuten yhdysvaltalainen Donna Haraway ovat korostaneet, miten havaintokokemukset ja niistä syntyvä tieto on aina paikantunutta:

... kaikki silmät, mukaan lukien orgaaniset omamme, ovat aktiivisia aistisysteemejä, jotka rakentuvat tulkintojen ja erityisten näkemisen tapojen eli elämäntapojen varaan.

(HARAWAY 1988, S. 583.)

Tutkimustieto ei ole kaikkinäkevää jumalpositiosta tuotettua, vaan se on aina näkökulmaista ja siksi myös osittaista. Jälkistrukturalistit kuten ranskalainen filosofi Jaques Derrida ovat puolestaan haastaneet ajatuksen kielestä todellisuutta kuvaavana peilinä, minkä vuoksi positivistinen ajatus siitä, että todellisuus voitaisiin saavuttaa aistihavaintoja tarkasti kuvaamalla, ei enää päde.<sup>257</sup>

257 Derrida 1978.

Ranskalainen filosofi Michel Foucault (1926–1984) on puolestaan osoittanut, että kaikki selitykset ovat diskursiivisia ja suhteessa valtaan.<sup>258</sup> Kieli ei siis ole väline, jonka avulla tanssia voisi kuvata ongelmattoman neutraalisti. Havainnoijan oma kokijaposition ja kieli yhdessä avaavat ja altistavat tanssin erilaisille tulkinnoille, joista yksikään ei ole universaali vaan paikannettu ja osittainen.<sup>259</sup>

Tanssia koskevan havainnon paikallisuus on varsin ilmeistä, jos ajatellaan, miten esiintyvän tanssijan kehollinen kokemus tanssista vaihtelee eri esityskerroilla, miten koreografin kokemus tanssista vaihtelee sen mukaan, missä vaiheessa prosessia hän sitä reflektoi ja miten nämä kokemukset eroavat katsojan tai kriitikon tanssikokemuksesta. Kyse ei ole siitä, että koreografin tanssikokemus olisi alkuperäisin tai totuudellisin, koska hän on teoksen tekijä. Kyse ei ole myöskään siitä, että tanssijan tanssikokemus olisi autenttisin tai totuudellisin, koska hänen tanssikokemuksensa on voimakkaasti kehollinen. Kyse on siitä, että nämä ovat eri tilanteissa eri subjekti-positioista syntyneitä tanssikokemuksia, joiden välisestä ensisijaisuudesta keskustelu ei vaikuta erityisen mielekkäältä.

Sen lisäksi, että tanssikokemus syntyy aina kehollisessa subjekti-positiossa, sitä myös tarkastellaan ja pohditaan aina jostakin kehosta ja subjekti-positiosta käsin. Tanssin kokeminen ja kokemuksen pohdinta ovatkin eri tarkastelutason asioita: tasolla a) koen ja tasolla b) pohdin kokemaani – mitä koen, miten koen ja mitä merkityksiä kokemani saa. Käytännössä tanssin kokeminen ja tanssikokemuksen reflektointi nivoutuvat yhteen, jolloin pohdinta voi ohjata kokijan havaintojen suuntaamista. Toisinaan pohdinta voi tapahtua pitkiä aikoja – viikkoja, kuukausia tai jopa vuosia – tanssikokemuk-

---

258 Foucault 1972, 1977, 1980.

259 Burr 1995, Gergen 1999.

sen jälkeen, jolloin tanssikokemus rakentuu refleктоitavaksi muistin avulla. Koska jokainen keho ja subjektipositio ovat sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuneina ainutlaatuisia, jokainen tanssikokemus on ainutlaatuinen. Siksi tulokulmat tanssia koskeviin havaintoihin vaihtelevat, mikä on tanssintutkimuksessa hyvä tehdä näkyväksi.

Kognitiivisen psykologian mukaan ihmisellä ei ole välitöntä pääsyä todellisuuteen sellaisena kuin se on olemassa. Havainnoinnissa ei ole kyse lineaarisesta prosessista, jossa

ärsykkeet ulkoisesta maailmasta pommittavat aistielimiä, jotka tunnollisesti tallentavat vaikutelmat ja lähettävät sisäisiä viestejä aivoihin. Aivot ”lukevat” nämä viestit ja lähettävät viestin takaisin ulkoiseen maailmaan yleensä jonkilaisena kehollisena toimintana.

(MOORE & YAMAMOTO 1988, S. 28–29.)

Tällainen perinteinen käsitys, jossa ihmisen havaintokokemukset peilaavat aistimien kautta ympäristöstä vastaanotettuja ärsykeitä, on liian yksinkertainen. Nykykäsitys on, että aivot tuottavat havaintokokemuksen muokkaamalla, korjaamalla, yhdistelemällä ja ennakoimalla aistien kautta vastaanotettuja ärsykeitä.<sup>260</sup>

Havaintokokemukseen vaikuttavat havainnoijan fyysisten ominaisuuksien kuten näkökyvyn ja kuulon lisäksi ympäristön ärsykkeet. Monenlaisten aistiärsykkeiden tulvassa aivot kykenevät sulkemaan osan aistimuksista havaintokokemuksen ulkopuolelle, mikä mahdollistaa huomion keskittämisen tietyissä tilanteissa. Lisäksi

260 Moore & Yamamoto 1988, Neisser 1978.

havaintokokemuksen muodostumiseen vaikuttavat merkittävästi kokijan muistijäljet aikaisemmista havaintokokemuksista.<sup>261</sup>

Yhdysvaltalaisen psykologin Ulrich Neisserin mukaan se, mitä ihmiset havainnoivat, ”riippuu heidän muodostamistaan odotuksista, aistein tehdystä tarkastelusta ja heille saatavilla olevasta informaatiosta” (NEISSER 1978, s. 95). Hänelle havainnoinnissa on kyse kehämäisestä prosessista: ihminen muodostaa käsityksen asioista aistien ja keskushermoston rajoissa liittämällä havaintotiedon skeemojen ohjaamana olemassa olevaan tietorakenteeseen. Skeemoilla Neisser tarkoittaa ihmisen sisäistämiä ajatuksia ja ennakkokäsityksiä, jotka kuvaavat maailman ilmiöitä. Ne auttavat havaintotiedon suhteuttamisessa aikaisempaan tietoon ja sen pohjalta ymmärryksen tuottamiseen. Lisäksi ne ohjaavat havainnointiprosesseja, joissa tapahtuu aina valikoitumista. Uudet havaintokokemukset ja niistä rakentuva ymmärrys vuorostaan muokkaavat olemassa olevia skeemoja.<sup>262</sup> Skeemat muodostuvat, kehittyvät ja muuttuvat elämän aikana ihmisten välisessä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, josta me sisäistämme ne tulkintarepertuaareiksi eli diskursiivisiksi maailman ymmärtämisen välineiksi.<sup>263</sup>

Koska tanssi on aikapohjainen ja dynaaminen laji, ilmenee siinä erilaisia muutoksia, jotka ovat avoimia erilaisille tulkinnoille. Mutta ajatellaanpa, että olisin katsomassa melko monotonista tanssiesitystä, jonka muutokset on rajattu muutamaan tanssifraasiin, jotka toistuvat uudestaan ja uudestaan. Toistojen kumuloitumisen lisäksi esityksessä ei tapahdu mitään merkittäviä muutoksia, mutta yllättäen huomaan tanssikokemukseni olevan erilainen kuin hetkeä

---

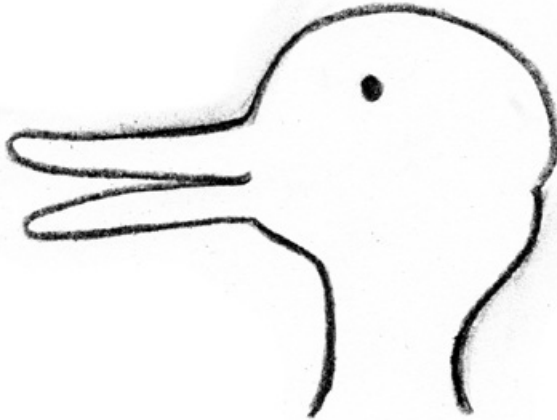
261 Moore & Yamamoto 1988.

262 Neisser 1978.

263 Edley 2001, Potter & Weatherell 1987.

aikaisemmin. Toiston määrä vaikuttaa siis katsomiskokemukseeni – mielenkiintoisena alkanut minimalistinen kehitelmä muuttuu kokemuksessani puuduttavaksi ja katseeni saattaa herpaantua, kunnes kiinnostukseni yllättäen herää uudestaan. Huomaan jonkun asian muistuttavan jotakin toista asiaa ja näen teoksen nyt kiinnostavan kirkkaana. Se näyttäytyy minulle ikään kuin uudessa valossa – tanssikokemuksessani tapahtuu radikaali muutos ja oivallan siihen liittyen jotain sellaista, jota en ole aikaisemmin siinä nähnyt. Tällöin kyse ei ole Wittgenstein mukaan tanssin kuvaamisesta vaan sen tulkinnasta: ”*näemme sen niin kuin tulkitsemme*” (WITTGENSTEIN 1999, S. 303).

Wittgenstein kutsuu edellä kuvatun kaltaista kokemusta ”aspektin huomaamiseksi” (WITTGENSTEIN 1999, S. 302). Hän demonstrooi tällaista kokemusta Jastrowilta lainaamallaan kuvalla, J-A-päällä, jonka voi nähdä kahdella tavalla: jäniksenä ja ankkana (ks. kuva 8).



Kuva 8. Wittgensteinin J-A-pää.

Wittgensteinin mukaan J-A-pää on mahdollista nähdä jäniksenä, koska tunnistamme siinä jäniksen piirteitä, jotka voimme kuvata eli osoittaa kuvasta. Selittääksemme kuvan esittävän jänistä assosioimme havaintomme muihin jäniksen kuviin ja todellisiin jäniksiin ja niitä koskeviin kertomuksiin.<sup>264</sup> Jäniksen näkeminen J-A päässä sisältää siis kahdenlaista näkemistä: 1) J-A pään muodon ja värin näkemistä sekä 2) erilaisten jänisten kuvien näkemistä niissä muistikuvissa ja kertomuksissa, jotka tuon havainnossani J-A pään rinnalle.

Wittgensteinin ajattelua seuraten väittäisin, että myös tanssikokemuksen merkityksellistämässä on läsnä kuvia, kertomuksia, metaforia ja muita tansseja, jotka eivät kuulu varsinaiseen havaintoon, vaan liitämme ne havainnon kuvaukseemme tarkkailemamme tanssin ulkopuolelta. Havaintokokemuksen herättämien ja puoleensa vetämien kuvien ja tekstien kaleidoskoopissa kokijan on mahdollista nähdä tanssiesitys monimerkityksisenä. Kun muutama vuosi sitten olin Suomen kansallisbaletissa katsomassa Kenneth Greven *Joutenslampea* (2009), kiinnittyi huomioni esityksessä prinssi Siegfriedin ja Bennon veljelliseen ystävyysuhteeseen, joka yllättäen alkoi näyttää homoeroottiselta rakkaussuhteelta (ks. kuva 9). Väittäisin, että radikaali muutos katsomiskokemuksessani johtui siitä, mitä valikoin havaintovirrastani, miten kuvasin havaintoni ja mitä niihin assosioin. Bennon muuttuminen veljellisestä ystävästä Siegfriedin rakkautta haluavaksi bi- tai homoseksuaaliseksi mieheksi piti sisällään ”uuden havainnon ja samalla muuttumattoman havainnon” (WITTMENSTEIN 1999, s. 306). Kyse ei ole siitä, että muodostamistani

---

264 Wittgenstein 1999.

tulkinnoista toinen olisi ollut oikea ja toinen väärä – kyseinen kohta vaan näyttäytyi minulle kahdella eri tavalla.

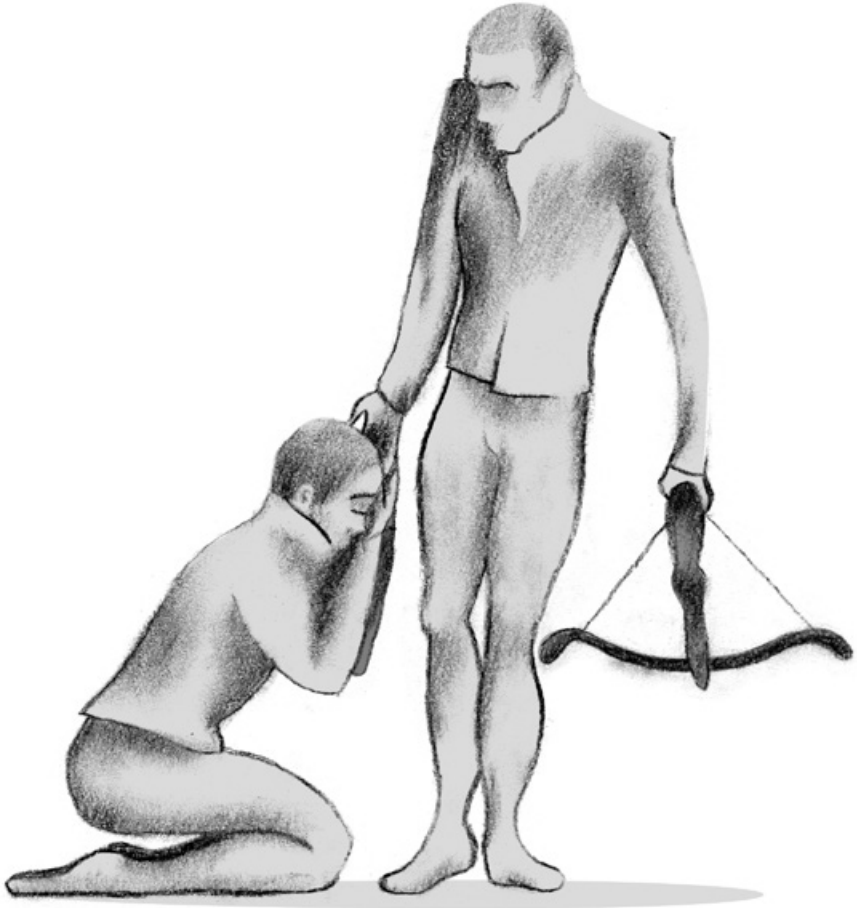
Havainnot eivät siis ole koskaan neutraaleita, vaan esioletukset, tieto ja teorit ohjaavat niiden muodostumista. Kun muutamme lähestymistapaa tai teoreettista näkökulmaa, myös tapamme havaita ja tunnistaa asioita muuttuu. Voitaisiin sanoa, että sitä löytää, mitä etsii, ja sitä näkee, mihin katsoo.

Vaikka omassa väitöstutkimuksessani pyrin havainnoimaan poikien tanssinopetusta ja heille tehtyjä tansseja avoimen neutraalisti, on aivan selvää, että valitsemani kriittisen miestutkimuksen teoria-pohja vaikutti siihen, minkä havainnoistani tulkitsin tutkimuskysymysteni kannalta olennaiseksi tai merkittäväksi ja otin lähempään tarkasteluun.<sup>265</sup> Esimerkiksi Kuopion poikien tanssileirillä kesällä 2001 seurasin pihamaalla steppiopettajan poikaryhmälle vetämää harjoitusta, johon liittyi rytmisen call-and-response-laulu ja juoksu tasatempolla piirissä. Havaintoni muuttui miehisyuden esittämisestä pohtivan tutkimukseni kannalta mielenkiintoiseksi tajutessani harjoituksen olevan kulttuurinen laina lukuisissa amerikkalaisissa sotaelokuvissa ja -televisiosarjoissa nähdyistä rytmiseen poljentoon perustuvasta laulumusiikista, jota käytetään joukkojen koulutuksessa tai siirryttäessä ryhmänä jalan paikasta toiseen. Havainnosani yhdistyi myös opettajan kanssa käymäni keskustelu, jossa hän paljasti sotilasarvonsa ja kertoi edellisenä kesänä vieneensä tanssileirin pojat tutustumaan läheiseen ilmavoimien lentotukikohtaan. Voidaan siis ajatella, että tutkimukseni teoreettinen viitekehys herätti kiinnostukseni pihamaan tapahtumista, jotka näyttäytyivät minulle tietyn tyyppisen maskuliinisuuden – niin sanotun sotilaalli-

---

265 Lehikoinen 2004, 2006.





Kuva 9. Benno ja prinssi Siegfried Kenneth Greven *Joutsenlampi*-baletissa (2009).

sen maskuliinisuuden – esittämisenä ja samalla myös sen tuomisena osaksi poikien tanssiopetusta.

Aikaisemmissa kokemuksissa rakentunut tieto vaikuttaa siis monella tapaa tanssin havainnointiprosesseissa. Havainnoijan ulottuvilla olevat tulkintarepertuaarit auttavat häntä havainnoimaan, selittämään ja merkityksellistämään tanssiesitystä. Esityksen kokemisen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että aikaisemmin elämässä opitut katsomis- ja arviointistrategiat samoin kuin tanssiin, muihin taiteisiin ja kulttuurisiin esityksiin liittyvät käyttäytymismallit ja puhutavat vaikuttavat siihen, millaiset mahdollisuudet ihmisellä on kohdata tanssiesitys ja tehdä siitä itselleen ymmärrettävää. Ihminen ei kuitenkaan ole staattinen kokonaisuus vaan kehittyvä jatkuvasti sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ja oman toimintansa tuloksena.

Tanssiesityksen voi kokea syvällisesti tai pintapuolisesti – tai jollain tapaa siltä väliltä. Edellä esitetyn perusteella uskaltaisin väittää, että ihmisen yksilölliset toiminnalliset valmiudet kohdata ja ymmärtää tanssiesityksiä riippuvatkin pitkälti siitä, miten hän on tottunut – ja miten hänet on sosiaalisessa vuorovaikutuksessa opetettu – kohtaamaan uutta tai itselle vierasta toimintaa. Tanssin perusteellinen tarkastelu on tavoitteellista toimintaa, joka edellyttää kontekstuaalista tietoa ja myös kehittyneitä taitoja havainnoida ja tulkita tanssia. Ihminen, joka uskoo tiedonkäsittelyyn, oppimiseen ja taiteen tarkastelun olevan persoonassa aina jo olemassa olevaa – synnynnäistä tai perittyä – lahjakkuutta, johon ei ole mahdollista vaikuttaa, kieltää itseltään helposti mahdollisuudet oppia uutta. Tällä tavalla ajatteleva ihminen voi ylläpitää minätarinaa, jossa ”minä” määritellään tyhmäksi, osaamattomaksi tai väärään luokkaan kuuluvaksi. Kun tällaista minätarinaa toistetaan riittävän kauan, se sisäistyy itseä koskevaksi ”totuudeksi”. Tällaiset minätarinat

voivat sulkea ihmiseltä kokonaisia elämänalueita, kuten esimerkiksi tanssin ja taiteen. Viisaasti toteutetulla koulujen tanssi- ja taidekasvatuksella, taiteen perusopetuksella sekä tanssiryhmien yleisötyöllä onkin ratkaiseva rooli kehitettäessä ihmisten toiminnallisia ja tiedollisia valmiuksia kohdata tanssia erilaisissa ympäristöissä ja asiayhteyksissä.

## Havainnointi, kieli ja diskurssit

Istuessani yleisön joukossa katsomassa tanssiesitystä tai vaikka tanssiessani ravebileissä minun ei *tarvitse* ajatella aktiivisesti mitään. Kokiessani tanssin elän jatkuvassa aistiärsytysten virrassa, joista yksittäisinä hetkinä tietoiseen tarkasteluuni nousee vain pieni osa lukemattomista ärsykkeistä. Voin ajatella kokemusvirrassa ja harhailla sattumanvaraisesti ajatuksissani muistamatta tanssikokemuksestani jälkikäteen juuri mitään. Aktiivisena katsojana tai tutkijana asenteeni on kuitenkin toinen. Olen aktiivisesti avoin kokemukselleni, jota kuulostelen ja tarkkailen. Teen valintoja siitä, mihin suuntaan huomioni. Kirjaan myös ylös muistiinpanoja kokemuksistani, havainnoistani, oivalluksistani ja assosiaatioistani, sillä havainnon kuvausta ”voidaan sanoa ... ajattelun ilmaisuksi” (WITTGENSTEIN 1999, S. 308). Tietenkin voin myös reflektoida ja jakaa kokemustani ei-verbaalisti esimerkiksi piirtämällä, liikkumalla, tanssimalla sekä tuottamalla ääntä, joka ei ole puhetta.

Kieli on sosiaalisesti rakentuneena olemassa aina jo ennen yksilöä – kieli elää ja kehittyy sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Synnymme osaksi yhteiskuntaa, jossa elämme ja kasvamme. Sosiaalistuessamme omaksumme vähitellen kielen, erilaiset kielipelit

ja tulkintarepertuaarit, joita käytämme, kun merkityksellistämme kokemuksiamme ja havaintojamme eri elämänalueilla.<sup>266</sup>

Wittgenstein halusi ”tähdentää ... sitä, että kielen *puhuminen* on osa toimintaa tai elämänmuotoa” (1999, s. 36). Tosin sanoen tanssin opettamisella, arvioinnilla, kritiikin kirjoittamisella, tutkimuksellisten tulkintojen ja väittämien esittämisellä sekä rahoituksen hakemisella on omat kielipelinsä, jotka ovat enemmän tai vähemmän läheistä sukua toisilleen. Kielellä onkin keskeinen rooli tehdessämme tanssikokemuksiamme ymmärrettäväksi itsellemme ja toisille. Kuten brittiläinen sosiaalipsykologi Margaret Wetherell on todennut, ”kyse ei ole niinkään siitä, että koemme jotain ja sitten kehittämme täsmällisimmät termit kuvaamaan sitä” (2001, s. 187). Kyse on siitä, että kokemuksemme avautuvat ymmärrettäviksi, ”koska sanat ja kielipelit ovat ulottuvillamme” (MT.).

Vaikka ”kokemus ei ole koskaan täysin käännettävissä kieleksi” (PARVIAINEN 1999, s. 95), kieli on keskeinen sosiaalisesti jaettu väline, jonka avulla tuomme kokemuksemme yhteiseen keskusteluun. Käytämme sanoja tanssikokemuksen kuvaamiseen, jotta voisimme puhua tai kirjoittaa siitä. Mutta sanat eivät kuitenkaan peilaa kokemuksiamme ongelmattomasti, sillä sanoilla ei ole välitöntä yksi yhteen -suhdetta niiden asioiden kanssa, joita ne edustavat. Ne eivät synny välittömistä kokemuksista itsestään, vaan siitä, että kieli aina jo olemassa olevana, jatkuvasti kehittyvänä merkitysten varastona tarjoaa meille erilaisia tulkintarepertuaareja,

---

266 Filosofi Ludwig Wittgenstein käytti kielipelin käsitettä kuvaamaan ”kielen ja niiden toimintojen kokonaisuutta, johon kieli nivoutuu mukaan” (1999, s. 27) ja joiden välillä on perheyhtäläisyys. Käsitteen taustalla on ajatus siitä, että kielen säännöt ovat kuin pelin sääntöjä – merkitykset muodostuvat kielessä kuin pelin siirrot. Kielen ja pelin analogia tekee näkyväksi sen, että sanat saavat merkityksensä ihmisten arjen toiminnassa.

joiden avulla kokemuksemme saavat merkityksiä.<sup>267</sup> Sosiaalisesti rakentunut kieli toimii siis eräänlaisena järjestelmänä, joka mahdollistaa tanssikokemuksen jäsentämisen, tyypittelyn ja erottelun erilaisiksi kategorioiksi sekä merkitysten annon, jolloin kokemukstamme tulee ymmärrettäviä niin itsellemme kuin toisille. Ilman kieltä tanssikokemuksemme olisivat meille suuressa määrin vailla merkityksiä, sillä se hyvin olennaisella tavalla mahdollistaa tietois-  
sen maailmasuhteemme ja kokemustemme merkityksellistämisen.

Kieli mahdollistaa tanssikokemuksessamme ilmenevien asioiden nimeämisen, jotta voisimme käydä niistä keskustelua.<sup>268</sup> Voimme nimetä nostoja, tasapainoja, piruetteja, pudotuksia, liikelaatuja, valotilanteita, kinesteettisiä aistimuksia ja niin pois päin, mutta ne eivät kerro vielä paljoakaan havainnoimastamme tanssista. Meidän on kyettävä tekemään sanoillamme jotakin enemmän – auttamaan muita huomioimaan tanssin esteettisiä yksityiskohtia ja rakenteita, sijoittamaan esitys historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiinsa, pohtimaan tanssissa ilmeneviä merkityksiä ja niiden suhdetta ympäröivään maailmaan, vakuuttamaan yleisöjä ja rahoittajia teoksen taiteellisesta, yhteiskunnallisesta, poliittisesta tai taloudellisesta merkittävydestä.

Ranskalaiset jälkistrukturalistit kuten filosofi Jaques Derrida (1930–2004) ja psykoanalytikko Jaques Lacan (1901–1981) ovat todenneet, että kielen tuottamat merkitykset ovat epävakaita, hetkellisiä, muuttuvia ja kyseenalaistettavia.<sup>269</sup> Siksi myös kokemuksemme voi saada useita tulkintoja. Tämän ymmärtäminen vaatii lyhyttä tutustumista semiotiikkaan eli merkkioppiin.

---

267 Foucault 1972, Berger & Luckmann 1966.

268 Wittgenstein 1999.

269 Lacan 1988, Derrida 1978, Norris 1982.

Semiotiikan pioneerin sveitsiläisen Ferdinand de Saussuren (1857–1913) ajatus oli, että merkki muodostuu kahdesta osasta:

- Merkitty on merkin käsitteellinen puoli – se, mihin merkitsijä viittaa.
- Merkitsijä on merkin fyysinen puoli – se, millä merkittyyn viitataan.

Merkitty ja merkitsijä ovat kuin kolikon kaksi puolta – ne esiintyvät aina yhdessä. Ei ole olemassa sosiaalisesti jaettua merkkiä, jolla ei olisi minkäänlaista aistein havaittavaa fyysistä ilmenemismuotoa. Vastaavasti ei ole olemassa sosiaalisesti jaettua ja järjellisesti ymmärrettävää merkkiä ilman käsitteellistä sisältöä.<sup>270</sup>

De Saussuren mukaan merkitsijä viittaa merkissä aina tiettyyn merkittyyn – esimerkiksi suomen kielessä kirjanyhdistelmä ”tanssi” on kaikenlaista tanssia kuvaavan toiminnan merkki. Sen sijaan ”tanffi” ei liity suomen kielessä mihinkään merkittyyn ja siksi se ei edusta mitään merkkiä. De Saussuren mukaan merkitsijän ja merkityn välinen suhde on arbitaarinen eli sattumanvarainen. Tämä tarkoittaa sitä, että tanssimisessa ja tansseissa ei ole luonnostaan mitään sellaista, mikä määräisi siitä kommunikoitavan kirjainyhdistelmällä ”tanssi”. Tässä mielessä sanat, joita kielisysteemissä käytetään, ovat sopimuksenvaraisia. Niitä synnytetään sosiaalisessa vuorovaikutuksessa viestinnän tarpeisiin, ja ne yleistyvät käytössä. Sanojen sisältömerkitykset muuttuvat ajan mittaan, ja niitä jää pois käytöstä, kun ne eivät vastaa omassa ajassaan enää viestinnän tarpeisiin. Merkitsijän suhde siihen todellisuuden ilmiöön, johon sillä

---

270 Culler 1994, De Saussure 1988.

viitataan, on sattumanvarainen, ja sen vakiintunut käyttö perustuu ihmisten välisiin sopimuksiin eri aikoina ja eri kulttuureissa.<sup>271</sup>

Derrida, joka tuli tunnetuksi länsimaisen ajattelun perinnettä koskevista uudelleentulkinnoista, on haastanut semiotiikan ajatuksen merkin kahden puolen – merkitsijän ja merkityn – erottamattomuudesta. Derrida käyttää käsitettä *différance* puhuessaan palautumattomasta erosta. *Différance* on väännös ranskan kielen sanasta *différence* (ero), jossa toinen e-kirjain korvataan a-kirjaimella. Sanan ääntämys ei muutu, mutta se saa lisämerkityksen ranskan kielen verbistä *différer*, jolla on tuplamerkitys: erota ja lykätä.<sup>272</sup>

Derridalle *différance* liittyy tekstin tuottamisen piirteisiin. Lykkäämisen ajatus liittyy siihen, että sanat ja merkit eivät voi koskaan täysin sanoa sitä, mitä ne tarkoittavat. Ne saavat merkityksensä aina suhteessa toisiin merkitsijöihin, minkä vuoksi merkitsijän lopullinen tai ehdottoman varma merkitys jää saavuttamatta. Merkitys lykkäytyy, siirtyy, liukuu tai livahtaa aina eteenpäin merkitsijöiden loputtomassa ketjussa. Eron tai välin ajatus liittyy puolestaan siihen voimaan, joka erottaa asiat toisistaan ja niin tehdessään synnyttää binaarisia vastapareja ja hierarkioita, jotka tukevat ja tuottavat itse merkityksen.<sup>273</sup> Toisin sanoen yrityksemme kuvata tanssikokemusta sanoilla eivät palaudu elettyyn kokemukseen tai edes johda meitä lähemmäs kokemusta sellaisena kuin se meille ilmenee, vaan sanat selittyvät aina vain uudestaan toisilla sanoilla. Voitaisiin siis ajatella, että tanssikokemuksemme livahtaa kielellistämisen myötä sanakirjan sivuille ja assosiaatioiden viidakkoon ja avaa sen samalla

---

271 Culler 1994, De Saussure 1988.

272 Derrida 1978, Norris 1982.

273 Derrida 1978, Norris 1982.

lukemattomille tulkintamahdollisuuksille sen mukaan, mitä kieli-pelejä ja diskursseja käytämme.

Koska kieli on luonteeltaan diskursiivista, luemme tanssikokemuksemme aina jonkin diskurssin kautta. Diskurssilla tarkoitetaan omiana aikanaan totuutena pidettyä häilyvärajaista joukkoa ajatuksia, uskomuksia, asenteita ja toimintatapoja, joilla inhimillistä todellisuutta rakennetaan ja esitetään. Ne ”ovat käytäntöjä, jotka systemaattisesti muokkaavat puhuntansa kohteita” (FOUCAULT 1972 s. 49) ja niitä ylläpitävät ja vahvistavat erilaiset institutionaaliset, hallinnolliset ja fyysiset mekanismit sekä tiedon rakenteet. Diskurssiin liittyy olennaisesti valta, sillä diskurssin sisäinen logiikka ja säännöt määrittävät, mistä aiheista sen rajoissa voidaan puhua ja mitä niistä voi järjellisesti sanoa. Oman järkeilynsä valossa diskurssit tuottavat ja säätelevät toimintaa, joka kohdistuu ihmisiin ja muokkaa ihmisiä diskurssin välineiksi.<sup>274</sup> Diskurssit ovat siis kuin linssit, jotka ohjaavat huomiota, havaintoja, tulkintaa ja arvottamista. Tanssikokemuksiamme koskevat selostukset riippuvatkin pitkälti siitä, mitä diskursseja meillä on käytettävissämme ja mitkä niistä ovat merkityksellistämisen tilanteessa aktivoituneina.

Pohdin silti, olisiko olemassa jokin diskurssien ulkopuolinen kieli, joka olisi välittömästi yhteydessä yksityisiin aistimuksiini siten, että voisin kirjoittaa muistiin ja kertoa toisille tanssikokemuksestani täsmälleen kuten se minulle ilmenee. Wittgensteinin mukaan jos sellainen kieli olisi tai jos kehittäisin sellaisen kielen, se olisi käytökelvoton, koska ”[k]ukaan toinen ei näin ollen voi ymmärtää tätä kieltä” (1999, s. 147). Kieli ei ole yksilön omaa, vaan aina jo olemassa

---

274 Foucault 1977, 1980.



olevana se on dialogista, diskursiivista, historiallista ja kulttuurista – se ei ole yksityistä vaan sosiaalisesti rakentunutta ja jaettua.

Emme koskaan pääse tarkastelemaan tanssia neutraalisti, koska tanssi itsessään on diskursiivista ja koska suhteemme siihen on aina diskursiivinen. Tämä pätee kaikkiin tanssikokemuksiin, olipa kysymys tanssijan kehollisesta kokemuksesta harjoittellessa tai esiintyessä, tanssiopettajan havainnoista opetustilanteessa, koreografian intuitiosta luovassa tuotantoprosessissa, yleisön elämyksistä katsomon puolella tai kriitikon arvioidessa ensi-iltaa. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että olisimme itse joka hetki tietoisia kielen ja diskurssien läsnäolosta tanssikokemuksissamme ja niiden artikuloinnissa.

Kieli ja diskurssit ovat niin keskeisesti läsnä elämässämme, että jopa käsitykset itsestämme ovat niiden kautta rakentuneita.<sup>275</sup> Aikaisemmat kokemuksemme ja käsityksemme itsestä ja suhteestamme tanssiin osallistuvat myös uusien tanssikokemustemme merkityksellistämiseen.<sup>276</sup> Nimeämme ja määrittelemme itseämme tilannekohtaisesti, ja meillä voi olla lukuisia, jopa keskenään ristiriitaisia, sosiaalisia positioita, joita toteutamme ja esitämme elämässä.<sup>277</sup> Esimerkiksi tanssiesityksen katsoja (positio 1), joka on aktiivinen tanssiharrastaja (positio 2) ja koulutukseltaan tanssihistorioitsija (positio 3) osallistuu tilaisuuteen päivälehteä edustavana kriitikkona (positio 4) ja feministinä (positio 5), mutta myös vanhempana

---

275 Burr 1995.

276 MacIntyre 2007.

277 Positio on sosiaalista roolia dynaamisempi käsite. Se ”on yleisistä henkilön ominaisuuksista muodostunut monimutkainen klusteri, joka ... vaikuttaa ihmistenväliseen, ryhmienväliseen ja jopa ihmisen sisäiseen toimintaan määräämällä yksilölle sellaisia oikeuksia, velvoitteita ja sitoumuksia, joita kyseinen klusteri ylläpitää” (Harré & von Langenhove 1999, s. 1).

(positio 6), koska hän toi lapsensa mukaan esitykseen. Kaikki nämä positiot vaikuttavat siihen, miten esimerkkitarjojamme havainnoi esitystä, mitä hän siitä nostaa lähempään pohdintaan, mitä hän siinä arvostaa ja mitä hän siinä mahdollisesti kritisoi.

Edellä esitetyn valossa tanssin havainnointi voidaan ymmärtää prosessina, jossa kehollisen kokemuksen lisäksi kielellä on keskeinen rooli. Havaintokokemus tanssista muodostuu aistiärsykkeiden, aikaisempien kokemusten, yksilön sosiaalisen position ja hänen ulottuvillaan olevien diskursiivisten tulkintaraamien vuorovaikutuksessa. Tällaisessa prosessissa syntyvä ymmärrys ei ole luonteeltaan neutraalia vaan aina jo tavalla tai toisella sunnattua, valikoitunutta ja merkityksellistettyä.

## 4. Tanssin viestinnästä ja viitekehyksistä

Aikaisemmissa luvuissa olen käsitellyt tanssin esteettis-formalistista tarkastelua ja keskustellut havainnoinnin haasteista. Kuten havainnointia, kieltä ja diskursseja koskevasta keskustelusta kävi ilmi, tanssilla on rakenteellisen ulottuvuutensa lisäksi merkitysulottuvuus, johon tanssintutkijat ovat yhä enemmän kohdistaneet kiinnostuksensa 1980-luvun puolivälin jälkeen. Tanssissa kuten esittävässä taiteissa yleensä on kyse moniulotteisesta viestinnästä, jossa tanssia tulkitsevat niin esiintyjät kuin yleisöt.<sup>278</sup>

Kun tanssin tai katson tanssia, annan kehoni aistien välittää minulle erilaisia impulsseja. Kun äkkiä kiinnitän huomioni esimerkiksi yhden jalan varassa tapahtuvaan pyörähdykseen ja totean ”piruetti”, ”en ole”, Wittgensteinin (1999, s. 295) mukaan, ”esittänyt mitään kuvausta”. Olen nimennyt havaitsemani liiketapahtuman, mutta se ei kerro minulle vielä kovinkaan paljon. Olennaista onkin pohtia, ”[m]illaisessa yhteydessä se esiintyy” (MT.). Eleiden ja muiden kehon liikkeiden tuottamat merkitykset vaihtelevat eri asiayhteyksissä. Tanssin välittömällä kontekstilla eli sillä, missä ympäristössä, keiden osallistuessa ja minkä toiminnan osana liike ilmenee, on merkitystä, kuten yhdysvaltalaisen tanssihistorioitsijan Susan Leigh Fosterin esimerkki seuraavassa osoittaa:

---

278 Preston-Dunlop 1995.

Kirjoittava keho auttaa havainnollistamaan mustan miehen tyhjää tuijotusta valkoisella poliisiasemalla, rikkaan naisen tyhjää katsetta hänen kävellessään kodittoman perheen ohi, homomiesten tyhjää katsetta heteropariskunnan astuessa sisään heidän baariinsa, yksinäisen naisen tyhjää katsetta bussipysäkillä rakennustyömaan vieressä.

(FOSTER 1995, S. 5.)

Fosterin esimerkeissä tyhjillä katseilla on selviä vivahde- ja merkityseroja, jotka ulottuvat kehon fyysistä toimintaa ympäröivään merkitysverkostoon, jossa kehon toiminta, sen identiteetti ja asema saavat merkityksensä spesifisissä konteksteissa suhteessa toisiin kehoihin sekä niiden positioihin, identiteetteihin ja toimintaan. Tanssissa yksittäisiä kehoja – niiden asentoja, eleitä, ilmeitä ja liikkeitä – onkin tulkittava suhteessa niiden välittömään ympäristöön ja siinä ilmeneviin toisiin kehoihin.<sup>279</sup>

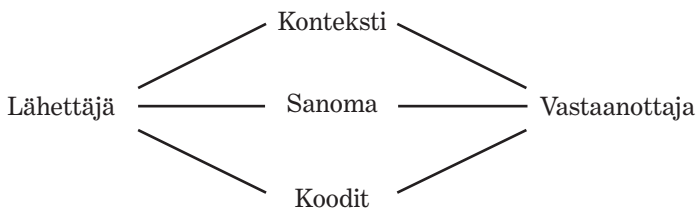
Foster on tarkastellut tanssin viestinnällistä ulottuvuutta venäläis-amerikkalaisen kielen-, kansanrunouden- ja kirjallisuudentutkijan Roman Jakobsonin (1896–1982) funktionalistis-strukturalistisen viestintäteorian pohjalta.<sup>280</sup> Jakobsonin teoria esittelee viestintätahtuman osat, niiden funktiot ja koko viestintätapahtuman funktiot. Jakobsonin viestinnän teoria esitetään usein yksinkertaistettuna lineaarisena kaaviona, jossa viesti on matkalla lähettäjältä vastaanottajalle (ks. kaavio 1). Toimiakseen viesti tarvitsee kontekstin eli asiayhteyden, johon se viittaa ja jonka vastaanottaja ymmärtää. Se tarvitsee myös koodin, jonka hallitsevat sekä lähettäjä, joka koodaa viestin, että vastaanottaja, joka purkaa viestin. Koodilla

279 Foster 1995.

280 Foster 1986.

tarkoitetaan sopimusta, jonka mukaan tietty merkki viittaa tiettyyn asiaan tai merkitykseen. Maailmassa on lukematon määrä erilaisia kulttuurisesti spesifisiä koodeja, joiden oppiminen on tietyissä ympäristöissä toimimisen kannalta välttämätöntä. Jotkut koodit ovat yleisessä käytössä yhteiskunnassa, kun taas toiset koodit opoivat vain pienessä yhteisössä. Ne ovat jatkuvassa muutoksessa uusien sopimusten syntyessä ja vanhojen rautessa. Koodit ovat siis eräänlaisia avaimia tietynlaisten todellisuuksien ymmärtämiseen.<sup>281</sup> Tanssissa ei ole koskaan täyttä varmuutta siitä, että koreografi ja yleisön jäsenet käyttäisivät samoja koodeja esityksen tulkintaan.

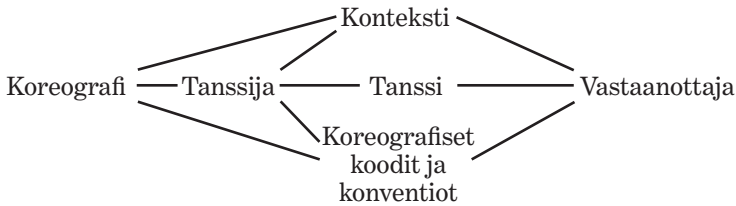
Jakobsonin mallissa tarvitaan kontekstin ja koodin lisäksi kontakti eli mikä tahansa kanava, jonka välityksellä lähettäjä ja vastaanottaja voivat olla yhteydessä toisiinsa.<sup>282</sup> Foster on muokannut Jakobsonin mallia tanssin viestinnällisille prosesseille sopivammaksi (ks. kaavio 2). Kaaviossa tanssi sijaitsee koreografian, tanssijan ja vastaanottajan välissä, ja siinä vaikuttavat niin konteksti kuin koreografiset koodit ja konventiot.



Kaavio 1. Jakobsonin (1960) malli

281 Lotman 1989, Fiske 1992, Airola ym. 2000.

282 Jakobson 1988.



Kaavio 2. Fosterin (1986) malli

Foster yhtyy Jakobsonin väitteeseen, jonka mukaan ”muodolliset koodit ja konventiot, joista teksti syntyy, menevät muiden tekstiä synnyttävien voimien edelle niin, että koodit itsessään kertovat meille kirjoittajasta, tekstin suhteesta muihin teksteihin ja katsojan tekstikokemuksesta” (FOSTER 1986, S. 231). Jakobsonin teoriassa kontekstilla tarkoitetaan taideteosta ympäröiviä ja sitä edeltäviä teoksia ja taidemuotoja. Tanssissa tämä tarkoittaisi tanssin välitöntä ympäristöä laajemmin ”muita tansseja ja tanssin genrejä samoin kuin koreografian ja tanssimisen opettamiseen liittyviä opetusmenetelmiä” (FOSTER 1986, S. 232). Tutkiessaan tanssin kehokäsitystä Foster on kuitenkin mielekkäällä tavalla laajentanut kontekstin käsitettä huomioimalla myös ”asiaan liittyvää taiteen retoriikkaa ja liikuntakasvatusta” (MT.). Laajennus on hyvin perusteltu, sillä sellaiset asiat kuten tanssin kehokäsitys tietynä aikana tietyssä kulttuurissa voidaan artikuloida ja ymmärtää vain tanssiesitystä ympäröivän aikalaiskontekstin ja vallalla olevien relevanttien diskurssien valossa. Koska tanssien tekeminen, esittäminen ja vastaanottaminen eivät tapahdu diskursiivisen maailman ulkopuolella, Foster ehdottaakin, että tanssia tulisi tarkastella laajoissa historial-

lisissa ja yhteiskunnallisissa viitekehyksissä, jotka myös synnyttävät tanssi-ilmiön taiteelliset ja muut kontekstit sekä toimintatavat.<sup>283</sup>

## Odotushorisontti

Katsojalle tanssin tulkinta alkaa paljon ennen esitystä, kun hän ensimmäistä kertaa saa tiedon esityksestä esimerkiksi lehdestä, televisiosta, radiosta tai postilaatikkoon tipahtaneesta kutsusta. Sosiaalisessa mediassa hän on ehkä seurannut koreografin, tuottajan tai muiden taiteelliseen työryhmään kuuluvien päivityksiä harjoitusprosessin etenemisestä sekä katsellut prosessista julkaisuja videopätkiä ja valokuvia. Hän on ehkä lukenut teosta koskevan lehtipuffin tai arvostelun, osallistunut mahdolliseen yleisötyöpajaan tai kuullut kenties ystäviensä kommentteja esityksestä.

Nämä kertomukset auttavat katsojaa jo ennen esitystä määrittämään teoksen lajityyppejä, aiheita ja usein myös käsittelytapaa (esimerkiksi abstrakti, arkirealistinen, draamallinen, koominen, ironinen, kokeellinen tai omaelämäkerrallinen). Yhdistämällä näitä kertomuksia tanssin ja lajityyppien tuntemukseensa sekä kertomusten herättämiin mielleyhtymiin katsoja muodostaa oman odotushorisonttinsa, joka vaikuttaa tanssin vastaanottoon ja tulkintaan.<sup>284,285</sup>

283 Foster 1986.

284 Foster 1986.

285 Reseptioestetiikan alueella saksalainen Hans Robert Jauss kuvaa, miten lukija ennakoii tulevaa tekstiä sen perusteella, mitä hän on ennalta lukenut. Ennakoinnin mahdollistavia kriteereitä hän kutsuu 'odotushorisontiksi'. Odotushorisontti on suhteessa vallitseviin taidekäsitteisiin ja trendeihin. Se auttaa katsojaa teoksen luokittelussa ja arvioinnissa. Odotushorisontissa syntyvä arvio tai tulkinta ei kuitenkaan ole lopullinen, koska se rakentuu dialogisuhteessa katsojaan ja koska odotushorisontit vaihtuvat sen myötä, mitä muutoksia tapahtuu taidekäsitteissä ja aikalaistrendeissä. (Selden & Widdowson 1993)

Sosiaalisessa mediassa tai sähköpostissa tullut kutsu linkittyy verkkosivulle, jonka graafinen ilme, tekstisisältö ja kuvat viestivät katsojalle jotakin niin esityksestä kuin taiteellisesta ryhmästä – samoin viestivät myös painettu kutsu ja ennen esitystä jaettava käsiohjelma. Tieto esitystilasta ja sen sijainnista sekä mahdollisesta pääsylipun hinnasta viestii myös jotakin odotettavissa olevasta esityksestä. Ollaanko Kaapelilla, Kansallisoopperassa vai Kiasmassa, kadulla, kauppakeskuksessa vai kirkossa? Onko esitystila suuri näyttämö, studio vai julkinen tila? Onko esitys talkoohengellä tehty, taloudellisesti tuettu vai kaupallinen? Onko kyseessä uusi kokeellinen ryhmä, yleisöjä osallistava yhteisötaidetapahtuma, julkista rahoitusta saava etabloitunut tanssiryhmä vai suurella tuotantokoneistolla maailmaa kiertävä ryhmä? Kaikki esitystä kehystävä tieto ohjaa katsojaa ennakoimaan esityksen luonnetta ja sitä, ”miten se eroaa arjesta ja miten se määrittelee itseään suhteessa omaan traditioonsa” (FOSTER 1986, S. 60). Ennakkotietojen pohjalta ja paljastuessaan elävässä esitystilanteessa hetki hetkeltä esitys viestii katsojalleen esimerkiksi siitä, onko siinä kysymys abstraktista maailmasta, fantasiamaailmasta vai sosiaalisesta todellisuudesta, jota tanssi sekä kuvaa että rakentaa.

### **Tanssin historiallisen tarkastelun ulottuvuuksia**

Tanssiminen ei ole sattumanvaraista, eikä kaikkia liikkeitä pidetä tanssiin kuuluvina osassa tanssimuotoja. Jokainen tanssilaji käyttää valikoituja liikkeitä ihmisen koko liikepotentiaalista sen mukaan, miten kyseisessä lajissa on tapana harjoitella ja esiintyä.<sup>286</sup> Tanssin liikeosatekijöissä ruumiillistuu ja tulee näkyväksi kyseisessä lajissa

---

286 Adshead 1988.



vallalla olevia yhteiskunnallisia ja esteettisiä normeja sekä ajassa ilmeneviä kulttuurisesti kiinnostavia seikkoja ... [jotka] lisäksi määrittävät liikkeiden valintaa.

(ADSHEAD 1988, S. 23.)

Sekä Fosterin että Adsheadin tanssianalyysimallit ulottuvatkin tiukan formalistista tarkastelua pidemmälle tarkastelemalla rinnakkain tanssin rakenteellisia piirteitä ja sen historiallisia merkityksiä.

Brittiläinen tanssihistorioitsija June Layson tarjoaa tanssin historialliseen tarkasteluun kolme ulottuvuutta. Näistä ajallinen ulottuvuus tarkastelee tanssia esihistoriasta nykyyhetkeen ja huomioi sekä yksittäisten ajanjaksojen erityispiirteet että eri ajanjaksojen suhteen toisiinsa. Tanssityypit muodostavat historiallisen tarkastelun toisen ulottuvuuden. Tanssityypin voi tunnistaa tarkastelemalla tanssin funktioita, jotka voivat palvella esimerkiksi ajanviettoa, kasvatusta, perinteen ylläpitoa, politiikkaa, seurustelua, taiteen tekemistä ja kokemista, terapiaa tai uskontoa. Metatasolta alaspäin tultaessa tanssityypit voidaan luokitella genren ja tyylin sekä myös organisoivien käsitteiden (koreografia, esitys ja arvostaminen) perusteella. Kolmannen ulottuvuuden tarjoaa tanssin kontekstien tarkastelu, jolloin huomio kohdistuu niihin fyysisiin ja sosiaalisiin ympäristöihin, joissa tanssia tehdään, esitetään, koetaan ja tutkitaan. Kontekstuaalisia raameja tarjoavat esimerkiksi antropologia, estetiikka, kulttuuri, maantiede, politiikka, psykologia, taide ja yhteiskunta.<sup>287</sup>

Usein tansseissa ainakin osa rakenteesta on saattanut syntyä koreografin hyödyntäessä tiettyjä komposition keinoja, jotka voivat

---

287 Layson 1994.

olla genrelle tyypillisiä tai sen konventioita vastaan rikkovia. Monissa tanssikomposition oppaissa tällaisia keinoja esitellään yleisinä totuuksina, sääntöinä ja parhaina käytäntöinä. Esimerkiksi kirjassaan *The Art of Making Dances* amerikkalaisen modernin tanssin pioneeri Doris Humphrey (1895–1958) väittää seuraavasti:

Hyvä tanssi pitää siis koota fraaseista, ja fraaseilla on oltava tunnistettavissa oleva muoto, jolla on alku ja loppu, nousuja ja laskuja sen kokonaislinjassa ja pituuden eroista syntyvää vaihtelua.

(HUMPHREY 1959, S. 68.)

Hänen perusteesejään olivat myös seuraavat:

Symmetria on elotonta.  
 Kaksiulotteinen sommittelu on elotonta.  
 Monotonia on tappavaa; etsi kontrasteja.  
 Älä ole musiikin orja äläkä sen väärinkäyttäjä.  
 Älä älyllistä; motivoi liike.

(HUMPHREY 1959, S. 159.)

Lähempi tarkastelu osoittaa, että Humphreyn ajatukset tanssikompositiosta eivät ole universaaleja totuuksia vaan omalle ajalleen tyypillisiä esteettisiä ja muita arvoja. Ne tulevat erityisen selvästi näkyviin hänen ajatuksissaan liikedynamiikkojen vaihtelun tärkeydestä:

Dynamiikatonta sivilisaatio olisi todella melko sietämätön ja melkein liian vaikea kuvitella. On helppo uskoa, että sellaisen epäonnisen ihmislajin edustajat kuolisivat tylsyyteen. Tässä jälleen amerikkalaiset ovat muita rauhattomampia ja

vaihtelua vaativampia; he ovat nopea, hermostunut kansa, joka pitää kaikesta lyhyempänä, mausteisempana, pomp-pivampana ja runsaampana ...

(HUMPHREY 1959, S. 97.)

Tanssin rakenteellisissa suhteissa kirjoittautuu siis näkyviin myös ajalle tyypillisiä kulttuurisia arvoja tai niihin kohdistuvaa vastarintaa. Esimerkiksi yhdysvaltalainen koreografi Merce Cunningham (1919–2009) otti etäisyyttä modernin tanssin kerronnallisuuteen tekemällä tanssia ilman intentionaalisia viittauksia tanssin ulkopuolisiin aiheisiin. Demokratisoimalla esitystilan pisteet hän otti etäisyyttä perinteisen modernin tanssin näyttämötilaa koskeviin hierakkisiin arvotuksiin. Cunninghamin uudet ajatukset eivät syntyneet tyhjästä vaan ne saivat vaikutteita amerikkalaisen kuvataiteen ja uuden taidemusiikin avantgardesta sekä myös zenbuddhalaisuudesta.<sup>288</sup>

Vastaavasti yhdysvaltalainen koreografi, elokuvantekijä, esiintyjä ja feministitaiteilija Yvonne Rainer otti etäisyyttä modernin tanssin perinteeseen lainaamalla komposition periaatteita modernin kuvataiteen alueelta, varsinkin minimalismista.<sup>289</sup> Tästä on hy-

288 Cunningham 1985; ks. myös Merce Cunningham – tanssin pioneeri, YLE 1, 11.4.2002.

289 Rainer vaikutti amerikkalaisessa tanssitaiteessa 1960-luvulla ja 1970-luvun alkupuoliskolla. Hänet tunnetaan yhdessä Steve Paxtonin kanssa newyorkilaisen Judson Dance Theatre -kollektiivin perustajina. Molemmista tuli merkittäviä amerikkalaisen avantgardetanssin edustajia. Myöhemmin heidän ja esimerkiksi Trisha Brownin edustamaa suuntausta on kutsuttu amerikkalaisen tanssin postmodernismiksi. Rainer on itse käyttänyt postmodernin käsitettä lähinnä kronologisessa merkityksessä merkitsemään modernin tanssin jälkeistä tanssia eikä niinkään tanssia, joka käyttäisi postmodernismille tyypillisiä keinoja. (Banes 1987, 1994; Rainer 1999.)

vänä esimerkkinä Rainerin *Trio A* (1966), jonka perusteet Rainer on esittänyt esseessään *The Mind is a Muscle*, joka sisältää hänen tunnetun julistuksensa minimalistisista pyrkimyksistään. *Trio A*:ssa Rainer hylkää modernille tanssille tyypillisiä piirteitä muun muassa eliminoimalla tai minimoimalla fraasituksen, liikemotiivin kehittelyn, kliimaksin, rytmin, muodon ja liikelaatujen variaation, esityksellisyyden, monimuotoisuuden ja virtuoositaidon äyhtöet. Nämä korvattiin tasa-arvoisella energian käytöllä, osien tasa-arvolla ja toistolla, neutraalilla esiintymistyyllillä, tehtävillä, inhimillisellä skaalalla ja niin edelleen.<sup>290</sup>

Arkipäiväiset ja tehtäväpohjaiset työmenetelmät eivät olleet yksinomaan Rainerin taiteellisen työn keinoja. Niitä käyttivät muutkin Judson Church -kollektiivissa toimineet koreografit.<sup>291</sup> Judson Churchissä vallitsevasta minimalistisesta orientaatiosta poiketen Rainerin teoksissa oli myös dramaattisia ja kerronnallisia rakenteita, jotka välittyivät hänen teoksiinsa arkielämän naiskuvina. Rainerin estetiikka siis tarkasteli ihmisyyttä yhdistämällä sen modernismin ja feminismin kysymyksiin. Rainer ei kuitenkaan vielä 1960-luvun ja 1970-luvun taiteessa kokenut itseään feministiksi:

Huomasin, että itseni kutsuminen feministiksi tuohon aikaan ei osu oikeaan. Minulle feministi oli joku sellainen, joka oli poliittisesti aktiivinen ... En tehnyt feminististä analyysiä. Tein taidetta, joka perustui erilaisiin vastarinnan muotoihin ... Nykyään tietenkin näen poliittisia ja fe-

290 Rainer 1999, ks. suomennos teoksessa Suhonen 1991.

291 Banes 1994, 1987.

ministisiä merkityksiä aikaisessa työssäni ja myös omassa tanssimisessäni, joka on kehittynyt sulauttamalla itseäni täsmällisempiä tai konkreettisempia poliittisia ja teoreettisia asioita.

(RAINER 1999, S. 73–74.)

Feministisiä ajatuksia näyttäytyi siis Rainerin alkuajan teoksissa jo ennen kuin hän itse tiedosti teoksensa feministisenä tanssitaitena. Vasta myöhemmin feminismin kysymykset ovat nousseet tietoisemmin esiin Rainerin elokuvissa, jotka ovat käsitelleet muun muassa vaihdevuosisia, rintasyöpää, lesboutta, seksuaalista tyytymättömyyttä ja poliittista väkivaltaa.<sup>292</sup>

Kuten edellisestä käy ilmi, koreografi valitsee siis omat taiteelliset keinonsa suhteessa olemassa oleviin tanssin ja taiteen traditioihin omasta sosiaalisesta positioistaan käsin ja siinä vaikuttavien diskurssien vaikutuksesta. Kuten Rainerin esimerkki edellä osoittaa, tanssiteokseen voi kirjoittautua teoksen yhteiskunnallisessa ja historiallisessa kontekstissa läsnä olevia merkityksiä ja teemoja, joista tekijä ei teosta tehdessään ole välttämättä tietoinen tai joita hän ei ymmärrä käsittelevänsä.

## Genre

Perinteisesti genren (ransk. *gendre*: laji, heimo, suku; lat. *genus*: syntyperä, suku) käsitteellä tarkoitetaan lajityyppejä, niin tanssissa kuin muissakin taiteissa. Sitä käytetään luokiteltaessa teoksia ja ilmiöitä erilaisiin alaryhmiin esimerkiksi rakenteessa, kompositiossa ja aiheen käsittelyssä ilmenevien perheyhtäläisyyksien perus-

---

292 Rainer 1999.

teella.<sup>293</sup> Tanssilajeista puhuttaessa brittiläinen tanssihistorioitsija Pauline Hodgens on määritellyt genren joukoksi tansseja, ”joiden yksittäisillä jäsenillä on riittävästi yhteistä tehdäkseen niistä kollektiivisesti erottuvia” (1988A, S. 72).

Genre voidaan siis ymmärtää käsitteellisenä kategoriana, jonka avulla tanssi-ilmiöitä luokitellaan sen perusteella, mitä perheyhtäläisyyksiä voidaan tunnistaa niiden käyttötavoissa, osatekijöiden valinnassa ja työstössä, rakenteellisissa erityispiirteissä ja aiheen käsittelyssä suhteessa muihin tansseihin. Hodgensin mukaan tanssilajien erityispiirteet ja eri lajien väliset erot juontuvat tanssilajeja ympäröivistä kulttuurisista ja yhteiskunnallisista tekijöistä sekä niistä konteksteista, joissa tanssi ilmenee (esimerkiksi tanssi seurusteluna, taiteena, terapiana tai uskonnollisena rituaalina).<sup>294</sup>

Tanssin genreissä kiteytyykin

spesifistä tietoa, uskomuksia, ideoita, tekniikoita, preferenssejä tai arvoja, joiden ympärille on syntynyt erityisiä tanssin tuottamisen ja vastaanottamisen perinteitä ja konventioita.

(HODGENS 1988A, S. 72.)

Esimerkiksi Polynesian alueen tongalaisissa tansseissa, joissa esiintyjät laulavat rytmisesti liikuttaen pehmeästi käsivarsia ja kämmeniä, Hodgens tunnistaa kuusi genreä, kolme perinteistä ja kolme edelleen kehittyvää, joista

---

293 Buchanan 2010, Frow 2006.

294 Hodgens 1988a.

kaksi ... kohdistuu ”luomaan kauneutta” ja loput neljä ovat välittömämmin kiinnostuneita tulkitsemaan runoutta ... Neljä tulkitsevaa lajia tarjoavat runoudelle visuaalisen säestyksen, kun taas lajit, jotka ovat kiinnostuneet luomaan kauneutta, keskittävät huomionsa tanssiaihoiden suorittamiseen. Eri lajien käyttö riippuu tilanteesta.

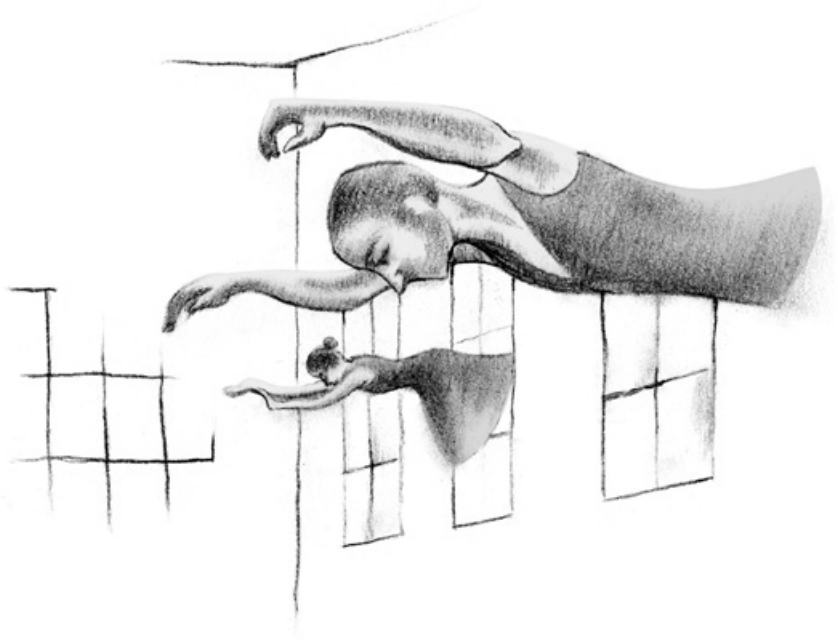
(MT.)

Yksittäinen tanssi voidaan luokitella kuuluvaksi useampaan kuin yhteen genreen sen erityispiirteiden mukaan: esimerkiksi miten siinä lainataan tai yhdistellään eri tanssi- ja esityskäytäntöjä tai miten siinä rakennetaan suhdetta osallistujiin. Tällaisia ovat eräät fyysiseksi teatteriksi nimetyt esitykset, kuten esimerkiksi ihmisten sosiaalisia suhteita, pariutumista, viettelyä ja yksinäisyyttä käsitellyt Lloyd Newsonin *Strange Fish* (1992) tai kanadalaisen Gilles Maheun muistia ja lapsuuden mielikuvia tarkastellut *Le Dortoir* (1988) (ks. kuva 10). Molemmat näistä teoksista voitaisiin sijoittaa niin nykytanssin kuin nykyteatterin alle. Fyysisen teatterin onkin väitetty olevan sekalainen kaatoluokka sellaisille esityskäytännöille, jotka eivät helposti solahda nykytanssin tai puheteatterin kategorioihin. Vaikka esimerkiksi devising-teatterilla, eurocrashillä, postdramatisella teatterilla, postmodernilla esitystaiteella, postmodernistisella tanssilla, saksalaisella tanssiteatterilla ja visuaalisella teatterilla on omat historialliset taustansa ja määritelmänsä, niputetaan ne usein epätietoisuudessa fyysisen teatterin alle.<sup>295</sup>

Genret eivät kuitenkaan ole pelkkää erilaisten tanssien kategorisointia, sillä Frow’n mukaan ne

---

295 Callery 2001.



Kuva 10. Siirtymä unikuviin ja muistoihin teoksen *Le Dortoir* televisioversiossa (1991).



sisällyttävät itseensä ja kutsuvat esiin tiedon rakenteita esittämistään luokitteluista, historiallisesta jatkuvuudesta ja erosta sekä niistä teoista, joita ne maailmassa saavat aikaan.

(FROW 2006, S. 3.)

Tanssin genret siis kertovat meille niiden taustalla vaikuttavista arvoista ja periaatteista, joiden perusteella erilaisia tanssi-ilmiöitä luokitellaan, otetaan huomioon, puhutellaan ja arvotetaan. Esimerkiksi primitiivinen tanssi ja etninen tanssi ovat käsitteitä, joiden avulla monet länsimaiset antropologit ja historioitsijat ovat aikanaan erottaneet muiden kulttuureiden tanssit länsimaisesta tanssiperinteestä. Erottelun lisäksi nämä käsitteet ovat vaikuttaneet siihen, miten länsimaissa ymmärretään ja arvostetaan muiden kulttuurien liikeperinteitä. Esimerkiksi Sylvia Glasser on tutkimuksessaan nostanut esiin primitiivisen käsitteeseen liittyviä seuraavia sivumerkityksiä:

1. villi, alikehittynyt, sivistymätön, taidoton, karkea, yksinkertainen, alkeellinen, 2. luonnollinen, vaistonvarainen, spontaani, eksoottinen, romanttinen, värikäs, turmeltumaton.

(GLASSER 1993, S. 184.)

Nämä merkitykset ovat uineet länsimaiseen ajatteluun 1800-luvun kolonialistisista asenteista, kristillisten lähetystyöntekijöiden yrityksistä ”pelastaa” pakanoita ja sosiaalidarwinismista.<sup>296</sup> Näiden diskurssien yhteisvaikutuksesta ulkoeurooppalaisten yhteiskuntien

---

296 Ks. Marjo Kaartisen (2004) ansiokas teos suomalaisten vieraan pelosta.

jäsenet nähtiin yksinkertaisina lapsina tai epäihmisinä ja heidän tanssikulttuuriensa monimuotoisuus ja taidokkuus ohitettiin lähinnä eksoottisena kuriositeettina.<sup>297</sup> Vastaavasti etnisen tanssin käsitettä on usein käytetty kuvaamaan ulkoeurooppalaisia tanssi-perinteitä, joihin on usein liitetty ajatus maalaisesta kansanperinteestä erona länsimaiselle hovi- ja juhlakulttuurille. Antropologiassa etnisyyttä ymmärretään kuitenkin toisin, kuten Joann Keali'inohomoku on todennut:

... etninen tarkoittaa ryhmää, jolla on yhteiset geneettiset, kielelliset ja kulttuuriset siteet, jotka korostavat erityisesti kulttuuriperintöä. Määritelmän mukaan jokaisen tanssimuodon täytyy siis olla etninen muoto.

(KEALI'INOHOMOKU 1980, S. 10.)

Keali'inohomokun aikanaan radikaali väite olikin, että myös balettia tulee tarkastella etnisenä tanssina. Kuten edellisestä voidaan huomata, länsimainen tanssihistoria on ihmistieteille tyypilliseen tapaan arvottanut tanssilajeja sijoittamalla ne genreihin etnosentrisesti ja yhdistänyt samalla tanssia koskevan tiedon tuottamisen vallankäytön prosesseihin.<sup>298</sup>

Edellisestä voidaan myös huomata, miten genre vaikuttaa tanssi-ilmiöiden merkityksellistämiseen ja tulkintaan tekemällä mahdolliseksi tiettyjä merkityksiä sekä rajaamalla pois toisia. Ajattelemalla tansseja genren *esittämisenä* sen sijaan, että puhuisimme niistä eri lajeihin kuuluvina ”jälkeläisinä”, genret voidaan ymmärtää jatku-

297 Fenton 1997.

298 Foucault 1980.

vassa liikkeessä olevina ei-vakiintuneina kategorioina, joiden reuna-alueet ovat erityisen kiehtovia, koska niiden reunat vuotavat.<sup>299</sup> Ajattelen nyt vaikka Iso-Britanniassa syntynyttä bangladeshilais-taustaista Akram Khania. Hän opiskeli lapsena bengalilaisia kansantansseja ja pohjoisintialaista klassista kathak-tanssia ja yhdisti ne myöhemmin nykytanssin koreografiseen ajatteluun.<sup>300</sup> Esimerkiksi Khanin sooloteoksen *Desh* (2011) jalkojen monimutkaiset rytmikuviot, käsivarsien ja käsien pehmeästi kiertyvät eleet sekä tilaa leikkaavat sivallukset, pyörähdykset ja dynaamiset kontrastit kuten pysähdykset ja äkilliset ryöpsähdykset ja osa muista liikkeistä tulevat kathak-perinteestä. *Deshissä* ne yhdistyvät postmodernistisesti nykytanssiin, mimiikkaan, stand up -komediaan ja draamalliseen kerrontaan.<sup>301</sup>

## Tyyli

Tyylillisten erityispiirteiden tunnistaminen on tanssianalyyssissä osa tanssin kontekstuaalista tarkastelua. Taidehistoriassa tyyli ymmärretään tunnusomaisena tapana ”valita ja järjestää taiteen sisältöjä tavalla, joka on varioiden toistettavissa monissa muuten erilaisissa tuotannoissa” (MUNRO 1963, s. 288). Merzin mukaan tanssissa tyyli ”antaa suuntautumattomalle liikepotentiaalille tarpeellisen orientaation, joka koskee muotoa ja sisältöä” (2001, s. 24). Tyyli on kuitenkin varsin moniulotteinen käsite, kuten seuraavasta käy ilmi.

Tanssissa eri lajeista voidaan tunnistaa monenlaisia tyylejä. Esimerkiksi edellä mainitulla Kahnilla on oma kathak-vaikutteinen koreografinen tyylinsä, joka erottaa hänet muista nykytanssin

299 Frow 2006.

300 Roy 2009.

301 Nouchi 2013, Jennings 2011, Sulcas 2011.

koreografeista. Saksalaisen Pina Baushin teoksille tunnusomaisia piirteitä ovat traagisten ja tragikoomisten teemojen käsittelyssä yhdistyvät teatraalisuus, puhe, hellyys ja julmuus, seurataanssit, nykytanssi, alastomuus ja ristiinpukeutuminen. Baushin teoksissa tanssijan keho, liikkeet ja eleet ovat ilmaisullisen kerronnan välineitä sekä ristiriitaisten merkitysten näyttämö. Hänen ihmissuhteita, sukupuolen kehollista esittämistä, sosiaalisen käyttäytymisen lainalaisuuksia ja maneereja teräväsilmaisesti tarkastelevat teoksen sa ovat rakenteeltaan usein tarkoituksellisen pirstaleisia.<sup>302</sup> Myös monilla muillakin koreografeilla on persoonallinen koreografinen käsialansa tai tyyllilliset erityispiirteensä, jotka tanssiin perehtynyt katsoja voi hetkessä tunnistaa. Hodgensin mukaan koreografien ”jäljittelemätön tyyli ... [antaa] tärkeän, tunnistettavissa olevan ja omaleimaisen panoksen genreen ja yleiseen tyyliin” (1988a, s. 73–74).

Tyyli voidaan tunnistaa esimerkiksi siitä, miten tanssiva keho liikkuu tilassa ja ajassa. Tanssijan suhde tilaan ja aikaan ei ole sattumanvarainen, vaan se juontuu jokaisen tanssilajin ja tyylin ”historiallisista lähtökohdista, tarkoituksista [tehtävistä] ja merkityksistä” (ADSHEAD 1988, s. 23). Myöskään sellaisissa tanssityyleissä, joissa hyödynnetään improvisaatiota ja sattuman menetelmää, koreografia ei synny miten vaan, sillä sen rakentumiseen vaikuttavat enemmän tai vähemmän määrätyt pelisäännöt ja tehtävät, jotka opitaan harjoittelemalla. Esimerkiksi monissa Merce Cunninghamin koreografioissa, kuten *Untitled Solo* (1953) ja *Suite for Five* (1956), kehonosa ja liikesuunnat, liikkeiden järjestys ja paikka esitystilassa määräytyivät kolikkoa heittämällä tai paperilappuja arpomalla. Nämä menetelmät perustuivat muinaisiin kiinalaisiin ajatuksiin sekä

---

302 Watson 2013, Cruickshank 2013, Schmidt 2002, Servos 1996.

1950-luvun lopulla Pohjois-Amerikassa syntyneen fluxus-liikkeen ideoihin, jotka korostivat sattuman merkitystä taiteen rakenteiden tuottamisessa.<sup>303</sup>

Tyyli ei käy ilmi yksittäisen teoksen erityispiirteistä, vaan se tulee näkyväksi nimenomaan vertailussa, kun teosta verrataan tekijän muihin teoksiin ja saman genren sisällä muiden koreografien teoksiin.<sup>304</sup> Yksittäisen teoksen, esimerkiksi *Café Müller* (1978), voidaan sanoa edustavan tiettyä tyyliä – tässä tapauksessa Bauschin tanssiteatteria – ja olevan siitä yksi esimerkki. Tansseja vertailtaessa on mahdollista huomata, miten jotkin erityispiirteet ilmenevät enemmän tai vähemmän samankaltaisina yhden tai useamman koreografien teoksissa, saman aikakauden tai maantieteellisen alueen tansseissa tai yhden tai useamman tanssijan kehollisessa olemuksessa ja esiintymisen tavassa. Voidaankin puhua koreografisesta tyylistä tai esiintymistyylistä, jotka ovat usein suhteessa tanssin historialliseen ja maantieteelliseen tyyliin.<sup>305</sup>

Monella tanssijalla, kuten esimerkiksi yhdysvaltalaisella stepitanssija Fred Astairella, espanjalais-ruotsalaisella balettitanssija Ana Lagunalla tai suomalaisella Tommi Kitillä on oma persoonallinen esiintymistyyliänsä, joka eroaa koreografien tyylistä. Tällaisessa tyylissä tanssijan keholliset ominaisuudet, kuten kehon rakenne, sen fyysiset mahdollisuudet ja rajoitukset sekä tanssitekniset taidot, yhdistyvät hänen esiintymistaitoonsa sekä hänen persoonalliseen tapaansa ja mieltymyksiinsä tuottaa liikettä. Tanssijan persoonallinen tyyli voidaan myös nähdä osana hänen habitustaan, joka erottaa hänet muiden tanssijoiden tavasta liikkua ja esiintyä. Siihen kuuluu

---

303 Cage 1973, Vaughan 2001, Copeland 2004, Kam 2005.

304 Ackerman 1962.

305 Hodgens 1988a.

yksilölliselle keholle erityisten liikkumisen tapojen ja laatuojen lisäksi muun muassa esitystilanteessa yksilöllisenä erottuvia läsnäolon, yleisökontaktin ja temperamentin ominaispiirteitä.

Myös monilla tanssiryhmillä on selvästi erottuva ominaispiirteensä, joka asiantuntevan katsojan on helppo tunnistaa. Tämän voi huomata esimerkiksi vertailemalla tanssijoiden tapaa tuottaa liikettä, esiintyä ja olla vuorovaikutuksessa keskenään. Joitakin aikoja sitten satuin opetustilaan, jossa videolla pyöri Merce Cunninghamin kuudelle tanssiparille sattumamenetelmällä tekemä *Duets* (1980) John Cagen musiikkiin. Teoksen kuusi osaa on suunniteltu siten, että jokainen pari esittää vuorollaan oman duettonsa, jonka aikana aina joku muu pari ilmestyy hetkeksi näyttämölle. Lopuksi kaikki kuusi ryhmää tanssivat sisään näyttämölle ja pysähtyvät. Värikkäisiin trikoopukuihin ja terättömiin trikoihin puettut tanssijat tanssivat Cunninghamille tyypillisiä varsin haasteellisia liikkeitä, kuten esimerkiksi teräviä nopeita ylävartalon kallistuksia ja pyöristyksiä, tasapainoja, ilmavia hyppyjä, kiireisiä triplet-asteleilla siirtymisiä tilassa sekä voimakkaita jalanheittoja eteen ja taakse ylävartalon kaartuessa jalan suuntaisesti. Miestanssijat toimivat naistanssijoiden tukena tasapainoissa, nostoissa, pyöriyksissä ja kallistuksissa.

Kun katsoin tanssijoiden sujuvaliikkeistä esiintymistä, minulle heräsi epäily siitä, että videolla eivät tanssi Merce Cunningham Dance Companyn tanssijat – olin varsin vakuuttunut asiasta pelkän lyhyen katsomiskokemukseni perusteella ilman ennakkoinformaatiota videon sisällöstä. Aloin etsiä tanssijoiden esiintymisestä merkkejä, jotka vahvistaisivat epäilyni. Kiinnitin huomiota tanssijoiden ylävartalon kannatukseen, käsivarsien kannatukseen, jalannostojen keveyteen, nilkkojen ojennuksiin, kämmenten ja sormien maneereihin sekä katseiden eloisuuteen. Hetken mietittyäni

arvelin katselevani American Ballet Theaterin versiota Cunninghamin teoksesta, mikä pitikin sitten paikkansa. Minulle kiinnostavaa tässä esimerkkitapauksessa oli se, että 1980- ja 90-lukujen taitteessa melko paljon amerikkalaista tanssitaideita katsoneena minulle oli kertynyt artikuloimatonta hiljaista tietoa, joka ohjasi esiintyvän ryhmän tyylin tunnistamisessa.

Tanssissa historiallisen ja maantieteellisen tyylin käsitteillä tarkoitetaan tanssin tunnistettavissa olevia piirteitä, jotka toistuvat saman aikakauden tai maantieteellisen alueen eri tansseissa.<sup>306</sup> Esimerkiksi baletissa voidaan erottaa 1600- ja 1700-luvulla kehittyneet hovi- ja toimintabaletti, 1800-luvulle tyypilliset romanttinen ja klassinen baletti, 1900-luvulla vaikuttaneet moderni ja uusklassinen baletti. Vastaavasti eri tyyliä voidaan identifioida maantieteellisesti tai koulukunnittain: venäläinen baletti edustaa Venäjällä 1800-luvun alkupuolella kehittynyttä tyyliä, jonka ympärille syntyi erilaisia harjoitusjärjestelmiä, joista tunnetuin on varmasti Agrippina Vaganovan (1879–1951) kehittämä metodi. Tanskalainen baletti puolestaan sai vaikutteita ranskalaisesta baletista, ja sitä tukeva harjoitusmetodi, Bournonvillen koulukunta, kehitettiin tanskalaisen tanssimestari August Bournonvillen (1805–1879) opetusten ympärille.<sup>307</sup>

Jotkin tanssityylit ovat paikallisia ja kestävät vain hetken. Toiset tyylit voivat kehittyä ja muuntua pidempään. Ruotsalainen tanssija, harjoittaja ja tutkija Cecilia Roos esitteli äskeisessä tutkimuspaperissaan, miten tanssijoiden koulutuksen ja harjoitusmenetelmien muuttuminen on vaikuttanut merkittäväällä tavalla ruotsalaisen koreografin Per Jonssonin (1956–1998) teosten harjoittamiseen

---

306 Hodgins 1988a.

307 Au 2002, Cohen 1992.

ja esittämiseen. Jonssonin perikunnan vaatimuksiin tanssien säilyttämisestä sellaisina kuin ne alun perin olivat on Roosin harjoittajana entistä vaikeampi vastata, koska nuoret tanssijat kehollistavat liikemateriaalin nykyään eri tavalla kuin reilut viisitoista vuotta sitten. Roosin mukaan tämä näkyy erityisesti liikelaatujen ja varsinkin liikkeen nopeuden hallinnassa, joka nykypäivän tanssijoilla on aikaisempia tanssijasukupolvia paremmin hallussa. Tanssiohjelmistojen uudelleen harjoittaminen ja siirtäminen toisille ryhmille onkin aina myös teoksen uudelleentulkintaa, joka muokkaa perinnettä ja vaikuttaa myös siihen, mitä uudelleentulkinta kertoo meille historiasta.<sup>308</sup>

Jotkin tyyliä puolestaan ”kuolevat ja palaavat takaisin muuttuneessa muodossa” (MUNRO 1963, S. 288). Näin on käynyt esimerkiksi populaarien rivitanssien alueella madisonille, joka nousi yleiseen tietoisuuteen 1960-luvulla Baltimoressa erityisesti nuorten keskuudessa suuren suosion saavuttaneen *The Buddy Deane Show* -televisio-ohjelman välityksellä. Ohjelman harrastamaa rotuerottelua kommentoitiin parodian keinoin John Watersin ohjaamassa elokuvassa *Hairspray* (1988), josta tehtiin saman niminen Broadway-musiikaali vuonna 2002 ja elokuvamusikaali vuonna 2007.<sup>309</sup> 2010-luvulla madison on noussut uudestaan suosioon osana hipsterikulttuuria, ja sitä tanssitaan kuukausittain Heatwave-tanssibileissä Ohion osavaltion pääkaupungissa Columbuksessa.<sup>310</sup>

308 Roos, Cecilia. Embodied timing—passing time. Tutkimuspäiväkirjan esittely NOFOD/SDHS 2013 -konferenssissa Trondheimissa, Norjassa 10.6.2013.

309 Green 2007, Waters 2002.

310 Harling Alexandra, The Madison Rises Again: History and Community at Columbus Ohio's 1960s Dance Party. Tutkimuspäiväkirjan esittely NOFOD/SDHS 2013 -konferenssissa Trondheimissa, Norjassa 11. kesäkuuta 2013.



Tanssilajit ja -tyylit myös vaeltavat maantieteellisesti: ajatellaan esimerkiksi japanilaisen buton vaikutusten saapumista Suomeen 1990-luvun alkupuolella ja niiden ilmenemistä esimerkiksi Arja Raatikaisen, Sanna Kekäläisen ja Ari Tenhulan koreografioissa. Raatikaisen teoksissa buton vaikutus ilmenee esimerkiksi teosten absurdeissa maailmoissa, tanssijoiden esittämässä metamorfooseissa ja minimalistisessa liikkeessä. Tenhulalla buto mahdollisti laajojen tunneskaalojen liittäminen improvisoituun liikemateriaaliin. Kekäläiselle keskeisenä oli buton poliittisuus, josta hän haki voimaa naisen ruumiillisuutta kriittisesti käsitteleviin teoksiinsa.<sup>311</sup>

Nykyään tyyllilajien erityispiirteet voivat vaeltaa silmänräpäyksessä internetin ja sosiaalisen median kuten YouTube välityksellä. Harlem Shake on tästä hyvä esimerkki. Se on internetissä vuoden 2013 alkupuolella levinnyt meemi, jossa tanssitaan yhdysvaltalaisen Baauerin esittämän *Harlem Shake* -hitin säestämänä. Viiden australialaisnuoren YouTubeen lataamaa tanssia kopioitiin laajalti eri puolilla maailmaa, ja muutamassa viikossa siitä ladattiin YouTubeen noin 40 000 versiota, joita oli helmikuun puoliväliin mennessä katsottu yhteensä noin 175 miljoonaa kertaa.<sup>312</sup> Tyypillisessä Harlem Shakessa ryhmä ihmisiä toteuttaa omaa arkeaan opiskelijaboksissa, työpaikalla, torilla, uima-altaassa veden alla tai jossain muussa rajatussa tilassa. Alussa yksi henkilö tanssii noin viidentoista sekunnin ajan ilman, että muut kiinnittävät häneen mitään huomiota. Seuraavassa kohtauksessa koko ryhmä tanssii villisti noin parikymmentä sekuntia, kukin omalla tavallaan ja usein myös varsin mielikuvituksellisesti pukeutuneena.

---

311 Kaiku 2007.

312 YouTube Trends 2013, Hamp 2013.

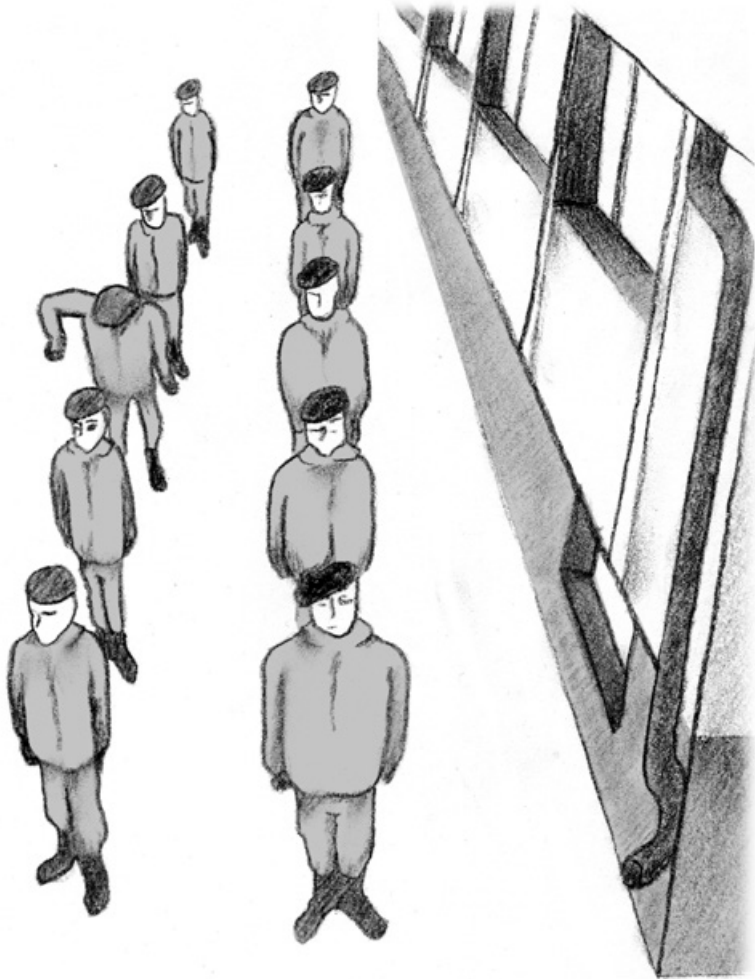
Harlem Shakesta on tehty erittäin lyhyessä ajassa mitä villimpiä versioita eri puolilla maailmaa (ks. kuvat 11 ja 12). Voidaankin pohtia, siirtyvätkö tanssi-ilmion tai tyylin synnyttäneet diskursiiviset ajatukset, uskomukset ja arvot esteettisen muodon mukana. Irtoaako internetin kautta toiselle puolelle maailmaa yhdellä näpätöksellä matkustanut ja siellä omaksuttu tyyli diskursiivisesta kehyksestään? Minkälaiset diskurssit täyttävät syntyneen tyhjiön vastaanottajan puolella, ja vaikuttavatko ne tyyliin synnyttämällä siitä mutaation tai hybridin?

Voidaan myös pohtia, minkälaista globaalia kulttuuria sosiaalisen median välityksellä leviävät tanssivillitykset edustavat ja miten niihin eri yhteiskunnallisissa ympäristöissä reagoidaan. Esimerkiksi Yhdysvalloissa Harlem Shake -videon kuvaaminen lukion ruokalassa on johtanut oppilaiden väliaikaisiin koulusta erottamisiin.<sup>313</sup> Tunisiassa vastaava tapaus on johtanut ministeritason selvityksiin. Egyptissä alusvaatteisillaan Harlem Shake -videota kuvanneet yliopisto-opiskelijat pidätettiin epäiltynä epäsiiveellisestä käyttäytymisestä. Kaikissa kolmessa maassa viranomaisten puuttuminen asiaan on koettu yksilöiden ilmaisunvapauden kajoamisena. Egyptissä ja Tunisiassa viranomaisten puuttumisen asiaan väitetään herättäneen protestiliikkeen, johon on liittynyt koululaisten lakkoilua ja Tunisiassa opetusministeriön verkkosivujen hakkerointia.<sup>314</sup>

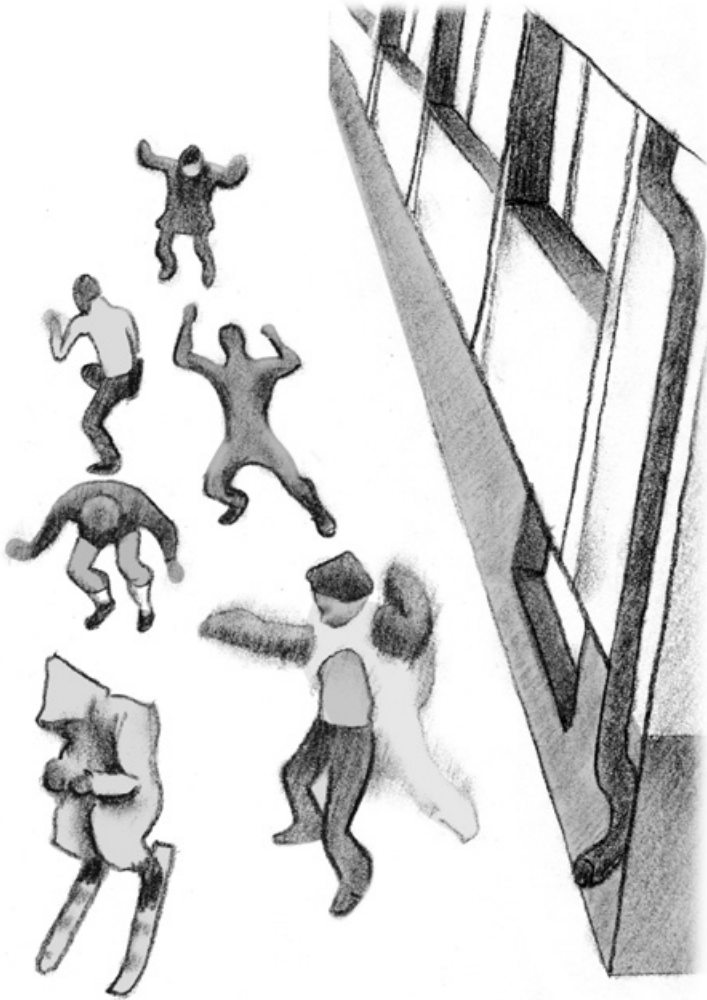
Kuten edellä olevista esimerkeistä voimme huomata, tanssin kontekstuaalisen analyysin on usein perusteltua ulottua tanssin välitöntä kontekstia laajemmalle ”yhteiskunnallis-institutionaalisten piirteiden tarkasteluun” (THOMAS 1995, s. 25). Kontekstuaalisen analyysin tavoitteena on luoda kokoava katsaus spesifisen tanssin

313 Allen 2013, Digitriad.com 2013, Ng 2013.

314 Stuster 2013.



Kuva 11. Alun soolo Norjan armeijan esittämässä Harlem Shake-tanssissa.



Kuva 12. Kaikki tanssii omaan Norjan armeijan esittämässä Harlem Shake-tanssissa.

tai tanssi-ilmion funktioista ja vaikutuksista yhteiskunnassa tietyllä aikavälillä. Tällainen analyysi pyrkii ymmärtämään tanssin ja yhteiskunnan välisiä suhteita pintaa syvemältä ja tekemään näkyväksi sellaisia ”yhteyksiä, jotka eivät ole välittömästi silmin havaittavissa” (MT.). Thomasin mukaan kontekstianalyysi voi tarkastella tanssin roolia kyseisessä kulttuurissa ennen spesifisen tanssi-ilmion syntyä ja ilmion syntymisen syitä. Se voi selvittää, miten tanssi-ilmion synty liittyy aikakauden muihin taiteisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin yleisemmin. Se voi myös tutkia, miten tanssi-ilmio suhteutuu muihin tanssitraditioihin eri positioista tarkasteltuna tai miten se kehittyy ja muokkautuu jollakin aikavälillä.<sup>315</sup>

Layson kuitenkin varoittaa tanssin alistamisesta pelkäksi ta-pausesimerkiksi jostakin historiallisesta periodista tai yhteiskunnallisesta rakenteesta.<sup>316</sup> Toisin sanoen monitieteellisessä kontekstianalyysissä tanssi saatetaan nähdä esimerkiksi naistutkimuksen näkökulmasta patriarkaalisuuden ruumiillistumana, mutta varsinainen tanssin kuvaaminen sekä myös genren ja tyylin analyysi voivat jäädä puutteellisiksi. Myöskään Thomasin mukaan tanssia ei pidä yksinkertaistaa pelkästään sen sosiaalisesti funktioksi, sillä ”tanssi on ensisijaisesti reflektiivisen kehollisen kommunikaation ilmenemismuoto, joka tuottaa merkityksiä oman erityisen muotonsa kautta” (THOMAS 1995, S. 26).

## Aihe ja käsittely

Kaikki tanssit käsittelevät tai tarkastelevat aina jotakin asiaa – pu-hutaan tanssin aiheesta.<sup>317</sup> Tämä ei tietenkään tarkoita, että kaikki

---

315 Thomas 1995.

316 Layson 1995.

317 Hodgens 1988a.

tanssit olisivat kerronnallisia. Tanssit voivat symboloida erilaisia aiheita kuten esimerkiksi yhteisöllisyyttä, luontoa tai tunteita. Ne voivat myös viitata tyylytellysti tai abstrahoidusti erilaisiin teemoihin kuten identiteettiin, ihmissuhteisiin, arvoihin, politiikkaan, psykologiaan, taidekäsityksiin, luokkaeroihin, sosiaaliseen sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja niin edelleen. Tanssin aihetta ei voi tarkastella irrallaan esityksestä, sillä se tulee näkyväksi, kun sitä käsitellään spesifisesti tanssin tapahtumissa ja rakenteellisissa suhteissa. Hodgensin mukaan

... osatekijöiden valinta ja valikoiman käsittely luovat erityisiä kiinnostuksen hetkiä, jotka esimerkiksi korostavat, vahvistavat, liioittelevat, valottavat, sumentavat tai ilmaisevat toisin tiettyjä näkökulmia ja synnyttävät samalla omaleimaisia väittämiä.

(HODGENS 1988A, S. 77–78.)

Tarkastelemalla esityksen tapahtumia, rakenteellisia suhteita ja kokonaisuutta suhteessa esityksen konteksteihin, sosiaalisiin konventioihin ja kulttuurisiin teksteihin, muodostamme käsityksen teoksen aiheesta. Tanssin aihe ja koreografin tapa käsitellä aihetta eivät ole sattumanvaraisia: ne ovat usein aikakaudelle, ympäröivälle kulttuurille, genrelle ja tyyliille tyypillisiä.<sup>318</sup> Esimerkiksi romanttiset baletit kuten *La Sylphide* (1832) ja *Giselle* (1841) käsitelivät ajalleen tyypillisiä teemoja: suuria tunteita, vietteleviä henkiolentoja, saavuttamatonta rakkautta ja pettymystä rakkaudessa. Romanttiset teemat tarjosivat ihmisille pakoa arjen todellisuudesta aikana, jota

318 Hodgens 1988a.

varjostivat Ranskan suuren vallankumouksen (1789) jälkimainingit, teollinen vallankumous (1700- ja 1800-lukujen taitteessa), Napoleonin sodat (1803–1815) ja heinäkuun vallankumous (1830).

Toisinaan tanssin aihe ja sen käsittely haastavat perinteisiä aiheita ja käsittelytapoja. Esimerkiksi ruotsalaisen Mats Ekin uudistaman *Giselle* -teoksen (1982) aiheena on rakkauteen pettyneen ihmisen psyyken hajoaminen. Ek siirtää romanttisen baletin tarinan metsässä miehiä vainoavista wileistä – rakkaudessa petetyistä kuolleiden neitojen haamuista – nykypäivän mielisairaalaan ja käsittelee aihetta sekä psykoanalyttisesti että humoristisesti. Koreografiassaan hän yhdistelee klassisen baletin ja modernin tanssin liikekieliä tavalla, jossa voidaan tunnistaa vaikutteita saksalaisen tanssiteatterin pioneerin Kurt Joossin (1901–1979) ja ruotsalaisen Birgit Cullbergin (1908–1999) koreografisista tyyleistä ja psykologisten teemojen käsittelystä. Vahvasti roolejaan teoksessa tulkitsevat Cullberg Baletin tanssijat kuten Ana Laguna ja Luc Bouy esiintyvät itseään säästämättä – he hallitsevat suvereenisti sekä klassisen baletin että modernin tanssin tekniikat. Teos herättää ajatuksia muun muassa luokkaeroista, ahdasmielisestä pienyhteisöstä, lapsenomaisesta uteliaisuudesta ja ilosta, hellyydenkaipuusta, mielen järkkymisestä ja vapauden riistosta. Ekin tapa uudistaa *Giselle* ei ole eristyksissä 1960- ja 1970-luvuilla alkaneesta ja 2000-luvulle jatkuneesta klassisten teosten uudistushalusta eurooppalaisilla tanssi- ja teatterinäyttämöillä. Teoksen voidaankin sanoa edustavan 1900-luvun lopun eurooppalaisen baletin koreografista revisionismia.<sup>319</sup>

Kuten edellä kuvatusta ilmenee, voimme siis luonnehtia tanssia tunnistamalla genren, johon se kuuluu, kuvaamalla koreografin,

---

319 Poesio 2008.

tanssijoiden ja ryhmän tyyliä sekä tulkitsemalla aihetta, jota esitys käsittelee spesifisellä tavalla. Voimme myös kuvailla tanssin esteettisiä laatuja eli liittää tanssiin siinä tunnistamiamme tunnetiloja, tunnelmia ja vaikutelmia sekä mielikuvia, assosiaatioita ja muistoja, joita tanssi kokemuksena meissä herättää.<sup>320</sup>

Tämän luvun lukuisat esimerkit ovat osoittaneet, että tanssi on kompleksinen ilmiö, joka ulottuu sen välitöntä kontekstia ja myös välittömiä havaintojamme syvemmälle järjestelmiin, jotka tuottavat niin itseään kuin tanssia. Tanssi on vahvasti kiinni sosiaalisessa maailmassa ja ilmentää omalle genrelleen ja tyylilleen spesifisten koodien ja konventioiden lisäksi yleisempiä merkityksiä, jotka kumpuavat tanssin yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta kontekstista.<sup>321</sup> Tanssissa tulee näkyväksi erilaisia diskursseja, jotka mahdollistavat tanssin, vaikuttavat siinä ja joita tanssin opettaminen ja esittäminen osaltaan levittävät yhteiskunnassa.<sup>322</sup> Tämän vuoksi tanssin sisäisiä ominaisuuksia, kuten tanssijan kehoa, liikettä, koreografiaa, visuaalisia ja auditiivisia osatekijöitä sekä esiintymistä, ei tule tarkastella irrallaan niistä olosuhteista, arvoista ja ajatuksista, jotka ympäröivät tanssin luomista ja sen esittämistä. Yksityiskohtaisinkin formaali analyysi voi johtaa virhetulkintoihin ilman aikalaisanalyysiä ja asianmukaisten kontekstien hahmottamista. Sosiohistoriallisen kontekstin ymmärtäminen on tarpeen tulkittaessa ja arvioitaessa esimerkiksi tanssin kulttuurisia, pedagogisia, rituaalisia, taiteellisia, terapeutisia, yhteiskunnallisia tai poliittisia merkityksiä ja merkittävyyttä. Vastaavasti kuitenkin tanssintutkijoiden on huolehdittava siitä, että tanssi ja tanssiva ruumis tulevat rikkaasti kuvatuiksi.

---

320 Hodgens 1988a.

321 Hodgens 1988a; Bryson 1997; Foster 1986; Thomas 2003.

322 Lehikoinen 2006, Adshear-Lansdale 1999a, Foster 1986.



---

Viime kädessä tutkija itse päättää, miten hän rakentaa tutkimuskysymystensä kannalta järkevän tasapainon ja linkit esitystä kuvaavan tanssitekstin ja erilaisten kontekstien tarkastelun välille.

## 5. Jälkistrukturalistinen ote tanssin tulkintaan

Usein ajatellaan, että tanssin merkitykset ovat tanssissa itsessään: tanssivassa ruumiissa ja sen liikkeissä. Koreografia oletetaan ongelmattomasti tanssin alkupisteeksi, tanssiin koodattujen merkitysten luojaksi. Näiden merkitysten uskotaan siirtyvän katsojalle tanssin välityksellä. Jälkistrukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen teorioita lainannut uusi tanssintutkimus on viime vuosikymmeninä kyseenalaistanut nämä itsestään selviltä tuntuvat ajatukset tanssin merkitysten välittymisestä. Se on haastanut myös tanssin merkitysten varmuuden nostamalla tarkasteluun tanssin monimerkityksisyyden.<sup>323</sup>

Jälkistrukturalismi on kirjallisuudentutkimuksen ja kriittisten teorioiden alueella 1960-luvun lopulla kehittynyt strukturalismia kritisoinut ajattelusuuntaus. Jälkistrukturalistit syyttävät strukturalisteja siitä, että strukturalistit eivät huomioineet loppuun asti niitä seurauksia, joita kielellä on heidän ajattelujärjestelmässään. Koska kieli ei strukturalistien mukaan heijasta tai kuvaa maailmaa, vaan rakentaa sitä, seurauksena on todellisuutta koskevien väittämien läpikotainen epävarmuus. Tämä tarkoittaa kiinteiden viittaus-suhteiden katoamista, jolloin siirrymme varmasta todellisuudesta hajautettuun – ilman alku- tai keskipistettä olevaan – maailmaan. Kaikki käsitteet, joita aikaisemmin käytettiin merkitsemään kes-

---

323 Ks. esim. Lansdale 2008, 2004, 2010, Adshead-Lansdale 1994, 1999a, 1999b, 2007, Foster 1986, 2011.

kipistettä ja vastaavasti myös marginaalia, voidaan dekonstruoida osoittamalla niiden piileviä ristiriitoja ja häilyvyyttä. Samoin tällaisien käsitteiden suhde valtaan voidaan tehdä näkyväksi.<sup>324</sup>

Tekstuaalisuuden käsite ja tanssin käsittäminen tekstinä liittyyvät yleisemmin jälkistrukturalistiseen ajatteluun. Olipa kyse tanssijan kehollisesta kokemuksesta tai katsojan havaintokokemuksista, niitä ymmärrettäväksi tehtäessä olemme aina tekemisissä merkityksellistämisen ja sosiaalisesti jaettavissa olevien merkkisysteemien kanssa.<sup>325</sup> Jälkistrukturalismissa tekstin käsitteellä tarkoitetaan laajassa merkityksessä kaikenlaisia viestisisältöjä, joita voidaan ottaa analyysin kohteeksi.<sup>326</sup> Kyse ei siis ole pelkästään kirjoitetusta tekstistä, vaan myös kuvista, sosiaalisesta toiminnasta, kehoista, kulttuurisista ja taiteellisista esityksistä, eletyistä kokemuksista, liikkeestä ja niin edelleen.

Jälkistrukturalistisessa ajattelussa lukija on kuka tahansa, joka yrittää tulkita eli tehdä ymmärrettäväksi viestisisältöjä. Tanssin lukija on henkilö, joka omasta positiostaan käsin lukee eli tulkitsee tanssin viestisisältöjä, olipa hän sitten koreografi, ohjaaja, näyttelijä, tanssija, katsoja, kriitikko, pedagogi, tutkija tai yleisön jäsen. Kun hän kuvaa tanssia, sanat korvaavat esityksen viestisisältöjä synnyttämällä tekstin eli kuvauksen siitä, miten tanssi hänelle ilmenee – mitä hän siinä aistii ja miten hän aistimansa kokee.<sup>327</sup>

Lukijan muodostama tulkinta voi hänestä itsestään tuntua ainoalta järkevältä esityksen selitykseltä, mutta millekään viestisisälöille ei jälkistrukturalistisesta näkökulmasta ole mahdollista antaa

---

324 Buchanan 2010, Barry 2002, Foucault 1980.

325 Foster 1986.

326 Frow 2006.

327 Adshead-Lansdale 1999a, 1999b.

yksiselitteistä muotoa, koska tekstit ovat viime kädessä aina epävakaita ja häilyviä. Esitysten viestisisällöt avautuvat siis lukuisille tulkinnoille, mutta ne eivät koskaan ratkea lopullisesti. Tätä lopullisen tulkinnan puuttumista selittää Derridan *différencen* käsite, joka mainittiin edellä luvun 3 kieltä koskevassa alaluvussa. *Différencen* käsitteellä viitataan palautumattomaan eroon merkitsijän ja merkityn välillä. Toisin sanoen merkitsijä ei palaudu merkittyyneen, vaan sitä selittävät aina vain toiset merkityt – sanat selittyvät toisilla sanoilla –, jolloin lopullinen, varma merkitys jää saavuttamatta.<sup>328</sup>

Esimerkiksi ranskalaisen Xavier le Royn teoksessa *Self Unfinished* (1998), pöydän ääressä istuva mies nousee, tekee matkan ja palaa aina uudestaan pöydän ääreen. Jokainen hänen matkoistaan on liikkeellisesti erilainen – robottimainen, hyönteismäinen, lakooninen, varovainen ja niin edelleen. Hänen paitansa alta kuoriutuu musta trikooputki, joka herättää ajatuksia yhdysvaltalaisen koreografin Martha Grahamin (1894–1991) teoksesta *Lamentation* (1930). Miehen riisuessa housunsa musta trikooputki muuttuu pitkäksi iltaleningiksi, joka päällään hän istuu pöydän ääressä ja myös sen alla. Lopulta hän riisuu loputkin vaatteensa joogassa hala-asanaksi nimetyssä asennossa (hartiaseisonnasta jalat tuotu pään yli lattiaan). Teoksen lopulla Le Roy pukeutuu, käynnistää CD-soittimesta Diana Rossin laulun *Upside Down* (1980) ja kävelee pois esitystilasta. Teos jättää katsojan hämilleen, koska se on häilyvä – se lipeää jatkuvasti vakiintuneista merkityksistä epävarmuuteen ja sellaiseen outouteen, jolle ei ole sanoja. Se esittää tekijäsubjektin jatkuvasti muuttuvana, erilaisissa maailmoissa tai tunnetiloissa elävänä ja lopulta nimensä mukaisesti päättymättömänä.

---

328 Derrida 1978, Norris 1982.

Derridan ajatukset tekstin häilyvyydestä saavat tukea venäläisen kielitieteilijän ja kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin dialogisuuden käsitteestä. Bahtinin mukaan dialoginen teos käy keskustelua muiden tekstien kanssa monin tavoin. Se tiivistää, puhuttelee, vastaa, korjaa ja jatkaa aikaisempia tekstejä sekä esittää niille myös kysymyksiä. Aikaisemmat kirjoitukset vaikuttavat teokseen, mutta samalla teos vaikuttaa siihen, miten aikaisempia kirjoituksia luetaan. Tanssintutkimuksen näkökulmasta tulee ymmärtää, että dialogisuus ei koske vain kirjallisuutta, sillä Bahtinin mukaan kieli ja ajattelu ovat aina dialogisia.<sup>329</sup>

Kuten edellisessä luvussa totesin, emme tee koreografiaa, opeta tanssia tai kirjoita esityksistä sosiaalisessa tyhjiössä. Sosiaalisen vuorovaikutuksen maailma ympäröi kaikkea tanssiin liittyvää, minkä vuoksi tanssi ja sen esittäminen saavat merkityksensä aina suhteessa niitä ympäröiviin konteksteihin, jotka ovat esteettisesti, kulttuurisesti, historiallisesti, yhteiskunnallisesti ja poliittisesti erityisiä. Tietynä aikana ja tietyssä ympäristössä vallitsevat arvot, myytit, sosiaaliset normit, kulttuuriset traditiot ja tavat, stereotyyppit, tosiuskomukset, tieteellinen tieto, taidekäsitteet sekä trendit vaikuttavat tanssin viestisisältöihin ja myös esitystä tai esiintymiskokemusta kuvaavaan tekstiin.<sup>330</sup>

Tätä ajatusta kuvastaa Bahtinin dialogisuuden käsite, johon myös ranskalainen psykoanalytikko ja naistutkija Julia Kristeva on viitannut intertekstuaalisuuden teoriassaan.<sup>331</sup> Kristevan ajatuksista ponnistaen voimme ajatella, että mikään tanssi ei ole umpinainen systeemi, sillä erilaiset muista teksteistä (tansseista, kuvista, kirjoj-

---

329 Bakhtin 1981.

330 Teksteissä vallitsevista vaikutuksista, ks. esim. Frow 1990, s. 45.

331 Worton & Still 1990, Kristeva 1980.

tuksista, eleyistä kokemuksista ja niin edelleen) peräisin olevat viittaukset, lainaukset ja vaikutteet lävistävät väistämättä niin tanssien tekemistä kuin niiden esittämistä. Käytännössä tähän on olemassa kaksi syytä: 1) Koreografi ja tanssijat ovat aina jo muiden tekstuaalisten vaikutteiden alaisia – he ovat lukeneet tarinoita, kokeneet monenlaista tanssia ja muita esityksiä, tutustuneet erilaisiin tanssin harjoituskäytäntöihin ja koreografisiin työtapoihin sekä sisäistäneet sosiaalisia käytäntöjä, kielipelejä ja niin edelleen. 2) Tanssin merkitykset rakentuvat lukijan ja esityksen välisessä dialogisessa lukuprosessissa hänen aikaisemman kokemushistoriansa pohjalta, kun lukija tuo aikaisemmin lukemiaan tekstejä tanssintulkintaprosessiinsa. Nämä ulkopuoliset tekstit ovatkin tanssin tekemisen ja sen vastaanottamisen ennakoedellytyksiä – ne luovat verkostomaisen tekstuaalisen perustan tanssin monille merkityksille.

Bahtinin dialogisuuden ajatus ja Kristevan intertekstuaalisuus haastavat myös radikaalilla tapaa ajatukset sekä yhdestä lähteestä peräisin olevasta (monologisesta) tiiviin selväreunaisesta teoksen sisällöstä että tekijäsubjektista teoksen alkulähteenä. Ranskalainen kirjallisuudentutkija ja semiootikko Roland Barthes on kehittänyt eteenpäin tätä ajatusta tekijän metaforista kuolemaa käsittelevässä artikkelissaan.<sup>332</sup> Barthesin mukaan ”ääni kadottaa alkuperänsä, tekijä astuu kuolemaansa, kirjoittaminen alkaa” (1977, s. 142), kun jokin tosiasia kerrotaan merkityssystemien välityksellä. Jäljelle jää kirjoitettu teksti, joka on ”moniulotteinen tila, jossa moninaisia tekstejä, joista yksikään ei ole alkuperäinen, sekoittuu ja törmää toisiinsa” (BARTHES 1977, s. 146).

---

332 Barthes 1977.

## Intertekstuaalinen tanssianalyysi

Edellä esitetyt Bahtinin, Kristevan ja Barthesin ajatukset viitoittavat polkua strukturalistisesta tanssin ymmärtämisestä kohti jälkistrukturalistista tanssitekstin tulkintaa. Tästä näkökulmasta tanssiteksti ei ole itseriittoinen, umpinainen ja vain esitystilanteessa olemassa oleva systeemi, vaan se on historiallinen ja näennäisten rajojensa ulkopuolelle hajaantuva rakenne.<sup>333</sup> Siinä on aina ”jälkiä ja jäännöksiä toisesta” (FROW 1990, s. 45). Nämä jäljet ovat viitteitä interteksteistä eli toisista teksteistä, jotka ovat edustettuina tanssitekstissä rajoittaen sitä, mutta ovat samalla myös sen ”ennakkoedellytyksiä ja hetkiä” (MT.).

Neulonnan metaforaa käyttäen tanssitekstin voidaan ajatella olevan eräänlainen tekstuaalinen kudelman, jonka tanssin lukija omasta kontekstistaan käsin (ja sen vaikutuksesta) neuloo eri tekstisäikeistä ja muodostaa tulkintaa näiden säikeiden keskinäisissä hankaus- ja solmukohtissa.<sup>334</sup> Kuten Adshead-Lansdale on todennut, “[t]eos saa mielekkään ja ymmärrettävän muotonsa tekstien välisenä polyfoniana lukijan tunnistaessa ja yhdistellessä tekstejä eri tavoin” (1999a, s. 19). Tanssin merkitysten lähtöpiste ei siis ole tanssin tekijä, vaan merkitykset syntyvät ikään kuin tekstienvälisenä hankauksena tai ristipölytyksenä – erilaisina yhdistelminä jokaisessa kokijasubjektissa riippumatta siitä, onko hän tanssin katsoja, esittäjä vai tekijä. Tästä näkökulmasta käsin tanssiteos ja tanssi elettyinä kokemuksena aukeavat lukemattomille tulkinnoille, joiden rakentaminen, rinnastaminen ja luova vastakkainasettelu ovat intertekstuaalisen tanssianalyysin keskeisiä tavoitteita.<sup>335</sup>

---

333 Frow 1990.

334 Barthes 1977.

335 Adshead-Lansdale 2007, 1999a.

Intertekstuaalinen tanssien tulkinta haastaakin tanssin lineaarisen tarkastelun teoksen alusta loppuun ja ilmettyihin merkityksiin tyytymisen. Merkitysten rakentaminen nähdään tekstien välillä liikkumisena ja niiden välisten suhteiden jäljittämisenä.<sup>336</sup> Barthes näkee eron ”teoksen” ja ”tekstin” välillä puhuessaan tekstistä ”metodologisena kenttänä” (BARTHES 1977, s. 157). Hänelle teokset ovat olemassa käsin kosketeltavina objekteina, mutta niiden tulkinta vie meidät keskelle tekstuaalisia suhteita, koska merkitykset rakentuvat puheena kielessä. Barthesille teksti tarkoittaa tanssiesitystä tai muuta objektia kuvaavaa mallia – se on metodologinen tila, joka kutsuu puoleensa ja johon liittyy muita tekstejä lukijan assosiaatioiden kautta.

Barthes valottaa tulkintojen avoimuuden ja päättymättömyyden taustoja väittämällä Derridan tavoin, että teksti ei palaudu tarkastelemaansa objektiin vaan kieleen, ja ”kuten kieli, se on strukturoitu, mutta epäkesko, ilman sulkeumaa” (1977, s. 159). Epäkeskolla Barthes tarkoittaa, että tekstin merkitykset eivät kiinnity vain yhteen viittauspisteeseen, johtoajatukseen tai teoksen ytimeen, vaan lukemattomiin muihin teksteihin eli interteksteihin. Sulkeumalla Barthes tarkoittaa viimeistä pistettä, jossa tiivistyisi lopullinen tulkinta ja varma totuus tekstin merkityksistä.<sup>337</sup> Tekstien luenta on luonteeltaan häilyvää ja aina vain osittaista, sillä tulkintaprosessissa syntyy jatkuvasti merkityksiä ”irtoamisten, päällekkäisyyksien ja limittäisyyksien sarjallisena liikkeenä” (BARTHES 1993, s. 162).

Jälkistrukturalistien ajatukset tekstissä risteilevistä viittauksista, sitaateista ja heijastumista kyseenalaistavat radikaalisti perinteiset käsitykset tanssiteoksen, -kokemuksen ja -tiedon sekä

336 Allen 2000, Frow 1990.

337 Barthes 1977.



erilaisten tarinoiden – esimerkiksi historiankirjoituksen ja jopa subjektin identiteettiä rakentavien minätarinoiden – alkuperästä, itsenäisyydestä ja yksiselitteisyydestä.<sup>338</sup> Tällaiselle ajattelulle perustuva tanssintutkimus ei pyri enää paljastamaan yksittäisen tanssin alkuperää (vrt. perinteinen historiantutkimus) tai sen koreografista rakennetta (struktuurallinen tai formalistinen analyysi), vaan tutkimusintressi kohdistuu tanssin tulkintamahdollisuuksiin.

Interteksti on tanssin luentaa palveleva teoreettinen rakenne, jonka tunnistaminen tekstissä on tulkinnallinen teko.<sup>339</sup> Teosten vaikutuksista toisiin teoksiin on puhuttu länsimaisessa filosofiassa jo antiikista lähtien.<sup>340</sup> Intertekstuaalinen tutkimusote ei kuitenkaan pyri lähdekritiikin tavoin selittämään historiallisia kausaalisuhteita, joten tanssitekstin ja tunnistettujen intertekstien välisen syy-seuraussuhteen ei tarvitse olla historiallinen fakta.<sup>341</sup> Kyse ei siis ole siitä, että tutkija yrittäisi löytää yhteyttä tanssin ja niiden teosten välille, joita koreografi on faktisesti lukenut tai nähnyt. Kyse ei myöskään ole siitä, että tutkija yrittäisi salapoliisin tavoin löytää tosiasiallisia todisteita siitä, että koreografi on lainannut tai varastanut ideoita muista teoksista. Itse asiassa intertekstuaalisuuden teoriat torjuvat ajatukset teoksen ennalta määritellystä alkuperästä. Minkään tanssin historia ei ole valmiina olemassa, vaan siitä rakennetaan erilaisia versioita lukuisten tulkintakehysten pohjalta.<sup>342</sup>

Alkuperäislähteiden tunnistamista tärkeämpää onkin yleisellä tasolla tiedostaa diskursiiviset rakenteet (genre, tiedon alue, maailmankatsomus, ideologia jne.), joissa tanssi ylipäätään tulee mahdol-

---

338 Gergen 1999, Burr 1995, Harré 1989, Sampson 1989, Potter & Wetherell 1987.

339 Frow 1990.

340 Worton & Still 1990.

341 Frow 1990, Adshead-Lansdale 1999b.

342 Dils & Cooper-Albright 2001, Jenkins 1995, Layson 1994.

liseksi.<sup>343</sup> Tunnistamalla tanssista jälkiä näistä rakenteista meidän on mahdollista kurrottautua relevantteihin diskursseihin vetääkseen esiin intertekstejä tanssitekstin rinnalle tai sitä vastaan. Tällaisessa tekstienvälisessä lukuprosessissa voimme rakentaa omat tulkitamme esimerkiksi niistä arvoista, myyteistä, tosiuskomuksista ja ihmiskäsityksistä, jotka, operoivat tanssissa ja joita tanssi ja sen esittäminen edustavat riippumatta tanssin tekijän tai sen esittäjän intentioista.<sup>344</sup>

Intertekstit voivat olla tanssissa eksplisiittisesti havaittavissa olevia, kuten esimerkiksi tunnistettavissa oleva lainaus toisesta teoksesta. Esimerkiksi kanadalaisen Édouard Lockin teoksessa *Vélasquez's Little Museum* (1994) tanssijat sukeltelevat sisään ja ulos espanjalaisen barokkitaiteilijan Diego Velásquezin (1599–1660) maalauksista. Intertekstit voivat olla teoksessa myös lähes huomaamattomia jälkiä tai ne voivat ilmetä rakenteellisella tasolla (esim. genren tasolla koodit ja konventiot) tai sisällössä esimerkiksi viitteellisinä kuvina, kertomuksina tai liikkeellisinä metaforina.

Esimerkiksi Lloyd Newsonin teoksessa *Enter Achilles* (1995) ensimmäinen interteksti löytyy jo teoksen nimestä, joka viittaa Homeroksen tarinaan Troijan sodan kreikkalaisesta sankarista. Akhilleuksen piti olla haavoittumaton, koska hänen äitinsä Thetis kastoi hänet suojelemaan Styks-jokeen. Akhilleuksen kantapää, josta Thetis piti häntä kiinni kastetoimituksen aikana, jäi kuitenkin haavoittuvaiseksi ja Troijan sodassa Akhilleus sai surmansa Pariksen nuolesta.<sup>345</sup> Toinen silmään pistävä interteksti Newsonin teoksessa on Teräsmies – Joe Shusterin ja Jerry Siegelin luoma supersankari.

343 Allen 2000, Frow 1990.

344 Allen 2000, Adshead-Lansdale 1999a, Frow 1990.

345 Homeros 1941.

Krypton-planeetalta Maahan turvaan lähetetty Teräsmies huomaa varttuessaan yli-inhimilliset voimansa, joita hän päättää käyttää auttaakseen muita ja taistellakseen vääryyttä vastaan. Kuten Akhilleuksella, myös Teräsmiehellä on heikko kohtansa – kryptonitiitti, joka voi aiheuttaa hänen kuolemansa.<sup>346</sup>

*Enter Achilles* sijoittuu brittiläiseen publiympäristöön, jossa publiin vakioasiakkaisiin kuulumaton mies joutuu pubin kantaporukan ahdistelemaksi. Mies puolustautuu raivokkaasti ja repii vaatteet päältänsä, jolloin alta paljastuu Teräsmiehen puku. Kantajengi kantaa miehen ulos pubista ja heittää hänet takapihan aidan toiselle puolelle. Myöhemmin teoksessa yksi kantaporukan miehistä seuraa Teräsmiestä pubin takapihalle, missä Teräsmies esittelee hänelle jalkapallon ja pallon käsittelyliikkeitä rytmisen naisvoimistelun tapaan. Kohtauksessa jalkapallo ja pallon käsittelyliikkeet voidaan tulkita kahden vahvasti sukupuolitetun liikuntakulttuurin ja niihin liittyvien sosiaalisten käyttäytymissääntöjen interteksteiksi.

Tanssin kokija voi myös itse tuoda intertekstejä tanssitekstiin omasta kokemushistoriastaan ja teoksen rakenteessa ilmenevien hetkien houkutellessa niitä puoleensa kuin seireeni tai karpäspa-peri. Esimerkiksi Newsonin teoksessa on kohta, jossa Teräsmies tuhoaa jalkapallon puukottamalla sitä raivokkaasti. Joka kerta tuon kohtauksen nähdessäni mieleeni palaa välähdyksiä Alfred Hitchcockin *Psykon* (1960) suihkukohtauksesta. Jotkin intertekstit voivat vaikuttaa poissaolollaan tanssissa ja olla siten implisiittisesti läsnä katsojan tulkinnassa. Newsonin teoksessa Wendy'n ääni puhelinvastajaan menevässä puhelussa, katsojalle näkymättömäksi jäävä ohikulkija, johon miesporukka reagoi seksistisesti, ja pum-

---

346 De Haven 2011.

pattava seksinukke, jolla leikitellään ja lopuksi tuhotaan rikkinäisellä pullolla, viittaavat toiseen sukupuoleen, joka loistaa teoksessa fyysisellä poissaolollaan. Kaikki tämä herättää minut pohtimaan toiseuden pelkoa ja misogyniaa eli naisvihaa, jotka istuu syvällä hegemonisessa maskuliinisuudessa ja joka on myös mieheyden heikko kohta – Akilleen kantapäätä.<sup>347</sup>

Tanssiteoksia tarkasteltaessa kyse on käytännössä siitä, että

lukija astuu sisään eri paikoista, valitsee kiinnostuksen kohteita ja lähestyy asiaa yleisimmin tulkitsevasta tai arvottavasta asetelmasta. Lukija valikoi (valitsee) ne ”faktat”, jotka tukevat kyseistä perspektiiviä. Tässä mielessä lukija konstruoi tanssin.

ADSHEAD-LANSDALE 1999A, S, 19.

Intertekstuaalinen tulkinta ei kuitenkaan ole mielivaltainen prosessi, sillä Umberto Eco mukaan tekstiä ei voi tulkita miten tahansa vaan ainoastaan sen mukaan, ”miten teksti haluaa itseään käytettävän” (ECO 1979, s. 9). Kyse on siis siitä, miten tulkinta perustellaan suhteessa tanssitekstiin. Tulkinta – ollakseen tulkinta – edellyttää aina perusteluita. Ilman perusteluita ei mikään selostus sijoitu kriittiseen diskurssiin vaan pikemminkin uskomusten, myyttien ja henkilökohtaisten mieltymysten maailmaan.<sup>348</sup>

Intertekstuaalinen tanssianalyysi ei väitä tuottavansa objektiivisen neutraaleja tai yksityiskohtaisen totuudenmukaisia kuvauksia

347 Hegemonisella maskuliinisuudella tarkoitetaan länsimaisessa kulttuurissa vallalla olevaa – ei kuitenkaan ainoaa – miehenä olemisen tapaa: niitä normeja, ideoita ja stereotypioita, joiden avulla miesten valtaa ylläpidetään yhteiskunnassa ideologisesti. (Connell 1995, Connell & Messerschmidt 2005.)

348 Best 1992.

tanssista, koska sellainen ei strukturalismin jälkeisessä maailmassa ole enää perustellusti mahdollista. Jokaisessa tanssissa on lukuisia viittauspisteitä, ja niitä voidaan lähestyä perustellusti eri intresseistä, monista näkökulmista ja erilaisten elettyjen kokemusten valossa.<sup>349</sup> Tämän vuoksi tanssista on mahdotonta esittää yhtä kaikenkattavaa selostusta, jonka kaikki allekirjoittaisivat. Tanssin tulkinnassa ei ole kyse universaalien totuusväittämien esittämisestä eikä pyrkimyksenä ole ”osoittaa yksi yhteen vastaavuutta liikkeen ja merkityksen välillä (semiotiikan ankarimmassa merkityksessä)” (ADSHEAD-LANSDALE 1999A, XII-XIII). Sen sijaan pyrkimyksenä on linkittää tanssin kehollisia, liikkeellisiä, visuaalisia ja auditiivisia koodeja yksittäistä tanssia laajempiin taiteellisiin, historiallisiin, kulttuurisiin, yhteiskunnallisiin ja poliittisiin kysymyksiin.

Tanssi rakentuu merkityksiksi, kun koemme sen tekijänä, esiintyjänä tai katsojana, jolloin siinä yhdistyvät ”historiallinen tieto, subjektiivisuus, narratiivisuus, viittaus, tekstuaalisuus, diskursiivinen konteksti” (HUTCHEON 1988, s. 231). Tanssin lukija ei päädy tarkastelemaan tekstejä koskevaan lopulliseen totuuteen, vaan liikkuu tekstien välillä tuottaen erilaisia tulkintoja, jotka mahdollistuvat näissä positioissa.<sup>350</sup> Tällaista yhä uudestaan ja uudestaan lukemattomina tulkintoina syntyvän teoksen kirjoittamista kanadalainen kirjallisuudentutkija Linda Hutcheon kutsuu ”postmodernismin poetiikaksi”.<sup>351</sup> Poetiikka voidaan tässä yhteydessä määritellä ”yri-tykseksi rakentaa ... mikä tahansa systemaattinen selonteko mikä tahansa tyyppisestä organisoidusta tekstuaalisuudesta” (FROW 2006, s. 151). Tarkoittaako tämä sitten sitä, että intertekstuaalinen

---

349 Allen 2000, Adshead-Lansdale 1999a.

350 Lehtikoinen 2004, 2006.

351 Hutcheon 1988.

tutkimusote ei olisi lainkaan tutkimusta vaan jonkinlaista runoutta?  
Vastaus löytyy Lansdalen kommentista:

Merkittävänä kysymyksenä tällaisessa hankkeessa on kysyä, millaiset kertomukset operoivat analyysissä ja miten ne ovat rakentuneita, toisin sanoen minkälaiset logiikat ohjaavat argumentin muodostamista. Miten intertekstuaalisia järjestelmiä käytetään ja millaisia kertomuksia näistä prosesseista syntyy?

(LANSDALE 2008, S. 2.)

Brittiläisen tanssintutkijan Deverilin mukaan intertekstuaalisessa analyysissä huomio kiinnittyy nimenomaan siihen, miten erilaisia ”yhteyksiä voi syntyä tekstin ’tuottamisen näyttämöllä’ toisen ihmisen lukiessa tekstiä” (2008, s. 201). Kiinnostavaa on, että

monet taideteokset, tai tekstit kuten ne ymmärretään (riippumatta muodosta), saavat suuren osan ihmisten kokemasta merkityksestä ja relevanssista näiden yhteyksien ansiosta.

(DEVERIL 2008, S. 201.)

Deverilin mukaan intertekstuaalinen tutkimusote on ”ennemmin ’näkemisen tapa’ kuin autoratiivinen analyysijärjestelmä” (MT.). Niinpä aktiivinen katsoja voi tehdä tanssin tekstuaalisia viittaus-suhteita näkyväksi rakentamalla oman tulkintansa valitsemistaan teksteistä ”parhaaksi katsomalla tavalla” (MT.).

Tekstienvälisen vuorovaikutuksen käyntiin saattaminen, erilaisten tulkinnan mahdollisuuksien tunnistaminen ja niiden seuraaminen eri suuntiin sekä tämän prosessin näkyväksi tekeminen on

siis aktiivisen katsojan omasta subjektipositiosta käsin rakentama intertekstuaalinen analyysi, joka ei koskaan selitä tarkasteltavana olevaa tanssia tyhjentävästi. Kyse ei ole tutkimustiedon tuottamisesta sanan positivistisessa merkityksessä, vaan jälkistrukturalistisesta lähestymistavasta, joka vaatii ennakkoluulottomuutta, luovuutta ja mielikuvitusta.<sup>352</sup> Intertekstuaalisen tutkimusotteen arvo ei liitykään perinpohjaisen ja varmaan tiedon tuottamiseen, vaan siihen, että sen avulla pystytään haastamaan auktoriteetin esittämiä tosiväittämiä. Intertekstuaalisella analyysillä saadaan myös näkyväksi diskursiiviseen vallankäyttöön liittyviä kielipelejä ja käytäntöjä sekä niiden taustalla vaikuttavia poliittisia agendoja. Lisäksi sillä saadaan purettua yksiselitteisiltä näyttäviä tekstejä ja osoitettua niiden jatkuvan tekstimosaiikkina ainakin teoriassa äärettömyyksiin.

Intertekstuaalinen analyysi on akti, jota voi teoriassa jatkaa yhä pidemmälle ja eri suuntiin tekstuaalisten suhteiden houkutellessa näkyviin aina vaan uusia oivalluksia. Intertekstuaalisuus tarjoaakin ehkä enemmän polkuja seurattavaksi ja kiviä käännettäväksi kuin on inhimillisesti mahdollista.<sup>353</sup> Käytännössä tietenkin lukemattomien eri suuntiin haaroittuvien tulkintapolkujen seuraaminen tällaisessa tekstilabyrinthissa ei ole loputtomiin mahdollista, vaan tutkija joutuu väkisinikin tekemään rajauksia, panemaan työnsä jossain vaiheessa poikki ja esittämään oman luentansa, jonka rakentuneisuus ja rajallisuus pitää myöntää avoimesti.

Metatasolla intertekstuaalisen tutkimusotteen potentiaaliksi voidaan nähdä sen mahdollisuus koota yhteen ja rinnastaa monenlaisia tekstejä – erityyppisiä aineistoja ja eri teorioista käsin

---

352 Adshead-Lansdale 1999a.

353 Lansdale 2008.

tuotettuja tulkintoja –, jotka monissa muissa tutkimusotteissa näyttäisivät yhteen sopimattomilta. Nivomalla näitä tekstejä yhteen, osoittamalla niiden välisiä vuorovaikutussuhteita ja ristiriitoja sekä tuomalla rinnalle muita tekstejä, joita tarkastelevana olevat tekstit vetävät puoleensa, rakentuu kiehtovan monimerkityksinen, ajatuksia herättävä kudelma, joka on aktiivisen katsojan rakentama intertekstuaalinen analyysi aiheesta.

### **Kohti genealogiaa**

Tutkimukset eivät ole neutraalia tietoa, mutta niillä on usein vaikutusta kehoja kontrolloivien ja niitä muokkaavien sekä sosiaalista toimintaa ja vuorovaikutusta säätevien käytäntöjen luomiseen yhteiskunnassa.<sup>354</sup> Intertekstuaalisuus kutsuu ja houkuttelee jälkiä lukuisista lähteistä – aikaisemmista teoksista, kuvista, genreistä, esitystavoista ja kulttuurisista arvoperusteista. Se rakentaa käsitystä fragmentoidusta, monimerkityksisestä ja aina itsensä ulkopuolelle ulottuvasta tanssista. Se kannustaa lukijasubjektia tanssimaan rauhattomasti eri positioiden välillä sekä leikittelemään ironialla, parodialla ja tekstien tulkinnanvaraisuudella pitäen kuitenkin koko ajan mielessä ”valittujen kulkusuuntien metanarratiiviset seuraamukset” (LANSDALE 2008, S. 2–3).

Foucault’n mukaan diskurssit ovat sisäisten sääntöjen määrittämiä ja sisäisesti säädeltyjä toteamusten ja väittämien joukkoja, joiden avulla teemme maailmaa ymmärrettäväksi.<sup>355</sup> Ne ovat ”käytäntöinä, jotka systemaattisesti muodostavat kohteensa, joista ne puhuvat” (FOUCAULT 1972, S. 49). Diskurssit tuottavat erilaisia historiallisesti spesifisiä käsityksiä ihmisestä, ruumiista, luonnosta,

354 Foucault 1980, 1978, 1977.

355 Foucault 1977, 1972.



sukupuolesta, seksuaalisuudesta, etnisyydestä, eroista, hyvästä, pahasta, kauniista, rumasta, oikeasta, väärästä, kehityksestä, turmeluksesta, sivistyksestä, alkukantaisuudesta ja niin edelleen. Näennäisesti pysyviä merkityksiä tuotetaan eri sosiaalisissa tilanteissa yrittämällä vakaannuttaa merkkien välistä suhdetta. Joissakin tapauksissa näistä vakaannuttamisyrytyksistä tulee niin perinteisiä tai arkisia, että monet merkitykset alkavat tuntua itsestään selviltä ja jopa luonnollisilta. Enemmän tai vähemmän vakiintuneet diskurssit vaikuttavat siihen, miten sosiaalinen todellisuus ja käytännöt rakentuvat. Kaikella toiminnalla on diskursiivinen ulottuvuus, koska merkitykset vaikuttavat siihen, miten eri historiallisissa, kulttuurisissa ja sosiaalisissa konteksteissa toimitaan.<sup>356</sup>

Reflektoidessamme tanssikokemusta rakennamme tekstuaalisia merkityskudelmia, jotka projisoimme tanssiin – annamme tanssille tulkinnan. Intertekstuaalista tutkimusotetta hyödyntävän tutkijan ei tarvitse tyytyä vain esittelemään tanssista rakentamiaan monenkirjavia tulkintavaihtoehtoja. Hän voi ja hänen myös kannattaa rajata tutkimustaan sekä alistaa esittämänsä tulkinnat kriittiseen tarkasteluun tehdäkseen näkyväksi niitä diskursiivisia vallankäytön operaatioita, jotka tulevat tulkinnoissa näkyviin ja joita hänen esittämänsä tulkinnat myös levittävät yhteiskuntaan.

Tanssista esitetyt tulkinnat voidaan asettaa diskurssianalyytiseen tarkasteluun, joka tekee näkyväksi niitä käytäntöjä, ”jotka asettavat meidät valtasuhteisiin” (Parker 1999, s. 5). Foucault’n ajatuksiin viitaten brittiläinen sosiaalipsykologi Ian Parker toteaa, että tällainen analyysi

---

356 Laclau & Mouffe 1985.

ei kerro meille, mikä on ”korrektia” ja mikä ei, mutta se hälyttää meitä merkityksen, vallan ja tiedon välisistä läheisistä suhteista ... Meidät vedetään valtasuhteista mukaan luodessamme merkityksiä ja se tekee meistä sen, keitä me olemme.

(PARKER 1999, S. 6.)

Voimme tarkastella kriittisesti tällaisten valtasuhteiden toimintaa esittämässämme tulkinnoissa identifioimalla, miten eri merkitykset operoivat tekstissä:

Sen sijaan että yritettäisiin paljastaa alla piilevä teema, joka selittää tekstin todellisen merkityksen, etsimme ristiriitoja eri merkitysten välillä sekä sitä, miten eri maailmankuvia syntyy. Voimme mennä tätäkin pidemmälle ja usein on mahdollista tunnistaa vallitsevia merkityksiä, sellaisia, jotka ovat osana kulttuurista ”myyttiä” tai ideologiaa ...

(MT.)

Mahdollista on myös pyrkiä tekemään näkyväksi ”alisteisia merkityksiä ja korostaa vastustuksen prosesseja” (MT.). Tällaista diskursiivisen vallan näkyväksi tekemistä Foucault kutsuu genealogiaksi.<sup>357</sup>

Tanssitekstin ja siihen liittyvien tulkintojen sosiaalisen rakentuneisuuden jäljittäminen auttaa meitä ymmärtämään, miten tanssin merkitykset voivat aueta eri ihmisille. Olennaisesti voidaan pohtia, mitä nämä keskenään ristiriitaiset merkitysjärjestelmät pyrkivät tekemään. Miten ne kategorisoivat kehoja ja subjekteja? Kenen etua

---

357 Foucault 1998.

ne ajavat? Kenelle ja minkälaisin ehdoin ne luovat olemassaolon ja toiminnan mahdollisuuksia? Kenen olemassaoloa ja toiminnan mahdollisuuksia ne kieltävät tai rajoittavat? Kenelle ne luovat uhkia? Tämä kriittinen osa analyysiä vaatii meitä tarkastelemaan, miten tekstit ”ovat yhteydessä toisiinsa herättääkseen tiettyjä ei ääneen lausuttuja oletuksia rooleista, ’poliittisista’ vaikutuksista ja sosiaalisista positioista” (PARKER 1992, s. 123). Intertekstuaalisuuden tarkastelu auttaa hahmottamaan tällaisten diskursiivisten rakenteiden ja niiden ruokkimien toimintatapojen näkyväksi tekemistä sekä tunnistamaan niitä ääniä, jotka myötävaikuttavat näissä rakenteissa.<sup>358</sup>

Esimerkiksi poikien tanssia queer-teorian<sup>359</sup> näkökulmasta tarkastelevassa väitöstutkimuksessani intertekstuaalinen analyysi auttoi minua tunnistamaan laajan aineiston erilaisista – puhutuista ja kirjoitetuista sekä myös opetuskäytäntöihin, tanssiteoksiin ja tanssiin kehoihin koodatuista – teksteistä diskursiivisia jälkiä, jotka omassa luennassani kutsuivat puoleensa muita kulttuurisia tekstejä, teorioita, käsitteitä ja uskomuksia. Seurasin näitä jälkiä tutkiakseni, minkälaisia diskurssien tiivistymiä niistä syntyi ja minkälaisia diskursiivisia maailmoja nämä tiivistymät edustivat. Nämä tiivistymät pakkautuivat valikoitujen kulttuuristen mieheyden stereotyyppien ympärille. Valikoimieni tekstien avulla sain foucault’laista valta-analytiikkaa hyödyntäen artikuloitua, minkälaisille mieheyden esittämisen tavoille tunnistamani diskurssit antoivat poikien tanssinopetuksessa mahdollisuuden tulla näkyviksi

---

358 Lansdale 2008.

359 Queer-teoria kehittyi naistutkimuksen, jälkistrukturalismin ja psykoanalyttisten teorioiden rajapinnalla 1990-luvulla tavoitteenaan vakaan sukupuoli- ja seksuaalidentiteetin ajatusten haastaminen (Phelan 1997, Salih 2000).

ja minkälaiset mieheydet ne ajoivat näkymättömiin miestanssin julkiselta näyttämöltä.<sup>360</sup>

Analysini johtopäätös oli, että poikien tanssinopetuksessa oppilaiden kehoja alistetaan diskursiivisille käytännöille, jotka nousevat tanssin eri lajien ja tyylien lisäksi leikin, pelien, teatterin, urheiluvallmennuksen ja ravitsemustieteen diskursseista. Tärkeämpää oli kuitenkin huomata, että poikia ja nuoria miehiä alistetaan heteronormatiivisuudelle ja sukupuolieron diskurssille biologiaan ja essentialistiseen psykologiaan viittaamalla. Tunnistin länsimaisessa kulttuurissa vallalla olevan maskulinistisen diskurssin operoivan poikien tanssin opetuskäytännöissä ja koreografioissa siten, että se nostaa opetustilanteisiin ja näyttämölle intertekstuaalisia viittauksia länsimaisesta historiasta, kirjallisuudesta, populaarikulttuurista, urheilusta, asevoimista ja nationalismista. Näiden viittausten avulla se antaa tilaa sellaisille mieheyden esittämisen tavoille, jotka korostavat sankaruutta, sotilaallisuutta, urheilullisuutta, taistelijuutta ja isänmaallisuutta. Naisellisuus ja homoseksuaalisuus niputetaan usein yhteen, rakennetaan toiseudeksi ja työnnetään näkymättömiin syvällä länsimaisessa ajattelussa istuvan homofobian ja misogynian vaikutuksesta.

Keskeinen huomioni oli, että tanssia harrastavien poikien kehoista tehtiin opetus- ja esiintymiskäytännöissä maskulinistisen diskurssin kantajia ja levittäjiä niin tanssitunnilla kuin näyttämöllä. Näin toimiessaan maskulinistinen diskurssi rajoittaa tanssia harrastavien poikien itsensä vapaata mahdollisuutta määritellä ja esittää omaa sosiaalista sukupuoltaan ja seksuaalisuuttaan. Vastaavasti poikien tanssiesitysten heteronormatiivisuus rajaa ei-heterosek-

---

360 Lehikoinen 2004, 2005, 2006.

---

suaaliseksi itsensä määrittelevien yleisön jäsenten mahdollisuutta identifioitua teoksiin.<sup>361</sup>

Tässä luvussa olen esitellyt jälkistrukturalistisen tavan tarkastella tanssin monimerkityksisyyttä. Intertekstuaalisen tutkimusotteen avulla aktiivisen katsojan on mahdollista tuoda tanssitekstin rinnalle lukemattomia erilaisia tekstejä ja rakentaa niistä oma intertekstuaalinen luentansa, jossa tanssi asettuu välitöntä kontekstiaan laajempiin kulttuurisiin, taiteellisiin, yhteiskunnallisiin ja poliittisiin yhteyksiinsä. Genealoginen tutkimusote puolestaan tekee näkyväksi, miten diskursiivinen valta operoi tanssissa.

---

361 Lehikoinen 2004, 2006.

## 6. Tanssista kirjoittamaan

Minulle tanssista kirjoittaminen on pohdintaa, joka piirtyy symbolisina merkkeinä paperiin tai tietokoneen ruudulle. Se on tanssin hahmottamista ja ymmärrettäväksi tekemistä kielen keinoin. Samalla se on osallistumista vuoropuheluun itseni ja toisten kanssa.

Tanssista kirjoittamisella voi olla tilanteen mukaan eri tarkoituksia tai tehtäviä, mutta sillä on aina viestintätarkoitus. Toisin sanoen kirjoittaja pyrkii jäsentämään ajatteluaan ja viestimään ajatuksiaan tanssista lukijalle, olipa tämä lukija sitten kirjoittaja itse tai joku toinen. Brittiläisen kielentutkijan James Brittonin mukaan kirjoittamisella nähdään olevan a) ilmaisufunktio, joka liittyy ajatusten jäsentämiseen ja ideoiden kehittelyyn, b) välittävä funktio, joka liittyy informaation välittämiseen, ja c) poeettinen funktio, jonka tavoitteena on kokemusten herättäminen lukijassa symbolisin keinoin.<sup>362</sup>

### Kirjoittaminen ilmaisunvapautena

Ilmaisunvapaus nähdään Suomessa ja muualla Euroopassa arvokkaana yksilön oikeutena, ja sen turvaamiseksi on säädetty lakeja. Meillä Suomessa jokaisen sananvapaus on turvattu perustuslaissa. Siihen ”sisältyy oikeus ilmaista, julkistaa ja vastaanottaa tietoja, mielipiteitä ja muita viestejä kenenkään ennakolta estämättä” (SUOMEN PERUSTUSLAKI 1999, 2 LUKU, 12 §). Ilmaisunvapaus on turvattu myös Euroopan ihmisoikeussopimuksen 10. artiklassa, jonka Suo-

---

362 Britton 1975, ks. myös Durst & Newell 1989.

mi on allekirjoittanut yhdessä 43:n muun valtion kanssa. Kyseisen artiklan mukaan sananvapauteen kuuluu mielipiteiden vapaa ilmaisu sekä tiedon ja ajatusten vapaa levittäminen yli alueellisten rajojen.<sup>363</sup> Euroopan ihmisoikeustuomioistuin pitää sananvapautta demokraattisen yhteiskunnan perustana ja eurooppalaisen edistyneen edellytyksenä jopa niin paljon, että se on nähnyt aiheelliseksi korostaa, että sananvapaus ei rajoitu pelkästään sellaisiin ajatuksiin, joita pidetään positiivisina tai vaarattomina ajatuksina, vaan myös häiritseville, järkyttävillä ja joitakuita loukkaaville ajatuksille on löydyttävä tilaa.<sup>364</sup>

Ruotsalainen tutkija Madeleine Hjort liittääkin tanssista ja muista taiteista keskustelemisen ennen kaikkea demokraattisen yhteiskunnan ytimessä olevan ilmaisuvapauden vahvistamiseen.<sup>365</sup> Tanssissa ruumiillistuu ja tulee näkyväksi merkityksiä, jotka ovat luonteeltaan kulttuurisia, historiallisia, yhteiskunnallisia, poliittisia ja taiteellisia. Näitä merkityksiä esitetään ja tulkitaan eri näkökulmista käsin. Niistä puhutaan eri äänillä, joilla jokaisella on omat taustansa. Näillä äänillä on Hjortin mukaan ilmaisuvapauden nimissä oikeus tulla esitetyiksi, kuulluiksi ja välitetyiksi eteenpäin.<sup>366</sup> Tanssista kertovien äänien on oikeus tuoda tanssissa koettuja merkityksiä tai tanssin kautta näkyväksi tulevia merkityksiä myös tanssikeskustelua laajempiin debatteihin yhteiskunnassa.

Sananvapauden nimissä jokaisella on oikeus jakaa omat kokemuksensa toisten kanssa puhumalla, kirjoittamalla ja vaikka tanssimalla. Tanssista voi kirjoittaa omaan päiväkirjaansa, joka voi olla

---

363 Ulkoasiainministeriö 1999.

364 Ks. Bernard Connolly vastaan Euroopan yhteisöjen komissio (Oikeustapauskokoelma 2001, sivu I-01611).

365 Hjort 2011.

366 Mt.

luonteeltaan esimerkiksi osaamis- ja oppimisportfolio, työpäiväkirja tai esityspäiväkirja. Mielenpitoja, kommentteja, kritiikkiä, uutisia ja tarinoita voi kirjoittaa esimerkiksi verkkoblogiin tai lehteen. Tutkimustarkoituksessa voimme tehdä tutkimusmuistiinpanoja ja julkaista tuloksia ja johtopäätöksiä tutkimusartikkeleina erilaisissa aikakausjulkaisuissa.

## **Tanssista kirjoittamisen syitä**

Tanssista kirjoittamiseen on monenlaisia syitä. Kirjoittamalla voidaan esimerkiksi kehittää itsereflektiota ja analyttisiä taitoja eli kykyä jäsentää ja käsitteellistää omaa tanssimista, taiteellisen ja taiteellis-pedagogisen työn prosesseja tai harjoitella arvioinnin ja kriittisen pohdinnan taitoja. Kirjoittamalla voi artikuloida ja selvittää omaa ajatteluaan tanssista, estetiikasta, koreografisista työtaivoista, tanssimisestä, esiintymisestä, omasta kehosta, ruumiillisesta vuorovaikutuksesta, sosiaalisesta sukupuolesta, seksuaalisuudesta, kulttuurisista merkityksistä, politiikasta ja niin edelleen. Tanssista kirjoittaminen voi olla myös osa taiteellista tai taiteellis-tutkimuksellista prosessia, jolloin siitä jää jälkiä usein myös valmiiseen esitykseen esimerkiksi kirjoituksena, puheena, tanssina tai muulla tavoin ilmaistuna.

Tanssianalyttinen kirjoittaminen puolestaan auttaa jäsentämään tanssikokemusta, artikuloimaan tanssin rakenteita ja ilmaisemaan tanssin merkityksiä, kuten edellisissä luvuissa olen kuvannut. Se tekee mahdolliseksi tunnistaa ja tarkastella esimerkiksi teosten osien välisiä rakenteellisia suhteita, joita olisi elävästä esityksestä yhdellä katselukerralla vaikeata hahmottaa. Ajattelen tässä esimerkiksi Lloyd Newsonin teosta *Strange Fish* (1992), jossa teoksen alun ja lopun välillä tapahtuva muutos kirkkosalin valaistuksessa lämpimästä kylmäksi vahvistaa osaltaan viestiä muutoksesta



teoksen päähenkilön Wendy elämässä: Wendy jatkaa ihmissuhteita tuhottuaan yksinäistä tietään ja vaientaa lopulta myös ristillä vaikertavan naispuolisen Kristuksen.<sup>367</sup> Tanssianalyysi antaakin meille tilaisuuden pysähtyä tanssikokemuksen äärelle pohtimaan tavalla, joka vie tulkintamme teoksen ilmeisiä pintamerkityksiä ja itsestäänselvyyksiä pidemmälle sellaisiin merkitysulottuvuuksiin, jotka eivät avaudu välittömästi tai helposti.

Syvämmässä analyysissä tanssikokemuksesta voi kirjoittaa esiin jotain odottamatonta, joka auttaa meitä näkemään omia tai yhteiskunnan sokeita pisteitä ja ymmärtämään elämän suuria kysymyksiä eri perspektiiveistä.<sup>368</sup> Tuolloin kyse on siitä, että käsityksemme tanssista, maailmasta ja myös itsestä rikastuu ja syvenee. Saksalaisen filosofin Hans-Georg Gadamerin (1900–2002) mukaan taiteeseen vastaaminen onkin keino oppia jotain itsestämme.<sup>369</sup> Hänelle taiteen keskeinen olemus on sen transformatiivisessa potentiaalissa – ”siinä tosiasia, että siitä syntyy kokemus, joka muuttaa kokijansa” (GADAMER KORSMEYERIN [1998, S. 93] mukaan). Kirjoittaminen on myös keino jakaa nämä tulkinnat muiden kanssa ja käydä niistä keskustelua. Väittäisinkin, että itsen ja muiden kanssa vuoropuheluun pyrkivä pohtiva kirjoittaminen vahvistaa tanssialalla toimivan tai sitä opiskelevan itsetuntemusta samoin kuin taiteellista ja ammatillista kasvua.

Kriittinen tanssintutkimus tunnistaa ja purkaa tanssia koskevia ennako-oletuksia ja ennakkoluuloja sekä myös oikaisee virhekäsityksiä ja harhoja. Tanssia koskevat henkilökohtaiset tai luonnolliselta tuntuvat selitykset perustuvat taidetta, tanssia, koreografiaa, liiket-

---

367 Parry 1992, Macrell 1992, ks. teoksesta kattava analyysi Adsheed-Lansdale 2007.

368 Best 1976.

369 Korsmeyer 1998.

tä, ruumista, esittämistä, itseä, sukupuolta, rotua ja niin edelleen koskeviin arvoihin, uskomuksiin ja myytteihin.<sup>370</sup> Pidämme usein näitä toimintaamme ohjaavia periaatteita itsestään selvinä, koska ne ovat läsnä kaikkialla kulttuurissamme. Ne eivät kuitenkaan ole universaaleja totuuksia. Kriittinen kirjoittaminen tarjoaa stereotyyppisten ajatusten ja luutuneiden näkemysten rinnalle vaihtoehtoisia ja tuoreita näkökulmia tanssiin, tanssivaan kehoon, tanssialan toimintaympäristöihin ja sen ammatteihin.<sup>371</sup> Toimintatutkimus on kriittisen kirjoittamisen laji, jolla pyritään puuttumaan vallitseviin käytäntöihin tanssiyhteisöissä ja kehittämään niitä. Toimintatutkimus on perusluonteeltaan yhteisöä osallistavaa. Sen tavoitteena on auttaa yhteisön jäseniä ymmärtämään omaa toimintaansa ja sen historiallisuutta suhteessa toimintaympäristöön ja sen muutoksiin.<sup>372</sup>

Tanssietnografia puolestaan on kiinnostunut kuvaamaan tanssia eri ympäristöissä ja tarkastelemaan sen tehtäviä ja merkityksiä sosiaalisen yhteisön sisällä. Etnografisessa kirjoittamisessa kirjoittajan tehtävänä on tuoda yhteisön jäsenten äänet ja kokemukset kuuluville ja tehdä näkyväksi, miten tanssi on heille merkityksellistä.<sup>373</sup> Tanssiautoetnografiaa voidaan ajatella hybridiksi, jossa on piirteitä etnografiasta, omaelämäkerrallisesta tutkimuksesta, narratiivisesta tutkimuksesta ja toimintatutkimuksesta. Kirjoittaja osallistuu tutkimansa tanssiyhteisön toimintaan ja kirjoittaa kertomuksen, jossa hänen oma äänensä nivoutuu yhteisön muiden jäsenten kerrontaan. Autoetnografisessa kirjoittamisessa yhdistyvät henkilökohtainen näkökulma ja moniäänisyys, jotka nivoutuvat vuoropuheluksi.<sup>374</sup>

370 Lepecki & Joy 2009.

371 Gehm, Husemann & von Wilcke 2007, Sörgel 2007.

372 Schön 1983, Heikkinen 2001.

373 Buckland 1999a, 2010.

374 Hamand 2012, Uotinen 2010, Anttila 2003, Van Maanen 2011, Denzin 1997.

Akateemisen kirjoittamisen kriteereitä ovat koherenssi, looginen eteneminen ja riittävä ajatusten kehittäminen. Tulkintojen ja johtopäätösten esittäminen rakentuu perusteltujen argumenttien varaan. Tavoitteena on viestiä tutkimuksesta mahdollisimman ymmärrettävästi ja ytimekkäästi.<sup>375</sup> Asiakielestä voidaan kuitenkin poiketa ja käyttää poeettisempaa kieltä esimerkiksi oman tanssikokemuksen kuvaukseen ja pohdintaan. Tutkimuksessa poeettisuuden ei tulisi kuitenkaan kääntyä itsetarkoitukseksi, sillä kryptinen viestintä ei palvele ketään. Kokeellisen ja poeettisen kirjoittamisen tehtävänä on pikemminkin avata lukkoja ja viedä kirjoittajaa ja lukijaa sellaisten kokemuksellisten tunnelmien, laatujujen ja nyanssien äärelle, jonne perinteisellä tutkimuskirjoittamisella ei päästä.<sup>376</sup> Hyvä kirjoittaja auttaa lukijaa ymmärtämään ajatuksiaan ja niiden taustaoletuksia. Tutkimukselle on asetettu myös tiukat läpinäkyvyyden vaatimukset, jotka liittyvät lähdeaineistojen käyttöön ja siteerauksiin – plagiointi on varkaus.<sup>377</sup>

Kulttuuri- ja taidepoliittisella kirjoittamisella voidaan puolestaan vahvistaa tanssin asemaa taiteena ja kulttuurina yhteiskunnassa. Tällainen voi korostaa tanssin itseisarvoa taiteena ja kulttuurisena ilmiönä yhteiskunnassa tai se voi tehdä näkyväksi tanssin tehtäviä ja vaikutuksia yhteiskunnassa.<sup>378</sup> Kulttuuri- ja taidepoliittinen kirjoittaminen, josta esimerkkinä vaikka tanssin valtakunnallinen strategia ja siihen liittyvät työpaperit<sup>379</sup>, ottaa yleensä tarkasti huomioon lukijan – instituutioiden edustajien kuten virkamiesten,

---

375 Hakala 2009, Kniivilä, Lindblom-Ylänne, & Mäntynen 2007.

376 Denzin 1997.

377 Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010.

378 Franko 1995, 2012.

379 Laakkonen & Kukkonen (toim.) 2010, Laakkonen (toim.) 2009.

poliittisten päättäjien sekä ammattiyhdistyksen ja -kentän – intressit ja peilaa tanssin merkitystä suhteessa näihin intresseihin.

Apurahojen ja avustusten hakeminen edellyttää omanlaistaan tanssista kirjoittamista. Yleensä hakemuksessa esitellään suunnitteilla oleva taide- tai tutkimusprojekti. Keskeisiä sisältöjä ovat taiteellisen tai tutkimuksellisen konseptin esittely, projektisuunnitelma, joka vastaa muun muassa kysymyksiin kuka, mitä, missä, milloin, kenen kanssa, miten, mitä maksaa ja miten rahoitetaan. Hakemuksia luetaan ja arvioidaan yleensä pohtimalla esitellyn konseptin selkeyttä, konkreettisuutta ja relevanssia (esimerkiksi idean taiteellista tai yhteiskunnallista ajankohtaisuutta tai sen suhdetta taiteilijan tai tutkijan urakehitykseen) samoin kuin tuotantoprosessin realistisuutta, toteuttamiskelpoisuutta ja taloudellisuutta. Hakemus on kirjoitettava siten, että arvioijat löytävät vastaukset kysymyksiinsä mahdollisimman helposti.<sup>380</sup>

Kirjoittaja toivoo usein tekstinsä viestin välittyvän lukijalle kuten hän on itse asiansa ajatellut. Kuten edellisissä luvuissa todetaan, merkitykset rakentuvat kuitenkin lukukokemuksessa. Lukeminen synnyttää dialogisen tilan, jossa teksti linkittyy ja käy vuoropuhelua lukijan kokemusmaailmasta herätettyjen aikaisempien kokemusten ja toisten kulttuuristen tekstien kanssa. Lukijan tulkinnat syntyvät intertekstuaalisuudessa, jota kirjoittaja ei voi kontrolloida. Kirjoittaja voi kuitenkin tiedostaa kohderyhmänsä, jolle viestinsä suuntaa. Tätä helpottamaan hän voi rakentaa kuvan mallilukijasta (tai useammasta) kuvittelemalla tämän taustat, kiinnostukset ja tulokulmat tekstiin.<sup>381</sup>

---

380 Kostiainen 1993, Vajärvi 1992.

381 Kilpeläinen 2012, Helle 2010.

## Kritiikin kirjoittamisesta

Kritiikin käsite tulee latinan sanasta *criticus*, joka tarkoittaa tuomaria ja kreikan sanasta ”κριτικός” (*kritikós*), joka tarkoittaa arviointiin kykenevää.<sup>382</sup> Kreikan kielessä ”κρίνω” (*krinō*) verbi viittaa erottelukykyyneen ja valintojen tekoon.<sup>383</sup> Kritiikin käsittellä on useita merkityksiä, jotka liittyvät toisaalta taiteen käsitteellistämiseen ja toisaalta tapaan arvioida taideteoksia ja -esityksiä. Kuten filosofian tohtori Martta Heikkilä on todennut, ”[k]riittisyys on ennen kaikkea valintojen tekoa, sillä kriitikko valitsee aiheensa ja yleisön, jolle osoittaa kirjoituksensa” (2012, s. 12).

Tanssikriitikon tehtäväksi voidaan ajatella tanssin kohtaaminen ja siitä kirjoittaminen julkisesti. Siihen liittyy tanssin kuvaamista, analysoimista, tulkintaa, selittämistä, arvioimista ja arvottamista.<sup>384</sup> Tanssikritiikkiä suunnataan eri kohderyhmille kirjoittamalla eri medioihin – päivälehdet, iltapäivälehdet, viikkolehdet, kulttuurilehdet, verkkolehdet, blogit, radio ja televisio. Kirjoittamisen muoto ja kriteerit vaihtelevat kirjoittamisen tarkoituksen, oletetun lukijan ja julkaisualustan mukaan.

Medioiden kaupallistuminen ja digimedian aikakaudella kilpailu lukijoista ovat ajaneet mediat erikoistumaan ja profiloimaan sisältöjään tarkkaan valikoiduille lukijakunnille.<sup>385</sup> Kirjoittaminen on entistä lukijalähtöisempää, kun mediat huomioivat lukijakuntansa kulttuuriset taustat, kiinnostukset ja elämäntyylit.<sup>386</sup> Tämä on johta-

382 Williams 1983, Collins Concise Dictionary 2001.

383 Heikkilä 2012.

384 Tanssikritiikistä ks. esim. Siegel 1972, Jowitt 1977, 1985, Baner 1993, 2007, Croce 2000, Merz 2001.

385 Heikkilä 2012, Kilpeläinen 2012, Helle 2010, Väliaverron 2009.

386 Kilpeläinen 2012, Helle 2010.

nut kritiikin viihteellistymiseen, taiteilijapersoonien korostamiseen ja pahimmillaan taiteellisten sisältöjen sivuttamiseen.<sup>387</sup>

Käytännössä tanssikriitikon tehtävään voidaan ajatella kuuluvan kaksi ulottuvuutta: teoksen tulkitseminen ja sen merkittävyyden arviointi. Kuten yhdysvaltalainen filosofi Jerome Stolnitz on todennut, ”teoksen merkityksen ja rakenteen kirkastaminen on ilman muuta kritiikin keskeisimpiä tarkoituksia” (1960, s. 441). 1900-luvulla varsinkin uuden kritiikin ja venäläisen formalismin ajatuksia korostavat kriitikot pitävät tärkeänä, että kritiikki pitäytyy teoksen sisäisissä ominaisuuksissa – osatekijöissä ja rakenteessa – irrallaan konteksteista, tekijän intentioista, teoreettisista tulkintakehyksistä tai kokijan tuottamista merkityksistä.<sup>388</sup> Nykyään kritiikki kuitenkin ymmärretään formalistista ajattelua laajemmin ja teoksia arvioitaessa huomioidaan niin kontekstuaaliset ulottuvuudet kuin erilaisia tulkintoja mahdollistavat teoreettiset lukutavat, jotka ohjaavat kriittisen tarkastelun tanssin välittömiä piirteitä ja laatuja laajempiin keskusteluihin, kuten edellisessä luvussa esiteltiin.

Kritiikki on omanlaisensa ”dokumentti, silminnäkijätodistus tapahtumasta” (LAHTINEN 2012, s. 93) niin tuleville sukupolville kuin aikalaisyleisölle. Monelle tanssikritiikin lukeminen voi olla ainoa keino kohdata tanssi. Toisille sen lukeminen valmistaa tanssiesityksen kohtaamiseen. Nykyään kritiikki ymmärretäänkin usein eräänlaisena kuluttajavalistuksena, jolloin kriitikon tehtävänä on kertoa yleisöille teoksista ja ”varmistaa, että ... [ne] tulevat ymmärretyiksi” (DARRACOTT 1991, s. 92).

387 Elovirta 2007, Heikkilä 2012.

388 Stolnitz 1960, Copeland 1993, 1990.

Kriitiikin käsitteeseen yleisesti mielletty ajatus virheiden etsinnästä on jo pitkään ollut murenemassa.<sup>389</sup> Tuomarointia tärkeämpää on avata teoksen maailmaa ja tulkita sitä lukijoille, sillä elämme moniarvoisessa maailmassa, jossa taiteilija ja hänen yleisönsä eivät välttämättä jaa yhteistä kulttuuritaustaa ja arvoperustaa. Kriitikolle onkin esitetty roolia siltana teoksen ja katsojan tai lukijan välillä.<sup>390</sup> Tällaisessa roolissa kriitikko voi välittää lukijalle mielikuvia esityksestä ja auttaa lukijaa tai katsojaa arvostamaan omaa tanssikokemustaan syvällisemmin valaisemalla teoksen konteksteja ja merkityksiä.

Kriitikon tehtäväksi on kuitenkin esitetty myös portinvartijan tehtävää korkeataiteen ja populaarin välisellä rajalla, mikä liittyy arvottoman taiteen erottamiseen arvokkaasta taiteesta.<sup>391</sup> Eri genreillä on ”sisäiset norminsa, standardinsa ja kriteeristönsä” (HODGENS 1988B, s. 91), joihin nojaamalla on mahdollista arvioida tanssiteosta ja sen esittämistä sekä pohtia sen arvoa ja meriittejä nimenomaan omassa lajissaan. Tällainen arviointi edellyttää tietenkin, että kriitikko on arvioimansa genren asiantuntijana syvällisesti perehtynyt kyseisen genren käytäntöihin, kielipeleihin ja sääntöihin.

Laajemmassa tarkastelussa tällaista taiteen puhtauden vaalimista voidaan ajatella osana länsimaiselle modernismille tyypillistä sanitaation diskurssia, joka 2010-luvulta katsottuna näyttäytyy lä-

---

389 Williams 1983.

390 Stolniz 1979.

391 Ihonen 2000.

hinnä tietyn aikakauden kulttuurisena pakkoneuroosina.<sup>392</sup> Postmodernista näkökulmasta tällaisen sanitaatioprojektin ylläpito on taiteissa kuitenkin ongelmallista ainakin kolmesta syystä: Ensinnäkin, kuten taiteen kaanoneja koskevan keskustelun yhteydessä tämän kirjan ensimmäisessä luvussa todettiin, korkeataiteen ja populaarin raja on jo radikaalisti rapautunut – korkeataide on astunut populaarin markkinoille ja hyödyntää massakulttuurin tuotantokoneistoja. Toiseksi postmodernismin ja globalisaation myötä tanssin ja yleisemmin taiteen genret jatkavat pirstaloitumistaan – uusia hybridejä muotoja kehittyä ja syntyä lukemattomissa alakulttuureissa, jotka tuottavat omalakisista esittämisen tapoja ja tyylejä. Tällaisessa nopeassa muutoksessa olisi sangen epätodennäköistä, että monikaan kriitikko hallitsisi kaikkia genre- ja tyyllispesifisiä koodeja ja konventioita pystyäkseen arvioimaan, kuuluuko yksittäinen teos arvokkaan tai vähemmän arvokkaan taiteen vai peräti populaarikulttuurin lokeroon. Voidaan myös kysyä, kenelle sellaisesta luokittelusta on mitään todellista arvoa. Kenen etua sellainen luokittelu ajaa? Kenen asemaa se pönkittää? Kolmanneksi ilmaisunvapauden nimissä kaikilla on oikeus oman näköisensä taiteen tekemiseen. Viime aikoina voimistunut demokraattinen ITE-taiteen ajatus, yhteisötanssi ja sosiaalinen koreografia haastavat perinteiset arviointikriteerit ja vaativat kriitikkoja etsimään tanssiteosten ja -tekojen arvoa muualta kuin estetiikasta – esimerkiksi niiden yhteiskunnallisesta tai poliittisesta merkittävydestä.

---

392 Likaantumisen pelko on ollut keskeisenä länsimaisessa ajattelussa. 1900-luku on täynnä esimerkkejä länsimaisesta sanitaation diskurssista – karmaisevimpina holokausti ja pakkokastraatiot (Eräsaari 1997, Foucault 2003, Weeks 2003). Luen korkeataiteen ja populaarin välisen rajan vartioinnin osaksi näitä puhtauden vaalimisen käytäntöjä, joilla eri aikoina on yritetty varjella puhtaana ja arvossa pidettyä likaantumiselta.



Hodgensin mukaan tanssikriitikko voikin teoksen osatekijöiden ja rakenteen kuvaamisen lisäksi avata teoksen taustoja, jotka voivat olla luonteeltaan taiteellisia, kulttuurisia, historiallisia, yhteiskunnallisia, poliittisia tai taloudellisia. Hän voi auttaa lukijaa tunnistamaan teoksen genren ja tyylin, kertoa teoksen aiheesta ja sen käsittelystä, luonnehtia teoksen vaikutelmia ja tunnelmia sekä sen herättämiä mielikuvia. Kriitikko voi myös arvioida ja arvottaa esitystä suhteessa tekijän aikaisempiin teoksiin, kyseisen genren tai tyylin konventioihin ja periaatteisiin sekä myös suhteessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa vallitseviin arvoihin.<sup>393</sup> Lisäksi kriitikko voi pohtia teoksen aihevalinnan tai aiheen käsittelyn taiteellista, kulttuurista, yhteiskunnallista tai poliittista merkittävyyttä suhteessa esimerkiksi ajassa vallitseviin trendeihin, teemoihin tai huolenaiheisiin. Kriitikki voi siis tuoda teoksen osaksi laajempaa julkista keskustelua ja auttaa siten myös teoksessa kuuluvia ääniä tulemaan kuulluiksi esitystilannetta laajemmin.

Stolnitz on omassa analyysissään tunnistanut viisi kritiikin pääalajia: sääntöihin perustuvan, kontekstuaalisen, impressionistisen, intentionaalisen ja sisältöä kuvaavan. Sääntöihin perustuvalla kritiikille ovat tyypillisiä kritikon asettamat ja usein myös varsin tiukat ”hyvän” tai ”oikean” taiteen tai esittämisen kriteerit, joihin teosta verrataan. Tällaisen kritiikin vahvuuden voidaan ajatella olevan siinä, että se tunnustaa taiteellisen arvioinnin perustuvan kriteereille. Sen heikkoutena puolestaan on universaaliuden harha. Toisin sanoen toisinaan kritiikot erehtyvät soveltamaan omaa enemmän tai vähemmän sattumanvaraista kriteeristöään kaikkiin esityksiin.<sup>394</sup>

---

393 Hodgens 1988b.

394 Stolnitz 1960.

Kuten edellä todettiin, koreografiaa ja esittämistä koskevien kriteereiden, jos sellaisia käytetään, pitää olla genrelle spesifisiä. Vaikka kathak ja klassinen baletti ovat molemmat ”klassisia” tansseja, ei kathakia kuulu arvioida baletin arviointikriteereillä. Vastaavasti tankotanssin estetiikkaa ei pidä lähteä kritisoimaan modernistisen nykytanssin periaatteilla (katso kuva 13).

Ylipäänsä voidaan pohtia, mitä hyötyä on autenttisuuden perään haikailulla. Kuten yhdysvaltalainen tanssikriitikko Marcia Siegel on todennut,

[k]aikki on autenttista jotakin. Jos emme niin uutterasti pyrkisi tavoittelemaan, miten tämä [näkemämme esitys] vertautuu johonkin normiin, josta emme todellisuudessa kuitenkaan tiedä kovin paljon, saattaisimme todella *nähdä*, mitä siinä tehdään, ja yrittää päätellä, mitä se on.

(SIEGEL 2002, S. 93)

Vastaavasti haikailu sen perään, mitä teoksesta puuttuu, kertoo lähinnä kriitikon henkilökohtaisista ennako-odotuksista ja toiveista eikä varsinaisesti teoksesta.

Kontekstuaaliselle kritiikille on tyypillistä teoksen tarkastelu tekijän ja teoksen historiallisen tai yhteiskunnallisen taustan pohjalta. Teos voidaan arvioida esimerkiksi tekijän poliittisten intressien valossa onnistuneeksi tai vähemmän onnistuneeksi kannanotoksi. Kontekstuaalisen kritiikin vahvuus on siinä, että se tunnistaa teoksen taustat ja sen laajemmat viitekehykset.<sup>395</sup> Liian pitkälle menevä

---

395 Stolnitz 1960.



Kuva 13. Tankotanssija.

kontekstuaalinen tarkastelu saattaa kuitenkin jättää varsinaisen teoksen rakenteelliset ominaispiirteet liian vähälle huomiolle.<sup>396</sup>

Impressionistinen kritiikki tyytyy kuvaamaan katsomiskokemusta, sen synnyttämiä mielikuvia ja tulkintoja. Impressionistisen kritiikin vahvuutena on katsojakokemuksen korostaminen ja teoksen merkitysten avaaminen. Joskus impressionistinen kritiikki voi olla varsin kokeellista tai runollista, jolloin se saattaa näyttäytyä jopa omana taideteoksenaan.<sup>397</sup> Impressionistisen kritiikin uhkana kuitenkin on, että liian pitkälle viedyt kriitikon henkilökohtaiset assosiaatiot ja mielikuvat jäävät ilmaan roikkumaan ja tulkinnat jäävät vaille teokseen ankkuroituvia perusteluja.<sup>398</sup>

Intentionaaliselle kritiikille on tyypillistä, että kriitikko yrittää astua tekijän asemaan kertomaan, mitä tekijä halusi teoksellaan ilmaista. Sitten kriitikko arvioi, onnistuiko tekijä asettamassaan tavoitteessa. Tässä uhkana vaanii intentionaalisuuden harha.<sup>399</sup> Toisin sanoen kriitikko ei voi koskaan tietää, mitä tekijä teoksellaan tavoitteli, mitä hän halusi tehdä näkyväksi tai sanoa. Tekijän intentiot vaihtelevat tekoprosessin aikana, ja niillä ei välttämättä ole mitään tekemistä sen kanssa, mitä tekijä käsiohjelmassa tai jossakin haastattelussa väittää.

Uudelle kritiikille ja venäläiselle formalismille tyypillinen sisältöä kuvaava kritiikki pyrkii tarkastelemaan teosta neutraalista perspektiivistä kuvaten sen osatekijöitä ja rakennetta mahdollisimman yksityiskohtaisesti.<sup>400</sup> Tällaisen kritiikin vahvuutena on teoksen ominaispiirteiden tekeminen lukijalle näkyviksi pikkutarkasti ku-

396 Copeland 1990.

397 Heikkilä 2012, McGann 2007.

398 Stolnitz 1960.

399 Mt.

400 Mt.

vaamalla. Sen haasteena kuitenkin on teosta kuvaavan kielen tulkinnanvaraisuus ja heikkoutena teoksen kontekstien ja tulkinnallisen ulottuvuuden ohittaminen, jolloin kritiikki jättää teoksen pelkäksi esteettiseksi ilmiöksi. Formalistinen kritiikki ummistaa silmänsä sille, että taideteoksen mielekkyys on merkittävällä tavalla kiinni sen omassa kulttuurissa, sosiaalisissa käytännöissä ja kielipeleissä. Tiettyä tanssia ymmärtääkseen pitää ymmärtää kyseisen tanssin sosiaalista kontekstia.<sup>401</sup>

Ideologian käsitteellä tarkoitetaan valtaa pitävän luokan ajatuksia. Kuten yhdysvaltalainen tanssintutkija Mark Franko on todennut, tanssi on satoja vuosia palvellut vallanpitäjiä esittämällä kuvia kansallisesta identiteetistä, sosiaalisesta sukupuolesta, roduista ja niin edelleen. Toisinaan tanssi on myös vastustanut stereotyyppisiä käsityksiä identiteetistä. Kummassakin tapauksessa on kyse tanssin poliittisuudesta.<sup>402</sup> Marxilaisesta ajattelusta nouseva ideologiakritiikki kohdistaaakin huomionsa valtasuhteisiin ja yhteiskunnassa valtaa pitävän luokan ajatusten kritisointiin.<sup>403</sup> Ideologiakritiikillä tarkoitetaan ”valtaapitävän luokan analysointia ja mystifioinnin purkamista” (KELLNER 2000, S. 67) sekä luokkaherruutta edistävien ajatusten vastustamista. Italialainen marxilaisen teorian kehittäjä Antonio Gramsci (1891–1937) puhui hegemoniasta ideologisena vallankäyttönä: ideologia vaikuttaa massoihin, kun kansa sisäistää vallanpitäjien maailmankatsomuksen niin vahvasti, että se luulee ilmaisevansa omia mielipiteitään. Kuten brittiläinen kirjallisuudentutkija Peter Barry on todennut,

---

401 Best 1986.

402 Franko 2012

403 Kellner 2000.

[h]egemonia on kuin sisäistetty sosiaalisen kontrollin muoto, joka saa tietyt mielipiteet näyttämään ”luonnollisilta” tai näkymättömiltä, jolloin ne tuskin edes näyttävät mielipiteiltä, vaan ”siltä, miten asiat ovat”.

(BARRY 2002, SS. 164-5.)

Nykyään ideologiakritiikki ymmärretään marxilaista luokkakäsitystä laajemmin ja se kohdistuu kaikenlaiseen vallankäyttöön ja epätasa-arvoon sekä myös kaikkiin teksteihin, ”jotka oikeuttavat valtaapitävän sosiaalisen sukupuolen ja rodun etuoikeuden sekä yhteiskuntaluokkaan perustuvan vallan” (KELLNER 2000, S. 68). Ideologiakritiikin vahtuutena on, että se puretuu tiukan analyttisesti esityksiin, jotka levittävät esimerkiksi seksistisiä, heteroseksistisiä, rasistisia tai porvarillis-kapitalistisia ajatuksia, ja tekee näkyväksi tällaisten esitysten ongelmallisuuden yhteiskunnassa. Sen heikkoutena voi olla tarkoitushakuinen teoksen ”vastakarvaan” lukeminen ja esimerkiksi teoksen esteettisten yksityiskohtien ohittaminen.

Tanssista kirjoittaminen ei voi perustua mieltymysten tuulenpyörteille – kritiikin, tutkimuksen tai poliittisen vaikuttamisen nimissä ei voi päästää suustaan tai kirjoittaa kynästäään mitä vain. Arviointiin ja kritiikin kirjoittamiseen – samoin kuin tutkimukseen ja politiikkaan – liittyy aina eettinen ulottuvuus, vaikka television erilaisten Idols-, Talent- ja Tanssii tähtien kanssa -kilpailujen valossa ei aina siltä näytä. Tyrmääminen, itsetehostus ja tyhjä verbaalirietastelu voivat joillekuille olla viihdettä, mutta ne eivät kuulu osaksi rakentavalla tavalla informoivaa arviointikulttuuria tai poliittista vaikuttamista.

Svenska konstkritikersamfundet on julkaissut kriitikkojen ammattieettiset säännökset Ruotsissa jo 1970-luvun lopulla. Säännöksissä varotetaan jääviydestä eli kriitikon riippuvuussuhteesta taitei-

lijoihin tai tapahtuman järjestäjiin. Lisäksi siinä korostetaan, että kritiikki kirjoitetaan nimenomaan yleisölle.<sup>404</sup> Kriitikon tehtävänä on saada mahdollisimman monet kiinnostumaan taiteesta – hän ei kirjoita taiteilijaa varten.<sup>405</sup> Taiteilijan kouluttaminen ja neuvominen ei kuulu kriitikon tehtäviin – vertaisarviointi, mestariopettajat ja taiteilijamentorit ovat sitä varten. Teoksista on yleensä mahdollista nostaa esiin sen keskeisimpiä vahvuuksia. Heikkouksista riittää, että ne todetaan ilman tarpeetonta dramatiikkaa.

Arvioinnin ja arvottamisen tulee olla kohdennettua, ja sen tulee aina olla relevantilla tavalla perusteltua. Kritiikin perustelu on erityisen tärkeää siksi, että kriitikon suhde tanssiin, sen tekijöihin, esiintyjiin ja kritiikin lukijoihin ei ole neutraali. Niin kritiikissä kuin muussakin kielenkäytössä

...kielenkäyttötavat ovat sidoksissa syy- ja seuraussuhteisiin, joita emme normaalioloissa lainkaan huomaa ... kielenkäytön ja vallankäytön välinen yhteys on useimmille epäselvä, vaikka lähemmin tarkasteltuna kieli on vallankäytölle elintärkeää.

(FAIRCLOUGH 2002, S. 75.)

Arvioijan onkin aina ymmärrettävä kirjoittamansa kritiikin mahdolliset taiteellista työryhmää ja esitysfoorumia vahingoittavat seuraukset.<sup>406</sup> Pahimmillaan tyrmäävä kritiikki voi lopettaa taiteilijan uran tai viedä hänen työkykynsä. Kritiikki voi vaikuttaa myös apurahoihin, avustuksiin ja palkintoihin liittyvään päätöksentekoon,

404 Sjölin 2003.

405 Barrett 2000.

406 Sjölin 2003.

---

sillä päätöksiä tekevät luottamushenkilöt ja virkamiehet seuraavat usein lehtikirjoittelua.

Tässä luvussa olen tarkastellut tanssista kirjoittamista ja sen lukuisia syitä. Näen tanssista kirjoittamisen perustavaa laatua olevana ilmaisunvapautena, keinona kuvata tanssia ja käydä julkista keskustelua tanssin moniulotteisista merkityksistä, jotka kytkeytyvät laajempiin asiayhteyksiin yhteiskunnassa. Tanssista kirjoittaminen antaa myös mahdollisuuden nähdä toisin: oppia tanssista, elämästä ja itsestä. Lisäksi se on keino vahvistaa tanssin tunnettuutta, asemaa ja arvostusta yhteiskunnassa aikana, jolle on tyyppillistä kiristynyt kilpailu niin taiteen rahoituksesta kuin ihmisten vapaa-ajasta.



## Lähteet

- Ackerman, James, S.** 1962. Theory of Style. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20:3, 227–237.
- Adshead, Janet** 1980. *Dance as a discipline*. Vaitöskirja. University of Leeds.
- \_\_\_\_\_. 1981. *The study of Dance*. Lontoo: Dance Books.
- \_\_\_\_\_. (toim.) 1988. *Dance Analysis Theory and practice*. Lontoo: Dance Books Ltd.
- Adshead, Janet, Briginshaw, Valerie A., Hodgens, Pauline ja Michael Huxley** 1982. *A Chart of Skills and Concepts for Dance*. *Journal of Aesthetic Education* 16:3, 49–61.
- \_\_\_\_\_. 1988. Skills and concepts for the analysis of dance. Teoksessa Janet Adshead (toim.) *Dance Analysis: Theory and practice*. Lontoo: Dance Books.
- Adshead-Lansdale, Janet** 1994. Dance Analysis in Performance. *Dance Research* 12:2, 15–20.
- \_\_\_\_\_. (toim.) 1999a. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. Lontoo: Dance Books.
- \_\_\_\_\_. 1999b. The Concept of Intertextuality and Its Application in Dance Research. Teoksessa *Proceedings Society of Dance History Scholars*. Minneapolis, Minnesota: SDHS, 109–115.
- \_\_\_\_\_. 2007. *The Struggle with the Angle: A Poetics of Lloyd Newson's Strange Fish*. Lontoo: Dance Books.
- Airola, Anu, Koskinen, Heikki J. ja Mustonen, Veera** (toim.) 2000. *Merkkillinen merkitys*. Helsinki: Gaudeamus.
- Allen, Graham** 2000. *Intertextuality*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Allen, Scott** 2013. Activity Director Placed on Leave after Punishing Students for Harlem Shake Video. USA Today High School Sports, <http://www.usatodayhss.com/news/article/mound-westonka-harlem-shake-video-punishment>, viitattu 9.11.2013.
- Anttila, Eeva** 2003. *A Dream Journey to the Unknown: Searching for Dialogue in Dance Education*. Vaitöskirja. Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Au, Susan** 2002. *Ballet and Modern Dance*. Lontoo ja New York: Thames & Hudson.
- Backman, Jussi** 2010. Heidegger ja fenomenologian asia. Teoksessa Timo Miettinen ym. (toim.) *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus, 60–78.
- Bakhtin, Mikhail** 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

- Banes, Sally** 1987. *Terpsichore in Sneakers*. Middletown: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_ 1993. *Greenwich Village* 1963. Durham: Duke University Press.
- \_\_\_\_ 1994. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_ 2007. *Before, between, and beyond*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Barrett, Terry** 2000. *Criticizing Art: Understanding the Contemporary*. Mountain View: Mayfield.
- Barry, Peter** 2002. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Second Edition. Manchester: Manchester University Press.
- Bartenieff, Irmgard, Hackney, Peggy, Jones, Betty True, Van Zile, Judy ja Wolz, Carl** 1984. The Potential of Movement Analysis as a Research Tool: A preliminary analysis. *Dance Research Journal* 16:1, 3–26.
- Bartenieff, Irmgard ja Lewis Dori** 1980. *Body Movement: Coping with the Environment*. USA: Gordon and Breach Science Publishes.
- Barthes, Roland** 1977. The Death of the Author. Teoksessa Roland Barthes. *Image, Music, Text*. Lontoo: Fontana Press, 142–148.
- \_\_\_\_ 1993. *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Barzman, Karen-Edis** 1994. Beyond the Canon: Feminists, Postmodernism, and the History of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52:3, 327–339.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas** 1966. *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Garden City: Anchor Books.
- Bertalanffy, Ludwig** 1971. *General system theory: foundations, development, applications*. Lontoo: Allen Lane.
- Berthoz, Alain** 2000. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard University Press.
- Best, David** 1976. *Philosophy and Human Movement*. Lontoo: Allen and Unwin.
- \_\_\_\_ 1986. Culture-consciousness: Understanding the Arts of Other Cultures. Teoksessa Janet Adshead, (toim.). *Dance – A Multicultural Perspective. Report of the Third Study of Dance Conference*. Guildford: National Resource Centre for Dance, University of Surrey, 86–97.
- \_\_\_\_ 1992. *Rationality of Feeling: Understanding the Arts in Education*. Lontoo ja Bristol: The Falmer Press.
- Bourdieu, Pierre** 1990. *The Logic of Practice*. Käänt. Richard Nice. Cambridge: Polity Press.
- \_\_\_\_ 1998. *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Briginshaw, Valerie** 2001. *Dance, Space and Subjectivity*. Houndsmills ja New York: Palgrave Macmillan.
- Britton, James ym.** 1975. *The Development of Writing Abilities (II-18)*. Lontoo: Macmillan.

- Brooks, Ann** 1997. *Postfeminists: Feminism, cultural theory and cultural forms*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Brooks, Lynn Matluck** 1993. Harmony in Space: A Perspective on Work of Rudolf Laban. *Journal of Aesthetic Education* 27:2, 29–41.
- Bryson, Norman** 1997. Cultural Studies and Dance History. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham ja Lontoo: Duke University Press, 55–80.
- Buchanan, Ian** 2010. *Oxford Dictionary of Critical Theory*. Oxford ja New York: Oxford University Press.
- Buckland, Theresa** 1999a. *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Houndsmills ja New York: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_ 1999b. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 17:1, 3–21.
- \_\_\_\_ 2010. Shifting Perspectives on Dance Ethnography. Teoksessa Alexandra Carter ja Janet O'Shea (toim.). *The Routledge Dance Studies Reader*. 2. painos. Lontoo ja New York: Routledge, 335–354.
- Burr, Vivien** 1995. *An Introduction to Social Constructionism*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Cage, John** 1973 [1961]. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press Paperback.
- Callery, Dympha** 2001. *Through the Body: A practical guide to Physical Theatre*. Lontoo: Nick Hern Books.
- Carlisle, Anna, Preston-Dunlop, Valerie ja Edmunds, Becky** 2008. *Living architecture Rudolf Laban and the geometry of dance*. DVD. UK: Carlisle & Preston-Dunlop.
- Carter, Alexandra** 1996. Bodies of knowledge: dance and feminist analysis. Teoksessa Patrick Campbell (toim.). *Analysing Performance: A critical reader*. Manchester ja New York: University of Manchester Press, 43–55.
- Carter, David** 2006. *Literary Theory*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Cartwright, Lisa & Stuken, Marita** 2001. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Selma Jeanne** 1992. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. 2. painos. Hightstown: Princeton Book Company.
- Collini, Stefan** 1993. Introduction. Teoksessa Stefan Collini (toim.) *Arnold: 'Culture and Anarchy' and Other Writings*. Cambridge ja New York: Cambridge University Press, ix–xxvi.
- Collins Concise Dictionary**. 5. painos. 2001. Glasgow: Harper Collins Publishers.
- Connell, Raewyn W. & Messerschmidt, James. W.** 2005. Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society* 19:6, 829–859.

- Connell, Robert** 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connor, Steven** 1993. The necessity of value. Teoksessa Judith Squires (toim.) 1993. *Principled Positions: Postmodernism and the Rediscovery of Value*. Lontoo: Lawrence and Wishart, 31–49.
- Copeland, Roger** 1990. In Defence of Formalism: The Politics of Disinterestedness. *Dance Theatre Journal* 7:4, 4–7 ja 37–39.
- \_\_\_\_ 1993. Dance Criticism and the Descriptive Bias. *Dance Theatre Journal* 10:3, 26–32.
- \_\_\_\_ 2004. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Craig, A.D.** 2003. Interoception: the sense of the physiological condition of the body. *Current Opinion in Neurobiology* 13:4, 500–505.
- Croce Arlene** 2000. *Writing in the Dark, Dancing in The New Yorker*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Cruickshank, Judith** 2009. Pina Bausch: Dancer and choreographer whose seminal work gave an unsettling view of the human condition. *The Independent*, Friday 03 July, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/pina-bausch-dancer-and-choreographer-whose-seminal-work-gave-an-unsettling-view-of-the-human-condition-1729387.html>, viitattu 9.11.2013.
- Culler, Jonathan** 1994. *Ferdinand de Saussure*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Cunningham, Merce** 1985. *The Dancer and the Dance*. New York ja Lontoo: Marion Boyars.
- Dainton, Barry** 2010. *Time and Space*. 2. painos. Ithaca: McGill-Queens University Press.
- Daly, Ann** 2000. Trends in Dance Scholarship: Feminist Theory Across the Millennial Divide. *Dance Research Journal* 32:1, 39–41.
- Danto, Arthur** 2007. Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas. Teoksessa Susan L. Feagin (toim.). *Global Theories of the Arts and Aesthetics*. Malden ja Oxford: Blackwell Publishing, 122–124.
- Darracott, Joseph** 1991. *Art Criticism: A User's Guide*. Lontoo: Bellew Publishing.
- Davies, Eden** 2006. *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*. New York & Milton Park: Routledge.
- Davies, Paul** 1996. *About Time: Einstein's Unfinished Revolution*. New York: Simon & Schuster.
- De Haven, Tom** 2011. *Our Hero: Superman on Earth*. New Haven: Yale University Press.
- De Lauretis, Theresa** 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari Felix** 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dell, Cecily** 1977. *A Primer for Movement Description: Using Effort-Shape and Supplementary Concepts*. Tarkistettu painos. New York: Dance Notation Bureau Press.

- Denzin, Norman, K.** 2003. *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21<sup>st</sup> Century*. Thousand Oaks ja Lontoo: Sage Publications.
- Derrida, Jacques** 1978. *Writing and Difference*. Lontoo: Routledge ja Paul Kegan.
- De Saussure, Ferdinand** 1988. Nature of the linguistic sign. Teoksessa David Lodge (toim.). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Burnt Mill ja New York: Longman, 10–14.
- Desmond, Jane C.** 1993. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, 26: Winter, 33–63.
- \_\_\_\_\_. (toim.) 1997. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. Making the Invisible Visible: Staging Sexualities through Dance. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.). *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On & Off the Stage*. Madison: University of Wisconsin Press, 3–32.
- Deverill** 2008. Harpies and Pyjamas: the Making of Heart Thief (2003), teoksessa Janet Lansdale (toim.). *Decentring Dancing Texts: The Challenge of Interpreting Dances*. Houndsmills ja New York: Palgrave Macmillan, 194–213.
- Digitriad.com** 2013. Harlem Shake Video Posted Online Ended In Suspensions For Some Mound Westonka High Students, 25. February 2013, <http://www.digitriad.com/news/national/article/271280/175/Harlem-Shake-Video-Leads-To-School-Suspensions>, viitattu 9.11.2013.
- Dils Ann & Cooper-Albright Ann** 2001. First Steps: Moving into the Study of Dance History. Teoksessa Ann Dils ja Ann Cooper-Albright (toim.). *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, xiii–xviii.
- Dodds, Sherril** 2001. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Houndsmills ja New York: Palgrave.
- \_\_\_\_\_. 2010. Slam dancing with the boundaries of theory and practice: The legitimisation of popular dance. Teoksessa Alexandra Carter ja Janet O’Shea (toim.). *The Routledge Dance Studies Reader*. 2. painos. Lontoo & New York: Routledge, 344–353.
- Dowden, Bradley** 2001. Time. Teoksessa *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/time/#SH3a>, viitattu 26.10.2013.
- Dox, Donnalee** 2005. Dance. Teoksessa *New Dictionary of the History of Ideas*. Encyclopedia.com, <http://www.encyclopedia.com>, viitattu 12.10.2013.
- Drummond, Kent, G.** 2003. The Queering of Swan Lake. *Journal of Homosexuality* 45:2–4, 235–255.
- Dunn Barnaby, Cusack Rhodri, Dalglish Tim, Evans Davey, Galton Hannah, Lawrence Andrew, Meyer Marcel, Morgan Ruth, Oliver Claire** 2010. Listening to Your Heart: How Interoception Shapes Emotion Experience and Intuitive Decision Making. *Psychological Science* 21:12, 1835–1844.

- Durst, Russel, K. & Newell, George, E.** 1989. The Uses of Function: James Britton's Category System and Research on Writing. *Review of Educational Research* 59:4, 375–394.
- Earley, P. Christopher & Ang, Soon** 2003. *Cultural Intelligence: Individual Interactions Across Cultures*. Stanford: Stanford Business Books.
- Eco, Umberto** 1979. The role of the reader. Teoksessa Umberto Eco. *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: University of Indiana Press, 3–43.
- \_\_\_\_ 1999. Times. Teoksessa Kirsten Lippincot (toim.). *The Story of Time*. Lontoo: Merrell Holberton, 10–15.
- Edley, Nigel** 2001. Analysing Masculinity: Interpretative Repertoires, Ideological Dilemmas and Subject Positions. Teoksessa Margaret Wetherell, Stephanie Taylor ja Simeon J. Yates (toim.). *Discourse as Data: A Guide for Analysis*. Lontoo & Thousand Oaks: Sage Publishing, 189–228.
- Elovirta, Arja** 2007. Mitä virkaa on kritiikillä? *Katsaus* 1, 33–36.
- Eräsaari, Leena** 1997. Sikiö ruudussa. Teoksessa Eeva Jokinen (toim.). *Ruumiin siteet: kirjoituksia eroista, järjestyksestä ja sukupuolesta*. Tampere: Vastapaino, 189–215.
- Eurolab E.v. Europäischer Verband für Laban/Bartenieff Bewegungsstudien (LBBS)**. Laban Bartenieff Movement Studies. [http://laban-eurolab.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=45&Itemid=22&lang=en](http://laban-eurolab.org/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=22&lang=en), viitattu 24.10.2013.
- Fairclough, Norman** 2002. *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino.
- Fenton, Roxane** 1997. Dancer Thinks About 'Dance' Cross-Culturally. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 9:3, 115–124.
- Fingerroos, Outi** 2003. Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa. *Elore* 2. [http://www.elore.fi/arkisto/2\\_03/fin203c.html](http://www.elore.fi/arkisto/2_03/fin203c.html), viitattu 20.10.2013.
- Fiske, John** 1992. *Merkkien kieli*. Tampere: Vastapaino.
- Fontaine, Geisha**. 2004. *Les Danses Du Temps. Recherches Sur La Notion De Temps En Danse Contemporaine*. Paris: Centre national de la danse.
- Foster, Susan Leigh** 1986. *Reading Dancing Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_ (toim.) 1995. *Choreographing History*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_ (toim.) 1996. *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power*. Lontoo ja New York: Routledge.
- \_\_\_\_ 2000. Choreographies of Gender. Teoksessa Lizbeth Goodman ja Jane de Gay (toim.). *The Routledge Reader in Politics and Performance*. Lontoo ja New York: Routledge.
- \_\_\_\_ 2001. Closet Full of Dances: Modern Dance's Performance of Masculinity and Sexuality. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.). *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison ja Lontoo: University of Wisconsin Press, 147–207.
- \_\_\_\_ 2011. *Choreographing Empathy*. Lontoo ja New York: Routledge.

- Foucault, Michel** 1972. *The Archaeology of Knowledge*. Lontoo ja New York: Tavistock Publications.
- \_\_\_\_ 1977. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Harmondsworth: Penguin.
- \_\_\_\_ 1978. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Harmondsworth: Penguin.
- \_\_\_\_ 1980. *Power/knowledge*. Pantheon Books: New York.
- \_\_\_\_ 1986. Of 'Other Spaces', *Diacritics* 16:1, 22–27.
- \_\_\_\_ 1998. *Foucault/Nietzsche*. Suom. Turo-Kimmo Lehtonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- \_\_\_\_ 2003. *Society Must Be Defended*. Lontoo: Allen Lane.
- Franko, Mark** 1995. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_ 2012. Dance and the Political: States of Exception. *Weaving Politics*. <http://www.weavingpolitics.se/introduction-weaving-politics/dance-and-the-political-states-of-exception/>, viitattu 20.11.2013.
- Frow, John** 1990. Intertextuality and ontology. Teoksessa Michael Worton & Judith Still (toim.). *Intertextuality: Theories and practices*. Manchester ja New York: Manchester University Press, 45–55.
- \_\_\_\_ 1995. *Cultural Studies and Cultural Values*. Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_\_ 2006. *Genre*. Oxon ja New York: Routledge.
- Gallese, Vittorio** 2001. The Shared Manifold Hypothesis. *Journal of Consciousness Studies* 8:5–7, 33–50.
- Gehm, Sabine, Husemann, Pirkko & von Wilcke, Katharina (toim.)** 2007. *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gergen, Kenneth** 1999. *An Invitation to Social Construction*. Lontoo ja Thousand Oaks: Sage Publications.
- \_\_\_\_ 2001. *Social Construction in Context*. Lontoo: Sage.
- Giersdorf, Jens Richard** 2010. Dance studies in the international academy: genealogy of a disciplinary formation. Teoksessa Alexandra Carter ja Janet O'Shea (toim.). *The Routledge Dance Studies Reader*. 2. painos. Lontoo ja New York: Routledge, 319–334.
- Glasser, Sylvia** 1993. On the Notion of "Primitive Dance". *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 7:3, 183–196.
- Gosetti-Ferencei, Jenifer Anna** 2004. *Heidegger, Hölderlin, and the Subject of Poetic Language: Towards a New Poetics of Dasein*. Bronx: Fordham University Press.
- Grau, Andée** 1994. Myths of origin. *Dance Now* 2:4, 38–43.
- Green, Jesse** 2007. Seeking His Inner Her, Size XXXL. *The New York Times*. [http://www.nytimes.com/2007/07/15/movies/15gree.html?\\_r=1&ref=movies&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/07/15/movies/15gree.html?_r=1&ref=movies&oref=slogin), viitattu 9.11.2013.
- Grosz, Elizabeth** 1994. *Volatile Bodies*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_ 1995. *Space, Time and Perversion*. Lontoo: Routledge.

- Grönfors, Matti** 1982. *Laadullisen tutkimuksen kenttätutkimusmenetelmät*. Helsinki: WSOY.
- Gupta Akhil & Ferguson James** 1992. Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology* 7:1, 6-23. <http://links.jstor.org/sici?sici=0886-7356%28199202%297%3A1%3C6%3AB%22SIAT%3E2.0.CO%3B2-6>, viitattu 25.10.2013.
- Hackney, Peggy** 2002. *Making Connections: Total Body Integration through Barthelemy Fundamentals*. New York: Routledge.
- Hagendoorn, Ivar** 2004. Some Speculative Hypothesis about the Nature and Perception of Dance and Choreography. *Journal of Consciousness Studies* 11:3-4, 79-110.
- Hakala, Juha, T.** 2009. *Uusi graduopas. Melkein maisterin entistä ehompia niksikirja*, 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Hakkarainen, Tuula & Hyvärinen, Marja-Leena** 1999. *Puheviestintää oppimaan*. Kielikeskusmateriaalia n:o 121. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus.
- Hall, Edward, T.** 1966. *The Hidden Dimension*. Garden City: Doubleday.
- Hamand, Amani** 2012. Autoethnography as a Genre of Qualitative Research: A Journey Inside Out. *International Journal of Qualitative Methods* 11:5, 585-606.
- Hammersley, Martyn & Atkinson, Paul** 1995. *Ethnography: Principles in Practice*, 2. painos. Lontoo: Routledge.
- Hamp, Andrew** 2013. 'Harlem Shake': The Making and Monetizing of Baauer's Viral Hit. *Billboard*. 15. February 2013. <http://www.billboard.com/articles/news/1539277/harlem-shake-the-making-and-monetizing-of-baauers-viral-hit>, viitattu 19.10.2013.
- Hanna, Judith Lynne** 1988. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance & Desire*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 1979. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin ja Lontoo: University of Texas Press.
- Haraway, Donna** 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14:3, 575-599.
- Harré Rom** 1989. Language Games and Texts of Identity. Teoksessa John Shotter ja Kenneth Gergen (toim.). *Texts of Identity*. Lontoo ja Newbury Park: Sage Publications, 20-35.
- Harré Rom & van Langenhove, Luk (toim.)** 1999. *Positioning Theory: Moral Context of Intentional Action*. Oxford ja Malden: Blackwell.
- Heathcote, Cassandra Leigh** 2012. Trisha Brown. *Sweet FE Learning*. 9 October. <http://sweetfelearning.com/2012/10/trisha-brown/>, viitattu 28.11.2013.
- Heidegger, Martin** 2000. *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino.
- Heikkilä Martta** 2012. Johdanto: Taiteesta Puheeseen. Teoksessa Martta Heikkilä (toim.). *Taidekriittikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus, 11-54.



- Heikkinen, Hannu** 2001. Toimintatutkimus – Toiminnan ja ajattelun taitoa. Teoksessa Juhani Aaltola ja Raine Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodin valinta ja aineiston keruu : virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus, 170–185.
- Helland, Shawna** 2001. The Belly Dance: Ancient Ritual to Cabaret Performance. Teoksessa Ann Dils & Ann Cooper Albright (toim.) *Moving History/Dancing Culture: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 128–135.
- Helle, Merja** 2010. *Toimitustyö muutoksessa. Toiminnan teoria ja mediakonseptin käsite tutkimuksen ja kehittämisen kehyksenä*. Acta Universitatis Tamperensis; 1578. Tampere: Tampere University Press.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula** 2010. *Tutki ja kirjoita*. 16. painos. Helsinki: Tammi.
- Hjort Madeleine** 2011. *Konstens betydelse: Om konstarter och litteratur i skola och samhälle*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Hodgens, Pauline** 1988a. Interpreting Dance. Teoksessa Janet Adshead (toim.) *Dance Analysis: Theory and Practice*. Lontoo: Dance Books, 60–89.
- \_\_\_\_\_. 1988b. Evaluating the Dance. Teoksessa Janet Adshead (toim.) *Dance Analysis: Theory and Practice*. Lontoo: Dance Books, 90–106.
- Hodgins, Paul** 1992. *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*. Lewison: Edwin Mellen Press.
- Homeros** 1941. *Ilias*. 2. painos. Käänt. O. Manninen. Helsinki: WSOY.
- Horton Fraleigh, Sondra** 1999. Family Resemblance. Teoksessa Sondra Horton Fraleigh ja Penelope Hanstein (toim.) *Reseraching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Lontoo: Dance Books, 3–21.
- Humalisto, Tomi** 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Väitöskirja. Acta Scenica 27. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Humphery, Doris** 1959. *The Art of Making Dances*. Hightstown: Dance Horizons.
- Hurley, Thérèse** 2007. Opening the door to the fairy-world: Tchaikovsky's ballet music. Teoksessa Marion Kant (toim.) *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge University Press, 164–174.
- Hutcheon, Linda** 1988. *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Milton Park ja New York: Routledge.
- Hutchinson Guest, Ann** 1984. *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. Princeton: Dance Horizons.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. New York: Gordon and Breach.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*, 4. painos. Lontoo & New York: Routledge.

- Hyvärinen, Matti** 2002. Kirjoittaminen toimintana. Teoksessa Merja Kinnunen ja Olli Löytty (toim.). *Tieteellinen kirjoittaminen*. Tampere: Vastapaino, 65–80.
- Ihonen Markku** 2000. Taidekriittikki täynnä sisäisiä ristiriitoja. *Aamulehti*, Alakerta 28.5.2000, <http://people.uta.fi/~tlmail/Jutut2/kritpara.htm>, viitattu 20.11.2013.
- Jakobson, Roman** 1988 [1960]. Linguistics and poetics. Teoksessa David Lodge (toim.). *Modern Criticism and Theory*. Burnt Mill ja New York: Longman, 32–56.
- Jay, Martin** 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- Jenkins, Keith** 1995. On 'What is History?' From Carr and Elton to Rorty and White. Lontoo ja New York: Routledge.
- Jennings, Luke** 2011. Desh – review. *The Observer*: 17 September; <http://www.theguardian.com/stage/2011/sep/17/desh-akram-khan-review>, viitattu 9.11.2013.
- Jowitz, Deborah** 1977. *Dance Beat: Selected Views and Reviews, 1967-1976*. New York: M. Dekker.
- \_\_\_\_\_ 1985. *The Dance in Mind: Profiles and Reviews 1976-83*. Boston: David R. Godine.
- Kaartinen, Marjo** 2004. *Neekerikammo: Kirjoituksia vieraan pelosta*. Turku: K&H, kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Kaepler, Adrienne** 2000. Anthropological/Ethnological Dance Studies and their Roots, in Dialogues, *Dance Research: Perspective on the Past, Outlook toward the Future*, *Dance Research Journal* 32:1, 116–121.
- Kaiku, Jan-Peter** 2007. Butoh and Finnish Contemporary Dance. *Finnish Dance in Focus*, 27–28.
- Kam, Vanessa** 2005. Merce Cunningham in Conversation with John Rockwell. Stanford Presidential Lectures in the Humanities and Arts. <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cunningham/>, viitattu 9.11.2013.
- Kant, Immanuel** 2012 [1788] *The Critique of Practical Reason*. Los Angeles: Indo-European Publishing.
- Keali'nohomoku, Joann** 1980 [1969]. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 1:2, 83–97.
- Kellner, Douglas** 2000. *Mediakulttuuri*, 3. painos. Tampere: Vastapaino.
- Kestenberg, Judith** 1975. *Children and Parents*. New York: Jason Aronson.
- Kestenberg, Judith & Sossin, K. Mark** 1979. *The role of movement patterns in development*. New York: Dance Notation Bureau.
- Kielitoimiston sanakirja** 2004. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 132. Internet-versio MOT Kielitoimiston sanakirja 1.0. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone Oy.

- Kilpeläinen, Jaakko** 2012. Mallilukija tuo särmää juttuihin. *Journalisti* 16, <http://www.journalistiliitto.fi/journalisti/lehti/2012/16/artikkelit/mallilukija-tuo-sarmaa-juttuihin/>, viitattu 14.11.2013.
- Kivinen, Mia** 2013. Valosuunnittelun perusasioita, luentomoniste. <http://koti.welho.com/mkivinen/valo/valoasiat.pdf>, viitattu 25.10.2013.
- Kniivilä, Sonja, Lindblom-Ylänne, Sari & Mäntynen, Anne** 2007. *Tiede ja teksti. Tehoa ja taitoa tutkielman kirjoittamiseen*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit.
- Korab-Karpowicz, Włodzimierz Julian** 2009. Martin Heidegger. Teoksessa *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/heidegge/>, viitattu 14.10.2013.
- Korsmeyer, Carolyn (toim.)** 1998. *Aesthetics: The Big Questions*. Malden: Blackwell.
- Kostiainen, Katri** 1993. *Teatteri- ja tanssitaiteen apurahaopas*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 18. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kristeva, Julia** 1980 [1969]. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.
- Laakkonen, Johanna (toim.)** 2009. *Tanssissa on tulevaisuus: Tanssin visio ja strategia 2010–2020*. Helsinki: Taiteen keskuustoimikunta ja Valtion tanssitaidetoimikunta.
- Laakkonen, Johanna ja Kukkonen, Aino (toim.)** 2010. *Tanssin strategia 2010–2020 Työpapereita*. Helsinki: Taiteen keskuustoimikunta ja Valtion tanssitaidetoimikunta.
- Laban, Rudolf** 1966. *Choreutics*. Lontoo: MacDonal and Evans.  
 \_\_\_\_\_. 1988. *The Mastery of Movement*. 4. tarkistettu ja laajennettu painos. Plymouth: Northcote House.
- Laban, Rudolf & Lawrence, F.C.** 1974. *Effort*. 2. painos. Plymouth: Macdonald & Evans.
- Labanotation Institute (toim.)** 2001. *Views of Rudolf Laban from the 21st Century* University of Surrey: Labanotation Institute.
- La Barre, Frances** 2001. *On moving and being moved: nonverbal behavior in clinical practice*. Hillsdale: The Analytic Press.
- Lacan Jaques** 1988. The insistence of the letter in the unconscious. Teoksessa David Lodge (toim.). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Burnt Mill ja New York: Longman, 108–123.
- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal** 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Lontoo ja New York: Verso.
- Lahtinen, Outi** 2012. Mitä aalto jättää jälkeensä – kuinka kirjoittaa teatteriesityksestä? Teoksessa Martta Heikkilä (toim.). *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus, 84–117.
- Lamb, Warren** 1965. *Posture and gesture: an introduction to the study of physical behaviour*. Lontoo: Gerald Duckworth & Co Ltd.
- Lamb, Warren & Watson, Elizabeth** 1979. *Body Code: The Meaning in Movement*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

- Lansdale, Janet** 2004. Ancestral and Autorial Voices in Lloyd Newson and DV8's *Strange Fish*. *New Theatre Quarterly*, 20:2, 117–126.
- \_\_\_\_\_. 2008. Intertextual Narratives in Dance Analysis. Teoksessa Janet Lansdale (toim.). *Decentring Dancing Texts: The Challenge of Interpreting Dances*. Houndsmills ja New York: Palgrave Macmillan, 1–20.
- \_\_\_\_\_. 2010. A Tapestry of Intertexts: Dance analysis for the twenty-first century. Teoksessa Alexandra Carter ja Janet O'Shea. *The Routledge Dance Studies Reader*. 2. painos. Lontoo ja New York: Routledge, 158–167.
- Layson, June** 1994. Historical perspectives in the study of dance. Teoksessa Janet Adshead-Lansdale ja June Layson (toim.). *Dance History: An Introduction*. Lontoo ja New York: Routledge, 3–17.
- Layton, Robert** 1994. *Who needs the past? Indigenous Values and Archaeology*. 2. painos. Lontoo ja New York: Routledge.
- Lehikoinen, Kai** 1996. *Fragile Roughness: Representations of Masculinities in Kenneth Kvarnström's Fem Danser* (1995). Pro gradu -tutkielma. Guildford: University of Surrey.
- \_\_\_\_\_. 1999. Fragile Masculinities: Reading Kvarnström. Teoksessa *Proceedings of the 22<sup>nd</sup> Conference of Society of Dance History Scholars*. Albuquerque, University of New Mexico, 10–13 June 1999, 129–137.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Stepping 'Queerly'?: Discourses in Dance Education for Boys in Late 20th Century Finland*. Väitöskirja. Guildford: University of Surrey.
- \_\_\_\_\_. 2005. Choreographies for Boys: Masculinism in Finnish Dance Education. Teoksessa Ingibjörg Björnsdóttir (toim.). *Dance Heritage: Crossing Academia and Physicality*. Proceedings, 7<sup>th</sup> NOFOD Conference, Reykjavik, April 15 – 18 2004. Nordisk forum för dansforskning, ss. 138–145.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Stepping Queerly? Discourses in Dance Education for Boys in Late 20<sup>th</sup>-Century Finland*. Oxford ja New York: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_. 2007. Intertekstuaalinen tutkimusote tanssintutkimuksessa. Teoksessa Anttila, Eeva (toim.) 2007. *Minäkö tutkija? Johdanto laadulliseen/postpositivistiseen tutkimukseen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <http://www.xip.fi/tutkija/> , viitattu 17.10.2013.
- Lepecki, André** 2012. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Suom. Hanna Järvinen. Kinesis 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Lepecki, André ja Joy, Jenn** 2009. *Planes of composition: Dance, theory and the global*. Lontoo ja New York: Seagull Books.
- Lippincot, Kirsten (toim.)** 1999. *The Story of Time*. Lontoo: Merrell Holberton.
- Lotman, Juri** 1989. *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Helsinki: SN- kirjat.
- Luoto, Miika** 2012. Ajattelun ote - Johdannoksi Merleau-Pontyn filosofiaan. Teoksessa Miika Luoto ja Tarja Roinila (toim.). *Maurice Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo, 9–33.
- MacCaw, Dick (toim.)** 2011. *The Laban Source Book*. Milton Park & New York: Routledge.

- MacIntyre Alasdair** 2007. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. 3. painos. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Macrell, Judith** 1992. DANCE / Underwater group therapy: Judith Mackrell reviews DV8's Strange Fruit at the Riverside Studios, *The Independent*, August 1, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance--underwater-group-therapy-judith-mackrell-reviews-dv8s-strange-fruit-at-the-riverside-studios-1537238.html>, viitattu 14.11.2013.
- \_\_\_\_\_. 2013. DANCE / High body count: Judith Mackrell on V-Tol at The Place. *The Independent*, Saturday 27 February, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-high-body-count-judith-mackrell-on-vtol-at-the-place-1475510.html>, viitattu 8.11.2013.
- Makkonen Anne** 2007. *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. Väitöskirja. Guildford: University of Surrey.
- Maletić, Vera** 1987. *Body – Space – Expression, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York ja Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Manning, Susan** 1993. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press.
- Marion, Sheila** 1992. Studying Water Study. *Dance Research Journal* 24:1, 1-11.
- Martin, John** 1965 [1939]. *Introduction to the dance*. Brooklyn: Dance Horizons.
- Matthew Bourne's Swan Lake** 2013, <http://www.swanlaketour.com>, ladattu 26.10.2013.
- Mauss, Marcel** 1973. Techniques of the body. *Economy and Society* 2:1, 70–88.
- McFee, Graham** 1994. *The Concept of Dance Education*. Lontoo ja New York: Routledge.
- McGann, Jerome** 2007. *The Point Is to Change It: Poetry and Criticism in the Continuing Present*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- McGowan, John** 1991. *Postmodernism and its Critics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- McGuigan, Jim** 1992. *Cultural Populism*. Lontoo ja New York: Routledge.
- McGuinness-Scott, Julia** 1983. *Movement study and Benesh movement notation: an introduction to applications in dance, medicine, anthropology, and other studies*. Oxford: Oxford University Press.
- McRobbie, Angela** 1984. Dance and social fantasy. Teoksessa Angela McRobbie ja Mica Nava (toim.). *Gender and Generation*. Lontoo: Macmillan, 130–162.
- Meer, Ameena** 1992. DV8: Strange Fish. *Frieze Magazine* 6, [https://www.frieze.com/issue/review/dv8\\_strange\\_fish/](https://www.frieze.com/issue/review/dv8_strange_fish/), viitattu 14.11.2013.
- Merleau-Ponty, Maurice** 2005 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Merz, Richard** 2001. *Plesna kritika*. Ljubljana: Društvo baletnih umetnikov Slovenije.

- Miettinen, Timo** 2007. *Heidegger ja logos. Oleminen ja aika inhimillisen järjellisyuden uudelleentulkintana*. Pro gradu -tutkielma, Helsinki: Filosofian laitos, Helsingin Yliopisto. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/18415/heidegge.pdf?sequence=2>, viitattu 15.10.2013.
- Miettinen, Timo, Pulkkinen, Simo & Taipale, Joonas** 2010. Johdanto. Teoksessa Timo Miettinen, Simo Pulkkinen ja Joonas Taipale (toim.). *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus, 9–22.
- Miller, Seumas** 2012. Social Institutions. Teoksessa Edward, N. Zalta (toim.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/social-institutions/>, viitattu 23.10.2013.
- Mills, Sara** 1997. *Discourse*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Mitoma, Judy (toim.)** 2002. *Envisioning Dance on Film and Video*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Monni, Kirsi** 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Väitöskirja. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Moore, Carol-Lynne** 1999. *The choreutic theory of Rudolf Laban: form and transformation*. Väitöskirja. Guildford: University of Surrey.
- \_\_\_\_\_. 2001. Bartenieff's contributions: The American perspective, *Proceedings of Views of Rudolf Laban from the 21<sup>st</sup> Century* –conference, 6 May 2000, University of Surrey. Guildford: Labanotation Institute.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Movement And Making Decisions: The Body-mind Connection In The Workplace (Contemporary Discourse on Movement and Dance)*. US: Dance & Movement Press.
- Moore, Carol-Lynne & Yamamoto, Kaoru** 1988. *Beyond Words: Movement Observation and Analysis*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Morris, Gay** 1996. *Moving Words: Re-writing Dance*. Lontoo: Taylor & Francis.
- Munro, Thomas** 1963. *Evolution in the Arts*. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Neisser, Ulrich** 1978. Perceiving, Anticipating and Imagining. *Minnesota Studies in Philosophy of Science*. 9, 89–105.
- Ng, Shelley** 2013. WATCH: Two dozen high school students punished for raunchy 'Harlem Shake' videos. *New York Daily News*, <http://www.nydailynews.com/news/national/super-raunchy-harlem-shake-videos-students-suspended-article-1.1268927#ixzz2kAkDiaxf>, viitattu 9.11.2013.
- Nochlin, Linda** 1989. *Women, Art, and Power: And Other Essays*. Boulder: Westview Press.
- Noland, Carrie** 2008. Introduction. Teoksessa Carrie Noland ja Sally Ann Ness (toim.). *Migrations of Gesture*. Minnesota & Lontoo: University of Minnesota Press.
- Norris, Christopher** 1982. *Deconstruction*. Lontoo ja New York: Methuen & Co. Ltd.

- North, Marion** 1959. *A Simple Guide to Movement Teaching*. Lontoo: Marion North.  
 \_\_\_\_ 1961. *Composing Movement Sequences*. Lontoo: Marion North.  
 \_\_\_\_ 1972. *Personality Assessment Through Movement*. Lontoo: Macdonald & Evans.
- Nouchi, Rachel** 2013. Review: Akram Kahn Compnay – Desh – Sadler’s Wells. Londondance.com, 14. June, <http://londondance.com/articles/reviews/akram-khan-company-desh-sadlers-wells/>, viitattu 9.11.2013.
- Novack, Cynthia** 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.  
 \_\_\_\_ 2010. Looking at movement as culture: Contact improvisation to disco. Teoksessa, Alexandra Carter ja Janet O’Shea (toim.). *The Routledge Dance Studies Reader*. 2. painos. Lontoo ja New York: Routledge, 168–180.
- Nylund, David** 2007. *Beer, babes, and balls: masculinity and sports talk radio*. Albany: State University of New York Press.
- Oikeustapauskokielma** 2001. Bernard Connolly vastaan Euroopan yhteisöjen komissio. Yhteisöjen tuomioistuimen tuomio 6. päivänä maaliskuuta 2001. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:61999CJ0274:FI:HTML>, viitattu 15.4.2012.
- Online Etymology Dictionary**. <http://www.etymoline.com>, viitattu 15.10.2013.
- Opetushallitus** 2005. *Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet*. Määräys 2005:43. Helsinki: Opetushallitus.
- O’Shea, Janet** 2010. Roots/routes of dance studies. Teoksessa Alexandra Carter, ja Janet O’Shea (toim.). *The Routledge Dance Studies Reader*. 2. painos. Lontoo ja New York: Routledge, 1–15.
- Parker, Ian** 1992. *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. London ja New York: Routledge.  
 \_\_\_\_ 1999. Introduction: Varieties of Discourse and Analysis. Teoksessa Ian Parker ja Bolton Discourse Network 1999. *Critical Textwork: An Introduction to Varieties of Discourse and Analysis*. Buckingham: Open University Press, 1–12.
- Parry, Jann** 1992. Sex As Unholy Communion. *The Observer*, August 2, [http://www.dv8.co.uk/home/review\\_the\\_observer\\_sex\\_as\\_unholy\\_communion](http://www.dv8.co.uk/home/review_the_observer_sex_as_unholy_communion), luettu 14.11.2013.
- Parviainen, Jaana** 1999. Fenomenologinen tanssianalyysi. Teoksessa Päivi Pakkanen ym. (toim.) *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta*. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 81–97.  
 \_\_\_\_ 2006. *Meduusan liike. Mobiilitajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pellegrino, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V. & Rizzolatti, G.** 1992. Understanding motor events: A neurophysiological study. *Experimental Brain Research* 91:1, 176–80.
- Phelan, Shane** 1997. Introduction. Teoksessa Shane Phelan (toim.). *Playing with Fire: Queer Politics, Queer Theories*. New York ja London: Routledge, 1–8.

- Pilbrow, Richard** 2008. *Stage Lighting Design: The Art, the Craft and the Life*. London: Nick Hern Books.
- Poesio, Giannandrea** 2008. Elusive Narratives: Mats Ek. Teoksessa Janet Lansdale (toim.). *Decentring Dancing Texts: The Challenge of Interpreting Dances*. Houndsmills ja New York: Palgrave Macmillan, 73–88.
- Pohjola, Mike** 2013. Poliittinen taide. *Turun Sanomat*. 12. lokakuuta, 22.
- Polanyi, Michael** 1962. Tacit Knowing: Its Bearing on Some Problems of Philosophy. *Reviews of Modern Physics* 34:4, 601–616.
- Potter Jonathan & Wetherell Margaret** 1987. *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. London & Thousand Oaks: Sage Publications.
- Preston-Dunlop, Valerie** 1963. *A Handbook for Modern Educational Dance*. London: Macdonald and Evans.
- \_\_\_\_ 1980. *Dance in Education: Modern Educational Dance*. Boston: Plays.
- \_\_\_\_ 1983. Choreutic Concepts and Practice. *Dance Research* 1:1, 77–88.
- \_\_\_\_ 1995. *Dance Words*. Chur: Harwood Academic Publishers.
- \_\_\_\_ 1998. *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. London: Verve.
- Preston-Dunlop, Valerie & Sanches-Colberg, Ana (toim.)** 2002. *Dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond*. London: Verve Publishing.
- Pritchett, James** 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge ja New York: Cambridge University Press.
- Pulkkinen, Simo** 2010. Husserlin fenomenologinen menetelmä. Teoksessa Timo Miettinen, Timo, Simo Pulkkinen ja Joona Taipale (toim.). *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus, 25–44.
- Pullan, Wendy** 2000. *Structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pursiainen, Terhi** 2011. *Kehon ilmauksellisuus – Liike ja sanaton viestintä tanssissa*. Opinnäytetyö. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, Esittävän taiteen koulutusohjelma, Tanssin suuntautumisvaihtoehto.
- Rainer, Yvonne** 1999. *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rorty, Richard** 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rouhiainen, Leena** 1999. Liike, yhdentymisen ja mielihyvä? Erään tanssimisen kokemuksen fenomenologista hahmotusta. Teoksessa Päivi Pakkanen ym. (toim.). *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuoliesta*. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3. Helsinki: Taiteen keskuustoimikunta, 99–122.
- Roy, Sanjoy** 2009. Step-by-step guide to dance: Akram Khan. *The Guardian*, Wednesday 23 September, <http://www.theguardian.com/stage/2009/sep/22/dance-guide-akram-khan>, viitattu 9.11.2013.



- Royal Academy of Dance, The Benesh Institute**, <http://pilot-rad.org.uk/study/Benesh>, viitattu 26.11.2013.
- Russell, Joan** 1969. *Creative Dance in the Secondary School*. Plymouth: Macdonald & Evans.
- Sachs, Curt** 1937. *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton & Company.
- Sachs, Joe** 1995. *Aristotle's Physics: A Guided Study*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Said, Edward, W.** 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Book.
- Salih, Sara** 2002. *Judith Butler*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Sampson, Edward** 1989. The Deconstruction of the Self. Teoksessa John Shotter ja Kenneth Gergen (toim.). *Texts of Identity*. Lontoo ja Newbury Park: Sage Publications, 1–19.
- Schaff, Philip ym.** 1885. Nicene and Post-Nicene Fathers: Series I, Vol. I, Confessions, Chapter 14. [http://en.wikisource.org/wiki/Nicene\\_and\\_Post-Nicene\\_Fathers:\\_Series\\_I/Volume\\_I/Confessions/Book\\_XI/Chapter\\_14](http://en.wikisource.org/wiki/Nicene_and_Post-Nicene_Fathers:_Series_I/Volume_I/Confessions/Book_XI/Chapter_14), viitattu 27.10.2013.
- Schmidt, Jochen** 2002. *Tanzen gegen die Angst. Pina Bausch Biografie*. 4. painos. Econ und List, München.
- Schön, Donald** 1983. *The reflective practioner. How professionals think in action*. New York: Basic Books.
- Seidman, Steven** 1994. *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Selden, Raman & Widdowson, Peter** 1993. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 3. painos. New York ja Lontoo: Harvester Wheatsheaf.
- Servos, Norbert** 1996. *Pina Bausch-Wuppertaler Tanztheater, oder die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren*. Seelze-Velber: Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung.
- Sheets-Johnstone, Maxine (toim.)** 1984. *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Lewisburg, PA: Bucknell University/Associated University Presses.
- Shilling, Chris** 1993. *The Body and Social Theory*. Lontoo: Sage.
- Siegel, Marcia B.** 1972. *At the vanishing point: A critic looks at dance*. New York: Saturday Review Press.
- Sjölin, Jan-Gunnar (toim.)** 2003. *Om konstkritik: Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*. Lund: Palmkronns Förlag.
- Smith, Ralph A. & Smith, Christiana M.** 1977. The artworld and aesthetic skills: context for research and development. *Journal of Aesthetic Education* 11:2, 117–32.
- Smith-Autard, Jacqueline** 1992. *Dance Composition: A Practical Guide for Teachers*. 2. painos. Lontoo: A&C Black.

- Soininen, Marjaana** 1995. *Tieteellisen tutkimuksen perusteet*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:43.
- Sommer, Robert** 1969. *Personal Space: The Behavioral Basis of Design*. New York: Prentice-Hall.
- Stolnitz, Jerome** 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin.
- \_\_\_\_ 1979. The artistic and the aesthetic "in interesting times". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37:4, 401–413.
- Stuster, Dana** 2013. Tunisians and Egyptians fight for their right to 'Harlem Shake', *Foreign Policy*, February 26, [http://blog.foreignpolicy.com/posts/2013/02/26/tunisians\\_and\\_egyptians\\_fight\\_for\\_their\\_right\\_to\\_harlem\\_shake](http://blog.foreignpolicy.com/posts/2013/02/26/tunisians_and_egyptians_fight_for_their_right_to_harlem_shake), viitattu 9.11.2013.
- Suhonen, Tiina (toim.)** 1991. *Hetken vangit. Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia*. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Sulcas, Roslyn** 2011. Silk Monsoons Cascade Into a Homeland Tale, *The New York Times*, October 7, [http://www.nytimes.com/2011/10/08/arts/dance/desh-from-akram-khan-at-sadlers-wells-review.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/10/08/arts/dance/desh-from-akram-khan-at-sadlers-wells-review.html?_r=0), viitattu 9.11.2013.
- Sulkunen, Pekka** 1997. Todellisuuden ymmärrettävyys ja diskurssianalyysin rajat. Teoksessa Pekka Sulkunen ja Jukka Törrönen (toim.). *Semioottisen sosiologian näkökulmia: Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*. Helsinki: Gaudeamus, 13–53.
- Suomen perustuslaki** 1999. <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731>, viitattu 15.4.2012.
- Sörgel, Sabine** 2007. *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Teck, Katherine** 1989. *Music for the Dance: Reflections on a Collaborative Art*. Westport: Greenwood Press.
- \_\_\_\_ 2011. *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art*. USA: OUP.
- The Oxford Dictionary of Current English** 1992. Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, Helen (toim.)** 1993 *Dance, Gender and Culture*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_ 1995. *Dance, Modernity, and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. Lontoo ja New York: Routledge.
- \_\_\_\_ (toim.) 1997. *Dance and the City*. Lontoo: Macmillan Press Ltd.
- \_\_\_\_ 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Houndsmills ja New York: Palgrave Macmillan.
- Tiainen, Heidi** 2009. *Peili ei tunne nälkää. Ravinto-opas tanssinopettajalle*. Opinnäytetyö. Turku: Turun ammattikorkeakoulu. Esittävän taiteen koulutusohjelma, Tanssin suuntautumisvaihtoehto.

- Townsend Julie** 2001. Alchemic Visions and Technological Advances: Sexual Morphology in Loie Fuller's Dance. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.). *Dancing Desires. Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison: University of Wisconsin Press, 73–96.
- Turner, Bryan** 1984. *The Body & Society: Explorations in Social Theory*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ulkoasiainministeriö** 1999. Ulkoasiainministeriön ilmoitus Euroopan ihmisoikeussopimuksesta, <http://www.finlex.fi/fi/sopimukset/sopsteksti/1999/19990063>, viitattu 15.4.2012.
- Uotinen, Johanna** 2010 Aistimuksellisuus, Autoetnografia ja ruumiillinen tietäminen. *Elore* 17:1, 86–95.
- Usher, Robin ja Edwards, Richard** 1994. *Postmodernism and Education*. Lontoo: Routledge.
- Vaijärvi, Kari** 1992. *Mistä rahat? Taiteen ja popularisoinnin apurahaopas*. Turku: Cultura.
- Van Koningsveld, Sara** 2011. *Effort and Personality According to Rudolf Laban: An Artistic Inquiry of Mobile State*. Dance/Movement Therapy & Counseling Theses. Paper 1. Chicago: Columbia College. [http://digitalcommons.colum.edu/theses\\_dmt/1/](http://digitalcommons.colum.edu/theses_dmt/1/), viitattu 2.12.2013.
- Van Maanen, John** 2011. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*, 2. painos. Chicago: University of Chicago Press.
- Vaughan, David** 2001. *Merce Cunningham: A Lifetime of Dance*. BPS American Masters. 16 December 2001. <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/merce-cunningham/a-lifetime-of-dance/566/>, viitattu 9.11.2013.
- Vilkka, Hanna** 2006. *Tutki ja havainnoi*. Helsinki: Tammi.
- Väliverronen, Esa** 2009. Journalismi kriisissä? Teoksessa Esa Väliverronen (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 13–31.
- Ward, Rachel** 2011. Matthew Bourne's Swan Lake, Sky 3D, review, *The Telegraph*, 28 June, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8604499/Matthew-Bourne-Swan-Lake-Sky-3D-review.html>, viitattu 26.10.2013.
- Waters, John** 2002. THEATER; Finally, Footlights On the Fat Girls. *The New York Times*, 11 August, <http://www.nytimes.com/2002/08/11/theater/theater-finally-footlights-on-the-fat-girls.html>, viitattu 9.11.2013.
- Watson, Amy** 2013. Pina Bausch and the Style of Dance Theatre, *Suite*. 30 October, <http://suite101.com/a/pina-bausch-and-the-style-of-dance-theatre-a362231>, viitattu 9.11.2013.
- Weeks, Jeffrey** 1990. The Value of Difference, Teoksessa Jonathan Rutherford (toim.). *Identity, Community, Cultural Difference*. Lontoo: Lawrence and Wishart.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Sexuality*, 2. painos. Lontoo ja New York: Routledge.
- Weiler, Hans, N.** 2005. Theory and Practice: Dichotomies of Knowledge? Paper prepared for an invited panel on "Beyond Dichotomies: Theory vs. Practice" at the annual meeting of the Comparative and International Education Society (CIES), Stanford University, March 22–26, 2005: [http://www.stanford.edu/~weiler/Texts05/CIES\\_paper.pdf](http://www.stanford.edu/~weiler/Texts05/CIES_paper.pdf), viitattu 21.10.2013.

- Wetherell, Margaret** 2001. *Minds, Selves and Sense-Making*, Editor's Introduction. Teoksessa Margaret Wetherell, Stephanie Taylor ja Simeon, J. Yates (toim.). *Discourse Theory and Practice: A Reader*. Lontoo ja Thousand Oaks: Sage Publications, 186–197.
- Whitehead, Stephen** 2002. *Men and Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Wildschut, Liesbeth** 2009. A Physical Experience While Watching Dance. Teoksessa Tresa Randall (toim.). *Congress on Research in Dance 2008: Dance Studies and Global Feminisms*. Proceedings, University of Illinois Press, 237–246.
- \_\_\_\_\_. 2003. How children experience watching dance, Teoksessa Lúcia Matos (toim.) *Breaking Boundaries: dances, bodies and multiculturalism*. Salvador: FSBA, 247–253.
- Williams, Raymond** 1983. *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Lontoo: Fontana Press.
- Wittgenstein, Ludwig** 1999 [1953]. *Filosofisia tutkimuksia*. 2. painos. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Wolff, Janet** 1993. *The Social Production of Art*. 2. painos. Houndsmills ja Lontoo: Macmillan Press Ltd.
- Worton, Michael & Still, Judith (toim.)** 1990. *Intertextuality: theories and practices*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Yamamoto, Kaoru** 2008. The Warp and Weft of Culture: A Review. Teoksessa Kai Lehikoinen (toim.). *Business Bodies 2008*. Proceedings. Helsinki: IADE, 37–50.
- YouTube Trends** 2013. Harlem Shake Has Exploded. 12. February, <http://youtube-trends.blogspot.ca/2013/02/the-harlem-shake-has-exploded.html>, viitattu 19.10.2013.
- Zaman, Fariyah** 2013. Matthew Bourne's Swan Lake and What 3D means for Dance on Camera, The DFA Blog, 28 January 2013, <http://www.dancefilms.org/2013/01/28/matthew-bournes-swan-lake-and-what-3d-means-for-dance-on-camera/>, viitattu 26.10.2013.

---

## Kuvituksen lähteet

<http://orixadancesfpl.weebly.com/intro-scope.html>, viitattu 21.10.2103.

<http://robertandersondances.blogspot.fi/2011/09/playful-physics-weekly-class-in-london.html>, viitattu 21.10.2103.

<http://thedirtyartsmock.wordpress.com/2010/10/20/please-do-not-feed-the-swans/>, viitattu 21.10.2103.

<http://vimeo.com/56730565>, viitattu 21.10.2103.

<http://www.flickr.com/photos/capsulaexpeditions/6260286462/>, viitattu 21.10.2103.

<http://www.liikekieli.com/archives/5570>, viitattu 21.10.2103.

<http://www.svetvincenatfestival.com/en/predstave/2013/eNTeR-aCHILLeS/117>, viitattu 21.10.2103.

<http://www.youtube.com/watch?v=4hpEnLtqUDg>, viitattu 21.10.2103.

<http://www.youtube.com/watch?v=5PFR2OXf9iQ>, viitattu 21.10.2103.

<http://www.youtube.com/watch?v=5yZrUH2bBNE>, viitattu 21.10.2103.

[http://www.youtube.com/watch?v=cJx\\_nB5LdLQ](http://www.youtube.com/watch?v=cJx_nB5LdLQ), viitattu 21.10.2103.

<http://www.youtube.com/watch?v=FvZO-UYsehs>, viitattu 21.10.2103.

<http://www.youtube.com/watch?v=YHeoYdDMbLI>, viitattu 21.10.2103.



# Sarjassa aiemmin julkaistut teokset

André Lepecki (2012). *Tanssitaide ja liikkeen politiikka.*

Susan Rethorst (2012). *A Choreographic Mind.  
Autobodygraphical Writings.*

Kirsi Monni (2012). *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike-  
työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia.*

Tanssitaiteilijat, pedagogit, tuottajat, tutkijat ja kriitikot joutuvat työssään pohtimaan, miten tanssin rakenteet ja merkitykset ilmenevät esityksen kokijalle. Entistä useammin he joutuvat puhumaan ja kirjoittamaan tanssin kulttuurisista, historiallisista, yhteiskunnallisista, poliittisista ja taiteellisista merkityksistä myös oman alansa ulkopuolelle erilaisille yleisöille, asiakasryhmille, rahoittajille ja median edustajille. Tanssianalyysi on keino tarkastella tanssiesityksiä sekä lisätä tanssin tunnettuutta ja arvostusta kielellistämisen keinoin.

*Tanssi sanoiksi* tarjoaa yleiskatsauksen tanssianalyysiin keino-  
na tarkastella tanssiesityksiä tulkitsevasti ja kriittisesti osana tanssintutkimusta ja -pedagogiikkaa. Sen tarkoituksena on auttaa tanssialan ammattilaisia, opiskelijoita, tutkijoita ja muita kiinnostuneita tanssin kielellistämisessä, tulkinnessa ja arvioinnissa.

Yliopistonlehtori, FT Kai Lehikoinen on 25 vuoden aikana toiminut tanssin kentällä esiintyjänä, koreografina, läänintaiteilijana, opettajana, tuottajana ja tutkijana.



**TEATTERI- x  
KORKEAKOULU**  
TAIDEYLIOPISTO