

Toinen iho:

Uransa loukkaantumiseen
päättäneen nykytanssijan
identiteetti

HANNA POHJOLA

29

ACTA SCENICA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Toinen iho:
Uransa loukkaantumiseen
päättäneen nykytanssijan
identiteetti

HANNA POHJOLA

Toinen iho: Uransa loukkaantumiseen päättäneen
nykytanssijan identiteetti
Väitöstutkimus

JULKAISIJA:

Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden
tutkimuskeskus

©TEATTERIKORKEAKOULU

ja Hanna Pohjola

JULKAISUSARJAN ILME,

KANNEN SUUNNITTELU JA

PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

Hahmo Design Oy,

www.hahmo.fi

TAITTO

Edita Prima Oy/Tarja Lindroos

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2012

PAPERI

Carta Integra 250 g/m² & Cocoon 120 g/m²

KIRJAINPERHE

Filosofia. © Zuzana Licko.

ACTA SCENICA 29

ISBN (painettu):

978-952-9765-93-5

ISBN (verkkojulkaisu):

978-952-9765-94-2

ISSN (painettu):

1238-5913

ISSN (verkkojulkaisu):

2242-6485

Abstract

The research focuses on the identity and the life change of an injured former contemporary dancer. This subject is approached retrospectively and narratively through narratives on being a dancer, on injury and on career termination. The theoretical framework of the research involves narrative theory, social psychological concepts of identity, and dance research. The research methodology of the qualitative study focuses on narrative-episodic interview. The gathered data is analyzed and interpreted by means of analysis of narratives and narrative analysis.

By interpreting the constructed narratives of the three former Finnish contemporary dance artists, the objective of the study is to produce data on the injury-based career termination and its influence on dancer identity. The narratives by the dancers are located in time around the turn of the 21st century, and focus on the active dancing years and the career termination. These narratives point to the fact that the professional identity of the dancer is enabled by dialectic secondary socialization. The identity of the dancer is depicted as both socially shaped and a sculptor of the social. The empirical data indicates that the identity of the contemporary dancer is transformative. It is shaped by dance tradition, socio-economical status of dance art in society, practical norms and forms of the dance field, and dance pieces, but also by personal goals and personal identity of the dancer. Thus, the professional identity of the dancer is socially negotiated. The most significant factor in determining the end of the dancer's career is the impaired physical functioning caused by the injury. Another crucial factor in predicting the course of the transition is the attachment to the dancer identity. In the narratives, the life change is revealed as a social and economical change, as well as an alteration of the dancer identity, which is enabled by time.

KEYWORDS: contemporary dance, identity, injury, life change

Tiivistelmä

Tutkimuksessa tarkastellaan loukkaantumiseen uransa päättäneen nykytanssijan elämänmuutosta ja tanssijaidentiteettiä. Tutkimusaihe jäsentyy retrospektiivisesti ja narratiivisesti tanssijuuden, loukkaantumisen ja uran päättämisen kertomuksiin. Tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen muodostavat narratiivisuus, sosiaalipsykologinen identiteetikäsitteistö ja tanssintutkimus. Tutkimusotteeltaan laadullisen työn tutkimusmetodina on narratiivis-episodinen haastattelu, jonka tuottamaa aineistoa jäsennetään ja tulkitaan narratiivien ja narratiivisen analyysin avulla.

Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella kolmen suomalaisen entisen nykytanssijan 1990-2000 -luville sijoittuvia kertomuksia loukkaantumiseen päätyneestä aktiiviurasta ja tuottaa tietoa tanssijaidentiteetistä loukkaantumisen ja uran päättämisen positioista. Tutkimuksen kertomuksissa ilmenevä tanssijan ammatillinen identiteetti mahdollistuu dialektisen sekundaarisen sosialisaaion kautta. Tanssijaidentiteetti näyttäytyy tällöin sekä sosiaalisesti muotoiltavana että sosiaalista muotoavana entiteettinä. Tutkimusaineiston mukaan nykytanssijan identiteetti on muuttuva. Sitä muovaavat tanssin traditio, tanssin sosio-ekonominen asema yhteiskunnassa, tanssijarjen käytännöt ja tanssiteokset, mutta myös tanssijan henkilökohtaiset tavoitteet ja henkilökohtainen identiteetti; se näyttäytyy siis sosiaalisesti neuvoteltuna. Merkittävin yksittäinen tekijä uran päättämisessä on vamman aiheuttama tanssijan fyysisen toimintakyvyn heikentyminen. Ammatillisen tanssijauran päättymisessä keskeistä on myös tanssijaidentiteettiin kiinnittyminen, joka luonnehtii ammatillista siirtymävaihetta. Elämänmuutos näyttäytyy kertomuksissa sosiaalisena, taloudellisena ja tanssijaidentiteetin muutoksena, joka mahdollistuu ajassa.

ASIASANAT: nykytanssi, identiteetti, loukkaantuminen, elämänmuutos

Sisällysluettelo

<i>Esipuhe</i>	9
<i>1. Johdanto</i>	13
1.1 Tutkimuksen alkuaskeleet	13
1.1.1 Tutkimusaihe ja tutkimuskysymykset	13
1.1.2 Tutkimusaiheen sijoittuminen tanssintutkimuksen kenttään	14
1.1.3 Tutkimuksen rakenne	16
1.2 Tanssijan uran päättyminen	17
1.2.1 Uran päättymiseen johtavat syyt	17
1.2.2 Siirtymä ja uudelleen kouluttautuminen aiemman tutkimuksen valossa	24
<i>2. Näkökulmia tutkimukseen</i>	33
2.1 Teoreettinen viitekehys	33
2.2 Minuuden ja identiteetin sosiaalisuus	34
2.2.1 Minuuden ja identiteetin käsitteet	36
2.2.2 Identiteetin muuntuvaisuus	40
2.3 Narratiivisen tutkimuksen ja käsitteiden määrittely	42
2.3.1 Narratiivisen tutkimuksen jäsentäminen	43
2.3.2 Kertomuksen määrittäminen	46
2.3.3 Narratiivisuus tässä tutkimuksessa	48
2.4 Tutkimuksen metodiset jalanjäljet	51
2.4.1 Aineiston keruu	52
2.4.1.1 Narratiivis-episodinen haastattelu aineiston keruun menetelmänä	52
2.4.1.2 Haastateltavat ja haastateltavien valintaprosessi	57
2.4.1.3 Haastattelut	59
2.4.2 Aineiston analyysin vaiheet ja tulkinta	61
2.4.2.1 Litterointi ja redusointi	63
2.4.2.2 Narratiivien analyysi ja aineiston järjestäminen	65
2.4.2.3 Narratiivinen analyysi ja tulkinta	70

3.	<i>Identiteetikertomukset</i>	73
3.1	Tanssijaidentiteetin rakentuminen	73
3.1.1	Tanssijaidentiteetin ulkoiset mahdollistajat	76
3.1.1.1	Nykytanssin kenttä ja yhteiskunta	77
3.1.1.2	Nykytanssin estetiikka	85
3.1.1.3	Perinteinen tanssijan rooli ja postmoderni tanssijakuva	91
3.1.2	Sitoutuminen ammatilliseen identiteettiin	98
3.1.3	Nykytanssijan ruumiillistunut identiteetti	104
3.2	Tanssijaidentiteetin kyseenalaistaminen	114
3.2.1	Muutuskertomukset	115
3.2.1.1	Johanna: Särkymisen ja selviytymisen kertomus	115
3.2.1.2	Kaisa: Kristallisoitumisen kertomus	118
3.2.1.3	Pasi: Nähdyn tulemisen ja autonomian kertomus	121
3.2.2	Muutuskertomukset sairauskertomusten valossa	124
3.2.3	Aktiiviuran lopettaminen	130
3.3	Uusi ammatillinen identiteetti	139
3.3.1	Siirtymän haasteet	139
3.3.2	Hakeutuminen uuteen ammatti-identiteettiin	142
4.	<i>Lopuksi</i>	149
4.1	Johtopäätökset	149
4.2	Tutkimuksen luotettavuuden ja pätevyyden arviointi	154
4.3	Jatkokysymykset	158
	<i>Lähteet</i>	161
	<i>Kaaviot</i>	179
	<i>Taulukot</i>	179
	<i>Liitteet</i>	180

Esipuhe

Tunnen liikkeessä olevani kotonani, kaikkialla. Se on uinuva kehto, jossa minä olen minä. Se on hapertuvaa unelmien pilviverhoa, sisäistä turvaa ja viisautta. Näin on ollut aina; se on henkinen kotini, joka kantaa minua. Se on pulppuilevaa nau-rua, lohduttavan raakaa itkua, ääretöntä pilviharsoa. Elämän yllätyksellisyydessä ja repaleisuudessa olen saanut kiinni jostain, mikä on itsessäni totta. Jotain kau-kaista ja ulottumattomissa olevaa.

Pienen ikäni liikkuneena ja liikkumiseen tottuneena olen aistinut liikkeen koke- muksen aktivoimisessa kuin myös sen vastaanottamisessa hyvin erilaisia tasoja ja funktioita, joista itselleni merkityksellisimmäksi ja antoisimmaksi on muodostunut vuosien varrella tanssin mahdollistama maailma. Koen, että tanssissa¹ olen löytä- nyt syvimmän dialogin ja kosketuksen omaan olemisen tapaani jäsentää maailmaa itsessäni ja ympärilläni. Tulkitsen, että tanssi liikkeenä on äänetöntä hiljaista hyri- nää, ajattelua, jossa voin antaa itselleni aikaa ja mahdollisuuden suunnata tunte- mattomaan. Se on minulle samalla myös kykyä uskaltaa tarttua siihen, mitä haluaisi välttää ja siihen mistä haluaisin välittää. Tanssin sisältämä liike on ainutlaatuinen ja alati muuttuva olemukseltaan; ajattomuuden värittämässä hetkessä se on kaik- kien aistien riemuvoitto. Se on kuin seitin ohuen ohutta verkkoa, joka rikkoutuu helposti ja katoaa palaamatta entiselleen. Huumaava pienoismaailma täyteläisim- millään aisteja. Koti, jossa ruumis ja mieli ovat yhtä.

Viimeisimmän vuosikymmenen ajan useat tanssialan opiskelutovereistani, kollegoistani ja ystäivistäni ovat luopuneet tanssista ammattina. He ovat tietoi- sesti astuneet syrjään tanssin maailmasta ja antaneet elämän muuttua niin tanssin kentän taloudellisten resurssien niukkuuden, työuupumuksen, loukkaantumisen kuin uuden elämänsuunnan valitsemisen vuoksi. Tätä lopullista päätöstä, amma- tista irrottautumista, on usein valvottu yhdessä ja yksin, harkittu illan hämärtyessä

1 Olen valmistunut tanssitaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 2005 ja sitä aiemmin Kuopion Konservatoriosta 2000. Tanssin kentällä olen työskennellyt vuodesta 1996 alkaen tanssijana, tanssinopettajana ja koreografina. Pääasiallisesti olen suuntautunut opinnoissani sekä tanssitaiteilijana nykytanssiin.

Tanssilla tarkoitan tässä yhteydessä lähinnä sitä kokemuksellista tieto-, taito- ja tunnevarastoa, josta olen saanut ammentaa taidetanssia opiskellessani ja ammattiani harjoittaessani. Vaikkakin olen saanut opiskella ja opettaa tanssitaiteen lajeja äärilaidasta toiseen, olen ollut erityisen kiinnostunut nykytanssin liikkeen ontologiasta ja sen perustavan kaltaisesta dialogista.

vuosien kuluessa. Kaikessa kiireettömyydessään uran päättämisen puntarointi on näyttäytynyt minulle, kanssamatkaajalle, hiljaisena ja korostetun tietoisena prosessina, jossa ystäväni ja kollegani ovat pitkällisen Jaakobin painin jälkeen päättäneet lopulta vaihtaa alaa ja irrottautua ammatillisesti tanssijuudesta.

Osallistuin aluksi näihin ammatillisen tanssijuuden luopumisen monologisiin pohdintoihin ja hypoteettisiin kertomuksiin kuuntelijan roolissa. Tulkitsen tutkimustyöni käynnistyneen juuri tästä epäuskoisuuden ja -tietoisuuden ihmetyksen ryöpystä ja rujon ujosta kurkistuksesta ystäväni ja kollegojeni elämänmuutokseen. Lopulta tämä kuuntelijana kokemani ihmetyks kääntyi uteliaisuudeksi ja kiinnostukseksi, osin myös henkilökohtaiseksi peloksikin. Jäin kiinni ajatukseen siitä, kuinka uran päättäminen ja sen päätyminen vaikuttavat identiteettiin, olemisen tapaan ja olemassaoloon. Luvatta annoin tämän kiusallisen kysymyksen tulla lähelle ja ryömiä ihoni alle:

Tyhjänä ja eksyneenä kuljin autiota katua. Silti tiesin määränpään ja suunnan, pisteen johon lopettaa. Silti se kai kulku, matka. Se oli täynnä tyhjyyden ja hiljaisuuden kaikuja. Kirkasta ja metallista ilmapatsasta sisälläni. Ja kuitenkin tyyneenä kävelin askel toisensa löytäen. Ohittaen, kiittäen. Juoksin pakoon ilman juoksun kiihkeää rytmiä. Kulissi vai fasadi? Rikottu lupaus, petetty haave? Tyhjiin kuristettu itku. Näkymättömyys. Kepeää kuolemaa. Kuin ilmaa... Harhailemassa. (tutkimuspäiväkirja 12.05.2008)

Kirjoitan tässä väitöstutkimuksessa kolmen entisen nykytanssijan elämänmuutoksen kokemuksesta tulkintani ja vajavaisen ymmärrykseni kautta. Tutkimukseeni osallistuneiden haastateltavieni, ”Johannan, Pasin ja Kaisan”, kertomusten myötä nämä aiemmin kuulemani loukkaantumisen ja lopettamisen uhkakuvat muuttuivat konkretiaksi, verbaaliseksi, jaetun kertomuksen kokemuksen myötä. Samalla heidän kertomuksensa alkoivat elää vahvasti myös minussa, kuulijassa. Ymmärsin, että asian äärelle läsnä olevaksi ja kuulevaksi asettuminen on kertomuksen kuulemisen edellytys.

Olen syvästi kiitollinen ”Johannalle, Pasille ja Kaisalle” heidän tutkimustani kohtaan osoittaneesta mielenkiinnosta ja heidän halustaan jakaa elämää mullistanut henkilökohtainen kokemus. Kaunis kiitos teille. Ilman teitä tämä tutkimus ei olisi ollut mahdollinen. Kiitän lämpimästi niitä ystäviäni ja kollegoitani, jotka saattoivat minut tämän aiheen äärelle.

Haluan myös osoittaa kiitokseni jo edesmenneelle liikuntalääketieteen lehtori ja dosentti Heikki Pekkariselle kannustuksesta. Kiitän myös Leena Reinikaista, Ritva ”Manna” Miettistä, Rita Sorvaria, Terhi Pellikkaa perheineen, Mia Tiihosta, Pauliina Kuukkaa perheineen, Anu Kinnusta, Soili Lehtoa, Tommi Tolmusta, Reeta ja

Sami Somervilleä perheineen, Lea ja Hannu Mikkosta, Erja Misukkaa sekä Leena ja Heikki Laitista perheineen kannustuksesta. Erityiskiitos kuuluu Vuorelan kirjaston henkilökunnalle. Englannin kielisen tiivistelmän tarkastamisesta kiitän Marketta Räihälää. Osoitan kiitokseni myös Shobhalle ja Randy Parrishille sekä Pochonin perheelle unohtamatta oppilaitani vuosien varsilta. Kiitän lämpimästi kaikkia, jotka ovat osallistuneet tutkimusprosessiini kertoen omasta elämänmuutoksestaan seminaareissa, oppilaitosten lukuisilla käytävillä ja tanssisalin rauhassa.

Haluan kiittää työni ohjaajaa tanssitaiteen tohtori Leena Rouhiaista, joka on jaksanut kulkea vierelläni koko tutkimuspolkuni ajan haparoinneistani ja eksymisistäni huolimatta. Erityiskiitos kuuluu tutkimukseni loppumetreillä mukaan tulleet työni ohjaajalle yhteiskuntatieteiden tohtori Vilma Hänniselle, joka on innostuksellaan ja avoimuudellaan tukenut työn edistymistä merkittäväällä tavalla. Kiitän yhteisesti heitä asiantuntevasta ohjauksesta, luottamuksesta ja tuesta.

Osoitan kiitokseni myös työn esitarkastajille tanssitaiteen tohtori Teija Löytöselle ja yhteiskuntatieteiden tohtori Veli-Matti Poutaselle. Kunnioittaen kiitän heitä osuvista kommenteista, ajatteluni jäsentämisestä, parannusehdotuksista ja rehellisen kriittisestä kannustuksesta.

Kiitän lämpimästi myös Teatterikorkeakoulua, Suomen Kulttuurirahaston Pohjois-Savon Rahastoa, J.E. Tuovisen rahastoa, Pariisin taiteilijakaupungin säätiötä, Suomalaista Konkordia-liittoa sekä Suomen Kulttuurirahastoa tutkimustyöni mahdollistamisesta.

Rakkaat kiitokset osoitan vanhemmilleni Tuula Riekkiselle ja Hannu Pohjolalle.

Sosiologi Arthur Frankin (1991a, 10) lailla uskon, että kokemukset tulee elää, eikä niitä tule hallita. Tällöin kokemus on kuultavissa, kirjoitettavissa ja luettavissa; se on silloin ennen kaikkea jaettavissa.

Vuorelassa, 09.09.2012

Hanna Pohjola

1. Johdanto

1.1 TUTKIMUKSEN ALKUASKELEET

1.1.1 Tutkimusaihe ja tutkimuskysymykset

Kiinnostuksen kohteenani on tässä väitöstutkimuksessa loukkaantumiseen uransa päättäneen suomalaisen nykytanssijan elämänmuutos ja tanssijaidentiteetti. Tutkimusaihe jäsentyy työssäni takautuvasti, retrospektiivisesti, ja narratiivisesti tanssijuuden, loukkaantumisen ja uran päättämisen kokemuksia muistellen ja kertomuksia rakentaen, jakaen ja kuunnellen. Lähestyn fyysisen loukkaantumisen, vamman, mukanaan tuomaa äkillistä elämänmuutosta ja aktiiviuran suunnittelematonta loppumista siis narratiivisesta viitekehyksestä käsin, jossa kerronnallisuuden avulla rakennetaan merkityksiä identiteetistä. Olen kiinnostunut tästä tanssijan elämänmuutoksesta erityisesti kahdessa mielessä. Ensinnäkin oletukseni mukaan juuri fyysinen loukkaantuminen voi pakottaa tanssijan pysähtymään, ottamaan etäisyyttä, punnitsemaan ja valitsemaan; kohtaamaan, näkemään ja kuulemaan toisin. Ennakkokäsitykseni mukaan loukkaantunut tanssija asettuu näin ollen mahdollisesti niin reflektiiviseen kuin refleksiiviseen² asemaan ammat tiinsa nähden. Tästä perspektiivistä käsin loukkaantuminen ja uran päättäminen voi mahdollistaa ammatillisen tanssijaidentiteetin merkityksen tarkastelemisen tanssijalle. Toiseksi loukkaantuminen voi haastaa joko sopeutumiseen tai sopeutumattomuuteen, jolloin ammattitanssija mahdollisesti rakentaa uuden ammatillisen identiteetin monitahoisen siirtymävaiheen kautta: muuntaa tai vahvistaa tanssijaidentiteettiään loukkaantumisesta käsin.

Tutkimusotteeltaan laadullisen työn tutkimusmetodina on narratiivis-episodin haastattelu, jonka tuottamaa aineistoa jäsenän sosiaalipsykologisen identiteetikäsitteistön ja narratiivisen työotteen avulla. Haastateltavieni konstruoimien tanssija-, muutos- ja uuden ammatillisen identiteetin kertomusten viitoittamana etenkin 1990-2000-lukujen tanssitaide ja tanssikenttä ovat tutkimukselle merkityksellisiä. Tutkimukseni tarkastelee intersubjektiivisesti tuotettuja kertomuksia nykytanssijan elämänmuutoksesta loukkaantumisen ja uran päättämisen positiivista nähden.

2 Reflektiivisellä viitataan tässä kohden reflektioon. Refleksiivisyyden ymmärrän oman toiminnan tietoisena tarkasteluna ja sen muuttamisena.

Tutkimukseni päätutkimuskysymyksen³ määritän seuraavasti:

- *Kuinka uran päättymisen loukkaantumiseen on vaikuttanut haastattelujen nykytanssijoiden elämään ja identiteettiin?*

Haastatteluaineistossa ilmenevien tanssija-, muutos- ja uuden ammatillisen identiteetin kertomusten avulla päätutkimuskysymys saa rinnalleen seuraavat sivukysymykset⁴:

- *Kuinka tanssijaidentiteetti muodostuu?*
Kuinka tanssijaidentiteettiä ylläpidetään tanssin kentässä?
- *Millainen on loukkaantumiseen uransa päättäneen nykytanssijan tanssijaidentiteetti?*
- *Millaisena uran päättymisen ja urasiirtymä näyttäytyvät kertojien kuvaaman elämänmuutoksen varjossa?*

1.1.2 Tutkimusaiheen sijoittuminen tanssintutkimuksen kenttään

Laadullisen ja narratiivisen tutkimusposition⁵ ohella väitöstyöni sijoittuu suomalaiseen tanssintutkimukseen ja sen tieteelliseen kehityslinjaan. Tanssintutkija Anne Makkonen (2009) toteaa suomalaisen tanssintutkimuksen käynnistyneen

3 Kysymys on toiminut ns. avoimena aloituskysymyksenäni narratiivis-episodisissa haastatteluissa (kts. liitteet 5 ja 6).

4 Sivukysymykset muotoutuivat aineiston jäsentämisen ja narratiivien analyysin yhteydessä.

5 Ymmärrän yleisen tutkimuksen metateoreettisen kentän suuntautuvan perinteisesti siis kahtaalle: kvantitatiiviseen eli määrälliseen sekä kvalitatiiviseen eli laadulliseen tutkimukseen (vrt. narratiivisuus kolmantena tutkimussuuntana; esim. Webster & Mertova 2007, 115). Kolmanneksi tutkimusparadigmaksi edellisten rinnalle on ehdotettu vuosituuhannen vaihteen performatiivisen käänteen (Salo 2008, 68; Suoranta 2008) myötä taiteellista tutkimusta (vrt. esim. practice as research, performance as research, artistic practice, practical knowledge), jonka tiedonintressi kohdentuu käytännöstä suuntautuviin kysymyksenasetteluihin ja käytäntöjen teoriaan esittäen tutkimuslöydökset performatiivisesti (kts. lisää Hannula & Kiljunen 2001; Pakes 2003; Pakes 2004; Haseman 2006; Suoranta 2008; Haseman 2009; Riley & Hunter 2009). Jakautuminen kvantitatiiviseen, kvalitatiiviseen ja taiteelliseen ei tulkintani mukaan kuitenkaan ole struktuuriltaan välttämättä jäykkää ontologisista ja epistemologisista eroavaisuuksista huolimatta, vaan metateoreettisen tutkimuksen kentän voi käsittää myös transformatiiviseksi. Keskeistä ei ole tällöin paradigmojen risteyttäminen, vaan tutkimuksen eteneminen ja tutkimusilmiön ontologinen ja epistemologinen tarkastelu: millainen tutkimusilmiö on, millaista tietoa se voi tuottaa ja millaisin keinoin sitä voidaan lähestyä. Näin ollen esimerkiksi kvantitatiivista ja kvalitatiivista tutkimusta ei tieteessä tarvitse välttämättä tulkita erillisiksi todellisuksiksi, vaan ne yhdessä voivat tuottaa samasta ilmiöstä erilaista tietoa: puhutaan triangulaatiosta. Tällöin triangulaatiossa tutkittavaa ilmiötä voidaan tarkastella useasta eri suunnasta ja eri tavalla esimerkiksi monimetodisesti, useammasta teoriasta, aineistosta tai useamman tutkijan kautta (kts. esim. Denzin & Lincoln 1994, 1-6; Janesick 1994, 214-215; Syrjäläinen, Eronen & Värri 2007, 7).

akateemisesti 1990-luvulla saaden poikkeuksellisesti anglo-amerikkalaisesta tanssintutkimuksen kehityshistoriasta poiketen miltei alusta asti rinnalleen taiteellisen tutkimuksen. Makkosen mukaan tanssin ja sen käytännön läheisyys onkin ollut tunnusomaista suomalaiselle tanssintutkimukselle selittyen pitkälti suomalaistutkijoiden vahvalla henkilökohtaisella sidoksella käytäntöön. Tanssintutkijat ovat toimineet tai toimivat tanssin harrastajina, opettajina, koreografeina tai tanssijoina. Näistä ominaispiirteistä johtuen tanssintutkimus on suuntautunut paljon fenomenologis-hermeneuttisesti, jolloin tanssin menneisyyteen kiinnittyvää tutkimusta ja tanssia sosiaalisena konstruktiona tarkastelevaa tutkimusta on suomalaisessa tanssintutkimuksen kentässä vielä vähän. (Emt.) Tanssia on akateemisesti siis lähestytty laadullisen tutkimusparadigman avulla lähinnä filosofisesti (kts. Parviainen 1994; Sarje 1994; Parviainen 1998; Rouhiainen 2003; Monni 2004), antropologisesti (kts. Välipakka 2003), historiallisesti (kts. Järvinen 2003; Laakkonen 2003; Makkonen 2007; Laakkonen 2008), sosiologisesti (kts. Sarje 1999; Löytönen 2004) sekä pedagogisesti (Hämäläinen 1999; Salosaari 2001; Anttila 2003; Lehikoinen 2004). Ensimmäinen taiteellinen väitöstutkimus valmistui Teatterikorkeakoulusta vuonna 2000. Siinä Riitta Pasanen-Willberg tarkastelee koreografin näkökulmasta vanhenevan tanssijan dialogisuuden problematiikkaa.

Tanssijan loukkaantumista, uran päättymistä ja identiteettiä on aiemmin tarkasteltu sekä kansainvälisesti että kansallisesti lähinnä lääketieteellisestä näkökulmasta käsin (kts. esim. Arnheim 1986; Ryan & Stephens 1987; Koutedakis & Sharp 1999; Bronner, Ojofeitimi & Spriggs 2003; Koutedakis & Sharp 2004) sekä elämäkerrallisesti (Sidimus 1987), fenomenologisesti (Roncaglia 2006), sosiologis-etnografisesti (Turner & Wainwright 2003; Wainwright & Turner 2004a; Wainwright & Turner 2004b; Wainwright, Williams & Turner 2005; Wainwright & Turner 2006) tai urasiirtymää yleisesti selvittäen (Leach 1997; Baumol, Jeffri & Throsby 2004; Jeffri & Throsby 2005; Throsby & Hollister 2005)⁶. Siirtymän jäsentämisen kannalta keskeinen teos on erityisesti Barbara Leachin vuonna 1997 tekemä selvitys, joka pohjautuu IOTPD:n (*International Organization for the Transition of Professional Dancers*) ensimmäiseen kansainväliseen tanssijan uran päättymistä ja urasiirtymää tarkastelleeseen symposiumiin. Selvityksessään Leach tarkastelee tanssijan uran ja urasiirtymän erityispiirteitä sekä esittelee lyhyesti jo käytössä olleita vaihtoehtoisia uudelleen koulutusmalleja.

Suomessa tanssijan loukkaantumista ja urasiirtymää on tarkastellut Johanna Laakkonen Teatterikorkeakoulun Täydennyskoulutuskeskukselle tekemässään sel-

6 Tanssijan loukkaantumista, uran päättymistä ja siirtymää tarkastelleiden tutkimusten ja selvitysten aineisto on pääosin koostunut klassisista balettitanssijoista.

vityksessä vuonna 1993. Laakkosen selvitys kohdentuu tanssijan aktiiviuran päätymiseen ja uudelleenkoulutuksen mahdollisuuksiin sekä kartoittaa ammatillisia kehitystarpeita, uudelleenkoulutuksen eri muotoja ja mahdollisuuksia. Laakkosen selvityksen ohella Suomen Tanssitaiteilijain liitto ja Tanssin Tiedotuskeskus ovat viimeisen kahden vuosikymmenen saatossa laatineet useita raportteja tanssijan ja tanssitaiteen asemasta suomalaisessa yhteiskunnassa keskittyen lähinnä tanssitaitelijoiden koulutuspolitiikkaan sekä sosio-ekonomiseen asemaan yhteiskunnassa (kts. esim. Repo 1989; Rensujeff 2003; Lakso 2004). Loukkaantumisen ja identiteetin välistä suhdetta on aiemmissa tutkimuksissa selvitetty varsin vähän. Väitöstutkimukseni paikallistuu tähän vielä harvalti tarkasteltuun tutkimusmaastoon suuntautuen retrospektiivisesti kohdentaen huomionsa tanssin käytäntöihin ja sen sosiaalisiin konstruktioihin ammatillisesta tanssijaidentiteetistä. Näin tehdessään tutkimukseni voi avata tanssijuuden luonnetta myös eri näkökulmasta kuin aiemmat selvitykset, sillä tässä työssä tanssin kenttä ja tanssijuus näyttäytyvät retrospektiivisesti uudesta ammatillisesta positioista käsin.

1.1.3 Tutkimuksen rakenne

Tutkimus jakaantuu neljään toisiinsa nivoutuvaan osaan, jotka puolestaan jakautuvat erillisiksi luvuiksi. Ensimmäisessä osassa johdattelen tutkimusteemaan ja tutkimuskysymyksiin. Tarkastelen aiemmin tehtyjen tutkimusten ja selvitysten valossa yleisimpiä tanssijan ammatin lopettamiseen johtaneita syitä, ammattitanssijan aktiiviuran keskimääräistä elinkaarta länsimaisessa taidetanssissa ja sen asettamia haasteita tanssijan uudelleenkoulutukselle.

Toisessa osassa esittelen tutkimuksen tulokinnan teoreettista taustaa. Tarkastelen osaan kuuluvissa luvuissa minuuden, identiteetin ja narratiivisen tutkimuksen käsitteitä työssäni. Kuvaan aineiston keruun prosessia sekä analyysin vaiheet ja analyysimenetelmät. Esittelen myös haastatteluaineiston ja -metodin sekä tutkimukseen osallistuneet entiset nykytanssijat.

Työn kolmannessa, empiirisessä, osassa tarkastelen haastatteluaineistoon nojaten tanssin kenttää sosiaalisena ympäristönä tanssijaidentiteetin rakentamisen ja ylläpitämisen kertomuksista käsin. Näiden tanssijakertomusten ohella kuvaan luvussa kertojien elämänmuutosta muutuskertomusten kautta ja lopuksi tarkastelen uuden ammatillisen identiteetin etsimisen prosessin kertomuksia.

Tutkimusraportin neljännessä ja viimeisessä osassa päätän tutkimukseni pohdintaan, jossa tuon yhteen johtopäätökset. Tarkastelen myös tutkimuksen pätevyyttä

ja luotettavuutta sekä eettisyyttä. Esitän luvun päätteeksi myös tutkimuksen pohjalta syntyneitä uusia kysymyksenasetteluja mahdollisen jatkotutkimuksen aihioiksi.

1.2 TANSSIJAN URAN PÄÄTTYMINEN

Tässä väitöstutkimuksessa tarkastellaan loukkaantumisen vuoksi aktiiviuransa päättäneiden entisten nykytanssijoiden kertomuksia. Tutkimus suuntautuu siis retrospektiivisesti loukkaantumisen mukanaan tuomaan elämänmuutokseen. Tässä luvussa luonnehdin aiemmin tehtyjen tutkimusten ja selvitysten (kts. Laakkonen 1993; Leach 1997; Jännes 1998; Dinan 1999; Pasanen-Willberg 2000; Mäntylä 2002; Baumol, Jeffri & Throsby 2004; Jeffri & Throsby 2005; Throsby & Hollister 2005; Wainwright, Williams & Turner 2005; Schwaiger 2006; Wainwright & Turner 2006) valossa tanssijan ammatista vetäytymiseen liittyviä yleisiä kysymyksenasetteluja ja teemoja määrittääkseni maastoa, jossa aineiston kertomukset liikkuvat. Tarkastelen tässä yleisesti ammattimaisen tanssimisen lopettamiseen johtavia syitä, siirtymää ja uudelleen kouluttautumisen prosessia taustana, tutkimuksen kulttuurisena kehyksenä, niille olosuhteille, jossa tutkimuksen kertojien elämänmuutos todentuu.

1.2.1 Uran päättymiseen johtavat syyt

Länsimaisen taidetanssijan ura jää varsin lyhyeksi muuhun väestöön nähden. Tanssijan aktiiviura päättyy usein viimeistään 40 ikävuoden vaiheilla, mutta hyvin monet lopettavat aktiivisen tanssimisen jo paljon nuorempana (kts. Laakkonen 1993, 15-16; Dinan 1999, 294; Baumol, Jeffri & Throsby 2004, 1, 15; Jeffri & Throsby 2005, 2; Roncaglia 2006, 183). Tanssintutkija Susie Dinanin (1999, 294) mukaan viimeisen kahden vuosikymmenen aikana aktiivisesti ammattia harjoittavan tanssijan keski-ikä on pudonnut dramaattisesti⁷ 35-40-vuoden iästä 25-30-vuoteen: vammautuminen selittää 11 % uran lopettamisen päätöksistä. Tätä varsin varhaista ammatista vetäytymistä tukee myös tanssintutkija Johanna Laakkosen jo vuonna 1993 tekemä selvitys suomalaisesta tanssin kentästä. Sen mukaan tanssijat jättävät ammatinsa keskimäärin 35-vuotiaana tai jopa nuorempana (emt., 45). Tutkimuksen tulos on yhtenäinen myös kansainvälisesti, sillä useimmat tanssijat lopetta-

7 Tämä muutos voisi selittyä esimerkiksi tuotantokulttuurissa tapahtuneiden muutosten, teknisen taidon ja fyysisen kunnon kohonneina vaatimuksina.

vat jo alle 40-vuotiaina. Yhdysvalloissa menestyneimmät balettitanssijat jatkavat ammatissaan noin 35-vuotiaiksi tai hieman vanhemmiksi nykytanssin edustajista osan esiintyessä vielä yli 40-vuotiaana. Valtaosa kuitenkin edelleen lopettaa nuorempana. (Laakkonen 1993, 15; Throsby & Hollister 2005)

Tanssintutkija Tiina Suhonen (2008, 21) toteaa erityisesti baletin maailman todellisuuden koostuvan tanssijoiden fyysisyyden ja ilmaisun yhdenmukaistamisesta, äärimmäisestä tuotantovauhdista sekä lyhyistä, ehkä jo 25-vuotiaana päätyvistä urista. Suhonen (2005, 12) tiivistää klassisen baletin lyhyen uran vaikuttaneen myös yleisesti käsitykseen tanssijan urasta ja korostaa, että esimerkiksi modernissa ja nykytanssissa lyhyt aktiiviura viittaa pikemmin työtilaisuuksien niukkuuteen kuin työn fyysiseen kuormittavuuteen. Aiemmat tutkimukset osoittavat tanssijan aktiiviuran päättämisen kuitenkin johtuvan moninaisista syistä tai niiden kombinaatioista, joita on tulkintani mukaan vaikea yleistää ja tiivistää vain yhdeksi pääasialliseksi perusteeksi. Esimerkiksi australialaistanssijoiden ikääntymistä, sukupuolta ja tanssijan kehoa⁸ väitöstyössään tarkastellut tanssintutkija Elisabeth Schwaiger (2006) tiivistää tanssijan uran lopettamisen johtuvan monista tekijöistä. Schwaiger päätyy tutkimuksessaan korostamaan lopettamisen päätökseen johtaneita taloudellisia syitä, mutta tuo ilmi myös perhesyyt, haasteettomuuden kokemuksen, kollegojen vähyyden ikääntyessä ja tanssin autoritaarisesta rakenteesta uloskasvamisen.

Laakkosen selvitystä mukaillen yleisimpiä suomalaistanssijoiden lopettamisen syitä olivat ikääntyminen ja eläkkeelle siirtyminen (molemmat yhteensä 28%) sekä vammautuminen (26%)⁹. Näiden ohella ammatista luopumiseen johtivat myös perhesyyt, matala tulotaso sekä turhautuminen työhön ja työoloihin. (Laakkonen 1993, 46–50, 89) Laakkonen jakaa työssään nämä tanssijan työn lopettamiseen johtaneet syyt vapaaehtoiseen ja ei-vapaaehtoiseen luopumiseen. Vapaaehtoiseen luopumi-

- 8 Ruumillisuuden ja kehollisuuden semanttisiin käsitteisiin en tutkimuksessani syvenny. Esimerkiksi *Uusi suomen kielen sanakirja* määrittää ruumiin ihmisen tai eläimen koko elimistöä koskevaksi tai elävää ruumista, kehoa tai ruhoa käsittäväksi sanaksi. Ruumiinharjoitus taas merkitsee kuntoilemista ja ruumiillinen ymmärretään ruumista koskevana tai siihen fyysisesti kuuluvana määreenä. Keho merkitsee elävää ruumista. (Nurmi 1998, 348, 918) Tällöin ruumis ja keho näyttäytyvät synonyymeinä toisilleen. Usein ne käsitetään kuitenkin käsitteellisesti eriäviksi kuten esimerkiksi filosofisessa ja liikunnan sosiaalisessa tutkimusperinteissä. Liikuntakulttuurissa esimerkiksi jyvaskyläläisessä tutkimusperinteessä puhutaan ruumiista (Sankari 1995; Sironen 1995; Silvennoinen 1998; Silvennoinen & Laine 2007), kun Tampereen tutkijat (kts. Klemola 1990; Puhakainen 1995; Koski 2000) käyttävät pääasiallisesti kehon käsitettä. Tässä tutkimuksessa käytän synonymisti ruumiin ja kehon käsitteitä. Kirjallisissa lähteissä olen päättänyt noudattamaan systemaattisesti tekijän käyttämää käsitettä.
- 9 Näistä vammautumiseen johtaneita uran päättymisiä, tanssivammoja sekä hoitomyöntyyvyyttä on tutkittu aiemmin lähinnä lääke- ja liikuntalääketieteellisestä sekä fysioterapeuttisesta viitekehyksestä käsin.

seen johtaneita syitä olivat Laakkosen mukaan esimerkiksi taloudelliset ja perheeliset syyt. Ei-vapaaehtoiseksi luopumiseksi Laakkonen luonnehtii tanssijan työn päättymistä yllättäen esimerkiksi vammautumisen yhteydessä. Ammatista luopumista ei kuitenkaan voine luonnehtia täysin stabiiliksi ja dikotomiseksi luonteeltaan kuten Laakkonen edellä esittää, vaan se voi myös muuttua prosessin aikana kuten tanssintutkija Irina Roncaglia ehdottaa. Tällöin ei-vapaaehtoisessa tanssijuudesta luopumisessa voi esimerkiksi korostua valinnan merkitys ja kontrolli. Niiden avulla luopumisesta tulee lopulta vapaaehtoista. (Roncaglia 2006, 189) Psykkisesti tämä mahdollisesti näyttäytyy subjektille¹⁰ merkityksellisenä ja vapauttavana prosessina, joka lisää elämänhallinnan ja koherenssin tunnetta.

Laakkosen tutkimusta mukaillen suurin osa suomalaisista ammattitanssijoista päättää uransa siis vapaaehtoisesti ikään, perheen perustamiseen tai tanssin työoloihin nojaten. Yhtenä selittävänä tekijänä tanssijoiden lyhyille työurille voidaan pitää edellisten ohella myös alalle yleistä työttömyyttä (10–34 %) sekä matalaa tulotasoa (Karhunen & Smolander 1995; Rensujeff 2003; Lakso 2004; OPM 2010)¹¹. Samaan aikaan koulutettujen tanssijoiden määrän moninkertaistuminen suhteessa julkisen tuen kasvun riittämättömyyteen ajaa nykyiset tanssitaiteilijat yhä ahtaammalle. Alalla on siis yhä enemmän työttömiä taiteilijoita, joiden on vaikeaa pitää yllään ammatti-identiteettiään, kun työskentelymahdollisuudet ovat rajoittuneet ”omaan olohuoneeseen”. (McAlester 2003, 48)¹² Huonosta työllisyystilanteesta ennustettavissa olevia, osittain tanssintutkija Laura Jänneksen (1998) mukaan jo toteutuneitakin, uhkakuvia ovat, että kalliisti koulutetut ja taiteilijan elämäntyön valinneet tanssitaiteilijat kouluttautuvat joko lähes heti valmistumisensa jälkeen uudelle ja paremmin työllistävälle alalle tai jäävät työttömiksi. Tanssialalle jäävät voivat mahdollisesti syrjäytyä kokonaan työelämästä, koska he eivät saa elantoa omasta ammatistaan eivätkä ilman uudelleen koulutusta ole päteviä muihin tehtäviin. (Emt., 8) Taloudelliset syyt ja hankalat työolot nopeuttavatkin tanssiuran päättymistä erityi-

10 *Uuden suomen kielen sanakirja* määrittää subjektin toimivaksi, tajuavaksi ja ajattelevaksi olennoksi. Tässä työssä käytän rinnakkain yksilön, subjektin, tanssijan, kertojan ja haastateltavan käsitteitä. Subjektiivisuudella viitataan *Uuden suomen kielen sanakirjan* lailla omakohtaiseen ja yksilölliseen. (Nurmi 2008, 1017) Tutkimuksessani en siis määrittele näitä käsitteitä filosofisesti (kts. lisää esim. Ronkainen 1999).

11 Viitataan Taiteen keskustoimikunnan julkaisemiin *Tanssitaiteilija lähikuvassa: Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1990-luvun vaihteesta* (Karhunen & Smolander 1995) ja *Taiteilijan asema –tutkimukseen: Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla* (Rensujeff 2003), Suomen Tanssitaiteilijain liiton *Kutsumuksen hinta -selvitykseen* (Lakso 2004) sekä Tarja Cronbergin johdolla valmisteltuun *Opetus- ja kulttuuriministeriön selvitykseen Luovasta kasvusta ja taiteilijan toimeentulosta* (2010).

12 Kts. lisää yleisesti taiteilijoiden lukumäärän kehityksestä 1950-luvulta 2000-luvulle (Karttunen 2004).

sesti pienissä ryhmissä toimivilla sekä freelancetanssijoiden¹³ kohdalla. Suurin osa näihin edellä mainittuihin syihin uransa lopettaneista Laakkosen selvitykseen osallistuneista entisistä tanssijoista ilmoitti jättäneensä tanssijan työn jo alle 30-vuotiaana. (Laakkonen 1993, 49)¹⁴.

Freelancetanssijoiden arkea voi tulkita värittävän eloonjäämiskamppailun, jossa harvat työmahdollisuudet ja matalapalkkaisuus problematisoivat työllistymispolitiikkaa. Jännes (1998) katsookin, että nykyään ei enää riitä se, että tanssitaiteilija kehittää itseään taiteellisesti, vaan taiteilijan tulee myös kyetä luomaan työnkuvansa ja työpaikkansa. Avoimia työpaikkoja ja työtilaisuuksia on kuitenkin harvoin tarjolla, mikä luo Jänneksen mukaan sankaruuden kulttuurin: on selviydyttävä ja menestytävä itsenäisesti. (Emt., 90) Jatkuva yhteiskunnan ja toimeentulon marginaalissa oleminen kuluttaa ja johtaa uran lopettamiseen kuten seuraava lainaus Laakkosen (1993, 49) tutkimuksesta osoittaa:

Nuorena moni jaksaa yrittää ja tyrtyy vaatimattomaankin korvaukseen tehdystä työstä etenkin, kun suuri osa tanssijoista tietänee ammatin varjopuolista jo työnsä aloittaessaan. Jos epävarmuus jatkuu useita vuosia eikä säännöllisiä tuloja ole, voi ammatinvaihto olla ainoa vaihtoehto.

Työttömyyden ja matalan palkkatason ohella yhtenä tanssijan ammatin harjoittamisen lopettamisen syynä voidaan nähdä myös tanssijan fyysiseen ikääntymiseen liittyvät seikat. Ne usein liitetään tanssijan fyysisen suorituskyvyn heikkenemiseen¹⁵ ja fyysisyyden korostuneeseen asemaan tanssitaiteen estetiikan¹⁶ vaatimuksissa

13 Suomen Tanssitaiteilijan Liiton vuonna 2004 tekemän *Kutsumuksen hinta* –selvityksen mukaan tanssitaiteilijoista vapaalla tanssin kentällä (freelancetanssijoina) työskentelee 76 % (Lakso 2004).

14 Esimerkiksi tanssintutkija ja koreografi Kirsi Monni (2004) kiteyttää itsenäisen työskentelyn olleen se jatkuvuus, josta hän on tanssitaiteilijana ponnistanut ja joka on ollut pysyvää teoksesta toiseen varioituvien työryhmien ja teosten luomisen intensiivisen kollektiivisuuden epävakaudessa, jossa freelancerina toimiva tanssitaiteilija Suomessa enimmäkseen toimii. Samalla Monni toteaa, että freelancetanssitaiteilija toimii jatkuvasti ja enimmäkseen aivan köyhyysrajalla, jolloin vuosikymmenestä toiseen jatkuva taloudellinen niukkuus ja toimeentulon turvattomuus määrittää taiteellisen työn olemis- ja kehitysmahdollisuuksia. (Emt., 282)

15 Esimerkiksi maksimaalisen suorituskyvyn (VO₂max) katsotaan alenevan tasaisesti harjoittelemattomilla henkilöillä 25–30 ikävuoden jälkeen keskimäärin prosentin vuodessa, jolloin 55-vuotiaalla se olisi siis jo laskenut keskimäärin n. 27 %. Kestävyystyyppisellä ja lihasmassaa kasvattavalla harjoittelulla tätä luonnollisen ikääntymisen vaikutusta voidaan kuitenkin hieman hidastaa. (kts. lisää Heikkinen 2005, 187; McArdle, Katch & Katch 2007, 904).

16 Estetiikka käsitteenä viittaa *Uuden suomen kielen sanakirjan* mukaan yleisesti kauneutta ja taidetta tutkivaan tieteenalaan (Nurmi 1998, 129). Tutkimuksessani määritän estetiikan

(ns. perinteisessä tanssijakuvassa), joissa tanssi taiteenlajina näyttäytyy fyysisenä ja fyysisten taitojen kautta tanssityylille ominaisena tekniikan hallintana. Sosiologi Pierre Bourdieun pääoman käsitteiden kautta klassisia balettitanssijoita etnografisesti tutkineet sosiologit Steven Wainwright ja Bryan Turner (2006) toteavatkin, että ammatillisesti tanssijoilla korostuu juuri sosiaalisesti rakentuva fyysinen pääoma. Tällöin esimerkiksi baletin harjoittaminen muodostaa tanssijan habituksen, tietynlaisen kehon ja tanssivan kehon taitavuuden. Tämän tanssijalta vaaditun fyysisen pääoman voi jakaa neljään osa-alueeseen: nopeuteen, voimaan, kestävyys ja notkeuteen. Iän ja fyysisten ominaisuuksien heikentymisen myötä myös fyysinen pääoma häviää, jolloin tanssijan eläköityminen, uran päättäminen, on väistämättömyys. (Wainwright & Turner 2006, 241–242, 247)

Vaikka erilaisten tanssilajien estetiikkojen asettamien tanssijadeaalien viimeaikainen murros ja tanssilajien kirjon moninaisuus sekä esiintymisen konventioiden uudelleentarkistaminen ovat kyseenalaistaneet aiemmin vallalla ollutta käsitystä fyysisyydestä ja ikääntyneestä tanssijasta (kts. lisää Pakes 1999; Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2002; Thomas 2003; Butterworth 2009; Stock 2009), on tanssijan fyysinen vahvuus ja –taito usein vielä merkittävä esteettinen vaatimus. Yhtenä yksittäisenä esimerkkinä fyysisyyden ja ikääntymisen välisestä suhteesta voidaan pitää Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmään (nykyisin *Helsinki Dance Company*)¹⁷ kohdentunutta Päivi Mäntylän (2002) pro gradu -tutkimusta, jossa todetaan biologisilta ominaisuuksiltaan nuoria muistuttavien tanssijoiden pärjäävän ammatissa parhaiten vastaten tanssin fyysisen estetiikan asettamiin vaatimuksiin. Näin ajatellen tanssikenttä määrittää¹⁸ vahvasti Mäntylän mukaan sen, että nuorena on hyvä tanssia ja että vanhana se ei enää ole soveliaista¹⁹. Konkreettisena esimerkkinä tästä

erilaisten tanssimuotojen sisältämäksi esteettiseksi tyyliksi. Tällöin osittain voitaisiin puhua myös ideologiasta. Ymmärrän tanssin estetiikan tässä yhteydessä erityisesti koostuvan sille ominaisesta liikettylistä ja sen tanssijakuvasta. Tätä tarkastelen työssäni luvuissa 3.1.1.2 ja 3.1.1.3.

- 17 Tässä kohden on hyvä muistaa, että Mäntylän pro gradu –tutkimus kohdentuu Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmään ja on näin ollen yksittäinen esimerkki. Monet suomalaiset nykytanssijat työskentelevät sekä freelancelancekokoonpanoissa että tanssiryhmissä, joiden suuntautuminen tanssin fyysisiin ja esteettisiin vaatimuksiin sekä vanhenevaan tanssijaan vaihtelee.
- 18 Tulkiten Mäntylän viittaavan tässä tekemisen myötä kasvaneisiin konventioihin ja estetiikan vaateisiin, joista monet ovat sanattoman sopimuksen ja hiljaisen tiedon varassa toimivia normeja.
- 19 Ikääntyneiden tanssijoiden uran pidentämisessä uranuurtajana voidaan pitää NDT 3 –tanssiryhmää (*Nederlands Dans Theater 3*), joka perustettiin kokeneille yli 40-vuotiaille tanssijoille vuonna 1991 Jiri Kylianin aloitteesta. Toiminta lopetettiin vuonna 2006. (<http://www.ndt.kylianfoundation.org/DancersNDT3.php>)

tanssikentän määrittämästä estetiikan fyysisistä vaatimuksista ja tanssijan ikääntymisen välisestä suhteesta Mäntylä mainitsee haastatteluaineistossaan esille tulleet tanssijavalinnat ja niiden välisen suhteen tanssiryhmässä vallinneeseen julkisuuskuvaan. Aineistonsa mukaan silloiset päättävät tahot siirsivät, ”heittivät” syrjään, vanhenevan tanssijan²⁰, jolla viestitettiin, että tanssijan aika on ohi ryhmässä. ”Liian vanhaksi”²¹ tanssija luokiteltiin silloin, kun hän ei enää suoriutunut hänelle annetuista fyysisistä taitoa vaativista tehtävistä. Mäntylä toteaa, että silloin muut tanssijat, koreografit ja teatterinjohto osoittivat tanssijalle, että hän ei voi työskennellä enää ryhmässä. (Emt., 20, 24–25, 47) Tanssijan ikään kuin oletetaan lähtevän ja antavan paikkansa uusille, nuorimmille tulokkaille (Laakkonen 1993, 53; Rauhamaa 1994, 16).

Ikä tuo siis mukanaan tanssijalle niin fyysisiä esteitä, mutta myös sosiaalisia paineita. Vaikka monet näistä ”vanhentuvista” tanssijoista haluaisivat edelleen tanssia ja esiintyä (Pasanen-Willberg 2000, 55; Mäntylä 2002, 52), on työtilaisuuksia ikääntyneille²² tanssijoille useimmiten tarjolla niin vähän, että toimeentulon hankkiminen yksinomaan tanssijan työllä ei ole mahdollista (Laakkonen 1993, 89). Jännes (1998, 29) kutsuu tätä länsimaiseksi ”ikärasismiksi” viitaten kulttuurisidonaisuuteen ja nuoruutta ihannoivaan kulttuuriin²³ ja sen esteettisiin arvoihin sekä vertaa vanhenevien tanssijoiden työllistymisen problematiikkaa japanilaisiin buto-tanssijoihin, joiden arvostus iän myötä ei suinkaan vähene vaan lisääntyy. Esimerkiksi butotanssija Kazuo Ohno nousi maailmanmaineeseen 74-vuotiaana (Nakajima 2011). Tanssintutkija Jukka O. Miettinen (1994) selittää tämän tanssijan ikääntymisen ja uran päättymisen eroavaisuudet kulttuuris-historiallisesti. Miettinen palauttaa länsimaisen taidetanssin nuoruuden ihannonnin etenkin hovitansseihin ja niiden ”soidinmenoihin”, kun taas aasialaisissa kulttuureissa tanssi on korostuneesti usein liittynyt rituaalis-uskonnollisiin käytäntöihin. (Emt., 19) Schwaiger (2006, 265) yhdistää Miettisen tavoin länsimaisen taidetanssin nuoruuden ihannonnin

20 Esimerkiksi Bostonin baletin johtaja Mikko Nissinen yhdistää tanssijan taidon fyysiseen työkykyyn. Hän toteaa Helsingin Sanomien haastattelussa saneeraaneensa taloon tullessaan ryhmän 60 tanssijasta 57 vanhenevaa ja työkykyään menettävää tanssitaiteilijaa, sillä baletin on tarjottava ”parasta mahdollista”. Näin ollen taitavimmat tanssijat saavat olla mukana niin kauan, kuin he säilyttävät (fyysisen) tasonsa. (Saksa 2008)

21 Klassisia balettitanssijoita etnografisesti tutkineet Wainwright & Turner (2006, 245) toteavat, että baletin sosiaalisessa maailmassa 30-vuotiaasta tanssijaa pidetään vanhana.

22 Tässä ikääntyneellä tanssijalla tarkoitan keski-ikää lähestyvää tanssijaa (35-vuodesta eteenpäin).

23 Esimerkiksi Janet Wolff (1997, 88) toteaa ikääntyvän (nais)tanssijan olevan ideaalikehon antiteesi.

tanssijan seksuaalisuuteen ja viittaa ikääntyvän tanssijan seksuaalisen (sosiaalisen) pääoman heikentymiseen Bourdieun käsitettä lainaten.

Tanssintutkija ja tanssitaiteilija Riitta Pasanen-Willberg (2000) ehdottaa, että tuotantokulttuurissa viime vuosikymmenenä tapahtunut muutos voi mahdollisesti asettaa paineita ja haasteita nykypäivän tanssijalle. Työprosessit ovat usein lyhyehköjä ja tanssija joutuu työskentelemään epäekonomisella tavalla kehoaan kuormittaen ja mahdollisesti kuluttaen sen loppuun ennen aikojaan. Tihentyneen tuotantotahdin myötä tanssija, eritoten vanheneva tanssija, ei aina pysty vastaamaan nuoruuden ja fyysisyyden vaatimuksiin, joita erilaiset tanssityylit edellyttävät. Pasanen-Willberg tiivistää, että tällöin ikämyytin nujertamat, omaa vanhenemistaan pelkäävät tanssijat luopuvat, lopettavat ja siirtyvät usein vapaaehtoisesti syrjään kokiesaan itsensä tehottomaksi tuotteeksi. (Emt., 53, 56) Mäntylän (2002) haastattelemat Helsingin Kaupunginteatterin nykytanssijat päätyvät myös korostamaan työantajansa vaatimusta jatkuvasta tehokkuudesta ja fyysisestä suorituskyvystä. Tanssijat toteavat näiden vaatimusten estävän ikääntyvänä tanssijana toimimisen. Freelancekentällä vanhenemista Mäntylän haastattelemat tanssijat eivät kuitenkaan tulkitse negatiivisena asiana. Näin ollen nämä fyysisyyden vaateet näyttäytyvät sosiaalisesti tanssiryhmässä rakentuneina sisäisinä, implisiittisinä, konventioina. (Emt., 40) Täten luonnollisen degeneraation, ikääntymisen ja fyysisen suorituskyvyn heikentymisen voi tulkita myös sosiaalisesti muodostuvana esteettisenä ja tuotannollisena asenteena tanssitaiteen rakenteissa, mutta myös vallan välineenä kuten Pasanen-Willberg (2000, 51) seuraavanlaisesti ehdottaa:

Koska koreografin lähestymistapa on usein autoritääristä, ylhäältä ja ulkoa käsin tulevaa tanssijan ohjailua koreografin näkemää visiota kohden, on tanssijan mahdollisuus työskennellä omaa kehoaan kuunnellen usein mahdotonta. Koreografit, jotka käyttävät ikää syynä siirtäessään vanhenevan tanssijan "varastoon", ovat tietoisia iästä vallan välineenä: on helppo puolustella omia valintoja, jos ja kun tanssiesteettinen katsantokanto liikkuu pelkän maksimaalisen suoriutumisen ympärillä. Ulkopuolinen kritiikki määrittelee usein myös sen, miten tanssija harjoittelee: hän tavoittelee tietynlaisuutta tietyin ehdoin palvellakseen esimerkiksi yleisön odotuksia.

Nykytanssin parissa tätä tanssijoiden aikaista eläkkeelle siirtymisen traditiota on kuitenkin jo alettu kyseenalaistaa ja jopa kapinoida sitä vastaan (Rauhamaa 1994, 16). Vapaalla tanssin kentällä toimii edelleen esimerkiksi modernin ja nykytanssin pioneereja kuten Riitta Vainio, Sinikka Gripenberg, Alpo Aaltokoski ja Jorma Uotinen muutamia mainitakseni, jotka oman toimintansa kautta uudistavat alan eläkö-

tymisen käytänteitä²⁴. Lisäksi viime vuosina on lähdetty kehittämään esimerkiksi kehon harjoitusmetodeja vammautumisen ehkäisemiseksi ja tukemaan tanssijoiden mahdollisuutta jatkaa esiintyjän työtään pidempään. Jännes (1998, 29) ehdottaa, että osa näistä uusista kehotekniikoista edustaa samalla myös toisenlaista liikkeen estetiikkaa ja filosofiaa, jossa tanssijan ei jatkuvasti tarvitse esiintyä kehonsa ääri- rajoilla. Iän tuomat muutokset voitaisiin nähdä myös tanssia rikastuttavana asiana: uutena kvaliteettina, kuten Jännes selvityksessään esittää. Tanssija ei leimautuisi pelkästään fyysisenä, vaan myös esiintyjänä ja ennen kaikkea ilmaiseksivana kypsänä taiteilijana. Keskiössä olisi nimeenomaan esiintyisyys, joka sallii ajatuksen tanssijan uran jatkumisesta senkin jälkeen kun tanssijan fyysinen instrumentti on menettänyt teknisesti parhaan suorituskykynsä (Ahonen 2008, 22). Tätä näkemystä korostaa myös koreografin ja tanssijan yhteistyön moninaistuminen ja muuttuminen viime vuosina; tanssijasta on kehkeytynyt aktiivisempi, luovempi ja itsenäisempi (Butterworth 2009). Suhosen (2008, 21) mukaan painopiste onkin (nyky)tanssijan työssä siirtynyt yhä enemmän esiintyjän osaamiseen ja esiintyjuuteen tanssimisen tekniikan hallinnan sijaan²⁵.

Tiivistetysti tanssijan, niin klassisen baletti- kuin nykytanssijankin, aktiiviura näyttää aiemmin esiteltyjen tutkimusten valossa lyhyeltä maailmanlaajuisesti länsimaisessa taidetanssissa. Laakkosen (1993, 46) aineistossa pääasiallisina lopettamisen syinä korostuneet ikääntyminen, eläköityminen ja vammautuminen (yhteensä 54 %) ovat saaneet rinnalleen tässä luvussa viime aikaisten tutkimusten myötä myös alan heikon työllisyystilanteen, muuttuneen tuotantokulttuurin sekä niiden merkityksen aktiiviuraan ja sen kestoon. Tanssijakuvan murroksen myötä tätä usein lyhyeksi luonnehdittua tanssijan uraa on kuitenkin alettu kyseenalaistaa. Tällöin tanssijuuden ytimeksi on korostettu taiteilijuuden prosessia ja ilmaisullisuutta.

1.2.2 Siirtymä ja uudelleen kouluttautuminen aiemman tutkimuksen valossa

Tanssijan uran päättymistä ja siirtymää tarkastelleiden tutkimusten mukaan uudelleen kouluttautuminen näyttäytyy kokonaisvaltaisena elämänmuutoksena. Lopet-

24 Schwaiger (2006, 121–123, 131) toteaa, että ikääntyvällä ja tanssimisesta eläköityvällä tanssijalla on yleensä kaksi tapaa säilyttää yhteys tanssiin. Näistä ensimmäisessä perinteisessä tavassa ikääntyvä tanssija jakaa kokemuksensa tuleville sukupolville tanssinopettajana. Toisessa tavassa ikääntyvä tanssija suuntaa toimimaan tanssijana erilaisissa projekteissa (esim. toimien koreografi-tanssijana). Näissä molemmissa tanssijaidentiteetti neuvotellaan uudelleen ympäristön kanssa uuteen ammatilliseen identiteettiin suuntautuen.

25 Tarkastelen tanssijan työn muutosta myöhemmin työn empiirisessä osassa.

taessaan tanssimisen tanssija luopuu paitsi työstään, mutta samalla mahdollisesti myös työyhteisöstään, palkkatuloistaan ja ennen kaikkea siitä osasta elämää, joka määrittää eniten tanssijan arkea (Laakkonen 1993; Leach 1997; Laakkonen & Isto 1999; Baumol, Jeffri & Throsby 2004; Jeffri & Throsby 2005; Wainwright, Williams & Turner 2005). Kyseessä on siis hyvin monitahoinen muutos, jonka kohtaamiseen vain harvat tanssijat ovat valmistautuneet²⁶ (Laakkonen 1997, 18; Laakkonen & Isto 1999, 1, 7; Throsby & Hollister 2005, 22, 28) ja jonka ongelmat ylittävät toisaalta myös hallinnolliset rajat. Kyse on sekä sosiaali-, koulutus-, työvoima-, kulttuuri- että sosiaalipolitiikasta (Laakkonen & Isto 1999, 12; Baumol, Jeffri & Throsby 2004, 16).

Tanssijoiden lyhyen aktiiviuran ja varhaisen eläköitymisen sekä Suomessa pääsääntöisen yleisen eläkeiän, vanhuuseläkkeen, kautta voidaan uudelleen kouluttamisen tulkita koskettavan suurelta osin lähes koko tanssijoiden ammattikuntaa. Vain harva tanssija työllistyy 65-vuotiaaksi saakka²⁷. Näin ollen uuden ammatin löytäminen on siis välttämätöntä aktiiviuran jälkeisen toimeentulon järjestämiseksi²⁸. Vaikka tietoisuus aktiiviuran jälkeisestä elämästä näyttää olevan jo todellisuutta tanssijan arjessa tulee siirtymävaihe tanssimisen jälkeiseen elämänvaiheeseen silti lähes aina yllätyksenä (Throsby & Hollister 2005, 22). Roncaglia (2006, 183) selittää tämän johtuvan välittämättömydestä ja osin jopa lopettamisen mahdollisuuden kieltämisestä, sillä lopettaessaan tanssija ajautuu ei-haluttavaan lopputulokseen joutuen jättämään taakseen jotakin joka on osa itseä. Roncaglian mukaan ikään liittyvät kysymykset voivat myös osaltaan selittää valmistautumattomuutta siirtymään, sillä harva 20-vuotias pohtii vielä eläköitymistään. Tanssija voi tietoisesti jopa vältellä valmistautumista uran päättymiseen (Jeffri & Throsby 2005, 3-4). Laakkonen &

26 Jeffri & Throsby (2005, 3) havaitsivat omassa tutkimuksessaan tässä kohden ristiriidan ja päätyivät eriyttämään tietoisuuden ja valmistautumisen käsitteet sekä merkitykset. Tutkijat toteavat yllättyneensä tutkimustuloksesta, jossa nykyinen tanssijasukupolvi osoittautuu hyvin tietoiseksi uran päättymisestä ja siihen liittyvistä haasteista. Uransa jo päättäneistä ammattitanssijoista koostuva sukupolvi oli tutkimuksen mukaan heikosti valmistautunut muutokseen ja siirtymään. Selittävänä tekijänä Jeffri & Throsby pitävät tutkimuksessaan ammattitanssijoiden siirtymää tukevien keskustusten merkittävää työtä tanssiyhteisöissä.

27 Kansaneläkelain mukaisesti vanhuuseläkkeelle siirrytään 65-vuotiaana, mutta varhennetulle vanhuuseläkkeelle voi hakea 62-vuotiaasta lähtien (Finlex 2012a). Taiteilijaeläkettä voi hakea 60-vuotiaana (OPM 2012). Tässä kohden tulee huomoida yhteiskunnallinen keskustelu työurien pidentämisestä ja varhennetun vanhuuseläkkeen myöhentämisestä.

28 Poikkeuksen tähän tekevät Suomen Kansallisoopperassa työskentelevät klassisen baletin tanssijat. Tanssijoista esityskaudella 2011-2012 (N = 75,5; huom. puoli vakanssi) työskenteli vakituisella työsopimuksella n. 66 % (N = 49,5). Heillä on mahdollisuus anoa eläkettä 44-vuotiaana. Loput tanssijoista, 34 % (N = 26), työskenteli määräaikaissopimuksilla. Lisäksi vahvuuteen kuului kahdeksan määräaikaista harjoittelijaa (N = 8). (Kivelä 2012)

Isto (1999, 7) toteavat, että aktiiviuran aikana ei olla useinkaan halukkaita keskustelemaan lopettamiseen liittyvistä asioista, sillä toista ammattia suunnitteleva kollega koetaan ainakin jollakin tavalla luopujaksi, joka ei kestä tanssijan työhön liittyviä taloudellisia rasitteita sekä henkisiä ja fyysisiä paineita. Sosiologi Erwing Coffmania (1963) mukaillen tämän voitaisiin tulkita viittaavan sosiaaliseen leimaantumiseen ja leimaamiseen, stigmatisointiin, jolla uran lopettamisesta keskusteleminen luokitellaan poikkeavaksi käytökseksi. Baumol, Jeffri & Throsbyn (2004, 16) mukaan lopettamisesta keskusteleminen on ennen kaikkea tanssiin sitoutumattomuuden ele. Tätä taustaa varten voidaan ymmärtää miksi siirtymä tulkitaan tutkimuksissa (Laakkonen & Isto 1999; Jeffri & Throsby 2005; Throsby & Hollister 2005; Roncaglia 2006) mahdollisesti yllätykselliseksi.

Siirtymävaiheeseen liittyviä tekijöitä kartoitettaessa yleisimmin mainituiksi asioiksi nousevat tunne menetyksestä, fyysisen toimintakyvyn rajoittuneisuudesta, surusta ja sosiaalisesta eristyneisyydestä taloudellisten vaikeuksien ohella (Laakkonen 1993, 53–54; Leach 1997, 51–55; Baumol, Jeffri & Throsby 2004, 16; Wainwright, Williams & Turner 2005, 53). Monet tanssijoista kaipaavat myös tyydytyksen tunnetta, jonka esiintyminen ja siitä saatu välitön palaute antavat ja osa kärsii fyysisistä vieroitusoireista (Laakkonen 1997, 18). On siis ymmärrettävää, että tanssija kokee mahdollisesti uransa lopettaessaan tyhjyyden tunnetta sekä turvattomuutta tulevaisuutensa suhteen. Uransa 55-vuotiaana kulumiin ja nivelrikkoon päättänyt Tommi Kitti toteaa tehneensä kuolemaa lopettamispäätöstään pohtiessaan ja kokee henkilönä olevansa vajaa; se mitä kautta hän on ollut olemassa, on lakanut (Lappalainen 2010). Kitti korostaa rakentaneensa identiteettinsä ja ihmissuhteensa tanssijuuden sekä taiteilijan roolin ympärille ja tiivistää lopettamisen kokemuksensa metaforaan tyhjyydestä, jossa kaikesta poistui tarkoitus (Huusari 2011, 73–74). Analogisesti lopettamisen ydin kiteytyy mielestäni osuvasti liikuntafilosofi Jyri Puhakaisen (1995, 61–62) toteamuksessa, jossa hän tarkastelee urheilu-uran päättymistä²⁹ seuraavanlaisesti:

29 Urheilu-uran ja tanssijan aktiiviuran päättäminen sisältävät tulkintani mukaan samankaltaisia piirteitä, kokemuksia ja haasteita. Kilpauransa päättäneiden urheilijoiden osalla uudelleenkoulutuksesta vastaa osin Suomen Olympiakomitea, jonka Urho Kekkosen toimesta vuonna 1972 perustetun Urheilijoiden Ammattienedistämissäätiön (URA) tarkoituksena on edistää ammattiin valmistumisen hyväksi tehtävää työtä (jo aktiiviuran aikana) sekä pyrkiä turvaamaan aktiiviuransa päättäneiden urheilijoiden koulutusta vuosittain jaettavien opiskeluapurahojen turvin. Koulutusasteen mukaisesti porrastettua apurahaa (korkeakoulussa tai ulkomailla opiskeville 1600 euroa, toisen asteen ammatillisessa oppilaitoksessa 1300 e) vuonna 2009–2010 sai yhteensä 91 henkilöä 245 hakijasta, joista uransa jo päättäneitä oli 16 (30 hakijasta). (Merikoski 2010; Suomen Olympiakomitea 2010)

Esimerkiksi se, miksi urheilemisen lopettamiseen liittyy usein menetyksen kokemusta, ahdistusta ja elämän tyhjyyttä, voidaan ymmärtää hänen identiteettinsä muodostumisen rakenteen avulla. Kun urheilija lopettaa urheilemisen, lopettaminen ei koske pelkästään jonkin harrastuksen tai ammatin loppumista. Lopettaminen koskee välittömästi koko urheilijan olemassaoloa ja identiteettiä, sillä se mikä on "poistettu" on osa hänen olemassaoloaan ja identiteettiään.

Laakkosen tekemän selvityksen mukaan monilla tanssijoilla ei ole mahdollisuutta tai aikaa aktiiviuransa aikana muulle koulutukselle. Lisäksi alhaisen tulo-tason vuoksi tanssijat pystyvät harvoin aktiiviuransa aikana säästämään tarpeeksi rahoittaakseen uransa jälkeisiä opintojaan uuteen ammattiin. (Laakkonen 1993, 51, 61–63) Vapaaehtoisesti urastaan luopuvalle ammattitanssijalle uudelleen kouluttamisen väyläksi muodostuu siis opiskelujen rahoittaminen lähinnä joko opintotul-ella³⁰, aikuiskoulutustulella³¹, omalla työllä tai oppisopimuksella.

Yhteiskunnallisesti ajatellen voi olla myös ongelmallista kouluttautua pitkän aktiiviuran jälkeen, sillä ammatinvaihto ja työllistyminen haasteellistuu ikääntymisen myötä (Baumol, Jeffri & Throsby 2004, 16). Näin ollen tanssijassa voi herätä kysymys siitä voiko ammattimaisesti tanssia kovin pitkään, jos pitää edelleen opiskella vielä tanssiuran jälkeen aivan uusi ammatti (Mäntylä 2002, 55). Tulkitsen, että ongelmallisuudella Mäntylä sekä Baumol, Jeffri & Throsby viittaavat siis eritoten työ- ja koulutuspoliittisiin rakenteisiin, joissa kannustetaan siihen, että ammattiin tulee valmistua varhain, jotta työvuosia kertyy verovarojen kerryttämisen kannalta runsaasti. Tilanteen ongelmallisuutta voinee lisätä myös se, että keski-ikäinen uuteen ammattiin opiskeleva voi valmistumisensa jälkeen jäädä uuden työn saamisessa usein nuorempia heikompaan asemaan.

Uransa loukkaantumiseen päättäneille ammattitanssijoille tilanne voi olla vapaaehtoisesti uransa päättävää tanssijaa monimutkaisempi, sillä ammatillista kuntoutusta järjestävät sekä Kansaneläkelaitos että vakuutusyhtiöt. Kela kohdentaa kuntoutuksen työikäiselle väestölle (alle 65-vuotiaat) pyrkien tukemaan kuntoutujan työkykyä ja edistämään työelämään pääsyä tai sinne palaamista. Mikäli

kts. lisää http://noc.fi/huippu-urheilu/tukipalvelut/opinto-ja_uraohjaus/urheilijoiden_ammattienedistamis/

- 30 Edellyttäen, että tukikuukausia on edelleen jäljellä. Esimerkiksi korkeakouluopintoihin tukea saa enintään 70 kuukaudelle riippuen opintojen laajuudesta ja aloittamisvuodesta (Kela 2012a).
- 31 Aikuiskoulutustuki edellyttää vähintään kahdeksan vuoden työuraa (joko työntekijänä tai yrittäjänä). Lisäksi hakijan tulee olla opintovapaalla ja nykyisen työsuhteen tulee olla kestänyt vähintään vuoden. (Kela 2012b). Kts. lisää myös aikuiskoulutustuen myöntävästä Koulutusrahastosta (2012).

kuntoutustarve aiheutuu liikennevahingosta, työtapaturmasta tai ammattitaudista, kuntoutuksen järjestämisestä vastaa vakuutusyhtiö. (Kela 2011) Työtapaturmien ja ammattitautien korvausjärjestelmä perustuu tapaturmavakuutuslakiin (608/1948) ja ammattitautilakiin (1343/1988). Säädökset määrittävät, että työnantaja on velvollinen ottamaan lakisääteisen tapaturmavakuutuksen pääsääntöisesti kaikille työ- ja virkasuhteessa oleville työntekijöilleen valitsemastaan vahinkovakuutusyhtiöstä (poikkeuksena valtion työntekijät, joiden tapaturmat korvaa Valtiokonttori). Tapaturmavakuutuslaitosten liitto huolehtii korvausasiankäsittelystä. Tapaturmasta tai ammattitaudista³² voi seurauksista riippuen saada erilaisia korvauksia kuten esimerkiksi sairaanhoito-, lääke- ja matkakulukorvauksia, päivärahaa (ohimenevän työkyvyttömyyden ajalta, korkeintaan yhden vuoden ajan), tapaturmaeläkettä (työkyvyttömyys jatkuu vielä vuoden kuluttua tapaturmasta), haittarahaa (mikäli vammasta tai sairaudesta jää pysyvä yleinen haitta), perhe-eläkettä (leskelle ja alaikäisille lapsille sekä opiskeleville alle 25-vuotiaille lapsille), lääkinnällistä kuntoutusta sekä työ- ja ansiokykyyn liittyvää ammatillista kuntoutusta. (Työsuojeluhallinto 2011)

Mikäli tanssija siis vammautuu työssään tapaturmaisesti eikä kykene jatkamaan entisessä työssään, tulisi työnantajan lakisääteisen tapaturmavakuutuksen korvata esimerkiksi tapaturmasta aiheutuneita kustannuksia ja ansionmenetystä³³ (Laakkonen 1993, 47). Ongelmaksi näyttää usein kuitenkin muotoutuvan se, että korvattavan työtapaturman tulee olla äkillinen, odottamaton ja ulkoapäin aiheutettu, jolloin korvauksia maksetaan mikäli tapaturman yhteydessä liukastuu, horjahtaa tai kaatuu³⁴; esimerkiksi normaalissa työliikkeessä sattunut vamma jää usein korvaamatta

32 Ammattitautilain (1343/1988) 1 §:n mukaan ammattitaudiksi määritellään sairaus, joka on todennäköisesti aiheutunut joko fysikaalisesta, kemiallisesta tai biologisesta altisteesta työssä (Työsuojeluhallinto 2011; Finlex 2012b; Finlex 2012c). Yleisimpiä ammattitauteja ovat esimerkiksi ammatti-ihotaudit, hengitystie-, hermosto-, tuki- ja liikuntaelimsairaudet sekä infektioaudit ja meluvammat (Työterveyslaitos 2011).

33 Edellä mainitut tapaturmakorvaukset perustuvat ns. täyden korvauksen periaatteeseen, joka tarkoittaa muun muassa tarvittavien tutkimus- ja hoitokulujen korvaamista sekä 100 prosentin päivärahakorvausta ensimmäiseltä vuodelta. Yli vuoden kestävässä työkyvyttömyystapauksissa maksetaan taas 85 prosentista tapaturmaeläkettä, jota voi saada kuntoutuksen tai tarvittaessa lopun elämää kestävässä työkyvyttömyyden varalta. (Väänänen 2008, 16-17)

34 Tapaturmavakuutuslain (608/1948) mukaan äkillisyydellä tarkoitetaan tapahtuman yhtäkkisyyttä ja nopeutta. Ennalta arvaamattomuudella viitataan siihen, että tapaturma sattuu työntekijän tahtomatta eli se on odottamaton ja yllättävä tapahtuma. Ulkoisella tekijällä tarkoitetaan vahingoittuneesta riippumatonta seikkaa, joka aiheuttaa vahingon (esim. kadun liukkaus, kuoppa tiessä, päälle kaatuva esine, käteen osuva terävä esine). Tapaturman tulee sattua joko työssä tai työstä johtuvissa olosuhteissa (työpaikalla tai työpaikkaan kuuluvalla alueella, matkalla asunnosta työpaikalle tai päinvastoin, työntekijän ollessa työnantajan asioilla). Lain mukaan työtapaturmana tulee korvata myös vamma, joka on syntynyt lyhyenä, enintään yhden vuorokauden pituisena aikana ja jota ei korvata ammattitautina. Tällainen

tai korvauksia voi saada rajatusti (Väänänen 2008, 16–17). Näin ollen vain pieni osa kaikista vammautumisista mahtuu tapaturmavakuutuksen piiriin³⁵. Tanssivammat ovatkin tyypillisesti rasisitusvammatyyppejä syntymekanismeiltaan ja keskittyvät toistuvasti alaselän ohella erityisesti alaraajan alueelle nilkan ja polven vammoihin (vrt. esim. Arnheim 1986, 8; Ryan & Stephens 1987, 10; Bronner, Ojofeitimi & Spriggs 2003, 58), jotka selittävät tanssijoiden vuosittaisista loukkaantumisista jopa 57–75 %, kun insidenssi eli ilmaantuvuus kaikissa vammoissa on vuositasolla 67–95 % (Bronner, Ojofeitimi & Spriggs 2003, 57, 59). Näistä yleisimpiä ovat muuan muassa hermopinnatilat, tendiniitit, venähdykset ja revähdykset sekä meniskivammat (1. polven nivelkierukkavammat), bursiitit (limapussitulehdukset) ja polven dislokaatiot eli sijoiltaanmenot (Fitt 1996, 380–381). Ne ovat siis etiologisesti (patellan dislokaatiota lukuunottamatta) rasisitusvammatyyppejä ja näin ollen usein myös ehkäistävissä.

Selvityksessään Laakkonen (1993, 48) korostaakin, että tanssijan ammatti fyysisenä työnä on siis erityisen kuluttava ja raskas, joka aiheuttaa jo itsessään mahdollisesti rasisitusvammoja ja fyysistä kulumaa estäen tanssijaa jatkamasta täysipainoisesti työssään. Tämä työkyvyn aleneminen esimerkiksi nivelrikon johdosta on ”normaalityöhön” verrattuna usein niin vähäistä (mutta tanssijan työssä merkityksellistä), että se ei välttämättä oikeuta lääketieteellisin perustein myönnettävään työkyvyttömyyseläkkeeseen. Laakkonen huomauttaa, että erityisesti tanssin vapaan

vamma on esimerkiksi työliikkeen yhteydessä tapahtunut lihaksen tai janteen kipeytyminen. (Työsuojeluhallinto 2011; Finlex 2012d)

- 35 Tanssivammoja aiheuttavat syyt voidaan jakaa sekä sisäisiin (esim. ikä, sukupuoli, aiempi vamma, nivelten liikkuvuus, voimantuotto ja aerobinen kunto) että ulkoisiin tekijöihin (esim. tanssitekniikka, ympäristölliset syyt), joista Bronner, Ojofeitimi & Spriggsin (2003, 58–59) mukaan keskeisimpiä vammamekanismeja ovat tanssitekniikan asettamat vaatimukset, laajat liikelaajuudet sekä useat toistot. Koutedakis & Jamurtas (2004, 658) korostavat erityisesti tanssivammojen sekä lihastasapainon, lihasvoiman ja aerobisen kestävyuden korrelaatioita. Turner & Wainwright (2003) laajentavat loukkaantumisen sosiologiseen kontekstiin, jossa balettitanssijan vammautuminen rakentuu sosiaalisessa instituutiossa, tanssiryhmässä. Tällöin sosiaalinen instituutio sekä mahdollistaa, mutta myös hyväksyy sekä loukkaantumiset että kivun osaksi (baletti)tanssijan arkea samaan aikaan kun haasteet ammattirepertuaarin hallinnasta suuntautuvat yhä kohti vaativampaa. (Emt., 284.) Tanssijan loukkaantumisen kokemusta on tarkasteltu myös psykologisesti. Esimerkiksi ryhmä kanadalaistutkijoita tarkasteli tanssioppilaiden tanssiin sitoutumisen suhdetta ja loukkaantumisen kokemuksia. Tutkijat päätyivät johtopäätökseen, jossa tasapainoinen ja intohimoinen suhtautuminen tanssiin johti paitsi vähempiin loukkaantumisiin, mutta myös tanssivammojen ennaltaehkäisyyn ja onnistuneisiin kuntoutusprosesseihin. Pakonomainen ja intohimoinen kiinnittyminen tutkimuksessa taas korreloi lisääntyneiden tanssivammojen ja loukkaantumisen aiheuttaman kivun kieltämisen kanssa. (Rip, Fortin & Vallerand 2006, 18–19)

kentän tanssijat, freelancetanssitaiteilijat, jäävät usein sosiaaliturvan ulkopuolelle, sillä työsuhteessa olevan tanssijan, jolla ei ole eläketurvaa, kannalta tilanne on riskitietoinen. Jos tanssija jatkaa ammatissaan niin kauan kuin töitä riittää ja tanssija fyysisten edellytystensä puolesta kykenee jatkamaan, ei hän lopettaessaan saa eläkettä eikä myöskään tukea uuden ammatin opiskeluun. Jos hän sen sijaan vammautuu tapaturmaisesti eikä kykene jatkamaan tanssijan työtä, on hänellä mahdollisuus hakeutua tapaturmavakuutuksen mukaiseen uudelleen koulutukseen. Laakkonen tiivistääkin, että ei voine olla tarkoituksena, että tanssijan on vammauduttava taahtakseen aktiiviuran jälkeinen toimeentulonsa.

Myös apurahoitettu tanssitaiteilija voi pudota loukkaannuttuaan byrokratian raitaiden ulkopuolelle, sillä kuntoutusraha lasketaan ansiotulojen mukaan eikä apurahalla työllistymistä välttämättä lasketa aina ansiotuloksi. Tällöin kuntoutusraha voi jäädä mitättömän pieneksi. Valitettavana esimerkkinä toimii myös vuoden 2009 alussa voimaan astunut taiteen- ja tieteentekijöiden sosiaaliturvauudistus. Ajatuksellisesti se on edistysellinen ja yhteiskuntaa tasa-arvoistava, mutta jää tanssikentän vähäisten resurssien varjoon. Uusitusmallissa tieteellisen tai taiteellisen apurahan saajan eläkevakuuttaminen toteutuu Maatalousyrittäjien eläkelaitoksen eli Melan kautta työtapaturma- ja eläkevakuutuksina. Näistä MATA-työtapaturmavakuutus korvaa työtapaturmasta ja työstä aiheutuneesta ammattitaudista syntyvät kulut ilman ylärajaa. MYEL-eläkevakuutus taas kerryttää apurahatyöskentelystä eläketurvaa vanhuuden ja työkyvyttömyyden varalle vuosityötulon³⁶ ja työkuukausien mukaan; työskentelyn on oltava kuitenkin yhtäjaksoista vähintään neljä kuukautta (Mela 2012a, Mela 2012b, Mela 2012c). Kun tanssille tyypilliset tuotannot kestävät keskimäärin kaksi tai kolme kuukautta, jää näin ollen suuri osa tanssialan toimijoista edelleen ilman eläketurvaa, tapaturmavakuutusta ja kuntoutusetuuksia (Kärki 2008, 5).

Tanssijan siirtymävaihe ja uudelleen kouluttautuminen näyttäytyvät aiempien tutkimusten valossa tiivistetysti siis yllätykselliselle, haasteelliselle, monitahoiselle ja osin problemaattisellekin. Maailmalla on jo herätty tarkastelemaan tanssijoiden uran päättymisen mukanaan tuomia haasteita. Parin viimeisen vuosikymmen ajan muutamissa maissa on luotu tanssijoille uudelleen koulutusohjelmia, joiden avulla pyritään tekemään siirtymävaiheesta sujuvampi. Tarjolla on muun muassa taloudellista apua, henkistä tukea, neuvonta- ja työnhakupalveluja sekä koulutusta. Tällaisia toiminnallisia keskuksia on löydettävissä esimerkiksi Yhdysvalloista, Isosta-Bri-

36 Esimerkiksi vuonna 2011 työskentelyyn tarkoitettun apurahan oli oltava vähintään 1 149,45 tai vuosiansioksi muutettuna vähintään 3 448,34 euroa (Mela 2012a).

tanniasta, Hollannista ja Kanadasta³⁷. Lisäksi Sveitsissä hallinnoi erillinen Unescon alainen järjestö IOTPD (*International Organization for the Transition of Professional Dancers*), jonka ensimmäinen kansainvälinen symposium järjestettiin Lausannessa vuonna 1995³⁸. Monilla tanssiryhmillä ja kouluilla³⁹ on tämän ohella olemassa myös omia erillisiä ohjelmia useissa eri maissa ympäri maailmaa. (Leach 1997, 56-62; Baumol, Jeffri & Throsby 2004, 3-4, 29-43; Jeffri & Throsby 2005, 8) Yhtenä keskeisimpänä tekijänä keskustun toiminnan suuntaamisessa tulisi Throsbyn & Hollisterin (2005) mukaan olla siirtymään ennakolta valmistautumisen. Tällöin aktiiviuran päättymisestä ja uuden ammatin opiskelusta puhuttaessa ydinkysymykseksi muodostuisi taloudellisen tuen ohella erityisesti siis tiedottaminen ja neuvonta, jonka tulisi olla integroituna jo tanssimisen aktiiviaikana. (Emt., 3, 22)

Valitettavasti Suomessa kehitys ei ole vielä näin pitkällä. Asiaa on tosin pohdittu jo 1980-luvulta (Laakkonen 1993, 4) lähtien, mutta parannuksia tai muutoksia ei ole juuri nähtävillä. Vuosien saatossa on tehty monia ansioituneita selvityksiä suomalaisten tanssitaiteilijoiden elämäntavasta, taloudellisesta turvattomuudesta sekä siirtymän ongelmista, mutta mitään konkreettista ja luonteltaan pysyvämpää ratkaisua aktiiviuran päättymiseen liittyen ei Suomessa olla saatu aikaan hyvistä yrityksistä huolimatta. Esimerkiksi vuosina 1996-1999 järjestettiin Tanssin Tiedotuskeskuksen taholta tukiprojekti⁴⁰, jonka tavoitteena oli tukea aktiiviuransa päättäviä

37 Näistä *Career Transition For Dancers* toimii New York`ssa ja Los Angeles`ssa, *Dancer's Career Development* Isossa-Britanniassa, Dutch Retraining Program for Professional Dancers (*Stichting Omscholingsregeling Dansers*) Hollannissa sekä *The Dancer Transition Resource Centre* Kanadassa. (Baumol, Jeffri & Throsby 2004, 3, 30-43). Kts lisää:

<http://www.dtrc.ca>, <http://www.kunst-cultuur.nl>, <http://www.thedcd.org.uk> sekä <http://www.careertransition.org>

38 Katso lisää <http://www.iotpd.org/activities.html>

39 Baumol, Jeffri & Throsby (2004, 3-4) mainitsevat esimerkkeinä muun muassa *Birmingham Royal Ballet`n* Isosta-Britanniasta, *Houston Ballet`n* sekä *New York City Ballet`n* Yhdysvalloista, *Nederlands Dans Theater`n* Hollannista, *Opéra National de Paris`n* Ranskasta sekä *Escuela del Ballet Folklórico de México`n* Meksikosta.

40 Tukiprojektin syntyyn vaikutti paljolti juuri se, että mikään viranomaistaho ei kyennyt tukemaan tanssijoita uranvaihtotilanteessa, jossa keskeiseksi lähtökohdaksi tulisi muodostua tanssijan työn ja toimintaympäristön tuntemus ja ongelmien ratkaisu ammattikunnan erityispiirteet huomioon ottaen. Projektin toiminta näyttää olleen osallistujien lukumäärää tarkasteltaessa tarpeellista, sillä vajaat kaksi sataa tanssijaa osallistui tukiprojektiin kolmen vuoden aikana, joista noin 40 pohti omaa muutosvaihettaan projektin järjestämissä fokusryhmissä, yksilöllisessä neuvonnassa tai uraohjauksessa. Osapäiväisesti suunnittelijan sekä sivutoimisen psykologin työllistäneen projektin palvelut olivat käyttäjilleen maksuttomia ja keskittyivät neuvonta- ja tukipalveluihin (mm. keskustelu- ja tukiryhmä, ammatinvalinnanohjaus, apuraha- ja rahoitusneuvonta) sekä tiedotustoimintaan. Tukiprojekti sai myös kansainvälistä tunnustusta, sillä IOTPD hyväksyi sen marraskuussa 1998 yhdeksi

tanssijoita siirtymävaiheessa ja uuteen ammattiin siirtymisessä sekä vaikuttaa aktiivisesti taloudellisen tukijärjestelmän luomiseksi aktiiviuransa päättävien tanssijoiden tueksi. Se kuitenkin lakkautettiin jatkorahoituksen puutteen vuoksi⁴¹. (Tanssin Tiedotuskeskus 1999b; Laakkonen & Isto 1999) Näin ollen ammatinvaihdon edessä olevalle suomalaistanssijalle edelleen keskeisimpänä puutteena näyttäytyy erityisesti tanssin vähäiset taloudelliset resurssit ja tanssin kentän ohut struktuuri, jossa ei ole uudelleen koulutusjärjestelmää lupaavasta alusta huolimatta.

Tanssijoiden uudelleen koulutuksen järjestämisen kehittämistyössä voi yhtenä mahdollisuutena olla tulevaisuudessa Näyttelijöiden kansainvälisen liiton eli FIA:n (*International Federation of Actors*) organisoima *Dancers` career transition* -projekti. Euroopan unionin rahoittama ja IOTPD:n kanssa yhteistyössä toteutettu (kesäkuussa 2011 päätöksensä saanut) projekti pyrki selvittämään jo olemassa olevia siirtymään liittyviä malleja ja kuvaamaan loppuraportissaan avaintekijöitä tanssijan ammatillisen uran päättämiseen ja menestyksekkääseen siirtymään liittyen. Näitä ovat selvityksen mukaan erityisesti taloudellinen ja psykologinen tuki sekä neuvontapalvelut, jotka tulisi kohdentaa jo olemassa oleviin rakenteisiin⁴². (FIA 2012a; FIA 2012b; FIA 2012c)

viidestä hyväksytystä tanssijoiden tukiohjelmasta. Projektin käynnistymisvaiheessa keväällä 1996 rahoittajana toimi Opetusministeriö ja toiminta jatkui vuosina 1997–1998 Raha-automaattiyhdistyksen rahoittamana kokeiluprojektina. RAY:n rahoituksen päätyttyä Opetusministeriö tuki projektia jälleen puoli vuotta. Koska pysyvää erillisrahoitusta ei saatu, lopetti Tukiprojekti toimintansa 30.08. 1999. (Laakkonen & Isto 1999; Tanssin Tiedotuskeskus 1997; Tanssin Tiedotuskeskus 1999a; Tanssin Tiedotuskeskus 1999b)

41 Tiina Suhonen (2008, 21) mieltää ajattelussaan tukitoimien kehittämisen ja toteuttamisen aikuistuneeseen ja identiteetiltään vahvaan tanssin kenttään ja kuvaa artikkelissaan, että resurssien puutteen ohella tukiprojekti ei saanut ammattikentältä laajamittaisesti henkistä tukea osittain asiaan perehtymättömyyden ja osin ”tanssi on elämää, elämä on tanssia” – uskomuksen vuoksi.

42 Selvityksessä kohdennetaan siirtymään liittyen tietoa myös maakohtaisesti Belgian, Ranskan, Saksan, Hollannin, Norjan, Ruotsin, Sveitsin ja Iso-Britannian osalta. Suomen osalta tietoja ei ole, sillä uudelleen koulutusjärjestelmää ei vielä ole. (FIA 2012c)

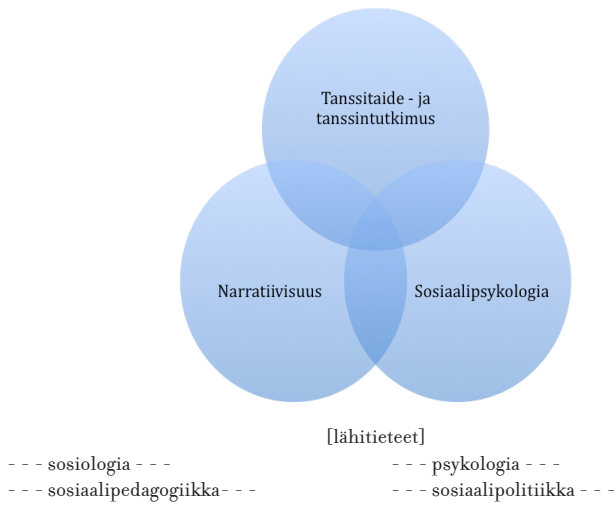
2. Näkökulmia tutkimukseen

Työni tässä osassa esittelen tutkimuksen teoreettista viitekehystä sekä metodologiaa. Aloitan luvun tiivistetysti jäsentämällä tutkimuksen teemaa ja tutkimuksen sijoittumista tieteen kenttään. Etenen tästä kuvaamaan työn teoreettista näkökulmaa ja metodologiaa, tutkimuksen metodisia jalanjälkiä. Kuvaan myös empiiristä aineistoa, aineiston keruuta sekä sen analyysiä ja tulkintaa.

2.1 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Lähestyn tutkimuksessa nykytanssijan loukkaantumista, elämänmuutosta ja identiteettiä kolmen teoreettisen ulottuvuuden avulla. Näiden kolmen teoreettisen ulottuvuuden eli 1) sosiaalipsykologian, 2) narratiivisuuden (eli kerronnallisuuden) sekä 3) tanssintutkimuksen ja tanssitaidetta käsittelevien kirjoitusten leikkauspisteeseen (kts. kaavio 1) kiteytyy tutkimukseni teoreettinen ja metodologinen viitekehys; ajatuksellinen tapa jäsentää tutkittavaa ilmiötä sekä tulkita tietoa ja kokemuksia eri rajapinnoilla liikkuen.

Sosiaalipsykologinen tutkimus ja teorianmuodostus kohdentuu tutkimukseni minuus- ja identiteettitutkimukseen sekä narratiivis-episodiseen haastattelun metodiin syventäen ymmärrystäni minuuden ja identiteetin käsitteistä, identiteetin rakentamisesta ja sen sosiaalisesta luonteesta. Narratiivinen tutkimus näyttäytyy työssäni laajana teoreettisena viitekehysenä jäsentäen aineiston keruun ohella myös aineiston analyysiä, jossa tutkimus etenee kronologisesti tutkimusteemojen mukaisena kokonaiskertomuksena (eli metakertomuksena) tanssijaidentiteetistä, tanssijan loukkaantumisesta, uran päättämisestä ja elämänmuutoksesta. Tanssintutkimus ja taidetanssia käsittelevät kirjoitukset jäsentävät tutkimuksen laajempaa viitekehystä, johon aineiston kertomukset paikallistuvat.



Kaavio 1. Tutkimuksen teoreettinen tausta.

Tutkimuksen position voi määrittää tieteen kentässä myös sen lähtitieteiden avulla (kts. kaavio 1), joita tulkintani mukaan ovat luonnollisesti sosiaalipsykologian historian kautta sosiologia ja psykologia, mutta myös sosiaalipolitiikka ja sosiaalipedagogiikka. Tutkimusaihe tarjonnee tietoa tanssin kentän rakenteista ja sen sijoittumisesta yhteiskuntaan; tällöin sillä voidaan katsoa olevan sosiaalipoliittista arvoa. Sosiaalipedagogiikalla viitataan kasvun ja kehittymisen sosiaaliseen luonteeseen ja loukkaantumisen mukanaan tuomaan elämänmuutokseen sekä sen mahdolliseen emansipatorisuuteen, jolla voi olla merkitystä siirtymävaihetta arvioitaessa⁴³

2.2 MINUUDEN JA IDENTITEETIN SOSIAALISUUS

Tässä tutkimuksessa fokusoidun identiteettiin sosiaalipsykologian minuus- ja identiteettikäsitteistön⁴⁴ kautta tarkastellen identiteetin muodostumista sosiaa-

⁴³ Tutkimukseni voi sijoittaa myös yleisemmin taiteilijaidentiteetin tutkimukseen. Kuvataiteilijaidentiteettiä väitöstyössään tarkastelleen Vappu Lepistön (1991) tutkimuksen voi katsoa olleen Suomessa näistä ensimmäinen. Sittenmin näyttelijäidentiteettiä on tutkinut Pia Houni (2000), solistisia musiikinopiskelijoita Airi Hirvonen (2003), naispuolisia pianonsoitonopettajia Kaija Huhtanen (2004), freelancetanssijoita Leena Rouhiainen (2003), tanssi-instituutioita ja tanssitaiteilijoita Teija Löytönen (2004), soitonopettajia Ulla-Britta Broman-Kananen (2005), huilisti-identiteettiä Taina Riikonen (2005) sekä taiteilijakuvaa musiikissa Marja-Leena Saarilammi (2007).

⁴⁴ Identiteetti, minäkuva ja minäkäsitys ovat itseä kokonaisvaltaisesti kuvaavia käsitteitä ja liittyvät läheisesti toisiinsa. Usein ne myös käsitteellisesti kutoutuvat toisiinsa, jolloin

lisaation ja sosiaalistumisen avulla. Sosialisaatiolla viitataan Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin (1995)⁴⁵ sosialisaatioteoriaan, joka muotoutuu ensisijaisesti kahden rakenteellisesti toisistaan eroavan sosialisaation prosessin, primaari- ja sekundaarisosialisaation, kautta. Näistä työni kannalta keskeinen käsite on sekundaarinen sosialisaatio ja sen mahdollistama identiteettityö haastateltavien tanssialan ammattikoulutuksen ja tanssikentän puheissa.

Berger & Luckmannin (1995, 149) mukaan primaarisosialisaatioksi mielletään yleensä yksilön ensimmäinen, lapsuuteen ajoittuva sosialisaatio, jonka kuluessa hänestä tulee yhteiskunnan jäsen. Sekundaarisosialisaatiolla tutkijat viittaavat niihin kaikkiin primaarisosialisaatiota seuraaviin sosialisaatiotapahtumiin, joissa jo sosiaalistettu yksilö johdatetaan oman yhteiskuntansa objektiivisen maailman toisille sektoreille. Näin ollen voidaan tulkita, että primaarisosialisaatiossa keskeisenä määrittäjänä on useimmiten perhe ja sekundaarisessa sosialisaatiossa se on esimerkiksi koulu tai kuten tässä tutkimuksessa ammatillinen kouluttautuminen ja tanssin ammatillinen kenttä. Näitä sosialisaation mahdollistavia tekijöitä kutsun työssäni sosialisaatioagenteiksi, joilla yleisesti viitataan sosiaalipsykologiassa sosialisaation moninaisiin mahdollistajiin (kuten esimerkiksi perheeseen, kouluun, harrastustoimintaan ja työhön muutamia mainitakseni). Yhteistä primaari- ja sekundaarisosialisaation prosesseissa on se, että ne useimmiten tapahtuvat samastumisen kokemuksina. Sekundaarisosialisaatiossa nämä samastumisen kokemukset eivät Berger & Luckmannin (1995, 161) mukaan kuitenkaan ole yhtä merkittäviä kuin primaarisosialisaatiossa, vaan sekundaaristen sosialisaatioagenttien mahdollistamassa sosialisaation prosessissa sosiaalisten suhteiden muodollisuuden ja yksilöitymättömyyden tärkeimpänä seurauksena on etteivät opitut sisällöt ilmene subjektiivisesti yhtä väistämättöminä kuin primaarisosialisaatiossa omaksutut sisällöt. Sekundaarisosialisaation rinnalla keskeinen käsite työssäni on uudelleenso-

määritelmien väliset rajat erityisesti popularisoituina hämärtyvät. Edellisten joukkoon voisi lisätä vielä persoonallisuuden käsitteen, joka sekin usein arkikielessä sekoittuu identiteetin kerrostumiin. Helkama, Myllyniemi & Liebkindin (2001) mukaan käsitettä persoonallisuus käytetään usein kuitenkin viittaamaan siihen psykisen toiminnan kokonaisvaltaiseen järjestelmään, joka on kehittynyt elämän ongelmien ratkaisuun. Toisaalta käsitteellä myös viitataan yksilön erityislaatuun, joka säilyy suhteellisen samanlaisena tilanteesta toiseen ja jolloin persoonallisuuden tutkimus on paljolti yksilöiden välisten erojen tutkimusta. Persoonallisuuden sijasta puhutaankin usein luonteesta, karaktääristä. (Emt., 338) Identiteetin ja minuuden käsitteiden tarkkarajainen määrittelemineen on siis varsin haastavaa. Oivallinen yhteenvedo käsitteistä löytyy esimerkiksi Ashmore & Jussimilta (1997, 5-8).

45 Viitataan Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin vuoden 1966 alkuperäisteokseen *The Social Construction of Reality*, jota pidetään sosiaalisen konstruktioismin alkuteoksena.

sialisaatio, jossa uransa loukkaantumiseen päättänyt tanssija sosiaalistuu uuteen ammatilliseen identiteettiin.

Liitän tutkimuksessani identiteetin Zygmunt Baumanin⁴⁶ postmoderniin yhteiskuntaan käsitteenä, jossa subjekti nähdään aktiivisena toimijana ja identiteetti sosiaalisena ja muuntuvana, transformatiivisena, konstruktiona. Tutkimuksessani tämä välittyy sekä tanssijuuden rakentamisen henkilökohtaisessa prosessissa, mutta myös elämänmuutoksen ja identiteettityön sosiaalisessa kontekstissa. Identiteetti muodostuu siis ikään kuin sen elämäntarinan myötä, jossa ihminen on luonut roolinsa (Hänninen 1999, 146): työssäni se todentuu tanssija-, muutos- ja uuden ammatillisen etsimisen kertomuksissa. Berger & Luckmannia (1995, 195) mukaillen kyseessä on siis dialektinen suhde yhteiskuntaan, jossa identiteetti muodostuu sosiaalisissa prosesseissa ja se säilyy, muuntuu tai jopa muodostuu uudelleen sosiaalisissa suhteissa.

2.2.1 Minuuden ja identiteetin käsitteet

Lähestyn minuuden ja identiteetin käsitteitä työssäni sosiaalipsykologisesta näkökulmasta tarkastellen kertomuksia nykytanssijan ammatillisesta identiteetistä ja tanssijuudesta⁴⁷ sekä loukkaantumisen manifestoimasta elämänmuutoksesta tanssikäytännön ja –kulttuurin sialisaation kontekstissa. Määrittelen minuuden ja identiteetin tässä tutkimuksessa yhteiseen sosiaaliseen kenttään kuuluviksi ja sialisaation kautta näkyviin tuleviksi, mutta nyansseiltaan hieman erillisiksi ja toisiaan täydentäviksi käsitteiksi⁴⁸. Jaan tämän sosiaalisen kentän tässä tutkimuksessa

46 Viitataan sosiologi Zygmunt Baumaniin, joka jäsentää tuotannossaan postmodernin käsitettä. Se näyttäytyy Baumanille pluralistisena monien arvojen ja elämäntapojen todellisuutena, jossa pirstoutuneiden yhteiskuntarakenteiden myötä sosiaalisuus suuntautuu subjektien väliseen vuorovaikutukseen. (kts. Bauman 1991; Bauman 1993; Bauman 1995)

47 Tanssijuus on sanana verrattain uusi. Suhonen (2008, 19) toteaa sen tulleen käyttöön 1990-luvulla. Uudella käsitteellä pyrittiin Suhosen mukaan korostamaan tanssijan työn arvostusta ja sen keskeistä asemaa tanssiammattien joukossa. Osin tämän uuden ilmaisun käyttöönottoon vaikutti mahdollisesti myös tanssin ja tanssimisen teorian tutkimuksen käsitteistö ja kieli sekä ns. perinteisen tanssijakuvan muuttuminen 1990-luvulla. Aiemmin tanssijan kriteereinä toimineiden ns. perinteisten fyysisten taitojen ja kykyjen lisäksi tanssijuudessa korostetaan nykyään kokonaisvaltaisempaa käsitystä tanssijana olemisesta, jossa fyysisyyden rinnalle on noussut koko joukko henkisiä kykyjä. Tanssijuuden voidaan katsoa ulottuvan määrittämään yleisesti tanssijana olemista, mutta Suhosen mukaan käsite liittyy lähinnä taidetanssiin ja erityisesti nykytanssiin. (Emt.) Lähestyn tanssijuutta ja tanssijan roolissa tapahtunutta muutosta myöhemmin tutkimuksen empiirisessä osassa.

48 Tulkitseen tämän minuuden ja identiteetin käsitteiden eriytymisen juontavan juurensa jo William Jamesin 1800-luvun lopun minätietoisuusteoriasta, jossa James erotti toisistaan kaksi

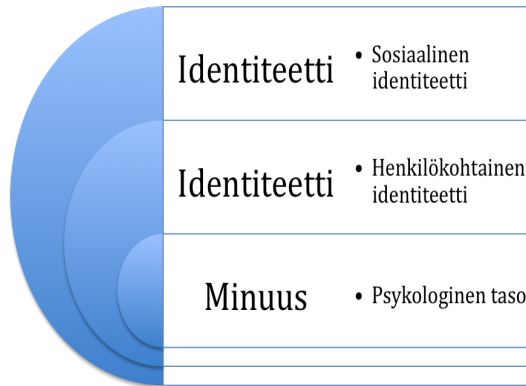
kolmeen tasoon (kts. kaavio 2), jossa minuus fokusoituu yksilön psykologiseen ja identiteetti sosiaaliseen tasoon edelleen jakautuen kahteen alakäsitteeseen: henkilökohtaiseen⁴⁹ ja sosiaaliseen identiteettiin. Erottelustani huolimatta minuus, henkilökohtainen ja sosiaalinen identiteetti eivät tulkintani mukaan ole kahlitu-
tuja entiteettejä tai ilmene yksittäin, vaan ne pikemminkin todentuvat yhdessä rinnakkain vuorovaikutuksessa: minuuden ja identiteetin tasojen korostuminen määrittäyttilanteen mukaan, situationaalisesti. Tätä kutsun työssäni polariteetin muuttumiseksi, polaarisuudeksi⁵⁰.

Nyanssieroistaan huolimatta minuus ja identiteetti ovat läheisessä, lähestulkoon symbioottisessa, suhteessa juuri sosiaalisen alkuperänsä kautta. Subjekti ei siis kehity tyhjiössä ja tyhjiöön, vaan kasvaa kulttuurissa ja kulttuuriin. Ympäristö ikään kuin tarjoaa sosiaalisessa kontekstissaan materiaalin ja maailman, josta yksilö ”kerää” elämänsä aikana sisältöjä minänsä piiriin (Turunen 1996, 137). Minuus on siis sosiaalinen ilmiö, jossa yksilö oppii tuntemaan itsensä vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa, joka vaikuttaa puolestaan subjektin sosiaaliseen käyt-

eri minätietoisuutta. Niistä toinen oli subjektiivinen tunne itsestä kokevana, ajattelevana minänä (englanniksi *I*) ja toinen oli objektiivinen minä, jota voidaan kuvata (englanniksi *me*). Subjektiivisesta minästä käytetään osittain myös käsitettä empiirinen minä, jonka osatekijöitä ovat materialistinen, sosiaalinen ja henkinen minä, eli kaikki minkä ihminen voi ajatella omakseen. Objektiminästä kuulee myös puhuttavan puhtaana minänä, joka puolestaan viittaa prosessiin, joka luo persoonallisen identiteetin kokemuksen. (Helkama, Myllyniemi & Liebkind 2001, 362; Rautio 2006, 17) Jamesin minätietoisuusteoriaa voidaan näin ollen luonnehtia minän sosiaalisuutta korostavana teoriana. Jamesin jalanjäljillä ovat seuranneet mm. George Herbert Mead, Charles Horton Cooley ja Harry Stack Sullivan. Näistä tunnetuimpana voidaan pitää G.H. Meadia, symbolisen interaktionismin teoreetikkoa. (Kts. lisää Meadista ja Jamesista esim. Deegan 2001; Kuusela 2001; Kuusela 2006, 36–37)

- 49 Henkilökohtaisesta identiteetistä käytetään sosiaalipsykologian kirjallisuudessa myös käsitettä persoonallinen (engl. *personal*) identiteetti. Tutkimuksessani käytän kuitenkin systemaattisesti käsitettä henkilökohtainen, jolla pyrin selventämään laajaa identiteetin terminologiaa ja eriyttämään sen persoonallisuuden käsitteestä.
- 50 Käytän polariteetin selventämiseksi esimerkkiä. Äiti ja lapsi ovat yhdessä jonottamassa jäätelökioskille, jossa äiti tapaa sattumalta työkollegansa. Tässä yhteydessä kollegojen välinen mielenkiintoinen keskustelu tuo esiin korostetusti äidin ammatillisen, sosiaalisen, identiteetin. Keskustelusta ja jonon pysähtyneisyydestä turhautunut lapsi päätyy kuitenkin omille teilleen. Lapsen katoamisen huomattuaan äiti hätäntyy ja hänen identiteettinsä äitinä, vanhempana, korostuu ja ammatillinen identiteetti vaimenee. Esimerkkitilanteessa läsnä ovat naisella siis sekä ammatillinen sekä vanhemman identiteetti. Tämän ohella naisella voi olla myös esimerkiksi tyttären, yksinhuoltajan, opiskelevan työssäkävijän, suomalaisen ja kaupunkilaisen identiteetti muutamia mainitakseni. Identiteetti on siis monitahoinen ja monikerroksinen. Esimerkiksi Burr (2004, 93–95) viittaa ryhmäjäsenyyksiin ja niiden korostumisiin erilaisissa tilanteissa Tajfelin ja Turnerin sosiaalisen identiteetin teoriaa mukaillen. Stuart Hall (1999, 28) toteaa identiteetin taas vaihtuvan sen mukaan kuinka yksilöä puhutellaan.

täytymiseen (Helkama, Myllyniemi & Liebkind 2001, 361; Lahikainen & Pirttilä-Backman 2007, 85-86; Suoninen 2010, 68-69). Minuus⁵¹, käsitys itsestä, sijoittuu täten siis sosiaaliseen kenttään resiprokaalisesti, mutta painottuu eli polarisoituu subjektin psykologiseen tasoon⁵². Identiteetti alakäsitteineen sijoittaa yksilön taas sosiaalisesti.



Kaavio 2. Minuuden ja identiteetin tasot.

Kuten jo aiemmin totesin kääriytyy minuuden ja identiteetin käsitteet erityisellä tavalla sosialisointiin ja kulttuurin kontekstiin, sillä ne rakentuvat sosialisointiin sekä kulttuurin sisäistämisen kautta (Saastamoinen 2006b, 142). Identiteetti ikään kuin juurtuu sosiaaliseen todellisuuteen (Layder 2004, 5). Tämä identiteetin sosiaaliseen ja sosiaalisesti sijoittuminen voi olla sekä lyhyt- että pitkäaikaista (Hewitt 1991, 127). Edellisistä jälkimmäinen edustaa luonteeltaan pysyvämpää identiteettityötä jakautuen edelleen sitä täydentäviin alakäsitteisiin sosiaalisesta ja henkilökohtaisesta identiteetistä. Tällöin henkilökohtaisen identiteetin ymmärretään liittyvän niihin ihmisen ominaisuuksiin, jotka erottavat hänet muista ja tekevät hänestä ainutlaatuisen. Sosiaalinen identiteetti viittaa puolestaan niihin ominaisuuksiin, jotka ihminen jakaa saman ryhmän muiden jäsenten kanssa. (Hewitt 1991, 127-128; Burr 2004, 94; Jenkins 2004, 4; Layder 2004; Burke & Stets 2009, 127-128)

⁵¹ Kts. lisää minuuden muotoutumisesta ja varhaisesta sosiaalisesta vuorovaikutuksesta Lahikainen 2010.

⁵² Esimerkiksi sosiologi Richard Jenkins (2004, 28) kutsuu minuutta yksilön henkilökohtaiseksi kokemukseksi itsestään.

Sosiaalipsykologi Vilma Hännistä (1999) mukaillen voidaan henkilökohtaista identiteettiä täydentää myös ajatuksella reflektoidusta identiteetistä⁵³ (tulkitusta minästä), joka muodostuu ihmisen kertoessa itselleen tarinaansa ja jolloin identiteetti näyttäytyy tarinallisena luomuksena. Tämä reflektoitu minä mahdollistaa tietoisesti yhä uudelleen luomisen ja tulkitsemisen. (Emt. 60–61) Kertoessaan sisäistä tarinaansa kuuntelijalle intersubjektiivisesti muotoutuu kertomus, jolloin tämän Hännisen reflektoidun identiteetin voi ymmärtää Lahikaisen (2010, 138–139) tapaan narratiivisena identiteettinä⁵⁴, joka korostaa kertojan subjektiivisuutta, muutosalttutta ja joustavuutta. Tällöin muotoutuva kertomus voidaan kertoa monella eri tavalla esimerkiksi tilanteen ja kuulijan mukaan. Narratiivisen identiteetin voi ymmärtää esimerkiksi toiminnan muotona, jonka avulla subjekti voi uusintaa kertomustaan läpi elämän (Houni 2000, 60).

Tutkimuksessani sekundaarisen- ja uudelleensosialisaation kautta muodostuva sosiaalinen identiteetti välittyy retrospektiivisesti aineistossa muotoutuvana yhteiskertomuksena eli metakertomuksena⁵⁵: kertomusten sisältämien sosiaalisen identiteetin samuiksina. Henkilökohtainen taso tuo tutkimukseen erontekoja,

53 Hänninen (1996, 61) jakaa sisäisen tarinan käsitteen kolmeen alatasoon, joista yhtenä näyttäytyy reflektoitu identiteetti. Näistä alatasoista toimijaminät aktualisoituvat erilaisissa toimissa ja elämänprojekteissa, jolloin subjekti on suuntautunut ulkomailmaan. Moraalinen identiteetti kuvaa lähinnä toiminnan pyrkimyksiä, jolloin sen voidaan ajatella kehittyvän ulkoa sisään. Reflektoitu identiteetti sijoittuu tarkastelemaan tätä toimijaminän ja moraalisen identiteetin välistä suhdetta ja paikantaa tietoisesti sen kuka minä olen.

54 Sosiologit Smith & Sparkes (2008) jakavat narratiivisen identiteetin viiteen näkökulmaan: psykososiaaliseen, intersubjektiiviseen, kertomukselliseen lähteeseen, dialogiseen ja performatiiviseen (engl. *psychosocial, inter-subjective, storied resource, dialogic ja performative*). Psykososiaalisella Smith & Sparkes viittaavat siihen, että elämäkerronnallisuus kehittyi reflektion avulla. Keskeistä on tällöin kertomuksen koherenssi ja järjestys. Intersubjektiivisessa tulkinnassa sosiaalinen ja yksilöllinen kohtaavat toisensa kommunikaation kautta. Kertomuksen sisältämään lähteeseen suuntautuvassa näkökulmassa Smith & Sparkes viittaavat narratiiviseen identiteettiin sosio- kulttuurisena ilmiönä. Dialogisessa huomio fokusoituu sosiaaliseen ja performatiivisessa näkökulmassa toimintaan. Näkökulmat eivät ilmene erityispiirteistään huolimatta aina erillisinä, vaan ne voivat myös kietoutua toisiinsa.

Yhtenä narratiivisen identiteetin käsitteen teoreettikkona nähdään myös ranskalainen hermeneuttinen filosofi Paul Ricoeur. Ricoeur (1992) korostaa itseyden, samuuden ja koherenssin käsitteitä teoriassaan. Keskeistä on myös ajallisuuden ja kertomuksen suhde; ajallisuus jäsentää kertomusta. Kertomus ei siis ole vain tapahtumien kuvaamista, vaan juonellistamista ja kertojajenkin paikallistumista kertomuksessa. Ricoeurin teoriaa ja narratiivista identiteettiä on aiemmin ansiokkaasti selvittänyt väitöstyössään esimerkiksi Varpu Löyttyniemi (2004).

55 Metakertomukseen ja sen muodostumiseen palaan työssäni myöhemmin narratiivisen analyysin yhteydessä.

mikrokertomuksia. Identiteetti näyttäytyy tässä yhteydessä siis tutkijan tekeminä määrittelyinä samuuden tai erilaisuuden kokemuksista. Henkilökohtainen ja sosiaalinen identiteetti muodostavat tutkijan tulkinnan kautta kollaasinomaisen metakertomuksen tanssijuudesta, elämänmuutoksesta sekä uuden ammatillisen identiteetin etsimisestä haastattelutilanteessa mahdollistuneen reflektoidun ja narratiivisen identiteetin kautta. Ne eivät pelkästään kerro tanssijasta ja tanssijuudesta, vaan identiteetin sosiaalisen luonteen kautta myös suomalaisen nykytanssitaiteen sekä uudelleen koulutusjärjestelmän rakenteista, mutta myös subjektin toimijuudesta näissä sosiaalisissa ympäristöissä. Näenkin sosiaalistumisen ja sosiaalisaation Berger & Luckmannin (1995) lailla siis erityisenä kahdensuuntaisena prosessina, jossa subjekti sekä kasvaa yhteisönsä jäseneksi, mutta identiteettityöllään sekä toimijuudellaan vaikuttaa myös yhteisöönsä.

2.2.2 Identiteetin muuntuvaisuus

Minuuden ja identiteetin käsitteet kietoutuvat siis läheisesti toisiinsa yhteiskunnan ja kulttuurin mahdollistaman sosialisaaion välityksellä. Näin ollen minuutta ja erityisesti identiteettiä tulee tarkastella yhteiskunnan ja kulttuurin tarjoamassa kontekstissa, joka on sidottu aikaan ja paikkaan. Tarkasteltaessa nykyajan, postmodernin⁵⁶, minuuden ja identiteetin käsitteitä voidaan todeta, että ne ovat tällä vuosituhannella arkipäiväistyneet ja popularisoituneet niin median luomissa mielikuvissa, markkinatalouden mainostamisessa ”materiaalisissa minuuksissa”⁵⁷ kuin myös yhteiskunnan vaihtuvissa rooleissa. Sosiologi Anthony Giddens (1991) toteaa, että yhteiskunnan struktuurien ja instituutioiden epävakaudessa ja jatkuvassa muutoksessa ei enää kyetä tarjoamaan selkeitä ja pysyviä identiteettimalleja. Perinte-

56 Pirttilän (2005, 49) mukaan nyky-yhteiskuntaa on lähestytty sosiologisessa keskustelussa lukuisilla eri käsitteillä. Näitä ovat informaatio-, tieto-, jälkiteollinen, palvelu-, elämys-, riski-, uusi heimo-, refleksiivinen sekä myöhäismoderni ja postmoderni yhteiskunta. Esimerkiksi sosiologi Zygmunt Bauman käyttää teoriassaan (kts. esim. Bauman 2002) käsitettä moderni, kun sosiologi Anthony Giddens (1991) luonnehtii nyky-yhteiskuntaa refleksiivisen, myöhäismodernin tai jälkitraditionaalisen avulla (engl. *late modern age, high modernity, late modernity*). Sosiologi Ulrich Beck (1990) käyttää käsitettä riskiyhteiskunta. Tässä tutkimuksessa käytän yleisesti akateemiseen keskusteluun vakiintunutta käsitettä postmoderni (kts. lisää Saastamoinen 2005). Saastamoinen (2005, 115) toteaa, että Giddensin ja Beckin teorioita voidaan nimittää myös refleksiivisen modernisaation käsitteellä. Käsite jakaa perusajatuksen modernin ajan muutoksesta ja informaation lisääntymisen merkityksestä postmodernin lailla. Keskeisenä erona postmodernisteihin on se, että aika ei refleksiivisessä modernissa muodosta selkeää katkosta.

57 Voidaan puhua esimerkiksi ns. kuluttajaidentiteetistä (kts. lisää Featherstone 1991).

sesti esimerkiksi työntekijän on katsottu saaneen identiteetin ja itsetunnon organisaatioon kuulumisesta ja organisaatiolta, mutta nykyisessä työelämässä kestävä identiteetin ja itsetunnon kehittäminen edellyttää toisenlaista ajattelua.

Onkin siis tavoiteltava omaan ydinpäämäärään ja pyrittävä oman elämän hallintaan; esimerkiksi sitouduttava työhön, joka vastaa omaa ihanneminaa (Poijula 2003, 21). Tällöin subjektilta vaaditaan identiteettityötä; refleksiivistä otetta omaan elämään ja sen suuntaamiseen (Giddens 1991). Yhteiskunnan rakenteiden hajotessa ja pirstoutuessa olemme 2000-luvulla ajautuneet tilaan, jossa ainoaksi hallittavaksi ilmiöksi jää oma minuus ja identiteetti (Saastamoinen 2006b, 141).

Tulkintani mukaan juuri länsimaisen yhteiskunnan rakenteellinen murros ja individualismin korostaminen ovat asettaneet ja asettamassa identiteetin muodot uudenlaiseen aiempaa laajempaan ja monimutkaisempaan, perspektiiviin, jossa toteuttamisen mahdollisuuksia on äärettömästi. Se voi vapauttaa löytämään ja määrittelemään minuutta ja identiteettiä uudella tavalla (kts. esim. Giddens 1991), mutta toisaalta sen voi kokea myös kuristavana ja ahdistavana lisääntyneen valinnan mahdollisuuden vuoksi (kts. esim. Bauman 1996; Oksanen 2006). Bauman (1996) ehdottaa, että identiteetin käsitteen voisi korvata esimerkiksi käsitteillä *self-assembly* tai *self-constitution*. Näillä itsen kokoamisen ja rakentamisen käsitteillä Bauman viittaa siihen, että identiteetin valmiiksi saaminen on mahdotonta nykyisessä postmodernissa ajassa.

Vapaus voi merkitä myös valinnan pakkoa, ns. pakkoyksilöllisyyttä (Beck 2004, 156). Sosiaalipsykologi Atte Oksanen (2006, 21–22) toteaa, että nyky-yhteiskunnassa subjekteilla ei välttämättä ole enää yhtä paljon kiinnikkeitä kuin ennen, jolloin subjektin on jatkuvasti kyettävä mukauttamaan toimintaansa muuttuviin vaatimuksiin, mikä on omiaan murtamaan perimmäisen identiteettiprinsipiin, sen jatkuvuuden. Maailma näyttäytyy kaoottisena ja sumeana, joka saattaa pahimmillaan nostaa esiin myös tuhoavia minuuden muotoja, jolla Oksanen viittaa radikaalin ja väkivaltaisen identiteettien tuottamiseen. Toisaalta voidaan tulkita, että identiteetti ja ”identiteetin työstäminen” tarjoaa postmodernistisessä ajankuvassa myös elämänhallinnallisia työvälineitä, joiden avulla katsomme sekä itseämme ja itseemme että muuttuvaan maailmaan ympärillämme. Identiteetti voidaan nähdä esimerkiksi sosiaalipedagogisena käsitteenä, jolloin keskeiseksi muotoutuu yksilön emansipatorisuus ja subjektius, joiden avulla yksilö saa elämänhallinnallisia käytännön metodeja arkeensa. Tiivistetysti voidaan todeta sosiaalipsykologi Mikko Saastamoista (2006b, 146) mukaillen, että nykyisin yhteiskunnassa vastuu minäidentiteetin tuottamisesta onkin yhä enenevässä määrin siirtynyt yksilölle itselleen. Enää emme ole vain sitä, miksi satumme syntymään, vaan sitä miksi teemme itsemme tekemillämme valinnoilla. Hän toteaa näin:

Minäidentiteetti ei ole annettu ominaisuuksien summa, vaan se on jatkuvaa itsensä luomista, ylläpitoa ja ymmärtämistä. Se on kykyä ymmärtää itsensä, oma minuutensa, jatkuvuutena yli ajan ja paikan. Jotta tämä jatkuvuuden tunne olisi olemassa, henkilöllä täytyy olla varhaissosialisaatiossa syntynyt perusluottamus ja ontologinen turvallisuus.

Identiteetin voi ajatella myös ”liikkuvana juhlanan”, kuten sosiologi Stuart Hall (1999, 23) ehdottaa. Ehdotuksessa identiteetti muotoutuu ja muokkaantuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai puhutellaan ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä. Nykytiedon mukaan olennaista onkin juuri se, että minuus ja identiteetti eivät ole annettuja, vaan tämän ajan yhteiskunnassa niitä on pohdittava ja tuotettava tietoisesti ja monessa suhteessa erilaisen identiteettityön keinoin (Saastamoinen 2006a, 170). Giddens (1991, 5) kutsuu tätä refleksiivistä suhdetta elämään ja identiteettiin elämänpolitiikaksi, jossa valintojen kautta uudistetaan elämää. Identiteetti näyttäytyy dynaamisena ja liikkuvana kokonaisuutena, jossa identiteetin alakäsitteet, ajallinen paikallistuminen ja sosiaaliset kontekstit määrittelevät ja mahdollistavat käyttäytymistä, odotuksia ja määrittelyjä itsestä eri tavoin. Tässä tutkimuksessa identiteetin nähdään koostuvan juuri tästä dynaamisesta entiteetistä, jossa psykologisemmin sijoittuva minuuden taso sekä sosiaalisemmin versoutuneet henkilökohtainen- ja sosiaalinen identiteetti sijoittuvat ajallisesti muuntuvaisina. Tämä on uransa loukkaantumiseen päättäneen ammattitanssijan mahdollisen ammatillisen identiteetin muutoksen edellytys.

2.3 NARRATIIVISEN TUTKIMUKSEN JA KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY

Tutkimuksellisena maailmana narratiivinen viitekehys muodostaa löyhän struktuurin, joka näyttäytyy moniäänisenä ja –tieteisenä, jossa teoreettisesti ja metodologisesti erilaisten tutkimussuuntausten kiinnostuksen kohteena ovat ensisijaisesti kertomukset todellisuuden rakentajina. Narratiivista tutkimusta voi siis jäsentää monin eri tavoin: historiallisesti, tieteellisfilosofisesti ja teoreettis-metodologispainotteisesti muutamana mainitakseni. Narratiivisen tutkimuksen käsiteviidakko ja terminologinen kirjavuus, osittainen epäyhtenäisyys sekä tutkimusotteen monitieteellinen käyttö ilmenee käsitteen määrittelyn haastavuuden ohella myös sen käytännön tason erilaisissa jäsennyksissä. Kertomuksellisuuden erilaisista jäsentämisen tavoista nostan tässä yhteydessä esiin lähihistoriallisiin kehityslinjoihin liittyvän lähestymistavan, joka osin perustelee itse käsitteen ja sen määrittelyn moninaisuutta, mutta myös jäsentää työssäni käsitteiden määrittelyä. Päätän luvun selventämällä narratiivisen tutkimuksen ilmentymistä työssäni.

2.3.1 Narratiivisen tutkimuksen jäsentäminen

Historiallisesti⁵⁸ nykyaikainen narratiivinen sosiaalinen tutkimus voidaan paikallistaa ja jäsentää narratiivitutkijoiden Corinne Squiren, Molly Andrews ja Maria Tamboukoun (2008, 3) ehdotuksen mukaisesti kahtena samansuuntaisena akateemisena diskurssina: 1) toisaalta maailmansotien jälkeisenä humanistisen tieteen nousuna länsimaissa sosiologiassa ja psykologiassa sekä 2) toisaalta venäläisen strukturalismin, ranskalaisen poststrukturalismin, postmodernismin (esim. Foucault, Lyotard), psykoanalyysin (Lacan) sekä dekonstruktionismin (Derrida) kautta 1970-luvulta lähtien. Narratiivi- ja organisaatiotutkija Barbara Czarniawska (2004, 1-2) korostaa tässä kohdin nykyaikaisen narratiivisen tutkimusperinteen suuntauksen alkaneen erityisesti juuri venäläisen formalistin Vladimir Proppin teoksesta *Morphology of the Folktale* (1928), jossa Propp huolellisesti analysoi venäläisten kansantarinoiden pohjimmaisista, piileviä rakenteita, ja josta narratiivisen analyysin kehittäminen jatkui eritoten postformalismin (esim. Mihail Bah-tin) kautta. Laajempaa kansainvälistä huomiota venäläinen narratiivinen perinne saavutti kuitenkin vasta vuonna 1958, jolloin Proppin teos käännettiin ranskaksi ja englanniksi. Narratiivitutkija ja psykologi Donald E. Polkinghorne (1988) taas näkee narratiivisessa tutkimuksessa pääasiallisesti neljä kansallista perinnettä: venäläisen formalismin, yhdysvaltalaisen uuden kritismin, ranskalaisen strukturalismin ja saksalaisen hermeneutiikan. Czarniawska (2004, 2) yhtyy osin Polkinghornen ajatukseen korostaen muun muassa yhdysvaltalaisen kirjallisuuskriitikon Robert Sholesin, ranskalaisen filosofi Claude Lévi-Straussin ja saksalaisen hermeneuttisen filosofin Hans-Georg Cadamerin sekä ranskalaisen hermeneuttisen filosofin Paul Ricour`n vaikutusta narratiivisen tutkimuksen kehityksessä.

Nykyaikaista narratiivista tutkimuskenttää ajatellen keskeistä on 1980- ja 1990-luvuilla alkunsa saanut narratiivinen käänne⁵⁹, joka liittyy kiinteästi tutkimustiedon luonteen muutokseen; kiinnostuksen ja tarkastelun kohteeksi 1960-luvulta versionneen kielellisen käänteen kauden jälkeen nousi kerronnallisuus ja tiedon subjektiivisuus, kertomukset tiedon rakentajina. Tämä näkyi muun muassa lisääntyneenä kertomuksellisena tutkimuksena, narratiivin käsitteen täsmennyksissä ja

58 Historiallisesti ajatellen kertomuksen käsitteen voi ulottaa aina Aristoteleen *Runousoppiin*. Tässä kohden en lähde tarkastelemaan narratiivin varhaisajan historiaa (kts. esim. Hänninen 1999), vaan keskityn nykyaikaisen narratiivisuuden jäsennykseen. Katso lisää narratiivisuuden muotoutumisesta ja sen historiasta: Pinnegar & Daynes 2007.

59 Käänteen sijaan sopivampaa olisi kenties puhua paluusta elämäkertatutkimukseen ja narratiivisuuteen (kts. esim. Syrjälä 2001, 205).

metodologian laajenemisessa sekä pluralistisuutena teoreettis-tieteellisessä tutkimuksessa. (kts. esim. Bruner 1986; Mishler 1986; Polkinghorne 1995; Hyväri-
nen 1998; Hänninen 1999; Heikkinen 2007; Pinnegar & Daynes 2007) Tällöin narra-
tiivisuus rantautui hyvin erilaisiin tieteellisfilosofisiin teorioihin ja muodosti
näissä uusissa konteksteissa jälleen uusia käsitteen määrittelyjä. Squire, Andrews
& Tamboukou (2008, 4) toteavat näiden edellä selvittämieni historiallisten kehi-
tyslinjojen olevan osittain vastuussa narratiivisen tutkimuksen nykyisestä laajasti
vaihtelevasta käsiteviidakosta ohjaten narratiivin käsitteellistämistä, sen opiske-
lua ja ontologiaa⁶⁰: materiaalina, metodina tai polkuna ymmärtää psykologisia tai
sosiaalisia ilmiöitä. Näin ollen narratiivin jäsentämisen voi katsoa keskittyvän sen
perusytimen muodostavien yksiköiden välisiin äänenpainoihin. Jotkut kertomuk-
sellisuuden aineiston analyysit keskittyvät juonen ajalliseen järjestämiseen (juo-
nellistamiseen), toiset sen sisältämään tematiikkaan, kolmannet narratiivin muo-
toon sekä osa narratiivien vuorovaikutellisuuteen muutamia mainitakseni. Myös
suhtautuminen kieleen⁶¹ ja sen heijastumiin sekä kertomuksen mikro- ja metata-
soihin voi narratiivisen tutkimusperinteen analyysissa vaihdella. Squire, Andrews
& Tamboukou (2008) nostavat esiin erityisesti viimeaikaisessa narratiivisen tutki-
muskentän keskustelussa ja sen artikuloinnissa pienten sekä suurten kertomusten
vastakkainasettelun. Siinä pienten kertomusten puolestapuhujat argumentoivat,
että suurten narratiivien sijaan tulisi kiinnittää enemmän huomiota jokapäiväisiin
mikrokielellisiin ja sosiaalisiin rakenteisiin, jotka todentuvat luonnollisesti ihmis-
ten kesken ilmentäen ennakoituja, kuvitteellisia, tottumuksellisia ja epämääräisiä
tapahtumia. Tämä pieniin tarinoihin painottuminen tuo yhteen labovilaisen⁶² sitou-
tumisen luonnollisesti tapahtuviin tarinoihin. (Emt., 7)

60 Squire, Andrews & Tamboukou (2008, 8) jakavat narratiivit perusluonteeltaan joko tapahtumaa kuvaavaksi tai sen kokemusta painottavaksi. Tällöin kokemusta painottava representaatio voi vaihtua ajassa ja olosuhteissa, joissa yksilö elää. Tällöin narratiivi voi tuottaa hyvin erilaisia tarinoita, jopa samalta henkilöltä. Rinnalla, kolmantena, narratiivisen tutkimuksen muotona Squire, Andrews & Tamboukou esittelevät yhdessä konstruoidut kertomukset, jotka kehittyvät ihmisten välissä, sosiaalisesti.

61 Squire, Andrews & Tamboukou (2008, 8) esittävät, että kielellisyys voi näyttäytyä narratiivisessa tutkimuksessa myös sekundaarisena, itsestäänselvyytensä, liittäen sen lähinnä keskustelu- narratiiviin suuntauksiin, jossa tutkimuksen kiinnostuksen kohteena ovat piilevät kognitiiviset rakenteet. Phoenix (2008, 64) yhdistää kognitiivisen tarkastelun perspektiivin taas ”suuriin” narratiiviin kertomuksiin.

62 Squire, Andrews & Tamboukou viittaavat tulkintani mukaan tässä sosiolingvistiseen suuntaukseen ja William Laboviin: kertomusten formalistisiin rakenteisiin ja niiden sosiaalisiin funktioihin. (kts. lisää Labov 1977)

Kerronnallista tutkimusta voi jäsentää myös suhteessa sen lähitieteisiin ja tutkimusmetodeihin. Narratiivisella tutkimuksella on rajapintoja erityisesti narratologian, diskurssianalyysin sekä elämäkertatutkimuksen kanssa⁶³. Narratologialla viitataan tässä yhteydessä kertomusten rakenteiden teoriaan ja tutkimukseen. Diskurssianalyysin näen kohdentavan kiinnostuksensa erityisesti kielenkäyttöön sosiaalisena toimintana ja siihen kuinka toimijat tekevät ymmärrettäväksi asioita kielenkäytöllään. Käytännössä merkitykselliseksi tulevat siis tavat, joilla toimijat kuvaavat ilmiöitä ja nimeävät niille syitä (Jokinen, Juhila & Soininen 1993; Jokinen, Juhila & Soininen 1999), kun taas narratiivisen tutkimusotteen analyysissä kiinnostuksen kohteena on useimmiten kertomuksen sisältö tai sen muoto. Elämäkertatutkimuksen katson fokusoituvan narratiivisuutta laajemmin elämäntekniikkaan⁶⁴. Osin kyse on myös liukuvista rajoista, sillä tutkimussuuntauksia ja metodeja voi osin myös yhdistellä (esim. narratiivis-diskursiivisuus). Nämä edellä mainitut eroavaisuudet tulevat esiin muun muassa tavassa lukea ja jäsentää aineistoa, jossa esimerkiksi narratiivisen tutkimusotteen kohdalla teemoittelu on usein keskeisessä asemassa kertomuksien sisältämien merkitysrakenteiden tutkimisessa. Voidaan-kin puhua sisällön analyysin prosessista, jossa abstrahoimalla löydetään sisältöä kuvaava kertomus. On kuitenkin muistettava, että narratiivinen analyysimenetelmä määräytyy tutkittavan ilmiön, tutkimuskohteen, tutkimusongelman ja tutkimuksen käytännön toteuttamisen mukaan.

Tiivistetysti voidaan todeta, että narratiivisessa tutkimuksessa ihmisten toiminnan ja ilmiöiden merkitysten nähdään todentuvan erilaisissa kertomuksissa. Niiden avulla esimerkiksi jäsennetään menneisyyttä ja tulevaisuutta tai kuten tässä tutkimuksessa sitä kuinka ihmisten identiteetit rakentuvat kertomuksina. Ontologisesti narratiivin lähtökohdat määrittelevät ihmisen siis aktiiviseksi ja merkityksiä antavaksi toimijaksi, jolloin ihmiselämän tapahtumat näyttäytyvät prosesseina, kertomuksina, jotka jaetaan intersubjektivisuuden tasolla tyypillisimmin kielen välityksellä. Epistemologisesti narratiivisuutta lähestytään erityisesti siis juuri kielen

63 Muita narratiiviselle tutkimukselle läheisiä kieltä tarkastelevia tutkimussuuntauksia diskurssianalyysin ja elämäkertatutkimuksen ohella ovat muun muassa keskusteluanalyysi, semiotiikka ja retoriikka. (kts. lisää Manning & Cullum-Swan 1994, 466-472; Jokinen, Juhila & Soininen 1999, 37-54; Metsämuuronen 2006, 226-227; Salo 2008, 68-104)

64 Kiinnostus fokusoituu täten yleisesti elämäntekniikkaan, biografiseen konstruointiin ja koettujen elämäntekniikkakokemusten merkityksellistämisiin (Paananen 2008, 23). Elämäkertatutkimuksen osalla voidaan puhua myös *biografiasta* ja *autobiografiasta*, jolloin ensimmäisellä viitataan toisen henkilön kirjoittamaan elämäkertaan tutkittavasta jälkimmäisen ollessa kertojan omaelämäkerta. (kts. lisää elämäkertatutkimuksesta esim. Roos 1987; Haavio-Mannila & al. 1995; Vilkkio 1997; Syrjälä 2001; Saastamoinen 2003; Paananen 2008)

kautta, tosin varsin erilaisista teoreettisista paradigmoista käsin⁶⁵. Kieltä ja kielellistä vuorovaikutusta pidetään narratiivisessa tutkimuksessa siis tärkeänä merkityksen muodostajana, mutta kielellisten merkitysten ajatellaan kietoutuvan sekä ei-kielelliseen toimintaan että sanattomaan kokemukselliseen merkityksenantoon (Hänninen 1999, 28)⁶⁶.

2.3.2 Kertomuksen määrittäminen

Narratiivisen tutkimuksen monialaisuudesta johtuen myös käsitteet ja niiden määrittelyt todentuvat monimuotoisina muodostaen avaran merkityshorisontin. Tässä tutkimuksessa narratiivisuuden käsite avautuu latinan kielen kautta, jossa substantiivi *narratio* tarkoittaa kertomusta tai selostusta ja *narrator* kertojaa. Verbi *narro* tarkoittaa puolestaan kertomista, ilmoittamista, puhumista tai sanomista: englannin kielessä nämä kantasanat ovat muuttuneet substantiiveiksi *narrative* ja verbiksi *narrate* (Salmi & Linkomies 1967, 188; Heikkinen 2007, 142). Suomeksi narraation ja narratiivisuuden voi kääntää kertomukseksi, kerronnallisuudeksi ja tarinallisuudeksi. Usein narraation (ja narratiivin) rinnalla nähdään myös tarinan käsite. Tarinaa käytetään usein edellisille synonyymisti (esim. Syrjäle 2001; Heikkinen 2001), joskin eriäviäkin määrittelyitä tutkimuskirjallisuudesta löytyy (esim. Sintonen 1999; Hyvärinen & Löyttyniemi 2005). Tässä tutkimuksessa määritän rinnakkain ja tasavertaisina narraation ja kertomuksen käsitteet. Määritän kuitenkin tarinan edellisistä nyanssiltaan eriäväksi. Ymmärrän tarinan viittaavan eritoten subjektin sisäiseen maailmaan (kts. esim. Hänninen 1999⁶⁷), jossa tapahtuma tai kokemus saa verbaalisen muotonsa, mielessä. Kun tämä sanoiksi (tai teoiksi) puettu tarina esitetään ja jaetaan intersubjektiivisesti se muotoutuu kertomukseksi: kerronnan avulla tarina saa siis ulkoisen muotonsa. Tässä yhteydessä korostan siis tarinan subjektiivisuutta ja mielen sisäisyyttä. Tällä käsitteiden (tarina ja kertomus) eriyttämisellä toivon tuovani työhöni selkeyttä ja johdonmukaisuutta. Erottelulla haluan

65 Suomessa eri tieteenaloja edustavia narratiivisuuden tutkijoita yhdistää KERTONET –verkosto (Kertomuksen tutkimisen verkosto), joka on lähtöisin Tampereen yliopistosta. Virallisesti se perustettiin valtakunnallisesti toukokuussa 2000. (Jyväskylän yliopisto 2008)

66 Tässä kohden voisi käyttää myös draaman käsitettä (kts. esim. Hänninen 1999, 130, 135–136), performatiivista identiteettiä (Smith & Sparkes 2008) tai performatiivisuutta, taiteellista tutkimusta.

67 Sisäinen tarina näyttäytyy Hännistä (1999, 14, 58) mukaillen elämäntilanteen, -tapahtumien ja –muutosten tulkkina, jonka painopiste on mielen sisäisessä maailmassa; tästä muotoutuu sisäisen tarinan käsite. Tällöin se on ikään kuin sisäinen jäsennetty kokemus.

myös korostaa, että tässä tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena ovat nimenomaan entisten nykytanssijoiden tanssijaidentiteetin muutokset, jotka ovat subjektiivisesti kokemusperäisiä, mutta ne esiintyvät aineistona sosiaalisesti neuvoteltuina kertomuksina. Painotan siis haastattelutilanteessa muotoutuneen narratiivisen aineiston sosiaalista vuorovaikutteisuutta, jolloin kertojan sisäinen tarina neuvotellaan ja tuotetaan uudelleen kuuntelijalle ja kuuntelijan kanssa.

Intersubjektiivisesti jaettu kertomus etenee ajallisesti rajattuna kokemuksena, prosessina, jossa merkitykset saavat vuorovaikutuksessa ulkoisen ilmaisunsa, mutta mahdollisesti myös uusia tulkintoja tai muotoja. Tässä todentuu tulkintani mukaan kertomuksen ydin: situationaalisuus, juonellisuus, prosessinomaisuus, sisäinen logiikka, ajallisuus⁶⁸, tiedon subjektiivinen luonne sekä sosiaalisesti, vuorovaikutuksessa, neuvoteltu kerronta. Tälle prosessille on ominaista myös muutos, transformaatio (Hyvärinen & Löyttyniemi 2005, 190), jonka kautta painotan tutkimuksessani juonta ja juonellisuutta (engl. *emplotment*). Narratiivinen työote mahdollistaa työssäni muutoksen tarkastelemisen ajallisuuden kautta⁶⁹. Kertomuksen sisältämä käännekohta, muutos, sitoo yhteen kertomuksen toimijat, olosuhteet, tapahtumat sekä mahdolliset lineaarisuudesta poikkeavat katkonaisuudet, takauumat ja tulevaisuuteen kurkottamiset. Kertomus ei siis ole pelkästään tapahtumien kuvaamista, vaan niiden jäsentämistä ja uudelleen rakentamista, jotka sulauteaan yhteen juonellistamisessa ja sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, kertomisessa ja kuuntelemisessa.

Kertomiseen liittyy usein myös menneisyyden kokemusten ja aistimusten hetkeen palauttaminen, niiden muisteleminen ja menneisyyden uudelleen rakentaminen⁷⁰. Kertojat tulkitsevat menneisyyttä pikemmin kuin tuottavat sitä uudelleen siinä muodossa kuin se alkuperäisessä hetkessä oli: elämäntapahtumien merkitykset eivät ole siis kiinnitettyjä tai pysyviä, vaan ne pikemminkin kehittyvät elämäntapahtumista (Riessman 2003a, 341). Kertomus on siis ikään kuin jälkikäteen tehty rekonstruointi menneisyyden tapahtumista, joskin se voi olla myös tulevaisuuteen suuntautuvaa mahdollisten tapahtumakulkujen rakentamista (Saastamoinen 2001, 131). Alasdair MacIntyren (1985) mukaan kertomuksia ei vain kerrota retrospektiivisesti, vaan niitä myös eletään. Tällöin ne mahdollisesti suuntaavat tulevaisuutta.

68 Narratiivin aika ei kuitenkaan ole aina lineaarista, vaan keskeistä on merkitysten rajaama kokonaisuus (Hänninen 1999, 126).

69 Ajallisuus on loukkaantumisen ja elämänmuutoksen subjektiiviseksi kokemukseksi määrittämisen ohella keskeinen tekijä miksi yhdeksi osaksi viitekehystä valitsin narratiivisuuden.

70 kts. lisää muistamisesta, esim. Saastamoinen 2001.

Kerronnallisuudella ihminen voi saada aikaan myös sosiaalisia vaikutuksia, jakaa kokemuksiaan, saada jäsenyyksilleen sosiaalista vahvistusta sekä reflektoida kokemustaan. Kertomus siirtyy sosiaaliseen tarina- ja kertomusvarantoon kuulijoiden (ja tässä tutkimuksessa lukijoiden) resurssiksi, jota voidaan käyttää myös oman elämän tulkitsemisessa. Näin ollen tämä intersubjektiivisesti jaetun kertomuksen sosiaalinen vaikutus ei ulotu ainoastaan kertojaan, vaan myös kuulijaan ja mahdollisesti edelleen takaisin kertojaan. (Hänninen 1999, 22, 131)

2.3.3 Narratiivisuus tässä tutkimuksessa

Tutkimuksessani määritän kerronnallisuutta ja sen pragmaattisia ulottuvuuksia Polkinghornea (1995) sekä Heikkistä (2007) mukaillen, joiden avulla navigoin narratiivisen tutkimuksen, metodin ja analyysin maailmassa. Heikkinen (2007, 144–152) kohdentaa narratiivisuuden käsitteen tarkastelemisen neljään käytännön ulottuvuuteen. Ensinnäkin narratiivin voi nähdä tiedon prosessina, jolloin se orientoituu tietämisen tapaan ja tiedon luonteeseen. Tällöin se on usein liitetty ajatukseen konstruktivistisesta tutkimusotteesta⁷¹. Toiseksi kerronnallisuus voi kuvata tutkimusaineiston luonnetta, tutkimuksen materiaalia ja aineiston laatua. Se voi olla myös tutkimuksessa aineiston analyysitapana, jossa Heikkinen Polkinghornea (1995) mukaillen⁷² jaottelee narratiivisen aineiston analyysitavat kahtaalle narratiivien analyysiin ja narratiiviseen analyysiin⁷³. Tällöin narratiivien analyysi

71 Konstruktivismilla Heikkinen (2007, 145) viittaa näkemykseen, jossa rakennetaan (konstruoidaan) tieto ja identiteetti kertomusten välityksellä. Konstruktioismilla viitaan tässä tutkimuksessa tiedon sosiaaliseen rakentumiseen ja sen luonteeseen. Pääasiallisesti konstruktioismissa tämä tiedon (ja myös identiteetin) rakentaminen ja rakentuminen on kielellistä, mutta tulkintani mukaan se voi myös ankkuroitua kehollisesti.

72 Polkinghornen ajattelun ohella Heikkinen nojaa myös Jerome Bruneriin. Heikkinen ymmärtää narratiivisen tutkimuksen luotettavuuden Bruneria (1986) mukaillen, joka jakaa ajattelun narratiiviseen ja paradigmaattiseen muotoon. Paradigmaattisella Bruner viittaa totuuteen (engl. *truth*) ja narratiivisella todentuntuisuuteen (engl. *versimilitude*). Heikkisen tulkinnan mukaan narratiivisen muodon tehtävänä on vakuuttaa siis lukija todentuntuisuudella (2001, 153). Polkinghorne (1995, 21) viittaa paradigmaattisella muodolla tiedon keräämiseen, kun taas narratiivinen muoto kokoaa kuvauksia tapahtumista ja toiminnasta. Paradigmaattisessa muodossa ja sen analyysissä käytetään tällöin analyttistä prosessia (esim. kategorioita), kun narratiivinen muoto korostaa päättelyä (engl. *reasoning*). Paradigmaattinen muoto tuottaa Polkinghornen mukaan täten tietoa käsitteistä ja narratiivinen tietoa tietyistä tapahtumista.

73 Osin Polkinghornen narratiivisen analyysin käsitteen määrittelyä voitaneen pitää ristiriitaisena; kyse on Heikkisen (2001, 196) mukaan synteesisistä.

fokusoituu kertomusten luokitteluun esim. tapaustyyppien, metaforien tai kategorioiden avulla. Narratiivinen analyysi puolestaan kohdentaa huomionsa uuden kertomuksen tuottamiseen aineiston kertomusten perusteella. Lisäksi Heikkinen näkee kertomuksellisuuden käytännön merkityksen kautta avautuvana, jolloin sen soveltaminen sijoittuu esimerkiksi psykoterapiaan⁷⁴.

Heikkisen (2007) narratiivisuuden jäsentämisen mallia mukaillen kerronnallisuus näyttäytyy tutkimuksessa seuraavasti: 1) osin tiedon luonteena, 2) tutkimusaineistona sekä 3) aineiston analyysitapana ja tulkinnallisena työvälineenä. Ensimmäiseksi tässä työssä narratiivisuuden käsite liittyy löyhästi sosiaaliseen ja sosiaalipsykologiseen (sosiaaliseen) konstruktionismiin korostaen näkemystä, jonka mukaan ihmiset rakentavat, konstruoivat, tietonsa ja identiteettinsä. Sosiaalinen todellisuus on tällöin ihmismielestä riippuvainen muodostaen merkityksiä, tulkintoja ja muita ihmismielen rakennelmia. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 64) Tämän tiedon rakentamisen voidaan katsoa edustavan tietoteoreettista relativismia, jonka mukaan tietäminen on suhteellista; ajasta, paikasta ja tarkastelijan asemasta riippuvaa (Heikkinen 2007, 146). Näin ollen konstruktivistisuus, tieteenfilosofisesti, hylkää ajatuksen absoluuttisesta totuudesta, sillä myös totuus, samoin kuin identiteetti, on ajassa ja paikassa liikkuvaa. Tutkimuksen luonne näyttäytyy tällöin vuorovaikutteisena, jolloin tutkija ei voi objektisoida itseään aineiston ulkopuolelle.

Tässä tutkimuksessa kiinnityn identiteetin ja minuuden käsitteiden kautta osittain joihinkin sosiaalipsykologisen lähestymistavan suuntauksiin⁷⁵, joissa narratiivisuus on liittynyt erityisesti sosiaaliseen konstruktionismin suuntaukseen (Saastamoinen 2001, 131⁷⁶). Maailma on sosiaalisen konstruktionismin⁷⁷ näkökulmasta

74 Narratiivinen terapia ja tutkimus eroavat toisistaan tavoitteenasettelussa: edellinen kohdentuu ehkeyttämiseen ja jälkimmäinen fokusoituu kokemusmaailman ymmärtämiseen (Laitinen & Uusitalo 2008, 116). Kts. lisää esim. Morgan 2004. Katso myös narratiivisesta psykoterapiasta esim. Riessman & Speedy 2007.

75 Sosiaalipsykologian voidaan katsoa tarkastelevan subjektin ja sosiaalisen järjestelmän välistä sekä subjektin ja kulttuurin välistä vuorovaikutusta. Tällöin tutkimuskohteina voivat esimerkiksi olla asenteet, sosialisaatio, vuorovaikutus, ryhmäjäsenyys ja identiteetti, joita voidaan lähestyä sosiologisen tai psykologisen sosiaalipsykologisen tutkimusotteen kautta. Tutkimusotteen ohella sosiaalipsykologian käsitteistö on monialainen ja suuntautuu paljolti alan teoreetikoiden kautta. Sosiaalipsykologian voikin hahmottaa siis eräänlaisena yläkäsitteenä subjektin ja sosiaalisen väliselle tutkimukselle.

76 Sosiaalipsykologi Pekka Kuuselan (2003) mukaan sosiaalinen konstruktionismi on varsin laaja, tieteenalakohdittaiset rajat ylittävä lähestymistapa. Kuuselan mukaan se ei ole pelkästään vain teoreettinen liike, vaan lähinnä moraalifilosofinen, poliittinen ja filosofisia ulottuvuuksia sisältävä ajattelutapa, joka korostaa kielen merkitystä tutkittaessa ihmisen toimintaa. (Emt., 303)

77 Kts. lisää esim. Burr 1995.

tekstuaalinen, kertomuksista ja merkityksistä syntynyt (Saastamoinen 2006a, 175). Sosiaalipsykologi Pekka Kuusela (2002, 226) toteaa, että kielellä on aktiivinen rooli ihmisten välisten suhteiden rakentamisessa, sillä ilmaisumme kuvastavat ihmisten välisiä suhteita ja tuottavat ne. Tässä yhteydessä nojaan siis sosiaaliseen konstruktionismiin filosofisesti ja ontologisesti transformatiivisen, situationaalisen ja kontekstuaalisen tiedon luonteen sekä aineiston kielellisen muodon kautta.

Toiseksi tutkimuksen aineisto koostuu narratiivisen haastattelumetodin avulla kerätystä tanssijaidentiteetin, elämänmuutoksen ja uuden ammatillisen etsimisen kertomuksista. Kertomuksia lähestyn aineiston analyysissä ja tulkinnassa eksplisiittisesti⁷⁸. Kolmanneksi narratiivisuus näyttäytyy siis aineiston analyysitapana, mutta myös tulkinnallisena työvälineenä. Narratiivisesta tutkimusperinteestä löytyy osin valmiita teoreettis-metodologisia malleja narratiiviseen analyysiin liittyen (kts. esim. Frye 1957; Labov 1977; Cortazzi 1993; Riessman 1993; Cergen 1994; Polkinghorne 1995; Lieblich, Tuval-Mashiach & Zilber 1998; Riessman 2003a; Czarniawska 2004)⁷⁹. Tutkijan tulee kuitenkin itse olla ensisijaisesti dialogissa aineistonsa kanssa päättäen mikä palvelee parhaiten tutkimuskysymystä ja mikä polku merkitysrakenteiden avaamiseen on sopivin: kyse on ennen kaikkea tutkimuksen sisäisestä pätevydestä⁸⁰. Heikkistä (2007, 155) mukaillen merkityksenanto narratiivisessa tutkimuksessa kohdentuu täten tutkijan ja tutkittavien yhteiseen merkityksen luomiseen⁸¹, joka tässä tutkimuksessa välittyy dialogisen ja narratiivisen haastatteluluonteen välityksellä. Lopullinen tulkinta muotoutuu kuitenkin tutkijan ymmärryksen ja eettisen vastuun kautta.

78 Olen tietoisesti jättänyt kertomusten implisiittisen sanonnan sivuun.

79 Esimerkiksi Mary Cergen (1994) lähestyy narratiivista analyysiä kertomuksen päämäärän ja juonen jäsennyksen kautta. Tiivistetysti Cergenin ehdottamat kertomusmuodot voi jakaa kolmeen: pysyvyys-, progressiiviseen tai regressiiviseen kertomukseen. Lieblich, Tuval-Mashiach & Zilber (1998) esittelevät narratiiviselle aineistolle kategorisen ja ja holistisen lähestymistavan. Labov (1977) puolestaan jäsentää narratiivisen analyysin erilaisten rakenteellisten osien kautta. Tässä työssä mukailen Polkinghornen luokittelua narratiivisen aineiston analyysistä.

80 Jari Metsämuuronen (2006, 55, 64-65) jakaa *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä* –teoksessa validiteetin ulkoiseen sekä sisäiseen. Ulkoisella validiteetilla hän viittaa siihen onko tutkimustulos yleistettävissä, ja sisäisen validiteetin tarkastelevan tutkimuksen omaa, sisäistä, luotettavuutta ja pätevyyttä: käsitteiden valintaa, teorian istuvuutta ja valittuja mittareita. Tässä työssä määritän validiteetin pätevyudeksi ja luotettavuudeksi (kt.s lisää 4.2).

81 Tässä kohden Heikkinen (2007, 155) asettaa narratiivisen tutkimuksen ns. perinteisen laadullisen tutkimuksen tavan rinnalle, jonka avulla tarkentuu kerronnallisen tutkimuksen fokusointi. Heikkinen toteaa, että tyypillisesti merkityksenanto perinteisessä laadullisessa tutkimuksessa kohdentuu menetelmineen (esim. strukturoidut haastattelukysymykset, kyselylomakkeet, osallistuva tai suora havainnointi) tutkijan ajatteluun ja sanoihin.

Heikkisen (2007) ja Polkinghornen (1995) jaottelemat narratiivisen aineiston analyysitavat (narratiivien analyysi ja narratiivinen analyysi) kohdentuvat tutkimuksessani aineiston analyysiin ja sen tulkintaan. Jäsenmän ja analysoin aineistoa narratiivien analyysin avulla. Narratiivinen analyysi, kertomuksen tuottaminen aineiston analyysin kautta, puolestaan kokoaa yhteen työssäni kertojien äänet yhdeksi kertomukseksi (metakertomukseksi) tanssijaidentiteetistä, loukkaantumisesta ja nykytanssijan elämänmuutoksesta. Tutkijana kiinnitän siis huomioni sekä kertomusten eksplisiittiseen sisältöön, niiden tematiikkaan että niiden merkitysisältöihin, joiden kautta muodostan tutkijana yhteiskertomuksen. Tällä tavoitellen paikallisesta, henkilökohtaisesta ja subjektiivisesta tiedosta käsin yhteistä kertomusta, jolla on yleisempi juonellistunut rakenne ja sosiaalinen situaatio. Tässä yhteydessä kertomusten ilmentämä kertojan subjektiviteetti analysoidaan paikallistuneina toimintoina ja vuorovaikutuksessa saavutettuina: kertomukset eivät ole siis läpinäkyviä ikkunoita kertojan mieleen, subjektiviteettiin tai heidän elämäkokemukseen. (Bamberg 2004, 154)

2.4 TUTKIMUKSEN METODISET JALANJÄLJET

Tässä luvussa täydennän kuvaa työni tutkimusasetelmasta. Lisään aiemmin esittelimieni tutkimusaiheen, tutkimuskysymysten ja teoreettisen viitekehyksen rinnalle tutkimusmenetelmän⁸², tutkimusaineiston keruun, aineiston analysoinnin ja tulkinnan⁸³. Aloitan metodologisten jalanjalkien luvun määrittelemällä narra-

82 Metodilla viittaan Alasuutarin näkemykseen (2011, 82-83) käytännöistä ja operaatioista, joiden avulla tutkija tuottaa havaintoja sekä niistä säännöistä, joiden mukaan näitä havaintoja voi edelleen muokata ja tulkita.

83 Haastattelut muodostavat siis työni ytimen, jonka ympärille teoreettinen kirjallisuus dialogisesti kietoutuu. Tutkimisen polullani aineisto ja tutkimukselle asettamani tutkimuskysymykset ovat muovanneet toisiaan fokusoiden tutkimuksen kysymyksiä uudelleen; analyysi, kirjoitusprosessi, pohdinta, kirjallisuuden lukeminen sekä aineiston keruu ovat ravinneet ja täydentäneet toisiaan (kts. esim. Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 165). Tutkimuksessa käyttämiäni tieteellisten artikkelien valitsemisen kriteereinä ovat olleet tuoreus, pätevyys ja artikkelin tiedon sovellettavuus tutkimusaiheeseen. Tutkimuksessa aineistona käytetyt artikkelit ovat ensisijaisesti haettu Ebsco, Google Scholar ja ProQuest tietokannoista pääosin hakulausekkeilla *"injury and dancer"* sekä *"dancer and identity"*. Lääketieteelliset artikkelit on haettu pääosin PubMed (MEDLINE) tietokannasta hakusanoilla *dancer*, *classical ballet*, *ballet dancer*, *contemporary dancer* ja *injury*. Tietokannoista löydettyjen artikkelien lukemisen rajaus kohdistui taidetanssiin, erityisesti nykytanssiin ja klassiseen balettiin. Suurin osa artikkeleista käsitteli lähinnä klassisen baletin tanssijoita, joita olen soveltanut myös nykytanssiin aineistosta löytämiäni samankaltaisuuksien nojalla.

tiivis-episodisen haastattelun käsitettä ja sen toteutumista tutkimuksessa. Etenen tästä kuvaamaan haastattelutilanteita. Esittelen myös haastateltavat, haastateltavien valintakriteerit ja -prosessin. Pääten luvun tarkastelemalla haastatteluaineiston analyysimenetelmiä ja tulkintaa.

2.4.1 Aineiston keruu

2.4.1.1 Narratiivis-episodinen haastattelu aineiston keruun menetelmänä

Haastattelututkimuksen aineisto kerättiin joulukuun 2007 ja maaliskuun 2008 välisenä aikana ja se koostuu yhteensä kuudesta yksilöhaastattelusta. Haastattelu-metodiksi olin valinnut narratiivisen haastattelun. Siinä haastattelun ytimen voi tulkita kietoutuvan kertomuksen jäsentämiseen ja ymmärrettävän kertomuksen tuottamiseen. Keskeistä metodissa on kertojan, haastateltavan, aktiivinen rooli, ja tutkijan vetäytyminen passiiviseen kuuntelijan rooliin. Mahdollistaakseen tämän tulee tutkijan luoda haastattelulle suotuisat olosuhteet: etsiä rauhallinen haastatteluympäristö, varata riittävästi aikaa haastattelulle, huomioida haastateltavien kertomisen erilaiset kompetenssit sekä mahdollistaa vuorovaikutuksellinen ja dialoginen kohtaaminen.

Narratiivisen haastattelun voidaan katsoa olevan hyvin pitkälle elämäkerrallisen haastattelu. Narratiivisessa haastattelussa tutkimuksen painopistettä voidaan ohjata käsittelemään kertojan suhdetta johonkin tiettyyn tapahtumaan tai ilmiöön, jolla on alkunsa ja loppunsa (Saastamoinen 1999, 178; Jovchelovitch & Bauer 2000, 59; Hyvärinen & Löyttyniemi 2005, 190; Bloor & Wood 2006, 119; Hyvärinen 2010, 90-91) kuten tässä tutkimuksessa loukkaantumiseen ja aktiiviuran päättymiseen sekä sen mukanaan tuomaan elämänmuutokseen. Yhtenä keskeisimmistä narratiivisen haastattelun käytänteistä on minimaalisen haastattelemisen luonne ja tutkijan passiivisuus haastattelutilanteessa (Jovchelovitch & Bauer 2000, 61; Bloor & Wood 2006, 119). Tällöin haastattelijan vetäytyessä tarkoituksenmukaisesti lähinnä kuuntelijan rooliin saa haastateltava tuottaa oman ymmärrettävän kertomuksen omalla kertojan äänellään ja tehdä valintoja sen sisällön suhteen. Narratiivisessa haastattelussa tutkijan nähdään siis ikään kuin astuvan syrjään tarkkailevaan kuuntelijan rooliin pyrkien muotoilemaan haastattelukysymykset mahdollisimman avoimiksi. Yleensä haastattelu avataan teeman mukaisella avoimella kysymyksellä. Haastatte-

lija, tutkija, pyrkii ohjailemaan mahdollisimman vähän haastateltavan kertomusta⁸⁴ tai pyrkii synnyttämään haastattelutilanteesta mahdollisimman samanlaisen kuin mistä tahansa keskustelusta, jossa ihmiset tuottavat narratiiveja eri aiheista (Saastamoinen 1999, 178). Näin ollen kertojan kuvailemaa kertomusta ja sen sisältöä ei pyritä määrittämään etukäteen eikä sille aseteta etukäteisoletuksia. Kertojan tulee saada omassa ajassaan tuottaa kertomus tutkimusaiheesta, johon hän poimii itse valitsemansa keskeiset sisältötekijät. Kuuntelijan, tutkijan, roolina on todentaa tämä kertomisen ja kuulemisen hetki myötäeleillä: kanssaelää ja parhaan kykynsä mukaan ymmärtää. Näin haastattelijan passiivinen rooli mahdollistaa haastateltavalle kertomuksen ja sen osien tuottamisen ja niiden etenemisen ajassa. (Saastamoinen 1999, 179).

Narratiivisen haastattelun luonne ja tutkijan passiivisuus haastaa tulkintani mukaan haastattelijan, tutkijan, aistimaan erityisen herkästi haastattelutilanteen sisäistä dynamiikkaa ja haastateltavan tuottaman kertomuksen nyansseja. Analogisesti löydän tämän narratiivisen haastattelun edellyttämästä passiivisuuden luonteesta paljon yhteistä taiteellisen prosessin ohjaamisen kanssa. Ymmärrän tämän narratiivisen haastattelutilanteen vaatiman läsnäolon ja intuition, jota Saastamoinen (1999, 180, 188)⁸⁵ kutsuu refleksiiviseksi tulkinnaksi teatteriohjaaja Anne Bogartin lailla. Bogart (2004, 84–140) korostaa, että ohjaamisessa ei ole kyse hallinnasta, ohjeiden antamisesta muille ja siitä, että saa sen mitä pyytää. Pikemminkin kyse on tuntemisesta ja toisten ihmisten kanssa samassa huoneessa olemisesta; on kyse tunteesta aikaan ja paikkaan sekä vastaamisesta käsillä olevaan tilanteeseen täysillä. (Emt.) Tulkintani mukaan ohjaajan, tässä tapauksessa tutkijan, vastuulla ei ole siis tuottaa tuloksia haastattelutilanteessa vaan luoda olosuhteet, joissa jotakin saattaa tapahtua ja tulla näkyväksi, kuulluksi.

Bogartin ehdotuksen mukaisesti pyrkimyksenäni muodostui ennalta sovitusta haastattelutilanteesta ja sen mahdollisesti asettamista rooleista ja ennakkokäsityksistä huolimatta säilyttää haastattelutilanteet mahdollisimman keskustelunomaisina ja vapaina, jopa spontaaneina dialogeina. Avoimella dialogisuudella pyrin myös jättämään kertojalle mahdollisuuden pohtia, palata ja jäsentää loukkaantu-

84 Esimerkkinä tästä Saastamoinen (1999, 178–179) mainitsee, että kertojan vastausta aloituskysymykseen ei tule häiritä kesken kertomuksen vaan mahdolliset tarkentavat teemat esitetään vasta pääkertomuksen jälkeen.

85 Ymmärrän refleksiivisyyden tässä kohden Richard Jenkinsin lailla. Jenkins (2004, 33) toteaa refleksiivisyyden koostuvan havainnoimisesta sekä retrospektion ja introspektion välisestä suhteesta. Tällöin reflektio on mikrosekunnin havaintoa perässä, mutta ilmenee silti yhdessä, interaktiossa, objektin kanssa. Kts. lisää refleksiivisyyden erilaisista tyypeistä esim. Lash 1995, 216–217.

misen kokemustaan ja sen mukanaan tuomaa elämänmuutosta: uskallusta tarttua kertomuksessaan juuri siihen mistä välittää ja mikä tekee kokemuksen subjektiivisesti merkitykselliseksi. Se on kuulijan näkökulmasta kertojan arvostamista sekä kunnioittamista, sillä viime kädessä kertoja itse valitsee sen, mitä hän haluaa kertoa sekä sen mitä jättää sanomatta (Syrjälä & al. 1994, 60). Ymmärrän dialogisuuden käsitteen siis tässä yhteydessä luvan antamisena tutkittavan ilmiön ja kokemuksen kokonaisvaltaiselle häämäänteleminen⁸⁶, sen tulkitsemiselle ja syvemmälle ymmärtämiselle. Tämän avoimen ja spontaanin dialogisuuden haasteen myötä halusin myös mahdollistaa luvan ja suostumuksen eksymiselle, nikottelulle ja sanojen kaaokselle kokemusta jäsenettäessä, jotta niin kertoja kuin kuulija ovat mahdollisimman vapaita arvottamisesta tutkittavan ilmiön äärellä. Koen, että kertojalle jää näin lupa ja tila avoimelle sekä spontaanille kertomiselle, mutta myös kokemus kuulluksi tulemisesta.

Haastattelut alkoivat ns. yleisellä puheenvuorolla (esimerkiksi säähän, työtilanteeseen, opintoihin yms. liittyen), josta se eteni toisiimme tutustumisen ja alkulämmittelypuheen jälkeen tutkimuksen aiheeseen. Ensimmäisessä tapaamisessamme pyysin haastateltavia kertomaan omin sanoin loukkaantumisen kokemuksestaan sekä sen konkreettisista vaikutuksista⁸⁷. Mahdollisimman avoimella teeman mukaisella aloitusrepliikillä toivoin, että jokainen haastateltava saisi olonsa mahdollisimman turvalliseksi ja olisi vapaa aloittamaan kertomuksensa avoimesti juuri siitä teemasta käsin, joka heistä tuntui keskeiseltä ja luontevalta. Arki- ja lämmittelypuheen jälkeen haastateltavien kertomus alkoi usein pitkällä avausrepliikillä, jossa entiset ammattitanssijat kertoivat identiteetin muutokseen vaikuttaneesta fyysisestä vammasta ja sen syntymekanismeista sekä sen asettamista konkreettisista haasteista silloiseen tanssijan arkeen. Kertojat puhuivat loukkaantumisestaan itsenäisesti tällä johdannon omaisella alkurepliikillä, jota useimmiten seurasi hienoinen suvontovaihe, jonka jälkeen he suuntasivat kertomuksessaan loukkaantumisen mukanaan tuomaan moninaiseen elämänmuutokseen. Tämän avausrepliiikissä tuotetun kerto-

86 Steinar Kvale (1996) jaottelee haastattelijan kahteen metaforaan: kaivostyöläiseen ja matkaajaan. Työssäni orientoidun tähän Kvalen tutkimusmatkaajan metaforaan, jossa keskeistä on tutkittavien, haastateltavien, kanssa yhdessä ilmiön tarkasteleminen. Tällöin haastattelussa ei korostu objektiivinen tai subjektiivinen metodi, vaan keskeistä on pikemminkin intersubjektiivinen yhteys. (Emt., 3, 66). Tutkimuksessani tämä näyttäytyy juuri avoimen ja dialogisen haastattelun luonteen kautta.

87 Toisella haastattelukerralla kertosin haastateltaville kuvaillen ensimmäisen keskustelumme pääteemat, joihin he saivat vapaasti palata tai aloittaa uuden kertomuksen. Olin myös valmistautunut toisen tapaamiskerran haastatteluun aiempaan keskusteluun liittyvillä tarkentavilla kysymyksillä. Haastattelujen sisäinen rytmitys pysyi ensimmäisen haastattelun kaltaisena, mutta kertomusten sisältö muotoutui tarkemmaksi ja moniulotteisemmaksi.

muksen olen tulkinut pääkertomukseksi, joka täsmentyi haastattelujen edetessä. Yhtenäisestä aloittamistavasta huolimatta haastateltavieni kertomukset etenivät hyvin eri tavoin: joku kertoi kokemuksestaan lähes keskeytyksettä ja monologinomaisesti, toisen kanssa tilanne muotoutui dialogiksi ja kolmas jänsi kokemustaan strukturoidun haastattelumallin ja sen asettamien roolien mukaisesti⁸⁸. Erilaisista kertomuksen kuljettamisen tavoista huolimatta haastatteluissa säilyi kuitenkin toisiaan muistuttava samankaltainen rytmitys. Aluksi haastateltavat puhuivat itsenäisesti tutkijan lähinnä myötäeläen ja täsmentäen kertomusta, haastattelun toisessa vaiheessa he tuntuivat odottavan enemmän tutkijavetoista keskustelua ja kolmannessa vaiheessa yhteinen puhe kääntyi taas takaisin kohti arkipuhetta, joka yleensä ennakoii haastattelun päättymistä⁸⁹.

Osallistuin aluksi keskusteluihin lähinnä myötäävin elein ja äännähdyksin, kommentteja tarkentaen ja joskus keskustelunaiheeseen palauttaen⁹⁰. Tarkentavat kysymykset liittyivät usein kertojan kertomuksen sisältöön ja sen eteenpäin viemiseen, kun taas teemaan palauttavat kommenttini olivat usein haastattelun suuntaa vaihtavia tai niiden tavoitteena oli palauttaa haastateltava aiempaan kesken jääneeseen teemaan. Niin tarkentavat kysymykset kuin teemaan palauttamiset johdattelivat osallistumistani kuuntelijan roolista kohti dialogisempaa haastattelutotetta, joka päättyi luonnolliseen arkipuheeseen haastatteluiden päätteeksi. Esimerkiksi Steinar Kvale (1996, 132–135, 149) korostaa haastattelijan aktiivisen kuuntelemisen merkitystä haastattelutilanteessa, jolloin haastattelija voi kenties havaita kertojen puheessa vivahteita ja sävyjä. Haastattelutilanteiden edetessä huomasin kuitenkin

88 Perinteisesti haastattelun voi jakaa karkeasti strukturoituun ja strukturoimattomaan tapaan, jolloin strukturoidulla viitataan esimerkiksi valmiiksi suunniteltuun kysymysrunkoon tai lomakkeeseen ja strukturoimattomalla muun muassa avoimeen ja syvähaastatteluun (kts. lisää esim. Hirsjärvi & Hurme 2000), jotka vaihtelevat tutkimusasetelman mukaan. Avoimella haastattelulla viitataan tässä yhteydessä Eskola & Suorannan (2008, 86) mukaisesti keskustelunomaiseen haastattelutilanteeseen, jossa haastattelija ja haastateltava keskustelevat tietyistä aiheista, mutta kaikkien haastateltavien kanssa ei käydä läpi kaikkia teema-alueita. Strukturoimisella viitataan siis teemahaastattelun luonteeseen ja siihen esitetäänkö haastattelukysymykset kokonaan etukäteen valmistetun kysymysrungon mukaisesti vai osittain, puolistrukturoidusti.

89 Haastattelut suuntautuivat pääasiallisesti narratiivisen haastattelun vaiheiden kautta, joita Jovchelovitch & Bauerin (2000, 62) mukaan ovat valmistelu-, aloitus-, päänarratio-, tarkentavien kysymysten - ja päättävä vaihe. Kts. liite 5: Esimerkki narratiivisesti tuotetun aineiston rakenneanalyysistä.

90 Kvalea (1996, 133–135) lainaten voisi puhua haastattelukysymyksen erilaisista tyypeistä, joita hän määrittää olevan yhdeksän. Haastatteluissa esittämäni kysymykset olivat luonteeltaan joko avoimia, tarkentavia tai rakenteellisia kuten jo edellä olen tarkentanut. Näiden kysymystyyppien avulla pyrin säilyttämään haastattelun keskustelevan ilmapiirin ja sen narratiivisen lähestymistavan, jossa haastateltava saa itse tuottaa ja rakentaa kertomuksensa.

innostukseni vetämänä osallistuvani keskusteluun aktiivisemmin kuin alun perin olin tarkoittanut. Kenties tällöin hukkasin tämän Kvalen edellyttämän herkkyyden. Toisaalta uskon, että haastattelujen luonnollinen rytmitys (prologi-monologi-dialogi-epilogi) vei myös huomaamattomasti tähän suuntaan, sillä kuuntelemisen alkuhetkien todentumisesta muodostui yhteinen dialogi ja hetkellinen todellisuus ihmeteltävän ilmiön ääressä.

Erityiseksi käytännön haasteeksi koin juuri sen, mikä on narratiiviselle haastattelulle luonteenomaisinta: tutkijan passiivisuuden. Esteeksi narratiivisen tiedon keräämiselle voikin muodostua tutkijan aktiivinen rooli, mutta myös haastateltavien mahdolliset esioletukset ja haastattelutilanteeseen liitettävät aiemmat kokemukset ja konventiot (kts. lisää Saastamoinen 1999, 187; Jovchelovitch & Bauer 2000, 58; Ruusuvuori & Tiittula 2005b, 22–51; Hyvärinen 2010, 114). Haastattelijan passiivisuudesta johtuen haastateltavan rooli on varsin aktiivinen narratiivisessa haastattelussa, jolloin myös kertojan kertomistapa ja -kompetenssi korostuvat⁹¹. Haastateltava tuottaa kertomusta omista lähtökohdistaan, ennakkokäsityksistään ja positiostaan käsin: kerronnallisuus siis vaihtelee yksilöiden välillä. Tämän ohella on huomionarvoista muistaa, että haastattelu on ennen kaikkea vuorovaikutusta ja eräänlaista kohtaamista, jossa molemmat osapuolet vaikuttavat toisiinsa (Ruusuvuori & Tiittula 2005b, 22–56; Eskola & Suoranta 2008, 85; Ruusuvuori 2010a, 269).

Niin haastateltava kuin haastattelijä muokkaavat ja rakentavat omasta ainutlaatuisesta positiostaan käsin kertomusta. Narratiivinen haastattelu näyttäytyy tällöin dialogisena suhteena ja korostaa vuorovaikutuksen laatua (Riessman 2004, 710). Haastattelujen edetessä luovuinkin osittain pyrkimyksestäni narratiivisen haastattelun vaatimasta passiivisesta roolista ja osallistuin haastattelutilanteeseen aktiivisemmin mikäli haastateltava tuntui kaipaavan enemmän tutkijavetoista vuorovaikutusta. Haastatteluista muodostui tätä kautta enemmän keskustelunomaisia, jolloin lähestyin narratiivitutkija Catherine Kohler Riessmanin (2004, 709) näkemystä narratiivisesta haastattelututkimuksesta kehittyvänä keskusteluna, jossa kertomus neuvotellaan yhdessä. Tutkimuksen haastattelumetodia voidaan kutsua tällöin myös episodiseksi haastatteluksi⁹², jossa Saastamoista (1999, 186) mukaillen

91 Tässä kohdin on hyvä huomioida ja muistaa myös tutkijan osuus siitä kuinka narratiivinen haastattelu etukäteen selvitettiin haastateltaville ja vaikuttiko se mahdollisesti haastateltavan tapaan muodostaa kertomus.

92 Tämän tutkimuksen pyrkimyksenä on ollut lähestyä haastattelutilannetta narratiivisen haastattelun omaisesti, jolloin määritelmä haastattelun avoimuudesta ja keskustelunomaisuudesta täyttyy osittain (kts. liite 5; esimerkki narratiivisesti tuotetun aineiston rakenneanalyysistä). Aineiston keruussa käytettyä haastattelumetodia voikin siis luonnehtia niin narratiivisen haastattelun, mutta myös osittain avoimen dialogisuuden avulla

yhdistetään narratiivista haastattelua ja perinteistä teemahaastattelua. Sosiologi ja psykologi Uwe Flick (1998, 114–128; 2000) määrittelee Saastamoisesta poiketen narratiivisen ja episodisen haastattelun erillisiksi muodoiksi. Flick (2000, 85) liittää episodisen haastattelun arkitietoon, tarkkoihin kysymyksiin ja tapahtuman rajaamiseen, kun taas narratiivinen haastattelu näyttäytyy elämäkerrallisena prosessina, jossa keskeistä on ymmärrettävän kertomuksen muotoutuminen yleisten haastattelukysymysten kautta.

Tässä tutkimuksessa yhdistän narratiivisen ja episodisen haastattelun määritelmät ja kutsun haastattelumetodiani narratiivis-episodiseksi. Tällä korostan tutkimuksessa ilmenevää haastattelun narratiivis-episodista luonnetta ja pyrkimystä narratiiviseen haastatteluun. Narratiivisuudella tarkoitan erityisesti koherentin kertomuksen muotoutumista ja haastattelun avointa, narratiivista, kysymystä. Episodisella viitataan haastattelutilanteissa pääkertomusten rinnalle muotoutuneisiin mikrokertomuksiin sekä haastattelutilanteissa ilmenneeseen teemahaastattelun luonteeseen. Koen, että narratiivisen ja episodisen haastattelun yhdistämisellä olin haastateltaville läsnä tavalla, jossa tutkijana pystyin tukemaan kertojien erilaisia kertomisen tapoja, mutta myös esittämään tarkentavia teeman mukaisia kysymyksiä ja mahdollistamaan myös useiden lyhyiden aihealueeltaan rajattujen narratiivien tuottamisen mikäli se oli haastateltavalle mielekästä. Näenkin, että narratiivis-episodinen haastattelu antoi mahdollisuuden lähestyä haastattelutilannetta ja haastateltavaa tasavertaisemmasta näkökulmasta mahdollistaen avoimen dialogisen haastattelun huomioiden narratiivisen haastattelun haasteet: ennakko-oletukset, konventiot ja kerronnan yksilöllisen kompetenssin.

2.4.1.2 Haastateltavat ja haastateltavien valintaprosessi

Haastattelututkimukseen osallistui kolme entistä nykytanssijaa, jotka valikoituivat mukaan kolmesta kutsuryhmästä (kts. lisää liite 3; taulukot 1 ja 2). Tutkimukseen osallistuneet haastateltavat ovat kaikki saaneet tanssin ammatillisen koulutuksen Suomessa ja edustavat suomalaista nykytanssia. He ovat tehneet uransa pääasiallisesti tanssijoina Suomessa joko freelancetanssitaiteilijoina tai tanssiryhmissä. Haastateltavien keski-ikä oli haastatteluhetkellä 38 vuotta ja tanssin aktiiviuran päättymisestä oli kulunut keskimäärin viisi vuotta: heistä kaksi on naista ja yksi mies. Uraa oli lopettaessa kestänyt keskimäärin kymmenen vuotta ja he olivat uran

sekä syvähaastattelun ja avoimen haastattelun käsittein; tulkintani mukaan ne ovat osittain jopa yhdistyneet toisiinsa.

päätyessä keski-ikältään 33-vuotiaita. Tutkimuksessani käytän haastateltavistani pseudonimiä (Johanna, Kaisa ja Pasi) anonymiteettisuojan säilyttämiseksi⁹³.

Haastateltavien valintaprosessi alkoi syksyllä (elokuussa) 2007 kriteeristön määrittelyllä. Rajaen tanssijaksi tässä tutkimuksessa ammattitanssijan, joka on saanut tanssialan ammatillisen koulutuksen ja joka omaa työhistorian ja -kokemuksen suomalaisessa tanssikentässä. Tulkitsen, että koulutuksensa kautta tanssija on sosiaalistunut tutkimaani suomalaisen (nyky)tanssin maailmaan ja on työhistoriansa kautta tullut todeksi, kentän aktiiviseksi jäseneksi. Tällöin tanssija on kasvanut taiteilijuuteensa ja rakentanut tanssijaidentiteettinsä. Tiivistetysti kriteeristö jakautuu neljään osatekijään: 1) tanssin ammatilliseen koulutukseen⁹⁴, 2) työuraan tanssijana joko ns. tanssin vapaalla kentällä tai tanssiryhmässä, 3) aktiiviuran loukkaantumiseen päättymiseen ja 4) uuteen ammattiin kouluttautumiseen. Näillä kriteereillä pyrin jo etukäteen asettamaan aineiston suomalaiseen tanssin kenttään ja rajaamaan aihetta.

Ensimmäisen haastattelukirjeen (kts. liite 1) saanut ryhmä, ns. ensimmäinen kutsuryhmä, koostui kahdesta nyky- ja kahdesta balettitanssijasta⁹⁵. Nämä valitsemani tanssijat olivat käsitykseni mukaan päättäneet uransa loukkaantumiseen. Tavoitteenani oli tavoittaa sekä nyky- että balettitanssijoita ja näin muodostaa kaksi tutkimusryhmää vertailtavaksi. Tästä ryhmästä ei määrääikaan mennessä ilmoittautunut mukaan kukaan. Toista haastatteluryhmää varten muokkasin haastattelukirjettä ja haastattelujen käytäntöä: päädyin rajaamaan haastattelutilanteet ainoastaan

93 Päätös haastateltavien anonymisyyden säilyttämisestä oli tutkijan tekemä, johon päädyin tutkimuksen teeman henkilökohtaisuuden vuoksi. Tutkijana en halunnut tutkimusprosessissa ”kurkistaa ja tirkistellä” haastateltavieni yksityiseen elämään, en myöskään halunnut esittää sitä julkisesti. Halusin siis säilyttää ja suojella heidän yksityisyyttään (kts. lisää Kvale 1996, 114, 259–260). Tavoitteenani oli ennen kaikkea välittää heidän kokemuksiaan loukkaantumiseen päättävästä tanssijuudesta tavalla, jossa he kertojina olisivat suojattuina, mutta samalla kertaa tuottamassa kertomuksia, jotka olisivat yleisemmin jaettavissa.

94 Tanssin ammatillisella koulutuksella ymmärrän tutkimuksessani tanssijan, tanssinopettajan tai koreografin ammattinimikkeeseen johtavan alemman tai ylemmän korkeakoulututkinnon, ammattikorkeakoulu- tai ammatillisen koulutuksen. Tanssin kentällä nämä ammattinimikkeet usein elävät rinnakkain ja limittäin. Tanssijat mahdollisesti opettavat ja päinvastoin, kenties tekevät rinnakkain jopa näitä kolmea tanssialan ammattia.

95 Haastateltavia kartoittaessani olin sekä mielenkiintoisen että haastavan tilanteen edessä. Mistä löytää jo uransa päättäneet ammattitanssijat? Mitä heille on tapahtunut ja missä he ovat? Kuinka heidät voisi tavoittaa? Ja suostuisivatko he haastateltaviksi? Varsin haasteelliseksi osoittautuneessa haastateltavien valintaprosessissa apunani oli työni ohjaaja Leena Rouhiainen, jonka kanssa kartoitimme aluksi yhdessä tanssin kentältä neljä entistä ammattitanssijaa (ns. ensimmäinen kutsuryhmä), jotka sijoittuivat sekä klassisen baletin että nykytanssin kentälle molempien sukupuolten ollessa yhtälailla edustettuina.

yksilöhaastatteluiksi yhteisen ryhmähaastattelun⁹⁶ ja sitä seuranneiden yksilöhaastattelujen sijaan. Toisen haastattelukirjeen (kts. liite 2) sai yhteensä neljä nykytanssijaa ja neljä balettianssijaa. Kutsuttuina olivat edelleen ensimmäiset neljä, joille kirje toimi myös muistutuksena jo aiemmin lähetetystä kutsusta. Tällä kertaa sain määräaikaan mennessä kaksi yhteydenottoa. Heistä toinen täytti tutkimukselle asetetut kriteerit⁹⁷. Vähäisen kiinnostuksen vuoksi olin tässä vaiheessa yhteydessä Suomen Tanssitaiteilijain liittoon (STTL) saadakseni haastattelukirjeeni julkiseen ja samalla laajempaan jakoon. STTL julkaisi tiedotteeni tutkimuksesta viikolla 45/07 kaikkiaan noin 800 jäsenelleen (Tenhunen 2008) lähetettävässä viikottaisessa sähköpostikirjeessä, Liitossessa, josta muodostui tutkimukseni ns. kolmas kutsuryhmä. Liitosen ilmoituksen kautta sain tutkimukseni pariin yhden uuden entisen nykytanssijan. Lopulta myös ensimmäisestä kutsuryhmästä yksi nykytanssija ilmoittautui mukaan tutkimusjoukkoon. Haastateltavien määräksi muotoutui näin ollen kolme (N=3)⁹⁸ ja tutkimusaihe rajaantui nykytanssiin⁹⁹.

2.4.1.3 Haastattelut

Jokaisen haastateltavan kanssa käytiin kaksi erillistä yksilöhaastattelua, jotka kesivät keskimäärin puolitoista tuntia (lyhimmän tapaamisen kestäessä tunnin ja pisimmän haastattelun lähes kolme tuntia¹⁰⁰). Haastatteluista sovittiin tarkemmin haastateltavien kanssa joko puhelimitse tai sähköpostin välityksellä. Haastattelut

96 Lisää ryhmähaastattelun ja –keskustelun luonteesta ja sen tarjoamasta tiedosta esim. Alasuutari 2011, 151–155 ja Valtonen 2005, 223–241.

97 Toinen myönteisesti haastattelukutsuun vastanneista ei ollut päättänyt aktiiviuraansa loukkaantumiseen.

98 Tutkimuksen kannalta suotuisammaksi tavaksi löytää osallistujia tutkimukseen oli lähettää jo etukäteen valikoidulle pienelle ryhmälle henkilökohtaisesti osoitettu kutsukirje. Ensimmäisen ja toisen kutsuryhmän vastausprosentiksi jää verrattain hyvä tulos 50 % ja tutkimukseen osallistumiselle 37,5%. STTL:n kautta lähetetty tiedote toi sen sijaan laihamaisen tuloksen, sillä vain 0,1 % osoitti positiivista kiinnostusta tutkimusaihetta kohtaan. Kutsuttavat edustivat sekä klassisen baletin edustajia että nykytanssijoita, mutta silti kaikki yhteydenotot tulivat nykytanssijoilta. Tämä herättää mielenkiintoisen kysymyksen. Miksi haastateltavia oli vaikea löytää tutkimukseen? Miksi tutkimukseen osallistuneet olivat kaikki nykytanssijoita?

99 Nykytanssiin tutkimuskysymyksen rajautumisen ohella otannan koko määrätti tutkimusotetta; vertailevasta tutkimuksesta se suuntautui kohti narratiivista tutkimusta.

100 Narratiivisesti rikkaan ja kattavan aineiston saamiseksi tulee kertojalle suoda mahdollisuus kertoa tarinaansa tarvittaessa montakin tuntia (Saastamoinen 1999, 180). Haastattelijan, tutkijan, tulee siis turvata tämä määrätön ajallinen liukumio, jossa kertomuksen todentuminen ja konstruointi mahdollistuu.

käytiin joko haastateltavan kotona, Teatterikorkeakoulussa tai työpaikalla mahdollisimman rauhallisessa ja hiljaisessa tilassa, jotta haastattelutilanteesta voisi sukeutua turvallisen oloinen ja jossa haastateltava voisi vapaasti ja turvautusti palata loukkaantumisen ja elämänmuutoksen kokemukseen ilman ympäristön häiriöitä. Yhdessä haastattelussa oli läsnä myös haastateltavan lapsi¹⁰¹.

Haastattelutilanteisiin laadin ennalta teemahaastattelunomaisen kysymysrunгон (kts. liite 6), jota päivitin haastattelujen myötä. Tarkoitukseni ei ollut esittää teemakysymysrungon kysymyksiä strukturoidun tai puolistrukturoidun haastattelun omaisesti, vaan ensisijaisesti kuunnella kertojaa. Tämä teemakysymysrunko, tai muistilista kuten Kvale (1996) sitä nimittää, tuo mahdollisesti kuitenkin haastattelutilanteeseen puolistrukturoidun haastattelun ominaisuuden. Siksi onkin tärkeää korostaa, että tämän teemakysymysrungon avulla pyrin lähinnä valmistelemaan itseäni tilanteeseen, jossa haastateltavan puhe mahdollisesti keskeytyisi ja hän tuntuisi kaipaavan enemmän ohjausta, teeman mukaista kysymystä. Muistilistan ohella valmistauduin haastatteluihin varaamalla haastattelutilat ja tarkistamalla välineistön¹⁰².

Haastattelut tallentuivat sanelukoneelle litterointia varten ja ne taltioitiin myös videokameralle sanelukoneen mahdollisen rikkoutumisen varalta. Ensitapaamissellamme selvitin haastateltavilleni nämä molemmat tallennusmenetelmät ja niiden käyttötarkoitukset korostaen, että tarkoitukseni ei ollut litteroida eikä tulkita heidän eleitään tai kehonkieltään. Tulkintani mukaan haastateltavat eivät juurikaan vierastaneet sanelukoneen ja videokameran käyttöä alkujännitystä ensimmäisellä kerralla huomioon ottamatta, vaan nauhurit muistuttivat itsestään lähinnä surinan, piippausten ja kasettivaihtojen yhteydessä. Nauhureiden ohella tallensin haastatteluja tutkimuspäiväkirjamerkintöjen kautta.

Ensimmäisen haastattelukerran aluksi valmistelin myös eräänlaisen lämmittelypuheen¹⁰³, jossa toisiimme tutustumisen ohella kerroin uudelleen tutkimusaiheestani ja tutkimuskysymyksestä. Haastateltavilla oli myös tällöin mahdollisuus esittää tutkimukseen liittyviä kysymyksiä, kuten koko haastatteluprosessin aikana. Ensimmäisen

101 Jälkikäteen jäin pohtimaan aiheuttiko lapsen läsnäolo mahdollisesti sensurointia haastattelutilanteessa.

102 Haastateltaviltani en odottanut enkä edellyttänyt vastaaventyypistä valmistautumista haastatteluun. Uskon kuitenkin, että jokainen haastateltavistani asettui jo etukäteen haastattelutilanteeseen kukin omalla tavallaan: kännykkänsä sulki, kahvipöydän valmistaen tai jo etukäteen aihetta pohdiskellen.

103 Haastateltavat asettuivat keskusteluun myös, kuten tutkijakin, aina eri tahoilta. Ruuhkasta, kiireestä tai työvaateiden keskeltä. Toivoin ”lämmittelypuheen” myös auttavan niin omaa kuin haastateltavankin asettautumista keskusteluun.

mäisellä tapaamisellamme selvitin haastateltaville myös heidän eettiset oikeutensa tutkimuksessa, anonymiteettisuojaan ja oman tutkijan vastuuni. Samalla haastateltavat myös allekirjoittivat tutkimussuostumuksensa (kts. liite 4).

Olin tutkimuksen alussa tietoinen haastatteluaiheen mahdollisesta arkaluontoisuudesta ja henkilökohtaisuudesta. Koska syvähaastattelun voidaan katsoa olevan osallistujille mahdollisesti myös terapeutista, halusin profiloitua haastateltavilleni nimenomaan juuri tanssitaiteilija-tutkijana. Tämän vuoksi keskityin tapaamisemme alussa tutkimuksen käytäntöihin selvittääkseni tutkimukseen osallistuville tutkimuksen luonnetta. Kävimme yhdessä läpi lähettämäni kutsukirjeen sisällön ja tutkimussuostumuslomakkeen sekä haastateltavan oikeudet. Tämä on mahdollisesti voinut antaa haastateltaville ennakkokäsityksiä, joiden johdattalemina he puhuivat.

2.4.2 Aineiston analyysin vaiheet ja tulkinta

Laadullisen analyysin kiehtovuutena, haastavuutena ja kenties osin sen problemaattisuutena voidaan pitää sen monimuotoisuutta. Aineisto on usein monikerroksinen ja -ääninen, joka vaatii lukijaltaan, tutkijalta, systemaattista ja tarkkaa luentaa ja rajaamista. Se haastaa tutkijan samalla myös kokonaisuuden hahmottamiseen ja sen kontekstualisointiin; kyse on siis aineiston erilaisista lukemisen tavoista ja niiden suhteesta teoriaan. Tässä tutkimuksessa aineiston analyysi koostuu tulkinnallisesta monivaiheisesta prosessista (kts. kaavio 3), jossa aineiston ja tutkimuskysymyksen välinen intertekstuaalinen suhde muotoutuu tutkijan havaintojen, kysymysten ja oivallusten kautta. Narratiivisen tutkimuksen ja analyysin osalla korostuu Hyvärisen (2010, 115) mukaan etenkin tutkijan kyky tunnistaa kertomus ja suhteuttaa analyysi aineistossa ilmenevään kerronnallisuuteen. Tällöin varsinainen tutkimuskysymys sekä tutkijan lukemisen tapa, tulkinta ja valinnat ohjaavat ja jäsentävät aineiston käsittelyä (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010b, 15). Aineiston käsittely ja lukeminen eivät ole näin ollen siis lukijastaan, tutkijasta, irrallista ja objektiivista. Tutkimuksen luotettavuuden ja pätevyyden kannalta onkin keskeistä korostaa ja avata systemaattisesti niitä tutkimuksellisia työvälineitä, joiden avulla tutkimusilmiötä jäsennetään.

Tässä luvussa kuvaan aineiston tulkintaa edeltävää aineiston analyysin prosessia, joka työssäni jäsentyy neljävaiheisena: 1) tutkimuskysymyksen asettamisena ja rajaamisena sekä aineiston keruuna, 2) litteroimisena ja redusoimisena, 3) teemoitteluna ja narratiivien analyysinä sekä 4) narratiivisena analyysinä (kts. kaavio 3). Analyysin vaiheet ilmenevät tutkimusprosessissa toisiinsa vaikuttavina vaiheina,

jossa palataan edelliseen, edetään yhden vaiheen yli ja jälleen palataan taaksepäin. Esittelen ne tässä kuitenkin kronologisesti etenevinä vaiheina niiden erityislaadun korostamiseksi. Kuvaan luvussa aineiston litterointia ja sen järjestämistä sekä sisällön erittelyä erityisesti Riessmanin (1993), Polkinghornen (1995), Kvalen (1996), Tuomi & Sarajärven (2002), Heikkisen (2007) ja Ruusuvuori, Nikander & Hyvärisen (2010b) neuvojen ohjaamana. Edellisistä Kvale, Tuomi & Sarajärvi sekä Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen¹⁰⁴ osoittavat tutkimukselleni aineiston jäsentämisen vaiheet.

Aloitatan tarkastelemalla aineiston litterointia ja sen typistämistä (redusointia), jonka jälkeen etenen narratiivien analyysiin ja narratiiviseen analyysiin Polkinghornen, Heikkisen ja Riessmanin kautta välittyvän työvälineistön avulla. Etenen aineiston redusoinnin kuvauksen jälkeen narratiivien analyysiin, joka työssäni jakaantuu kahteen: 1) frekvenssianalyysiin ja 2) sisällön erittelyyn. Lopuksi kuvaan narratiivista analyysiä, joiden kautta tanssija-, muutos- ja uuden ammatillisen identiteetin kertomukset muodostuvat tutkimuksessa.

104. Tässä kohden olen soveltanut Ruusuvuori, Nikander & Hyvärisen (2010b, 10–30) analyysin vaiheita, sillä tutkimuksessani määritän analyysin ja tulkinnan toisistaan erillisiksi käsitteiksi. Tulkintani mukaan Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen yhdistävät ne seitsemän vaiheisessa analyysissään. Yhdistän Ruusuvuori, Nikander & Hyvärisen tulosten koonnin ja koettelon (mallin vaihe 6) sekä teoreettisen dialogin (mallissa vaihe 7) työssäni siis tulkintaosuudeksi. Kvale (1996, 188–209) tulkitsee analyysin koostuvan viidestä vaiheesta: haastateltavan kokemuksen kertomisesta, haastateltavan (uudesta) tulkinnasta, haastateltavan tulkinnasta haastattelun aikana, aineiston jäsentämisestä (litterointi, järjestäminen ja analyysi) ja uudelleen haastattelusta (tai oikeellisuuden muutoin tarkistamisesta).



Kaavio 3. Aineiston analyysin vaiheet.

2.4.2.1 Litterointi ja redusointi

Aineiston¹⁰⁵ jäsentäminen alkoi sanelukonenauhojen kuuntelulla ja niiden litteroimisella¹⁰⁶. Purin kaikki haastattelut kirjoitetuksi tekstimassaksi (ilman rivinumerointia tai huomautsmarginaalia). Litteroinnin tarkkuus määräytyi tutkimuskysymyksen ja työn teoreettisen käsitteistön kautta; keskeistä oli sanotun sisällön kirjaaminen. Pyrin olemaan litteroinnissa sanatarkka sillä tarkkuudella, että säilytin kaikki toistot, korjaukset, epäröinnit, naurahdukset, huokaukset, änkytykset sekä lyhyet tauot, sillä ne usein vaikuttivat suoraan sanan lausumiseen, sen kuuluvuuteen ja selkeyteen. Usein juuri näissä kohdissa litterointi jäikin edellä

¹⁰⁵ Tutkimuksessa kerätty haastatteluaineisto (sanelukoneen nauhat, videonauhat, muistiinpanot ja litteroitu aineisto) on kokonaisuudessaan tutkijan hallussa. Nauhoitetun aineiston kesto on keskimäärin kahdeksan tuntia litteroidun tekstimassan ollessa 126 A4 -liuskaa ja koodatun aineiston 153 A4 -liuskaa (fonttina Times New Roman, riviväli 1). Nauhoituksien ulkopuolelle jäivät lisäksi haastattelutilanteiden alku- ja loppukeskustelut, joissa nauhuri ei pyörinyt: ne ovat tallentuneet osittain tutkimuspäiväkirjamerkintöihin. Tein haastattelujen aikana myös muistiinpanoja ja kirjoitin haastattelupäiväkirjaa.

¹⁰⁶ Kts. lisää litteroinnista esim. Ruusuvoori 2010b sekä Nikander 2010.

mainituista syistä vajaan¹⁰⁷. Litteroinnin yhteydessä koodasin haastateltavat ja haastattelut numero- ja kirjainyhdistelmillä. Litteroidussa tekstimassassa haastateltavaa vastasi lyhenne H ja tutkijaa T. Pseudonimet haastateltaville lisäsin aineiston analyysin teemoittamisen yhteydessä ja muut aineistomassassa esiintyneet nimet muunsin tuntemattomiksi (X-kirjaimella) jo litteroinnin yhteydessä. Muut mahdolliset haastateltavan tunnistetiedot ja mahdolliseen tunnistamiseen liittyvät sanat sekä asiayhteydet poistin tekstimassasta typistämisen yhteydessä haastateltavien yksityisyyden suojaksi ja anonymiteetin säilyttämiseksi.

Litteroituani haastattelut lähetin tekstimassat haastatelluille (huhtikuuhun 2008 mennessä) niiden oikeellisuuden tarkistamiseksi, jonka yhteydessä heillä oli mahdollisuus tarkentaa kertomustaan ja esittää mahdollisia muutosehdotuksia tai kieltää osia haastatteluista. Kaikki haastateltavista hyväksyivät litteroidun tekstimassan sisällön sellaisenaan eikä kukaan halunnut tehdä siihen korjauksia tai kieltää sen tai sen osien tutkimuskäyttöä. He eivät myöskään korjanneet litteroinnissa ilmenneitä puutteellisia kohtia, joissa esimerkiksi puheesta ei saanut selvää.

Haastatteluaineistosta tehdyt lainaukset kulkevat työssäni sisennettynä ja pseudonimellä varustettuina sekä leipätekstissä *kursiivilla* kirjattuina tekstiosuuksina ja sanoina. Muut tutkijan tekemät lisäykset ja muut mahdolliset huomiot olen tehnyt sulkeisiin varustettuna nimikirjaimilla (HP). Haastateltavan puheen yhteydessä kolmella pisteellä (...) kuvaan haastateltavan kesken jäänyttä ajatusta ja kauttaviivoilla erotetuilla kolmella pisteellä (/ ... /) viittaan haastateltavan repliikissä tapahtunutta tutkijan tekemää ylihyppäystä. Tekstilainauksista on poistettu toistavat pronominit sekä partikkelit.

Aineiston litteroimisen ja oikeellisuuden tarkistamisen jälkeen etenin aineiston typistämiseen. Kvalea (1996, 189) mukaillen olen pyrkinyt tuomaan esiin aineiston rakentumiseen liittyvät seikat ja poistamaan aiheeltaan kuulumattomia tekstiosuuksia. Muokkasin tekstitiedostoja aineiston typistäminen eli sen tiivistämisen ja karsimisen avulla. Jätin tekstimassasta pois äännähdykset, muut tilaan tai ulkoiseen ympäristöön liittyvät kommentit (esim. tilassa olevaan lapseen viittaaminen, nauhuriin tai kadulla tapahtuviin havaintoihin liittyvä puhe) sekä viittaukset kolmansiin persooniin tai teoksiin, joiden kautta haastateltavat olisivat voineet tulla tunnistettaviksi. Kirjoitin haastattelut tämän jälkeen vielä kertaalleen sekä tiivis-

107 Epätarkkuutta litterointiin toivat vaihtelevasti myös haastateltavan hiljainen puheääni tai kuiskaus, haastateltavan puhelimen aiheuttamat häiriöt sanelukoneeseen (kahdessa ensimmäisessä haastattelussa), nauramisen ja yskähdyksen lomassa lausutut sanat ja puhe, jolloin haastateltavan käsi oli suun edessä. Yhdessä haastattelussa jouduin turvautumaan videokameralitterointiin hetkellisesti.

telmänomaisina sisältökuvauksina että kronologisesti etenevinä ja eriteltyinä haastattelukuvauksina, jossa keskeistä oli asiasisällön tiivistäminen.

2.4.2.2 Narratiivien analyysi ja aineiston järjestäminen

Tutkimuksen aineisto koostuu narratiivis-episodisen haastattelumetodin avulla kerätyistä kertomuksista, joita jäsennän, analysoin ja tulkitsen sosialipsykologian minuus- ja identiteettikäsitteistön sekä narratiivisen viitekehyksen avulla. Määritän tässä työssä käsitteet aineiston analyysi ja tulkinta toisistaan eriäviksi¹⁰⁸, jolloin analyysillä tarkoitan ensisijaisesti aineiston järjestämistä ja sen haltuunottoa. Kvalea (1996, 189) mukaillen lähestyn litteroitua ja redusoitua aineistoa siis aineiston yleisen järjestämisen ja selventämisen sekä varsinaisen analyysin kautta. Tällöin tarkoituksena on aineiston järjestelmällinen läpikäyminen tutkimusongelman, tutkimuksessa keskeisesti käytettävien käsitteiden ja tutkimuksen lähtökohtien viitoittamana (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010b, 18). Tätä vaihetta kutsun työssäni aineiston järjestämiseksi ja analyysiksi, jossa korostuu narratiivien analyysi. Sen avulla jäsenin kokonaiskuvaa aineistosta ja sen sisällöstä. Tulkinnalla viittaa taas narratiivisen analyysin avulla kudottuun aineistoon, tutkijan rakentamiin kertomuksiin, jotka asettuvat dialogiin teorian ja sosiaalisen kontekstin kanssa. Aineiston analyysin ja tulkinnan kannalta keskeisiä työvaiheita on siis kolme: 1) aiemmin jo kuvaamani litterointi ja redusointi, 2) narratiivien analyysi (analyysi) ja 3) narratiivinen analyysi (tulkinta).

Aineiston litteroimisen ja sen typistämisen, redusoinnin, jälkeen etenin aineiston analyysiin eli narratiivien analyysiin. Narratiivien analyysissä työvälineinäni olivat frekvenssianalyysi (kts. taulukot 1 ja 2) sekä sisällön erittely. Näistä frekvenssianalyysi (teeman esiintyvyyden tiheys aineistossa) ilmenee aineiston jäsentämisenä siinä esiintyvien sisällöllisten teemojen (*T*)¹⁰⁹ kartoittamisena. Frekvenssianalyysissä kävin jokaisen haastattelun läpi sekä tekstikappaleittain (ns. *KaTe* eli kappaleen keskeinen teema) ja lause- tai virkekohtaisesti (*LaViTe* eli lauseen tai virkkeen keskeinen teema) määrittäen niiden keskeiset asiasisällöt ja niiden ilmenemisten

108 Myös Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen (2010b, 10–11) viittaavat aineiston luokittelun, analysoinnin ja tulkinnan eriyttämiseen ja käsitteellistävät ne kolmena toisiinsa liittyvinä osatehtävinä.

109 Raportissani en julkaise anonymiteettisistä teemojen kaikkia alkuperäisiä kirjoitusasuja, vaan olen yhdistänyt ne kategorisesti ja nimennyt ne uudelleen. Kaksi teemaa (5 ja 7) jätän nimeämättä anonymiteettisistä: näitä en käsittele työssäni lainkaan anonymiteettisistä johtuen.

määrän (kts. liitteet 9 ja 10). Jaoin nämä teemojen esiintymisen tiheydet, eli frekvenssit, kolmeen tasoon, jossa ensimmäinen taso (X) edustaa suurinta esiintymistiheyttä kertojan haastattelussa ja kolmas taso (^) pienintä tiheyttä. Ensimmäinen taso jakautuu edelleen kolmeen alavaiheeseen, jotka selventävät paitsi tiheyden toistuvuutta aineistossa, mutta samalla myös eriyttävät frekvenssin ilmaantuvuutta haastateltavilla (kts. taulukko 1).

	T ₁	T ₂	T ₃	T ₄	T ₅	T ₆	T ₇	T ₈	T ₉	T ₁₀	T ₁₁	T ₁₂
Kaisa	xxx	xx	x	x ^	xxx	*		 ^		* ^	*	*
Johanna	xxx	xxx	* ^	 ^		xx ^	xx	x		 ^	*	
Pasi	xxx	xxx	xx * ^	 ^				 ^	xxx	xx	xx *	xx

Taulukko 1. Kappaleiden teemojen (*KaTe*) yhteistaulukointi. Taulukon teemat (*T*) ovat eniten haastateltavien mainitsemia sisällöllisiä teemoja (ns. taso I). Teemojen sisältökoodit löytyvät avattuina liitteessä 9.

XXX = esiintyi haastateltavan aineistossa erittäin paljon tasolla I

XX = esiintyi haastateltavan aineistossa kohtuullisen paljon tasolla I

X = esiintyi haastateltavan aineistossa paljon tasolla I

* esiintymistiheys tasolla II (kohtalainen)

^ esiintymistiheys tasolla III (vähän)

Mikäli asiasisältö, eli teema, ilmeni kaikkien haastateltavien kappaleiden puheissa (*KaTe*) muodostui siitä ns. sisällöllinen pääteema, joita frekvenssianalyysissä ilmeni seitsemän (kts. taulukko 2). Ne ovat (*T₁*) tanssi sosiaalisena ympäristönä, (*T₂*) tanssijuus, (*T₃*) treenaaminen, (*T₄*) siirtymä ja sen sisältämä byrokratia, (*T₈*) kipu, (*T₁₀*) ammatista luopuminen ja (*T₁₁*) loukkaantuminen. Näin ollen teemat (*T₅*, *T₆*, *T₇*, *T₉*, *T₁₂*), jotka eivät ilmenneet kaikkien haastateltavien kertomuksissa rajautuivat pois. Yksityiskohtaisempi erittely kappaleiden ja lause- ja virketeemojen sisällöstä on liitteissä yhdeksän ja kymmenen.

	T ₁	T ₂	T ₃	T ₄	T ₈	T ₁₀	T ₁₁
Kaisa	xxx	xx	x	x ^	 ^	* ^	*
Johanna	xxx	xxx	*	 ^	x	 ^	*
Pasi	xxx	xxx	xx * ^	 ^	 ^	xx	xx *

Taulukko 2. Kappaleiden teemojen (KaTe) yhteistaulukoinnista poimitut teemat. Teemojen sisältökoodit on avattu liitteessä 9.

Frekvenssianalyysissä tutkimukseni voi katsoa lähentyvän kvantitatiivista, määrällistä, tutkimisen tapaa. Tutkijana itse miellän tämän numeraalistamisen ja laskemisen vaiheen kuitenkin lähinnä eräänlaiseksi apukeinoksi, jonka avulla jäsenien aineiston ns. pintasolukkoa. Tässä tutkimuksessa frekvenssin määrällisyys ei ole siis sama kuin merkittävyys, vaan se toimii pikemminkin lähinnä painoarvon mittarina ja tutkijan objektisoivana työotteena¹¹⁰.

Frekvenssianalyysin ja sen sisällöllisten teemojen määrittämisen jälkeen palasin jälleen aineiston muokkaamiseen, jossa keskeisessä asemassa on sisällön erittely. Sisällön erittelyn aloitin tekstimassan koodauksella, jossa käytin temaattiselle koodaukselle tyypillistä kolmijaottelua (Tuomi & Sarajärvi 2002): alaluokkaa, yläluokkaa ja teemaa. Tällöin ns. alaluokka edusti aineistolle ominaista ajatuskiteytymää, yläluokka taas edellisen abstrahoitua jäsenystä ja teema yleistä tutkimusaihiota. Sisällön erittelyn aloitin aineistosta käsin, alaluokasta, ja etenin siitä yläluokkaan ja viimeiseksi teemaan. Sisällön erittelyn yhteydessä työssä ilmenevät pääteemat tulivat siis uudelleen määritellyiksi kolmijaottelun (Tuomi & Sarajärvi 2002) avulla. Tässä yhteydessä osa niistä muutti nimeään (esim. tanssija sosiaalisena ympäristönä muuntui tanssimaailmaksi) koodauksen selkeyttämiseksi.

Yhdessä kolmijaottelu muodostaa koodauslausekkeita (kts. taulukko 3). Keskeistä koodauksen luokittelussa oli selonteot ja niiden merkityssisältö. Näin edeten litte-

110 Tutkimushetkellä jaoin haastateltavieni kanssa osin samaa koulutushistoriaa ja sosiaalista ammattikuva. Havaitsin eläytyväni haastateltavien kertomuksiin ymmärryksellä, empatialla ja herkkyydellä harhautuen tarkkailemaan enemmän omia tunnereaktioitani kuin heidän kertomuksensa ydintä. Aineistoa jäsentäessäni koin tarpeelliseksi tulla tietoiseksi tunteistani, mutta myös omista mahdollisista ennakkokäsityksistäni. Näin ollen pyrin löytämään itselleni sopivan apuvälineen aineiston kokonaiskuvan jäsentämiseen. Tutkijana en siis miellä astuneeni ulos tutkimusinstrumentistani, itsestäni, vaan koen hakeneeni työvälineitä ymmärrykseni muodostamiseen.

roitu ja järjestetty tekstimassa jäsenyi progressiivisesti ensin haastattelua ”pilkkoviksi” tekstisegmenteiksi ja lopulta suuntautui kohti tulkintaa aineiston visualisoinnin menetelmien avulla miellekarttoina, yhteiskoodausmatriiseina (haastateltavan ensimmäisen ja toisen haastattelun yhteenveto) ja ”koodauspuuna” (kts. liitteet 9), jossa yhdistyvät kaikkien haastateltavien koodauslausekkeet teeman mukaisesti järjesteltyinä (kts. esim. taulukko 4 tai liitteet 9 ja 10). Sivuteemoiksi luokiteltavat ja sijoittamattomat (eli mihinkään teeman sopimattomat) koodaukset olen kirjannut omiksi taulukoikseen (kts. liitteet 9:10 ja liite 10).

Haastattelu	Ote	Teema	Yläluokka	Alaluokka
NN1b	2	LK	Toimk	<i>Piti pyytää koreo-reografilta, että tehäänkö mie-lummin näin...</i>
NN1b	3	LK	Toimk	<i>Piti todeta, että ei tällä ammatikseen tanssita</i>
NN1b	33	LK	Toimk	<i>Rajallisempaa omasta liikekielistä, riittävydestä</i>

Taulukko 3. Esimerkki koodausmatriisista ja sen koodauslausekkeista. Esimerkiksi koodauslauseke ”NN1b33LKToimk” viittaa ensimmäiseen naishaastateltavaan (NN) ja toiseen haastattelukertaan (b). Kertoja kuvaa aineistossa kyseisessä koodatussa otteessa (nro 33) kokemustaan liikekielen rajoittumisesta (alaluokka), jolloin se abstrahoituna yläluokkana kertoo tulkintani mukaan tiivistetysti toimintakyvystä ja sen muutoksesta (Toimk). Teemana on loukkaantuminen.

LOUKKAANTUMINEN		
NN1a1LKprim NN1a2LKprim NN1a3LKprim NN1a4LKprim NN1a5LKdiagn	NN2a1LKtoimk NN2a3LKtoimk NN2a8LKtoimk NN2a7aLKkielt NN2a2LKkielt	MNa1LKdiagn MNa2LKprim MNa4LKprim MNa5LKtoimk MNa8LKtoimk
NN1a6LKhoito/leikk NN1a14LKhoito/leikk NN1a12LKsek NN1a16LKsek NN1a7LKkunt	NN2a6LKkielt NN2a14bLKkielt	MNa6LKprim MNa9LKid MNa7LKtoimk MNa12LKtoimk MN135LKperu
NN1a8LKkunt NN1a9LKkunt NN1a10LKkunt NN1a11LKkunt NN1a13LKkunt		
NN1a15LKkunt NN1a21LKkunt NN1a20LKtoimk NN1b2LKtoimk NN1b3LKtoimk		
NN1b33LKtoimk NN1b34LKtoimk NN1b35LKtoimk		

- * diag = diagnoosi
- * hoito/leikk = hoito- ja leikkaustoimenpiteet
- * id = identiteetti
- * kielt = kieltäminen
- * kunt = kuntouttaminen
- * peru = perustelu loukkaantumiselle
- * prim = primaarinen loukkaantuminen
- * sek = sekundaarinen / -set loukkaantuminen / -set
- * toimk = toimintakyky

Taulukko 4. Loukkaantumisen koodaustaulukko. Taulukossa on mukana kaikkien haastateltavien loukkaantumiseen liittyneet koodauslausekkeet.

Tutkimuksessani narratiivien analyysi jakaantuu siis kahteen erilliseen työvaiheeseen: frekvenssianalyysiin ja sisällön analyysiin. Näistä kappaleiden frekvenssianalyysin merkitys tiivistyy työssäni aineiston jäsentämisenä, haltuunottona, sekä sisällöllisten pääteemojen hahmottamisen välineenä. Pääteemat ilmenevät osin myös työn empiirisessä osassa lukujen otsikoinnissa. Sisällön erittely suuntautuu korostetusti taas aineiston sisältöön ja sen abstrahointiin. Tämän ohella tulkitseen, että frekvenssianalyysi ja sisällön erittely ovat tutkimuksessani jäsentäneet osittain myös työn sisäistä pätevyyttä. Vaikkakaan frekvenssianalyysin ja sisällön erit-

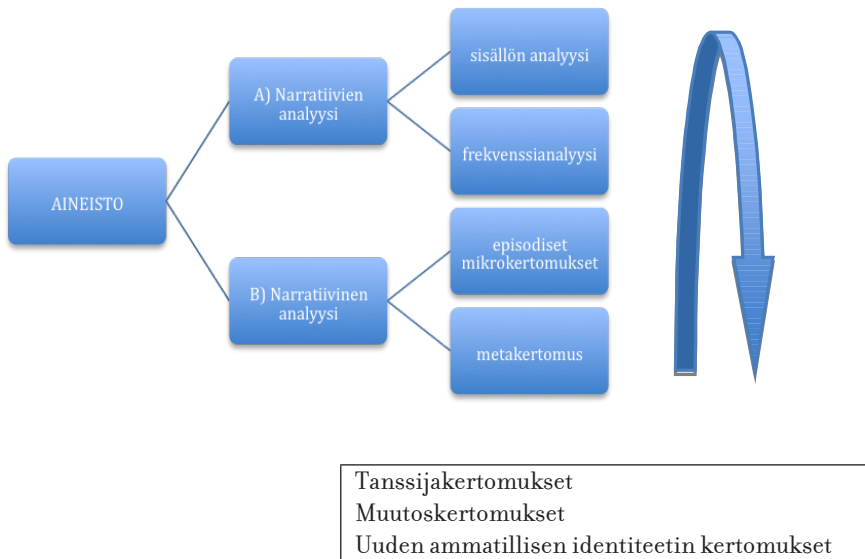
tely eivät ole yhteismitallisia tai suoraan verrannollisia (kuten esim. ristiintaulukointi) keskenään, on niiden rinnakkain tuominen ja niiden ristiin lukeminen ollut aineiston pätevyyskannalta merkityksellistä. Niiden avulla olen tarkentanut ja varmentanut sisällön erittelyä. Esimerkiksi frekvenssianalyysissä (kts. taulukko 1 ja 2) loukkaantumisen teema ($T=11$) esiintyy toisella päätasolla ja ilmentää loukkaantumiseen liittyvien puheiden esiintymisen tiheyttä haastateltavan aineistossa. Sisällön analyysissä (kts. taulukko 4) loukkaantumiseen liittyvät puheet avautuvat matriisissa koodauslausekkeiden purkamisen avulla. Tällöin loukkaantumisen sisältö koostuu tiivistetysti (kts. yläluokat) primaarisesta ja sekundaarisesta loukkaantumisesta sekä diagnoosista, leikkauksista, kuntoutusprosesseista ja toimintakyvyn muutoksesta. Narratiivien analyysissä frekvenssianalyysi jäsentää siis esiintymisen tiheyden ja teeman aineistossa, kun sisällön erittely suuntautuu eksplisiittiseen sisältöön.

2.4.2.3 Narratiivinen analyysi ja tulkinta

Narratiivien analyysistä etenin kokoamaan yhteen kategorisesti, teemojen, avulla jäsennettyä aineistoa ja asettamaan haastateltujen kertomuksia keskinäisiin toisiaan täydentäviin ja jopa ristiriitaisiin dialogeihin, joiden avulla lähdin kerimään auki aineiston teemojen dialogien välisiä merkityssuhteita¹¹¹. Keskeistä tässä dialogissa oli tuoda pääteemojen ohteen myös teemat, jotka eivät olleet ilmenneet kaikkien haastateltavien aineistoissa. Tulkintaprosessissa korostuu siis narratiivien analyysin pilkkoman aineiston uudelleen kokoaminen ja teemojen yhteentuominen narratiivisen analyysin avulla tutkijan uudelleen kirjoittamana ja juonellistamana metakertomuksena ja mikrokertomuksina. Näin ollen luokittelun, yhdistelyn ja vertailun voi katsoa toimineen ikään kuin välivaiheina analyysin rakentamisessa (Hirsjärvi & Hurme 2000, 149) johdatellen kohti narratiivisesti orientoitunutta tulkintaa. Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen (2010b, 29) nimittävät tätä keskusteluksi aineiston kanssa, jossa keskeistä on erottaa toisistaan analyttiset havainnot ja niistä tehty yhteenveto sekä edelleen näistä analyysin tuloksista tehtävät johtopäätökset.

111 Esimerkiksi Lieblich, Tuval-Mashiach & Zilber (1998) erottavat narratiivisessa analyysissä holistisen, kategorisen, sisällön ja muodon ulottuvuudet. Holistisessa näkökulmassa kertomus tulkitaan kokonaisuutena, kun taas kategorisessa lähestymistavassa haastateltavien kertomukset jaetaan osiin ja lopuksi yhdistetään kategorian mukaisesti. Tämän kategorisuuden olen tulkinnut Polkinghornen (1995) ja Heikkisen (2007) lailla narratiivien analyysinä. Sisällöllä ja muodolla Lieblich, Tuval-Mashiach & Zilber (1998) viittaavat kertomuksen sisällön ja muodon erotteluun.

Näistä yhdistyneistä erillisistä sisältöteemoista ja niiden välisistä merkityssuh-teista avautuu siis tulkinnan prosessi, joka määrittyy aktiiviuransa loukkaantumi-seen päättäneen nykytanssijan identiteetin muutoksen rakenteellisena ja krono-logisena mallina, jossa keskiössä ovat 1) tanssija-, 2) (elämän)muutos- ja 3) uuden ammatillisen identiteetin etsimisen kertomukset. Tämä malli toimii ikään kuin työssäni johtolankana, jota tutkimukseni tulokset sekä tulkinta seuraavat työni kolmannessa, empiirisessä, osassa. Narratiivien analyysiin pohjautuva aineiston jäsentäminen saa rinnalleen siis narratiivisen analyysin, jossa kertomus tuotetaan uudelleen tutkijan tulkinnan kautta (Polkinghorne 1995; Heikkinen 2007). Nar-ratiivien analyysi näyttäytyy tässä tutkimuksessa siis tiedon pintasolukon ekspli-siittisenä työvälineenä, jossa kiinnitän huomioni kertomusten sisältöön ja niiden tematiikkaan frekvenssianalyysin sekä sisällön erittelyn avulla. Tämän pintasolukon järjestämisen kautta olen valinnut aineiston teemat, jotka sijoittuvat osaksi tans-sija-, muutos- ja uuden ammatillisen identiteetin kertomuksia. Narratiivinen ana-lyysi kokoaa puolestaan yhteen työssäni merkityssisällöt, kertomukset. Tässä tiedon syvemässä verkostomaisessa kudelmassa, työni tulkintaosuudessa, pyrin tuomaan esiin siis aineiston sisäisen dialogin, mutta myös aineiston, teorian ja ilmiön sosi-aalisen kontekstin (tanssikentän) välisen vuoropuhelun. Näistä muodostuvat tut-kijan tekemät episodiset pienoiskertomukset ja tutkimuksen metakertomus (kts. kaavio 4): kertomus tanssijaidentiteetin sosiaalisesta rakentumisesta ja sen yllä-pitämisestä, loukkaantumisen merkityksestä ja uran päättämisestä sekä uudesta ammatillisesta identiteetistä.



Kaavio 4. Narratiivien ja narratiivisen analyysin jäsentäminen.

Olen tulkinnassani kulkenut siis työn analyysin kautta aineistoni viitoittamaa tietä, induktiivisesti, narratiivisuuden ja sosiaalipsykologisen identiteettikäsitteistön näkökulmasta. Filosofi Juha Vartoa (1992) mukaillen analyysin osoittamat aihiot ja tulkinnassa ilmenneet tason teemat yhdistyvät tarkoituksellisesti yhdeksi kokonaisuudeksi, merkitysyhteydeksi, joka lopulta on tutkimuskohteesta saatu mieli. Ymmärtäminen Varton mukaan tarkoittaa näin ollen tutkimuskohteen tematisoivaa luomista ”uudeksi kokonaisuudeksi” (emt., 64), joka näyttäytyy työssäni metatason kertomuksena tanssijaidentiteetistä, loukkaantumisesta, uran päättämisestä ja uuden ammatillisen identiteetin etsimisestä ja sen löytämisestä. Tutkimustyöni sisältää siis sekä henkilökohtaisia selontekoja siitä kuinka haastateltavien elämänmuutos kietoutuu tutkittavaan ilmiöön, mutta myös yleisemmin metakertomuksen muodossa kertojien reflektiivistä ja refleksiivistä suhdetta tanssijaidentiteettiin ja elämänmuutokseen.

3. Identiteettikertomukset

Tutkimukseni tässä osassa etenen empiirisen aineiston tarkasteluun, jossa asetan tulkintani kertojien narratiivisesti tuottamasta tanssijaidentiteetistä edellä määrittelemääni kuvaan pirstoutuneesta identiteetin ajasta ja sen muuttuvaisuudesta. Tällöin tulkinnan lähtökohtina ovat identiteetin muutoksen ohella näkökulmat ja luokittelut siitä missä ajan ja paikan mahdollistamassa tilanteessa kertomukset rakentuvat ja kuka konstruoinnin määrittäjänä¹¹² on. Aloitan kuvaamalla tanssijaidentiteetin rakentumisen prosessia, sen ylläpitämistä ja sen syventämisen kokemusta. Etenen tanssijaidentiteetin kertomuksista loukkaantumisen mukanaan tuomaan narratiiviseen käännekohtaan, muutokseen, ja uran päättämiseen. Avaan muutuskertomusten avulla erityisesti nykytanssijan ammattiin kiinnittymisen ja ammatillisen identiteetin irrottautumisen kokemusta. Päättän aineiston tarkastelun siirtymävaiheeseen, jossa suunnataan kohti uuden ammatillisen identiteetin rakentamista ja sen ylläpitämistä.

3.1 TANSSIJAIDENTITEETIN RAKENTUMINEN

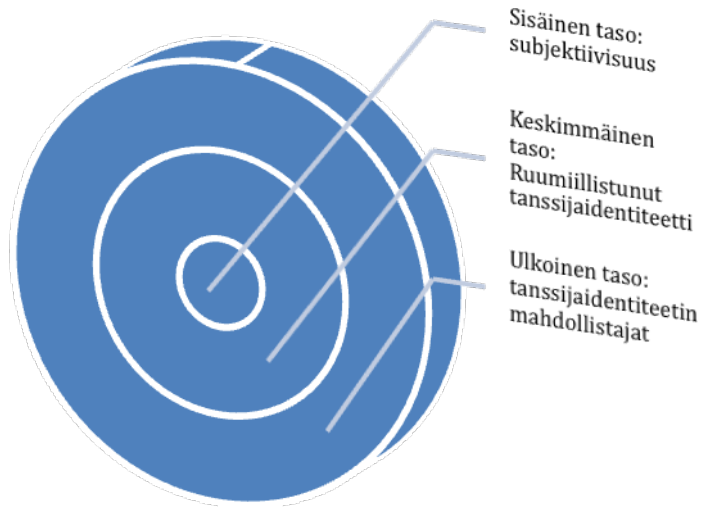
Tässä tutkimuksessa määritän aineiston kertomuksissa ilmenevän nykytanssijan ammatillisen identiteetin muodostuvan sosiaalisesti sekundaarisen sosiaalisäation kautta. Tutkimuksessa tämä sosiaalisen identiteetin (l. tanssijaidentiteetin) rakentuminen ja sen ylläpitäminen jakaantuu kolmeen vuorovaikutteiseen tasoon: 1) tanssijaidentiteetin ulkoisiin mahdollistajiin¹¹³, 2) tanssijan sisäisiin

112 Määrittäjänä ymmärrän tässä yhteydessä subjektin itsensä tekemät konstruoinnit identiteetistään, mutta myös subjektin, kertojan, ulkopuolelta tulevan ympäristön tekemät määritteet. Merkityksellistä tulkinnan kannalta on se, että nämä kertojien kertomat ja tutkijan rekonstruoimat kertomukset tanssijuudesta (tanssijakertomukset), loukkaantumisesta ja uran päättämisestä (muutuskertomukset) sekä siirtymästä (uuden ammatillisen identiteetin etsimisen kertomukset) rakentuvat retrospektiivisesti elämän- ja identiteetinmuutoksen jälkeen tanssijaidentiteetin ulkopuolisessa positiossa, uudesta ammatillisesta identiteetistä käsin.

113 Aineistossa tämä todentuu erityisesti tanssijuuden ylläpitämisen ja kehittämisen sekä kentän roolien puheissa. Aloitan kuvauksen sosialisatiosta kuitenkin ns. perinteisestä, kenties pedagogisesti ajatellen behavioristisestakin, tavasta nähdä yhteisön merkitys yksilöön ja identiteettiin. Perustelen tätä siten, että aineistossa koulutusinstituutioiden puheiden ja niissä painottuvan tanssiestetiikan merkitys korostuu. Tällöin subjekti nähdään esimerkiksi "tabula rasana" jolloin, vuorovaikutussuhde polarisoituu yhteisöön.

henkilökohtaisiin tekijöihin ja 3) edellisiä yhdistävään alueeseen, jonka polaarisuus muuttuu edellisten vuorovaikutussuhteesta käsin (kts. kaavio 5). Aineistoon nojaten määritän ulkoisiin tekijöihin yleisesti kuuluviksi ammatilliset instituutiot ja tanssikoulutuksen toimijoineen sekä tanssiestetiikan ja tanssin ammatillisen kentän (yleisö, kriitikot, koreografit ja tanssijakollegat)¹¹⁴, joita kutsun työssäni sosialisatioagenteiksi¹¹⁵. Sisäisillä tekijöillä viitataan tanssijan henkilökohtaisiin valintoihin, joiden avulla tanssija rakentaa ammatillista identiteettiään valintojensa kautta toimiessaan tanssin kentällä. Ulkoisen ja sisäisen tason väliin hahmotan kehon ja treenauksen konstruktiot. Niissä ulkoisen ja sisäisen tasojen välinen merkitystenantojen verkosto todentuu päivittäisinä sosiaalisina suhteina ja tanssijan arjen toimintoina (esim. kehon harjoittaminen, koreografian harjoitusprosessit, esiintyminen)¹¹⁶. Samalla se mahdollisesti myös muuntuu.

- 114 Pasi mainitsee aineistossa edellisten lisäksi tanssijuuden mahdollistajiin myös tanssin rahoittajat ja tanssimisensa *mesenaatit*, omat vanhempansa. Työssäni selvitan aineistossa yhteisesti kaikilla haastateltavilla ilmenneitä ja korostuneita mahdollistajia. Näitä ovat tanssin ideologia ja estetiikka sekä tanssijaideaalit.
- 115 Sosialisatioagentilla ymmärrän viitattavan tekijään ja tekijöihin, jotka mahdollistavat aktiivisella toiminnallaan sosiaalistumisen prosessin. Osin myös tanssitaiteen rakenteet ja tanssin ammattikentän infrastruktuuri, ns. passiiviset toimijat, voidaan ymmärtää sosialisatioagenteina. Tässä tutkimuksessa nämä ns. passiivisemmat rakenteen muodot tulkitaan sosiaaliseksi viitekehykseksi, jossa ihmisten välinen kommunikaatio ja toiminta johdattelevat sosialisatioon.
- 116 Tähän keskimmäiseen tasoon voitaisiin lukea kuuluvaksi myös esiintymiseen ja tanssimiseen liittyvät konstruktiot. Aineistossa nämä ovat ilmenneet lähinnä sivupolkuina, jotka ovat sijoittuneet osin tanssijaidentiteetin ylläpitämisen ja ammatti-identiteetin kiinnittymisen, mutta myös loukkaantumisen puheisiin. Osan esiintymiseen liittyvistä puheista olen anonymiteettisyistä jättänyt pois. Tulkinassani nojaan näin ollen tanssijaidentiteetin rakentumisen kertomuksissa korostuneeseen ruumiin harjoittamiseen liittyviin puheisiin.



Kaavio 5. Tanssijaidentiteetin rakentuminen.

Työssäni tarkastelen siis eritoten tässä sekundaarisosialisaatiossa sisäistetyn, tanssi-instituutioperustaisten ”osamaailmojen” sisäistämisen prosessia (Berger & Luckmann 1995, 157)¹¹⁷ ja sen sisältämän ideologisen sekä esteettisen sisällön konstruoitumista haastattelemieni nykytanssijoiden ammatti- ja ammattiin kouluttautumisen kertomuksissa. Aloitan kuvaamalla ensin tanssijaidentiteetin muodostumista sekundaarisessa sosialisaation prosessissa 1990- ja 2000-luvuilla. Tarkastelen tanssin asemaa yhteiskunnassa, tanssin ideologiaa ja estetiikkaa sekä länsimaisen (nyky)tanssin kenttää tämän sosialisaatiotapahtuman mahdollistajina erityisesti tanssijan roolin puheiden jäsentämisen kautta (ns. ulkoinen taso). Jat-

117 Sosialisaation voidaan tulkita onnistuvan parhaiten työn- ja tiedonjaoltaan yksinkertaisissa yhteiskunnissa, joissa sosialisaation katsotaan tuottavan identiteettejä. Ne ovat yhteiskunnallisesti ennalta määrättyjä ja selkeäprofiilisia. (Berger & Luckmann 1995, 185) Näitä edeltä käsin ohjattuja malleja ja rooleja edustavat tutkimuksessani erilaisten tanssiestetiikkojen osittain asettamat tanssijaideaalit ja näiden ideaalien toteuttajat: koreografit, tanssijat, opettajat, kriitikot ja yleisö. Tällöin tanssijan sosiaalistumista tanssijaksi voidaan tulkita kouluttautumisen, tanssiestetiikan ja ulkoisiin toimijoihin (kuten esimerkiksi koreografeihin) aineistossa kohdentuvien puheiden kautta. Tanssijan taito, siis kehollinen ja toiminnallinen tieto, kehkeytyy suhteessa muuntuvaan tanssin taidemaailmaan ja sen arvoihin sekä vallitseviin osaamisvaatimuksiin. Löytösen (2004, 35) mukaan se kehkeytyy juuri suhteessa toisiin tanssijoihin, tanssinopettajiin ja koreografeihin läheisessä aistisessa työskentelyssä, mutta mahdollistuu myös osana tätä yhteiskuntaa ja sen rakenteita. Tätä Löytösen sosialisaatioagenttien kuvausta voitaneen täydentää esimerkiksi myös tanssiryhmän taiteellisella johtajalla ja muulla hallinnollisella johdolla.

kan tästä sosiaaliseen ammatilliseen identiteettiin¹¹⁸ sekä tanssitaiteilijaidentiteetin kehittymisen ja ylläpitämisen sisäiseen prosessiin (ns. sisäinen taso). Lopuksi yhdistän ulkoisen ja sisäisen tasojen konstruoinnit ns. välitasoon: nykytanssijan ruumiillistuneeseen identiteettiin.

3.1.1 Tanssijaidentiteetin ulkoiset mahdollistajat

Aineistossa tanssi näyttäytyy valittuna *elämäntapana*, arkielämän prosessina, johon kuuluvat sekä toiminnan objektiiviset puitteet (eli edellytykset sekä pyrkimykset), jotka todentuvat tässä edellä mainitsemassani sosialisointiprosessissa; tanssija kasvaa tanssin mahdollistamaan maailmankuvaan, sen arkeen ja normeihin. Länsimaaisessa taidetanssissa tämä elämäntavan oppimisen prosessi sekä tanssijuuteen kasvaminen ja kasvattaminen ovat olleet korostuneessa asemassa, sillä kehoa ei ole yleensä pidetty sellaisenaan valmiina tanssin synnyttämiseksi ja esittämiseksi (Parviainen 1994, 54). Kehoa pyritään kouluttamaan ja muokkaamaan, *treenaamaan*, taidetanssin kontekstiin sopivaksi ammatillisessa sekundaarisessa sosiaalisuudessa. Tanssijakoulutuksen olennaisin osa on ollut tekniikka¹¹⁹, jonka avulla kehoa on rakennettu ja rakennetaan kohti tanssilajinsa estetiikan vaatimuksia. Samalla tanssija sosiaalistuu länsimaisen tanssin tradition ajatustottumuksiin, käsityksiin ja tapoihin, jotka näyttäytyvät asenteissa ja asennoissa ajattelumme perintönä (Parviainen 1994, 35). Voidaan tulkita, että tanssin kentälle pääsyllä ja siellä toimimisella on kriteerit, jolloin jokainen aloitteleva tanssitaiteilija uralaan sosiaalistuu tiettyyn maailmaan (Mäntylä 2002, 12)¹²⁰ tanssi-instituutioissa

118 Tanssijan sosiaalisella ammatillisella identiteetillä tarkoitan kertojen sosiaalisesti konstruointia puhetta tanssijuudesta ammattina ja identiteettinä. Tavoitteena ei ole siis kuvailla tanssijuutta ryhmäilmiönä vaan lähinnä pienimuotoisina kuvauksina, polkuina, kertojen rakentamista tanssijaidentiteeteistä.

119 Ymmärrän tekniikan käsitteen tässä tutkimuksessa orientoituvan klassisen baletin liikesanaston traditiosta, joka ilmenee baletin ohella muun muassa modernin tanssin pioneerien ja jazztanssin erilaisina tekniikkatyyleinä (esim. Graham, Humphrey, Mattox ja Luigi). Nykytanssin kehittyessä ja tanssilajien fuusioituessa tulkiten tekniikan käsitteen varsin kapeaksi tänä päivänä. Kehon harjoittamisen ohella tanssijalta vaaditaan muun muassa ymmärrystä tanssitaiteen esityskäytänteistä sekä vuorovaikutustaitoja ja luovuutta. Tekniikan harjoittaminen on kuitenkin edelleen merkittävä osa tanssijan kouluttautumista, mutta sen painotus ja merkityssisältö vaihtelee.

120 Mäntylä (2002, 12–14) viittaa kriteereillä tanssitaiteen kentän asettamiin kriteereihin, yhteisiin sääntöihin. Näitä ovat Mäntylän mukaan esimerkiksi ammattiin kouluttautuminen, tanssijan biologinen ikä ja tekniikka.

toimivien sosialisatioagenttien (esim. opettajien ja koreografien) mahdollistaman sosialisatian johdattamana. Nämä kriteerit eivät tulkintani mukaan kuitenkaan ole eksplikoituneita, vaan ne välittyvät lähinnä perinteen käytännöllisessä siirtymisessä hiljaisina taitoina ja toimintatapoina. Ne eivät liioin ole luonteeltaan stabiileja, vaan ne ajallistuvat ja paikallistuvat historiallisesti ja kulttuurisesti (kts. esim. Foster 1997; Rouhiainen 2003).

3.1.1.1 Nykytanssin kenttä ja yhteiskunta

Aineistosta käsin nykytanssikenttä ja –maailma¹²¹ näyttäytyvät *suljettuna*¹²² ja *sisäänpäin lämpiävänä yhteiskunnasta erillisenä pienenä yhteisönä*. Tämä yhteiskunnasta eriytyminen ja omana alakulttuurina¹²³ toimiminen näyttäytyvät kertomuksissa tanssille omistautuneena elämäntyylinä (tähän palaan tarkemmin luvuissa 3.1.2 ja 3.1.3) sekä pienen ammattikunnan ja matalan sosio-ekonomisen aseman kuvauksina. Näiden ohella Kaisan kokemus tanssitaiteen erillisyydestä saa aineistossa myös paradoksaalisen luonteen. Kaisa tiivistää tanssin usein lainaavan aiheensa juuri yhteiskunnasta ja esitysten peilaavan paljolti yhteiskuntaa, mutta silti samaan aikaan Kaisan kokemuksen mukaan tanssijat eivät ole kuitenkaan aktiivisesti osana yhteiskuntaa. Tanssijat elävät Kaisan kuvauksen mukaan eriytyneesti pikemmin omassa alakulttuurissaan yhteiskunnan keskiön ulkopuolella.

121 Tanssikentällä ja –maailmalla voidaan viitata yleisesti tanssikulttuuriin ja sen sisältämiin erilaisiin tanssin alalajeihin – ja tyyleihin. Tässä tutkimuksessani ko. käsitteillä viitataan ensisijaisesti haastattelemini tanssijoiden alakulttuuriin eli nykytanssiin.

122 Käsite ”*suljettu yhteisö*” on suora aineistolainaus. Tutkijana haluan korostaa, että tulkitSEN tanssin kentän olevan osa sosiaalista maailmaa ja näen lähinnä haastateltavien määritykset tanssin sulkeutuneisuudesta kumpuavan tästä maailmasta eriytymisen kokemuksesta käsin sekä tanssin kentän sitoutuneisuudesta ammattia kohtaan. Ymmärrän tanssin toimivan siis osana yhteiskuntaa, yhteiskunnassa, sekä sen taiteelle luomissa ja mahdollistavissa olosuhteissa. Valinnoillaan ja toiminnallaan myös tanssitaiteilija kuin tanssikenttäkin vaikuttavat ja rakentavat mahdollisuuksia taiteelleen yhteiskunnassa, mutta myös osallistuvat yhteiskunnalliseen keskusteluun.

123 Pipsa Nieminen esittelee 1998 valmistuneessa väitöskirjassaan tanssin neljää alakulttuuria ja tanssinharrastajien sosiaalistumista niihin. Nieminen toteaa hypoteesissaan, että vaikka tanssimuodoilla on yhdistäviä tekijöitä eroavat ne usein historiallisen syntyperänsä, olemuksen ja funktoiden perusteella, jolloin voidaan olettaa erilaisten tanssimuotojen kiinnostavan erilaisia ihmisiä ja sosiaalistavan osittain myös eri tavoin. Niemisen tutkimushypoteesi osoittautui tutkimuksessa paikkansa pitäväksi ja todensi, että tanssiin sosiaalistuminen, osallistumismotiivit, asenteet ja tanssijastereotypiat eroavat siinä määrin, että niitä voi nimittää omiksi alakulttuureikseen. (Emt., 122, 125)

Myös Johanna ja Pasi toteavat kertomuksissaan Kaisan lailla, että nykytanssi on suomalaisessa yhteiskunnassa vielä marginaalissa. Se ei ole kertojien mukaan tunnettua ja tuttua suurelle yleisölle kuten esimerkiksi klassinen baletti, puhumattakaan vaikkapa musiikista tai kirjallisuudesta.¹²⁴ Tällöin tanssin ammatillisen toiminnan sisäänpäin lämpiävä luonne voidaan määrittää myös suhteessa tanssin yhteiskunnalliseen sosio-ekonomiseen asemaan ja arvostukseen. Tanssi voi konstruoida jopa ns. epäammattina, kuten seuraava Kaisan aineistolainaus osoittaa (kts. myös Leach 1997, 18):

Ehkä siinä on sekin pelko tai että vaikka tanssissakii et ainaki mihin me jo vielä törmättiin sillo ku ammattia ruvettiin tekemään... Sitten sitä kysytään, että missäs sitä, missäs te niinku ootte oikeesti töissä. Tai että mistä se raha tulee. Ehkä sit ei halua aina, halunnu aina ruveta selostamaan, että me olemme ammattilaisia ja meillä on kuukausipalkka. Sit mieluummin jutteli muista asioista, että viimeks säästi sitä että mikä on ammatiltaan. Sitä piti mahdollisimman pitkään piilossa ettei tarvinnu. Ai että ravintoloissako tanssitte? Niin ei sitten hirveesti ilahduta. On tapahtunu näinkin. Semmonenkii siinä voi tietysti olla, että haluaakin vähän suojata. (Kaisa)

Tätä osittaista yhteiskunnasta sulkeutumista ja yhteiskunnan marginaalissa olemisen kokemusta voidaan selittää edellisen aineistolainauksen avulla tanssin yhteis-

124 Nykytanssi on taiteen alana Suomessa vielä nuori. Tässä tutkimuksessa määritän Makkosen (1996) ja Aun (1998) tapaan nykytanssin historiallisesti polveutuvan 1900-luvun alun uusista tanssisuuntauksista, jonka edustajia olivat muun muassa Isodora Duncan, Loie Fuller, Rudolf Laban, Kurt Joos ja Mary Wigman. Tämän ohella keskeistä on 1940-1970-lukujen amerikkalaisen modernin tanssin pioneerien kuten esimerkiksi Martha Grahamin, Doris Humphreyn, Merce Cunninghamin, Ruth St. Denisin ja Ted Shawn merkitys. Postmodernin tanssin muotoutumisen voi ajallisesti sijoittaa 1970-1980-luvuille esimerkiksi Paul Taylorin, Alwin Nikolais'n, Carolyn Carlsonin ja Pina Bauschin töiden kautta. Makkonen (2002) tulkitsee suomalaisessa tanssihistoriassa vapaan tanssin vuosien sijoittuvan vuosille 1910-1950 osaksi keskieurooppalaista modernin tanssin perinnettä (l. Ausdruckstanz). Amerikkalaisen modernin tanssin vaikutusten Makkonen toteaa alkaneen Suomessa 1960-luvulla Riitta Vainion modernin tanssin koulun sekä Ritva Arvelon ja Raija Riikalan perustaman tanssiryhmä Praesensin kautta. 1980-luvulle tultaessa suomalaisen tanssikentän voi katsoa monipuolistuneen. Tällöin Suomen Kansallisbaletti sai rinnalleen useita modernin tanssin ryhmiä kuten Tanssiteatteri Raatikon, Tanssiteatteri Mobitan (vuodesta 1997 Tanssiteatteri Mobita/Dansco), Aurinkobaletin, Tanssiteatteri Hurjaruuthin, Zodiak Presents –keskuksen (vuodesta 1997 nimellä Zodiak – Uuden tanssin keskus) ja Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmän (nykyään Helsinki Dance Company, HDC) muutamia mainitakseni. Lisääntyneiden modernin tanssiryhmien ohella myös modernin tanssin koulutus sai alkunsa Teatterikorkeakoulussa vuonna 1983. (Emt.) 1980 ja 1990-luvuilla suomalainen tanssi sai vaikutteita esimerkiksi butosta, kamppailulajeista, release-tekniikasta, joogasta ja kontakti-improvisaatiosta, jolloin tanssin kenttä ja tanssin alakulttuurit (tanssityylit) lisääntyivät. Nykytanssista voitaneen puhua siis 1990-luvun käsitteenä, jolla viitataan modernin tanssin jälkeiseen aikaan tanssihistoriassa. (Kaiku & Sutinen 1997; Suhonen 1997; Makkonen 2002)

kunnallisella asemalla ja arvostuksella, mutta tulkintani mukaan myös kokonaisvaltaisen elämäntyylin ja ammatille omistautumisen avulla. Tanssimaailma näyttäytyy aineistossa Johannan kuvausta lainaten *täytenä*, omana *pienoismaailmana*, joka erotautuu yhteiskunnasta ja jopa osittain muista taiteen lajeista juuri *oman sisäpiirin kielen*, erityisen *sanastonsa kautta*. Tyypillistä yhteisöissä, ryhmissä ja alakulttuureissa onkin, että ne muodostavat ja jakavat kertomuksia omilla merkitystodellisuuksillaan ja sanoilla, jotka ovat yhteydessä yhteisön elämäntapaan ja kokemuksiin (Jovchelovitch & Bauer 2000, 58). Aineistossa tämä ns. sanasto muodostuu erityisesti tanssikoulutuksen sosialisointia ja tradition kautta, mutta se muokkaantuu osin myös teoskohtaisesti; Kaisan mukaan *siitä ei muiden ammatti-ihmisten, ryhmien tai ihmisten kanssa puhuta*. Näen, että tämä on osin myös valittu tapa aktiivisesti sulkea rajoja, jolloin eriytyminen korostuu esimerkiksi ulkoisena habituksena ja sitoutumisena kurinalaiseen taiteelliseen työskentelyyn, joka mahdollistaa keinon puolustautua ja *suojata itseään* kuten Kaisan aineistolainaus osoittaa. Kaisan toteamuksen mukaan tanssi ei siis muokkaa vain fyysistä habitusta tai kehon taitoja, vaan se on myös tapa osallistua (tai olla osallistumatta) ympäröivään yhteisöön ja sen arjen toimintaan. Aineistolainaus ilmentää myös ammatin fyysisyyttä ja ryhmässä toimimisen kokonaisvaltaisuutta, jotka vaativat myös henkisiä voimavaroja:

Kyllä siinä varmaan joku semmonen... Kun aattelee vaikka semmosii päiviä, et oli vaikka jossain X:lla ja oli treeniä ja harjoteltiin vaikka jotain biisiä... Niin sitähan laittaa aamulla ne verkkarit päällensä ja jonkun tuulipuvun, kun menee tuonne. Ja sitten siellä ahertaa ja sitä on jotenkin jo pukeutunutkin sillei, et ei oikein huvita lähtee käymään keskustassa vaikka kahvilla. Mielummin hakee lähikaupasta sen makaronilaatikon ja lämmittää sen mikrossa ja syö siellä ankeassa pukuhuoneessa. Sitä on omassa maailmassaan vaan. Ja sit tietysti, kun X:ssä oli niin täysi se maailma, että kun siellä oli sitä toimistotyötä ja siellä oli sitä tuottamista ja sitten esiintymistä. Ja se oli niin pienoismaailma. Ehkä se oli tavallaan se keino, että ei enää voinu. Sitten ois ollu tullu liikaa, et ei pää kestäskään ehkä enää virikkeitä. Ehkä sitä niin itselleen sillei puolusteli, että mä en jaksakaan enää muuta, vaikka sehän on ihan pervoo. Koska taas se, että jos ois mennyt sinne X:lle kahville, niin ois saattanu palata huomattavasti virkeempänä ja fiksumpana sinne työpaikalle ja tuoda sinne jotain uutta ajateltavaa. Tai ois ehkä keksinyt jonkun ratkasun johonkin asiaan minkä kanssa on hakannut päättää seinään turhan takia. (Kaisa)

Aineiston yhteisön ja yhteiskunnasta irtautuneen nykytanssin alakulttuurin ilmenemistä tukee myös se, että nykytanssijoita on Suomessa verrattain vähän¹²⁵, tosin

125 Tanssialan ammattiin voi Suomessa opiskella korkeakoulu- tai ammattikorkeakoulussa tai suorittaa tanssin perustutkinnon. Keväällä 2010 (Oulun seudun AMK:ssa 2009) valmistuneita opiskelijoita oli yhteensä 87 (Haapala 2010; Hannula 2010; Karttunen 2010; Niiranen 2010;

kasvamassa määrin. Kertojat määrittävät juuri toimijoiden vähäisellä määrällä tanssin pientä yhteisöä; nykytanssijoita on suhteellisesti vähän ja kaikki tuntuvat lähi-main tuntevan toisensa. Tällöin esimerkiksi sosiaalisista normeista voi muotoutua ammattikenttää yhdenmukaistava tekijä. Tätä pientä tanssiyhteisöä, ammatillista sosiaalista alakulttuuria, määrittelevänä tekijänä näen sen jäseniä yhdistävän päämäärän, tanssin, jonka mukaisesti toiminta arjessa muotoutuu. Tulkitsen nykytanssin yhteisöä yhdistäviin piirteisiin elämäntavan ohella myös aineistossa esiin tulevan tanssitaiteen heikon taloudellisen tilanteen sekä marginaalisen aseman yhteiskunnassa. Tanssijat jakavat kuta kuinkin siis samaa sosiaalista todellisuutta, joka asettaa ammatillisia reunaehtoja; rahaa on niukalti, työmahdollisuudet ovat harvassa ja työ on usein alipalkattua sen vaativuuteen nähden (kts. Karhunen & Smolander 1995; Rensujeff 2003; Lakso 2004; OPM 2010).

Tutkimuksessani tätä yhteisöllisyydestä tuotettua puhetta voidaan lähestyä kollektiivisen, yhteisen, tanssijaidentiteetin kertomuksien sekä niissä ilmenevien tanssin työtapojen ja käytäntöjen avulla. Jälkimmäiseen liittyen Kaisa tiivistää aineistossa kokemuksensa yhteiskunnasta eristäytyneestä ja sulkeutuneesta tanssin maailmasta kananmunaksi. Tähän munan metaforaan hän sisällyttää erityisesti tanssin kentällä toimijat, jotka sisältäpäin aiheuttavat osittain tanssin sulkeutuneisuuden, mutta myös tanssin tuottamisen työprosessit ja -tavat, jotka usein kääriytyvät pienen ja tiiviin työryhmän ympärille. Kaisa toteaa tämän toteutuvan erityisesti biisin tekemisen konventiossa, jossa työryhmä on aina yhdessä ja yhteishenkeä ruokitaan viettämällä vapaa-aikakin yhdessä. Tällöin teos näyttäytyy Kaisalle erityisesti munan metaforaa mukaillen työryhmän synnyttämänä ja haudottamana:

Sillon se on ihan huippuhyvä tiimi ollu. Ja sitten kun se ensi-ilta tulee ja se on loppu, niin sehän on ihan hirvittävä kuilu, koska ei oo elämää. Et varsinkin jos ei oo vaikka esimerkiksi lapsia, että ei oo pakko olla kiinni oikeestaan yhteiskunnassa mitenkään. (Kaisa)

Edellinen aineistolainaus tiivistää ryhmätanssijana toimineen Kaisan kananmunan metaforan ytimeksi työryhmän yhteenkuuluvuuden ja osallistumisen tunteen, mutta myös yhteisöllisyyden sosiaalisen merkityksen, joka korostuu työryhmän hajotessa. Tanssiryhmä voidaan ymmärtää tanssintutkija Teija Löytösen (2004, 176–184) tapaan perheenä, joka vahvistaa yhteenkuuluvuutta tanssiryhmän muuttuvissa tilanteissa sekä sen vaihtuvissa asemissa ja arvoissa. Tutkimuksessani laajennan

tämän Kaisan mainitseman munan metaforan kuvaamaan myös tanssin sosiaalista kenttää, joka aineistossa siis määrittyy muusta yhteiskunnasta erilliseksi sosiaaliseksi alakulttuuriksi, jolla on muovautuneet sosiaaliset normit, tavat ja tottumukset. Tanssin maailma muodostaa kertojille ikään kuin oman kokonaisuutensa ja omat sosiaaliset säännöt ja käytännöt. Johanna, Kaisa ja Pasi jäsentävät kertomuksissaan positionsa tanssin kentällä erityisesti juuri suhteessa tanssin vallalla oleviin käytäntöihin ja niiden määrittäjiin nähden: tanssi-instituutioihin, vallitsevaan käsitykseen nykytanssista ja tanssin kentän jakamiin ulkoisiin tunnustuksiin. Aineistossa näistä vallalla olevista nykytanssin käytännöistä puhutaan kolmannessa persoonassa, jota tulkintani mukaan paheksutaan ja johon ei haluta samaistua. Tällöin kyseessä on tanssikentän ja oman position määrittäminen vastakertomusten muodostamisen avulla. Aineistossa kertojat sitoutuvat ammatillisella urallaan joko tanssiryhmiin omanlaista tanssijuutta ja tanssiestetiikkaa toteuttaen tai korostamalla erillisyyttään freelancekentän toimijana. Näin he siis muodostavat oman sisäpiirin tanssin sosiaalisen todellisuuden ja tanssikentän sisälle; uloskirjoittautuvat nykytanssin vallalla olevista käytännöistä. Tässä yhteydessä munan metafora näyttäytyy osittain myös sosiaalisesti muotoutuvana turvallisuuden tunteena, joka yhdistää pienryhmiä tanssin kentän moninaisissa haasteissa kuten Johanna ja Kaisa seuraavissa aineistolainauksissa toteavat:

No, tavallaanhan toi tanssimaailma ei siis aina oo mikään ihana. Siellä on pienet piirit ja kaikki pyörii näin ja siellä on välillä inhottavaa. / ... / Meitäkin arvosteltiin paljon ja sai kuulla, että nyt apurahat meni ihan väärälle ryhmälle ja kaikkee tämmöstä. Mutta meillä oli niin hyvä henki keskenään. Niin me jotenkin oltiin sen muun tanssimaailman sitten sillai ulkopuolella vähän. / ... / Oli semmonen olo, että täällä on inhottavan pienet piirit ja ihmiset on inhottavan kateellisia toisilleen. Välillä ahdisti nähdä niitä tiettyjä ihmisiä ja näin mutta... Meillä oli oma hyvä meininki. (Johanna)

Siinä on vähän semmosen munan sisällä jotenkin, että nyt kun on ja pyörii hyvin paljon samojen ihmisten kanssa. Ja mä ainakin itestä huomasin, että kun ne ihmiset oli mulle jo niin tuttuja, että mun ei tarvinnu... Mulla ei ollut tarvetta tutustua uusiin ihmisiin tai oikeastaan hakea jotain uutta. Sitä vaan, sitä vaan helposti pyöri siinä. Sai olla ihan just semmonen ku on, kaikki tiesi että Kaisa on just tuommonen, ei siitä tartte välittää. Sitten ajatteli, et vaan nää on ne parhaat tyyppit tässä minun, meidän munassa. Että varmaan muutkin on ihan kivoja, mutta me ollaan ihan parhaita. Niin se on nyt, kun se on nyt rikkoontunut, niin ihan tosi paljon on ihan mahtavia tyyppiä täällä munan ulkopuolellakii. (Kaisa)

Freelancetanssijana toimineelle Pasille suhde vallalla oleviin nykytanssin käytänteihin osoittautuu ryhmätanssijoina aktiiviuransa tehneitä Kaisaa ja Johannaa

monitahoisemmaksi. Pasilla ei freelancerina ole ryhmässä tanssivan lailla sosiaalisen ryhmän tukea tai sen tukiverkkoa. Tulkintani mukaan vapaalla nykytanssin kentällä toimiessaan Pasi päätyy sitoutumaan ensisijaisesti omaan tanssijuuteensa ja arvomaailmaansa, joiden kautta hän osittain pystyy etääntymään vallitsevista käytänteistä, mutta silti säilyttämään suhteensa niihin saadakseen töitä. Pasi korostaa itsenäisyyttään ja autonomiaansa; valtaa päättää ja tehdä itse valintansa. Tässä valinnan prosessissa kertojalla on mahdollisuus joko siis samaistua yleisiin käytänteisiin niin halutessaan tai kirjoittautua niistä ulos subjektiiviseen taiteelliseen vakaukukseen, *hyvään ja tekemisen arvoiseen taiteen tekemiseen*, vedoten. Pasi painottaa kertomuksessaan huolellisesti valittujen produktioiden merkitystä ja tätä kautta rakentuvaa julkista tanssijakuvan rakentamista urallaan. Seuraavassa aineistolainauksessa Pasiin uralle kohdistuva yksittäinen valintahetki näyttäytyy sitoutumisena oman taiteilijuuden kehittämisen prosessiin, jossa korostuu asiantuntijuuden luonne, valinnat ja autonomisuus:

Niin kai mun piti jotenkin ite kokea sitten, että se on hyvää ja tekemisen arvoista taidetta. Ja semmosta missä sen lisäksi... Tavallaan semmosta, et pystyy ajattelemaan vaan ihan silleen hyvä tyyppi tai kelpo tekemään sitä. Se ei ollu jotenkin semmonen joku laji tai asia, joka on niin kaukana musta itestäni, että mä koen olevani vieraalla perällä siinä. /.../ Mutta tein semmosia valintoja, et mä esimerkiksi X:n (tanssi-instituutio; HP) en mee. Ja sit mua voidaan ikään kuin, et mä oon kuukauspalkkanen, et mua voidaan pyytää tekemään ihan mitä tahansa. /.../ Enhän mä semmosta. Mä haluan tehdä sitä taidetta. Ja sitä sellasta taidetta mikä on mun mielestä oli hyvää, tarkeeta tehtäväks. Tota niin sellasta mä halusin tehdä. (Pasi)

Yhteisöllisyys osoittautuu aineistossa kahdensuuntaiseksi vuorovaikutusilmiöksi, josta tanssin sisäiset sosiaaliset suhteet rakentuvat. Yhtäältä tanssi koetaan siis yhteiskunnasta eriytyneeksi ja sulkeutuneeksi omaksi yhteisökseen, mutta toisaalta sen *pienet piirit, sisäämpäin lämpiävyys ja kuppikuntaisuus* osoittavat sen myös muodostavan oman tanssiyhteisön sisällä pieniä erillisiä ryhmiä. Aineisto ehdottaa, että tämän kahdensuuntaisen jännittyneisyyden taustalla on nykytanssin toiminnallisten resurssien niukkuus, joka ajaa tanssiyhteisön jäseniä toisaalta siis tiiviisti yhteen, mutta myös erilleen vastakkaisiin suuntiin, *veriseen kilpailuun* kuten aineistossa todetaan, muodostaen omia pienryhmiä¹²⁶. Tässä kohden yhteiskunnan ja tanssin

126 Tätä voidaan muun muassa tarkastella sosiaalipsykologien Henri Tajfelin ja John Turnerin sosiaalisen identiteetin teorian (1979) avulla, jossa ryhmäjäsenyys nähdään osana omaa identiteettityötä. Usein sosiaalisen identiteetin teorian tulkinnoissa korostetaan juuri aineistossakin esiin tulevaa piirrettä pienisryhmien muotoutumisista ja niihin sitoutumisesta, joissa yksilö näkee ryhmänsä positiivisesti ja ulkopuolisen ryhmän mahdollisesti uhkana. Aiemmin sosiaalista identiteettiä on tarkastellut myös sosiaalipsykologi

suhde toisiinsa konkretisoituu juuri rahan ja tanssille osoitetun julkisen tuen avulla. Näin ollen yhteiskunta arvoillaan ja rahan budjetoinnillaan arvottaa tanssin aseman taiteenlajina suhteessa muihin taiteisiin (ja yleisesti muihin yhteiskunnan ammatteihin) sekä eriyttää tanssilajit, alakulttuurit, toisistaan¹²⁷. Rahoituksen niukkuus asettaa tanssitaiteilijuudelle myös siis hyvin konkreettiset reunaehdot.

Tanssissa ilmenevää kilpailua selitetään aineistossa erityisesti juuri *taloudellisten resurssien* heikkoudella¹²⁸. Esiin kertomuksissa tulevat niin kamppailu työstä ja kunniaa, mutta myös omasta positiosta ja hallitsevista valtasuhteista nykytanssin kentällä. Pasin mukaan tanssikentän jakamista tunnustuksista ja apurahan mahdollistamasta työllistymisestä muodostuu elämän ja kuoleman kysymyksiä. Tällöin kilpailu ja tunnustusten kautta saavutettu kunnia voidaan nähdä kulttuurisena tapana säilyttää ja uusintaa asemaansa tanssin kentässä, mutta saada myös julkisuutta ja tukea taiteelliselle työlle selviytyäkseen tanssitaiteilijoina (kts. esim. Rouhiainen 2003, 197–201, 208–209¹²⁹). Bourdieun pääoman käsitteitä mukaillen niiden voisi tulkita määrittävän sosiaalisesti, ulkoisesti, tanssijan tai tanssiryhmän sosiaalista pääomaa ja positiota tanssikentällä. Tanssin kentän pääoma näyttäytyy tällöin korostetusti symbolisena: kollegojen ja kentän tunnustuksina ja arvostuksena. (Bourdieu 1993) Se on samalla osoitus hyväksytyksi tulemisesta ja uran jatkumisesta sekä työllistymisestä kuten seuraava Pasin aineistolainaus osoittaa:

Niinhän se yleensä on, et mitä pienempi ala niin sen kuppikuntaisempi ja sulkeutuneempi se on ja sen vaikeempi tavallaan... Vaik luulis, että helvetti ois hyvä saada jotain muitakin näkemyksiä ja semmosia asioita, joita opiskellaan ja joka on esillä jossain muualla. Mutta selvästi ei. Et onhan noi aika silleen... Aika sulkeutunu mieli on tää itse asiassa. / ... / Ja jotenkin sitä oli kauheen imeytyneenä kyl siihen maailmaan. Ne oli semmosii... Ne oli totta kai elämän ja kuoleman kysymyksiä nää et kuka sai apurahaa ja minkälaisia arvosteluja ja palkintoja ja mainintaa ja työmahdollisuuksia ja kaikkee tällasta. / ... / Se on tämmönen läheinen ja pieni yhteisö, mutta on myös paljon kilpailua. Sillon

Muzafer Sherif (1966) realistisen konfliktin teorian kautta. Tajfelin ja Turnerin näkemys painottaa Sherifistä poiketen sisäryhmän homogeenisyyttä ja yhtenäisyyttä ryhmän sisäisen sosiaalisen kilpailun sijaan. (Ahokas 2010, 229–230)

127 Viittaan tässä Pasin aineistossa ilmituomaan toteamukseen vuosia kestäneestä julkisesta ja tanssin kentällä käydystä keskustelusta tanssin vapaan kentän ja Kansallisoopperan tukemisesta.

128 Osin ymmärrän tanssijoiden heikon taloudellisen tilanteen näyttäytyvän myös arkisessa elämässä, rahankäytössä ja yhteiskunnalliseen vuorovaikutukseen osallistumisessa. Tanssitaiteilijat elävät useimmiten köyhyysrajoilla, joka voi siis sekin osin selvittää kertomuksissa ilmentyvää kokemusta nykytanssin eristäytyneisyydestä yhteiskunnassa. (kts. esim. Rensujeff 2003)

129 Rouhiaisen (2003) aineistossa aseman säilyttämisen yhteydessä tulee ilmi tanssitaiteilijan uudistumisen käsite. Myydäkseen taidetta (saadakseen tanssia) tulee tanssijan osata markkinoida työtään, kehittää itseään ja uusintaa julkikuvaansa.

se on ihan selvä asia. Ja se on itse asiassa aika niinku, se on aika veristä se kilpailu. Just nimenomaan rahasta ja työmahdollisuudesta. (Pasi)

Taloudellisen niukkuuden voi katsoa siis luovan samaan aikaan tanssijoissa mahdollisesti yhteisöllistä me-henkeä, mutta myös sitä hajaannuttavaa eripuraa toimintaedellytyksien vähäisyyden vuoksi. Kertomuksissa korostuvat tanssijan tai tanssiryhmän positio tanssikentällä, valtapeli ja *kateellisuus*, joka ilmenee tanssin sosiaalisissa suhteissa *pahoina puheina*, *kyttäämisenä* ja *kyrällynä*. Kertojat kuvaavat tanssikentän sulkeutuneisuuden, kuppikuntaisuuden ja kilpailun aiheuttavan paitsi *ahdistusta* ja turhautumista, mutta myös alaan *väsymistä*. Se osaltaan voi myös selittää alasta vapaaehtoista luopumista (kts. myös Laakkonen 1993, 54; Leach 1997 51; Rouhiainen 2003, 211–215). Alan sisäinen kova kilpailu ja resurssien niukkuus aiheuttavat siis turtumusta, joka voi johtaa kentältä vetäytymiseen kuten Johanna ja Pasi seuraavissa aineistolainauksissa ehdottavat:

Sitten kun ahdistaa nää kaikki, jotenkin kyllää ja puhuu ja... Niin se oli inhottavaa ja sit jotenkin itte yritti tai teki semmosen oikein että päätti että mä en ainakaan puhu kenestäkään mitään. Ja jos joku saa apurahan niin sehän on vaan kiva. / ... / Varmaan se on, johtuu siitä kans osittain, kiinni, että kun on niin pienet rahat ja kaikki kilpailee niistä samoista niin sit tulee sitä pahaa verta aina, ku joku saavuttaa jotaki. (Johanna)

Noi (pieni sisäpiiri; HP) on taas semmosia asioita mitkä tekee musta tästä tanssialasta kyl semmosen, et en mä hirveesti ikävöi. Tollast helvetin kyräilyä ja sitä iän ikuista resurssien... Et sitähän se on. Ja kyllähän se, kyllähän se varmaan just näkyy. Kyllä se näkyy. Onhan se totta, että näkyy siinä. Ja kyllähän mullakin se tietty uupuminen siihe tavallaan alan tilanteeseen. Niin se näkyy myös siinä, että ihmiset tekee aika lyhyitä uria ja väsyä. Ja onhan mulla ihan samaa siinä niin. Myös sitä prosessia. Mä väsyin siihen tavallaan, et toimintaedellytykset oli niin heikot materiaalisesti. / ... / Mäkin halusin jossain vaiheessa saaha jonkun, jotain järkevää tuloa, et (ei; HP) köyhäillä koko ikääni. (Pasi)

Aineistossa nykytanssijaidentiteetti näyttäytyy määrittyvän osin siis marginaalisen ja matalan yhteiskunnallisen sosio-ekonomisen aseman sekä pienen ja sulkeutuneen yhteisön kuvauksen kautta. Kertomuksissa korostuu etenkin niukkojen taloudellisten resurssien rajoittava merkitys tanssijaidentiteetin ylläpitämiselle ja sen kehittämiseksi. Aineiston mukaan se näyttää johtavan myös alan sisäisen kilpailun korostumiseen, ulkoisten kannustimien (esim. apuraha, tunnustuspalkinnot) kautta alalla meritoitumiseen ja samoista resursseista kamppailevien sisäryhmien muodostumiseen. Ammatillisen identiteetin kannalta kertomuksissa painottuu korostetusti sosiaalisen identiteetin epävarmuus, julkisen ammatillisen kuvan mer-

kitys uralla ja ulkoisten kannusten avulla hankittu hyväksyntä, legitimizeetti, tanssin kentällä.

Aineisto ilmentää myös sosialisaaion dialektista luonnetta (Berger & Luckmann 1995). Tästä on osoituksena se, että tanssijan tai tanssiryhmän tulee ottaa kantaa vallalla oleviin käytäntöihin joko niihin mukautuen tai niistä irtauen. Aineistossa tämä näyttäytyy esimerkiksi muodostuvina vastakertomuksina. Tiivistetysti aineisto ehdottaa, että alan vallitsevat konventiot ja sosio-ekonominen asema yhteiskunnassa rajoittavat, mutta myös mahdollistavat tanssijaidentiteetin rakentamista (kts. myös Rouhiainen 2003; Löytönen 2004). Tässä kohden on hyvä muistaa, että aineisto sijoittuu 1990-2000-lukujen taitteeseen, jolloin tulkintani mukaan tanssin sosiaalinen status oli vähäisempää. Lisääntyneet tanssilajit, katutansseista puhumattakaan, myönteinen ja lisääntynyt julkisuus televisiossa (esim. *So You Think You Can Dance*, *Tanssii tähtien kanssa* jne.), tanssin lisääntynyt soveltava käyttö sekä tanssi osana kulttuurivientä (kts. esim. OPM 2010) ovat nostaneet yleisesti tanssin tunnettavuutta ja ammatillista houkuttavuutta. Voidaankin tulkita, että tanssin sosiaalinen asema on laajentunut 2000-luvulla. Tanssista on kasvanut yhteiskunnallisesti harrastajamäärältään merkittävä harrastus ja hyväksytty, kenties tavoiteltukin, ammatti.

3.1.1.2 Nykytanssin estetiikka

Aineistoa tulkittaessa korostuvat kertomuksissa ilmenevät tanssi-instituutioiden esteettis-pedagogiset valinnat. Ne muodostavat haastateltaville ikään kuin ennakokäsityksen ja ideaalikuva siitä *millaista suomalainen nykytanssi on* ja millainen nykytanssijan tulee olla. Tämä tanssin ammattikoulutuksen aikaan vallalla oleva tanssija- ja nykytanssikäsitys ohjaa aineistossa sosiaalisesti muotoutuvaa ammatillista identiteettiä. Löytösen (2004) mukaan tanssi-instituutiot ovat tanssin taidemaalman vakiintuneina välineinä osa kunkin tanssitaiteilijan kulloistakin elämäntilannetta, situaatiota. Ne ovat olemassa ennen kuin yksittäiset tanssitaiteilijat astuvat niihin sisään. Siten tanssi-instituutiot määräävät aina ne rajat ja puitteet, joissa tanssitaiteilijat elävät jokapäiväistä elämäänsä ja jossa heidän subjektiiviset kokemuksensa kehkeytyvät. Tanssi-instituutioihin kiinnittyvillä tanssitaiteilijoiden kokemuksilla on siten aina sosiaaliset ja historialliset, ajalliset ja paikalliset ehtonsa. (Emt., 66) Tässä kohden on huomionarvoista muistuttaa, että kaikki tanssitaiteen toimijat eivät ole kouluttautuneet tai eivät toimi tanssi-instituutioissa. Tässä kirjoitan yleistettävästi, sillä haastateltavat ovat kouluttautuneet sekä toimineet ammatissa osana tanssi-instituutioita.

Aineiston mukaan esimerkiksi kehon harjoittamiseen, *treenaamiseen*, liittyvät käytännöt ja siinä ilmenevät ideaalit sekä arvot suuntaavat koulutusta. Aineisto ehdottaa, että tanssijan koulutus perustuu ajassa ja paikassa määriteltyihin arvoihin ja siihen kuinka instituutio tanssin ammatillisen kentän määrittää; tanssialan oppilaitokset ja sen toimijat (esimerkiksi opettajat ja hallinto) määrittävät tanssi-juuden käsitteen lisäksi myös kuvaa itse tanssin kentästä. Instituutio siis heijastelee kentän rakenteita sekä arvoja omassa toiminnassaan, mutta samaan aikaan rakentaa tulevaa tanssin ammatillista kenttää tekemissään opetusta koskevista päätöksistä. Tätä korostaa kertomuksessaan myös Kaisa todeten, että juuri (*tanssi*)*koulutuksen aikana opitaan jo menemään siihen munaan*, jolla hän viittaa tanssikoulutuksen suhteeseen tanssin ammatilliseen kenttään nähden ja sen vallitseviin käytänteihin sekä tanssin sulkeutuneeseen luonteeseen. Ammatillinen koulutus on tulkintani mukaan kertojien tanssijaidentiteetin muotoutumisen prosessin kannalta tärkeä vaihe, jossa paitsi sosiaalistutaan tanssin vallalla oleviin käytänteihin, arvoihin ja normeihin, mutta myös mahdollisesti luodaan suhde tanssin ammatilliseen kenttään. Ammattiin kouluttautuminen voi tarjota mahdollisuuden verkostoitumiseen ja tanssikenttään kiinnittymiseen jo opiskelujen aikana. Aineistossa Pasi tiivistää, että koulutuksen ulkopuolella tehdyt tanssijan työt olivat hänen uransa kannalta keskeinen ja *hyvä ratkaisu*, sillä ne määrittivät merkittävästi hänen myöhempää uraansa. Pasi toteaa jatkaneensa erityisesti yhteistyötä juuri *niiden koreografien kanssa*, joiden kanssa oli alkanut tehdä *jo kouluaikaanaan töitä*. Myös Kaisan ja Johannan verkostoituminen tanssin ammatilliseen kenttään alkaa muotoutua koulutuksen aikana, jolloin he molemmat tutustuvat samanhenkisiin tanssinopiskelijakollegoihin, joiden kanssa he työskentelevät tiiviisti myöhemmin urallaan.

Aineisto kuvaa mielenkiintoisesti suomalaisessa (nyky)tanssissa tapahtunutta murrosta 1990-luvulla, jolloin tanssimisen tekniikka ja tyyli alkoivat moninaistua saadessaan uusia vaikutteita esimerkiksi kamppailulajeista, joogasta, butosta ja muista somaattisista liikuntalajeista (kts. esim. Kaiku & Sutinen 1997). Koulutukseen liittyvissä puheissa tämä näkyy treenausperinteen muuttumisena sekä ideologisina että esteettisinä valintoina; aineistossa kertojat kertovat ns. *kovasta perinteisestä tekniikasta* (esim. klassinen baletti) erottaen sen pehmeämmästä *kehoa kuuntelevasta ja sisäsyntyisestä liikkeestä*. Tämä koulutuksellinen eroavaisuus tulee ilmi aineistossa myös haastateltavien kesken. Pasi ja Johanna puhuvat *keholähtöisestä* ja kehoa tutkivasta *treenaamisen* tavasta, kun taas Kaisa toteaa, että hänen opiskelujensa *aikaan kehonhuolto- ja tietoisuusasioita ei ollut* ja ihmettelee miten tanssinopiskelijat eivät loukanneet, *hajoittaneet*, itseänsä enemmän useita treenitunteja sisältävien ja fyysisesti vaativien päivien aikana. Tanssintutkija ja tanssitaiteilija Kirsi Monnin (2004)

mukaan tämä tanssinopiskelussa ilmennyt muutos tapahtui pikkuhiljaa estetiikan tradition murroksen, postmodernin ajan sekä tanssin uuden ontologian ja uuden tanssiparadigman myötä. Niiden mukana käsitykset tanssitekniikan funktiosta, opettajan ja opiskelijan työskentelyn luonteesta ja tavoitteista alkoivat muuttua. Monni toteaa, että tanssija voitiin nyt nähdä oman liikkuvan subjektiutensa määrittelijänä, mutta yhtä hyvin historiallisesti annetun tanssijaposition, kuin oman kehollisen subjektiutensa jatkuvana dekonstruoijana tai kehontietoisuutta tutkivana taiteilijana. (Emt., 217)

Aineistossa ilmenevän kehoa korostetusti kuuntelevan ja keholähtöisen tanssimisen ideaalin voi katsoa muodostaneen oman esteettisen tyyliinsä, kuten Johanna ja Pasi ehdottavat. Pasi toteaa, että *se esteettinen maailma* määritti opiskellessa tanssijan olemisen tapaa ja sitä miltä *sisäsyntyinen ja vapaa esittäjän keho* näyttäisi: opiskelijoina tätä *vallalla olevaa ideologiaa ei kyseenalaistettu*. Pasi pohtii tämän tanssiestetiikan ja –ideaalin muutoksen sisältäneen myös latentisti latautuneita *arvoasetelmia* ja kertoo niiden näkyneen siinä kuinka *muut* tanssiestetiikat ja –tyylit koettiin *väki- valtaisina ja kehon vastaisina* menetelminä, joissa pakotettiin kehoa. Tällöin nämä muut estetiikat esiteltiin myös eettisesti huonompina ratkaisuinä, arveluttavina tai ihmiselle pahoina. Kertomuksessaan Pasi jopa viittaa ideologiseen sodankäyntiin näiden erilaisten tanssitekniikoiden välillä. Johanna tiivistää aineistossa Pasin esittelemän ajatuksen oppilaitoksen asettamasta nykytanssin estetiikasta opiskelijoiden asettamiseksi *samaan muottiin liikekielellisesti ja koreografisesti*. Monnin edellä mainitsema subjektiuden hakeminen tapahtuu tanssi-instituution asettamissa rajoissa, jossa Johannan seuraavan aineistolainauksen mukaan ei paradoksaalisesti ole sijaa yksilöllisyydelle. Lainauksessa ilmenevän implisiittisen nykytanssin estetiikan yhdenmukaisuuden vaatimuksen voi todeta osoitukseksi myös tanssin kentän sosiaalisesta kontrollista, jossa yhteisö (tai sen toimija) pyrkii estämään sosiaalisen poikkeavuuden tai epänormaalin käyttäytymisen kehittymisen (esim. Itkonen-Pirttilä 1992, 59) tai vaihtoehtoisesti leimaamaan sen poikkeavuudeksi (esim. Goffman 1963; Becker 1973):

Kyllähän se opiskeluvaiheessa mun mielestä... Jotenkin tehtiin selväksi, että minkälaista tämä on tämä nykytanssi. Ja jos siellä lähti omille poluilleen, niin kyl siellä aika nopeesti nää tietyt X:t (toimijat; HP) yritti palauttaa siihen, että tällaista on tämä nykytanssi. Mä ehkä siin opiskeluvaiheessa vähä petyinkin siihen ettei ihmisiä rohkastu enemmän löytämään sitä omaa tyyliänsä... Kun huomattiin, että jollain olis joku tietty tyyli, niin ois ehkä pitäny päinvastoin kannustaa löytämään sitä omaa. Mut muuten... Mä ainakin siihen aikaan. Toivottavasti tilanne on jo muuttunu... En tiedä. Mut ei jotenkin katottu hyvällä sitä, vaan kaikki yritettiin niin kuin ikään kuin tehdä siihen samaan muottiin. Tämmöstä tää on, tää suomalainen nykytanssi. / ... / Mutta enemmän se tuli

sitten ehkä sieltä opettajien puolelta siinä, kun tehtiin kaikkii omii juttuja ja tämmösii. Jotenkin tuntu, et siellä ei sallita sellasta rönsyilyä, vaan enemmän et kaikki tekee sitä samankaltaista juttuu. Se oli silloin, nyt on tietysti nyt.
(Johanna)

Kertomuksissa ilmenevien tanssikoulutuksen aikaisten erilaisten tanssityyliin sisältämien tanssijakäsitysten taustalla voi tulkita heijastelevan niiden erilaiset perinteet. Eri tanssitaiteen muodot (kuten esimerkiksi klassinen baletti, moderni tanssi, jazz- ja nykytanssi) ovat kehittyneet vuosien saatossa kehittäen omanlaisensa erikoistekniikkansa ja tunnistettavan tyylinsä. Ne ovat samalla myös luoneet tyylliseen lajinomaisen ja yksilöllisen estetiikan olemuksen, johon sisältyy kuva, ideaali, oikeanlaisesta tanssijasta sekä kehon muodosta ja toiminnasta, jota harjoitetaan juuri ns. tanssitekniikan avulla¹³⁰. Näiden erilaisten tekniikoiden tarkoituksena nähdään siis tanssijan instrumentin, kehon, valmistaminen tanssia varten. Samalla omaksutaan myös kehoon, liikkeeseen ja vuorovaikutukseen liittyviä arvoja. Tekniikka on perinteisesti nähty siis keinona päämäärän saavuttamiseksi, välineenä tanssijaksi tulemiseen (Saarela 1977, 56, 61), jota määrittää taustalla olevat tanssin esteettiset arvot. Voidaan tulkita, että tekniikka antaa valmiuksia luoda ja synnyttää tanssia (Parviainen 1994, 54) sekä tanssijan taitoa.

Tanssintutkija ja koreografi Susan Leigh Fosterin (1997) mukaan näissä lukuisissa systemaattisissa järjestelmissä, tanssitekniikoissa, opiskellaan juuri havaittua kehoa ja järjestellään sen tietoa suhteessa demonstratiiviseen ja ideaaliseen kehoon, jolloin tanssitekniikat tarjoavat liikkuvälle keholle typografian. Tanssitekniikoista Foster mainitsee erityisesti klassisen baletin, Duncan-, Graham- ja Cunningham-tekniikan sekä kontakti-improvisaation. Baletin Foster katsoo vaativan tanssijan fyysisiltä vaatimuksilta eniten, jossa menestys vaatii osin pitkiä ja laihoja jalkoja, tradition geometriaan sopeutumista sekä kevyttä, nopeaa ja tarkkaa liikekieltä. Grahamtanssijan kehon tulee olla voimakas, notkea ja kestävä, kun Cunninghamiä tanssiva keho sijoittuu spatiaalisiin ja ajallisiin muotoihin. Kontakti-improvisaatio näyttäytyy Fosterille Duncanin lailla vapaampana ja hierarkittomana järjestelmänä, jossa keskeistä on improvisaatio ja painonsiirto. Uutena kehon muotona Foster mainitsee ”vuokratun kehon” –käsitteen (engl. *hired body*), joka on muotoutunut koreografisten kokeiluiden, eklektisen terminologian ja performansitaiteen kautta. Uusi itsenäisten koreografiin sukupolvi ei ole pyrkinyt modernin

¹³⁰ Nykytanssissa näitä ominaisuuksia harjoitetaan eritoten myös esitysten harjoitusperiodeissa. Ne voivat jopa olla intensiivisempiä kehon liikekielen muokkaamisen prosesseja kuin esimerkiksi baletin klassisen teoksen harjoittelu, jossa voidaan olettaa että tanssijalla on jo vaadittava perustekniikka.

tanssisukupolven lailla rakentamaan uutta tekniikkaa koreografisten tavoitteidensa tueksi, vaan pikemmin se lähestyy Fosterin mukaan eklektisesti tanssia ja koreografiaa rohkaisten (ja olettaen) tanssijoita harjoittelemaan (ja hallitsemaan) useita tanssitekniikoita. Tiivistetysti tanssijoiden harjoittelu on näin ollen sekä yhteisöllistä että ohjelmoitua pohjautuen spesifiseen terminologiaan, joskus mahdollisesti myös metaforiin. (Emt., 238, 241-253)

Monni (2004) esittää tämän tekniikan vaatimuksen taiteilijan taidon määritteenä, jossa estetiikan tradition antamassa arkipuheessa hyvä taiteilija on usein sellainen, joilla on hyvä tekniikka ja joka osaa hyvin valmistaa (tai esittää) esteettisiä elämyksiä tuottavan teoksen. Monni toteaa tämän taiteilijan taidon tekniikaksi nimittämisen juontavan juurensa estetiikan traditioon ja siihen, että teos ymmärretään muotoiltavana aineena ja valmistettuna tarvikkeena. Samalla tapaa ihmisen keho nähdään muotoiltavana aineena ja sen kouluttautumiseen sekä muokkaamiseen voi soveltaa laskennallisia ja kausaalisia keinoja. (Emt., 211, 213) Aineistossa tämä Monnin edellä mainitsema kehon muotoiltavuus ilmenee (tanssi)tekniikan harjoittamiseen sekä objektikehoon suuntautuvina puheina, mutta osin myös rinnastuksena klassisen baletin tanssijakuvaan ja sen liikekieleen. Kuten jo aiemmin totesin viittaa Pasi kertomuksessaan jopa eräänlaiseen *ideologiseen sodankäyntiin*, jossa tanssityylin sisältämän estetiikan kautta asettaudutaan tiettyyn positioon tanssin kentällä käsitteellistäen mikä on *oikein* ja *hyvää taidetta* ja kuinka kehoa tulee lähestyä, kohdella ja representoida. Seuraava Pasiin aineistolainaus sisältää myös viitteen tämän valinnan moraalisisista aspekteista. Tämä on osoitus tanssin kentän polarisoitumisesta ja tanssi-ideologioiden keskinäisistä jännitteistä; ideaaleja ja tanssikentän sisäistä ajattelua näyttävät ohjaavan juuri usein käsitykset siitä, mitä tanssi on ja millainen tanssijan tulee olla. Pasi toteaa seuraavanlaisesti:

Mun mielestä se on myös oikein ja rehellistä, et tekee semmosen valinnan et okei mä teen näin ja tää on mun mielestä hyvä. Ja mä teen tämmöstä estetiikkaa ja se on... Miksei mun mielestä saa vaik olla sitä mieltä, et se on oikein ja hyvä tehdä tällasta taidetta. Minkä takia siihen ei saisi liittyä joku tämmönen moraalinen tavallaan aspekti? Et se vaan täytyy uskaltaa sit jotenkin mieluummin sitten tehdä. Tehdä niin, et vaik se ois oma valinta, niin ei tarte väittää että kaikki muu on väärää ja huonoo tai arveluttavaa. Tanssin estetiikassahan on aika paljon sellasta, että hyökättiin muullaista estetiikkaa vasten kaikenlaisilla aseilla. Esimerkiksi, että meillä oli just tää et kyl se muu (klassinen baletti; HP) on väkivaltasta ja kehon vastaista ja kaikkee tämmöstä et pakotetaan kehoa. Ja et sit käytetään sellasia metaforia, joilla niinku ikään kuin tuodaan esiin sitä, että ne on jotenkin eettisesti huonompia ratkaisuja tai arveluttavia tai ihmiselle pahoja niin ne muut estetiikat. Niin tämmöstä ideologiseen sodankäyntiin liittyy sitten. (Pasi)

Edellisen Pasiin aineistolainauksen myötä jaan tässä tutkimuksessa Monnin esittämän näkemyksen siitä, että klassinen baletti on luonut länsimaiselle taidetanssille voimakkaimmin vaikuttaneen tanssihistoriallisen perinnön.¹³¹ Näin ollen se vaikuttaa edelleen historiallisena esiymmärryksenä¹³² siitä millaista tanssi on taitteena (Monni 2004, 143). Tanssintutkija Jaana Parviainen (1994, 36) toteaa klassisen baletin tradition sekä sen sisältämän pyrkimyksen eksaktiin ja selkeään liikkeen tuottamiseen suuntaavan postmodernin tanssin liiketyylejä ja liikkumista. Pyrkiesään kohti tätä tavoitetta, ideaalia, tanssijat opiskelevat ja harjoittavat kehoaan jatkuvasti ja toistuvasti kehittääkseen siitä tanssijan kehon, ”superkehon”, jossa on voimaa ja plastisuutta sekä hallintaa, joka vastaisi siihen kohdistettuihin korkeatasoihin vaatimuksiin (Alter 1996, 69). Tämä kurkottaminen kohti ”superkehoa” voi siis sisältää ajatuksia ideaalitanssijasta, johon tanssioppilaita opetuksessa ohjataan ja suunnataan. Ideaali voi olla niin yleistä kuin yksittäistäkin: esimerkiksi määrittelyjä siitä millainen hyvä tanssija on tai mitkä ovat hänen kykynsä ja taitonsa. On kuitenkin huomioitavaa, että nämä tanssijan taitavuuden ja esiintyjyyden kriteerit eivät ole ajattomia tai paikattomia, vaan aina sidoksissa sosiaalis-kulttuurisiin arvoihin ja merkityksiin, jotka taidemaailmassa kulloinkin vallitsevat.¹³³ (Löytönen 2004, 33) Onkin siis tärkeää hahmottaa tanssija ympäristönsä ja edustamansa

131 Monni (2004) katsoo tanssitekniikan käsitteen kehittyneen klassisen baletin liikkeistön, habituksen ja tyylin hallinnasta osana laajempaa kulttuurista asettamisen tapaa. Evoluutiostaan huolimatta baletin tekniikka on pääosin säilynyt 1900-luvulla suhteellisen muuttumattomana, mahdollistaen 1800-luvulta periytyvän balettirepertuaarin esittämisen. (Emt., 215)

Monni (2005) laajentaa toteamustaan baletin merkityksellisyydestä myös yleisösuhteen muodostumisen kautta. Monni perustaa ajatuksensa klassisen baletin voimaakkaasta perinnöstä ja merkityksestä baletin nykyiseen asemaan ja siihen liitettäviin mielikuviin sekä yleissivistykseen. Monni perustelee näkemystään myös baletin taloudellisen tukemisen sekä kulttuurisen arvostuksen kautta. (Emt., 234)

132 Tulkitsen baletin siis olevan kiinteä osa länsimaista taidetanssitraditiota, menneisyyttä, josta moderni tanssi on versionut. Esimerkiksi 1800-luvun lopun amerikkalaisen baletin katsotaan painottuneen tekniseen virtuositeettiin, visuaaliseen näyttävyyteen ja viihdyttävyyteen, jossa tanssin ekspressiivisyys häivyttiin teknisyyden vaateen alle. Tanssin ilmaisullisen sisällön ja syvyyden etsiminen sai modernin tanssin pioneerien kuten Loie Fullerin, Isadora Duncanin ja Ruth St. Denisin etsimään uusia tanssimuotoja. (Au 1998, 87)

133 Tästä esimerkkinä voidaan mainita klassisen baletin rekonstruoituminen ajan mukana, jolloin asenteet, arvot ja normit muuttuvat. Paikoin keskustelu 1600-luvulle ulottuvan baletin tradition ja postmodernin nykymaailman kesken on ollut verrattain vilkasta. Tästä on osoituksena mm. baletin pedagogisiin käytäntöihin ja koreologian soveltamiseen painottuva Paula Salosaaren (2001) väitöskirja *Multiple Embodiment in Classical Dance*. Tanssintutkimuksen ohella keskustelua voidaan tulkita käydyn myös koreografisesti uudelleen koreografioitujen ns. klassisten teosten kautta (esim. Mats Ekin koreografioima *Carmen*).

tanssikulttuurin kasvattina, sillä tanssijan tulee sopia taiteensa asettamaan tavoitteeseen, ideaaliin, elantonsa hankkiakseen kuten Pasi aineistolainaus osoittaa:

*Semmoset tanssijat, jotka oli jotenkin semmosia esimerkiksi ku minä sillon...
Jotka sopi siihen mitä sillon haluttiin nykytanssissa sanoa, niin tota mua
haluttiin käyttää enemmän kuin pystyin tekemään töitä. Tilanne oli vaan
hyvä mulle, mä saatoin valita mitä töitä tein. /.../ Mikä teki musta, jos haluaa
ajatella näin, ikään kuin tavoteltavan myös tavallaan esiintyjänä. Se teki
musta uskottavan. (Pasi)*

3.1.1.3 Perinteinen tanssijan rooli ja postmoderni tanssijakuva

Aineiston sijoittuminen 1990- ja 2000-lukujen taitteeseen luo mielenkiintoisen näkymän nykytanssijaidentiteetin ja tanssikentän muuttumiseen. Nämä aiemmin edellä mainitsemani erilaisten tanssityylien estetiikan asettamat tanssijaideaalit tulevat näkyviksi aineistossa erityisesti tanssijakoulutuksen puheina, mutta ne ilmenevät myös tanssijan ja koreografin välisissä suhteissa. Aineistossa perinteinen tanssijäkäsitys, jossa tanssijan taito nähdään muotoiltavana ominaisuutena yhdistyy tanssikoulutuksen puheisiin. Pasi tiivistää, että *tanssijuudesta näkyy selvästi millaista (tanssin)opetus on ollut*. Monnia (2004) mukaillen tanssijan koulutuksen voi nähdä tietojen ja taitojen opiskeluna, jossa tanssija voi toimia materiaalina, muotoiltavana aineena, koreografisena välineenä ja ”täydellisenä työkaluna”. Tanssija omaksuu tällöin sellaisia valmistamisen tekniikkaan liittyviä (tanssiteknisiä) valmiuksia, joiden avulla hän voi mahdollisimman hyvin toimia koreografisena materiaalina. (Emt., 209) Tanssi taiteena muotoutuu siis perinteisestä näkökohdasta käsin materiaalista eli tanssijasta, prosessista eli tanssimisesta ja itse työstä eli tanssiteoksesta, joka tulee valmiiksi yleisön sekä kriitikkojen katsovien silmien alla (Alter 1996, 15¹³⁴).

Perinteisesti taiteilijakoulutus on käsitetty aristoteelisen käsityöläisontologian mukaan tietojen ja taitojen opiskeluna, jotka tähtäävät teoksen valmistamiseen (Monni 2004, 208–209). Tanssin tapahtuman osallistujista koreografi nähdään usein prosessin alussa liikeideoiden ja sisällöllisten lähtökohtien esilletuojana ja myöhemmässä vaiheessa koreografian rakenteen määrittäjänä ja tanssijan ilmaisen ohjaajana (Pasanen-Willberg 2000, 128). Koreografin tehtävänä on suunnitella

¹³⁴ Alter (1996, 15) määrittelee materiaalin, prosessin ja tanssiteoksen ohella teoriassaan osallistujat ja observoijat. Osallistujiksi hän luettelee tanssijan, koreografin ja opettajan. Observoijina puolestaan toimivat Alterin mukaan yleisö ja kriitikko.

liikesarjat sekä esityksen koreografinen materiaali, kun taas tanssijan vastuulla on tanssia ja harjoitella luotua materiaalia ja lopulta esiintyä yleisön edessä¹³⁵. Koreografin voi nähdä määrittävän tanssijoiden liikkumisen tavan, jota tanssijat seuraavat yrittäen löytää keinon, jolla toteuttaa koreografin ja koreografian vaatimuksia. Tanssijat ikään kuin lainaavat instrumenttinsa osin koreografin ja teoksen maailman käytettäväksi, sillä tanssiuus on suostumusta ilmaisemaan fyysisesti. (Rouhiainen 2003, 231, 263) Koreografi nähdäänkin usein määrittelevänä sekä havainnoivana ja tanssija puolestaan seuraavana, löytävänä ja palautteen vastaanottajana. Koreografin toimiminen ulkoa, yleisönä, mahdollistaa tanssijalle myös sellaisen näkemisen ja kuulemisen, mihin teoksen sisällä olevilla ei ole pääsyä. (Löytönen 2004, 115–131) Tanssijat toimivatkin teoksessa sisältäpäin roolinaan toteuttaa, lihallistaa ja konkretisoida koreografin maailma ja tuoda se käsin kosketeltaviin, tunnettaviin, kuuluviin ja näkyviin jaettavaksi kokemukseksi. Näin tanssijat keskittyvät jalostamaan liikkeellisyttä ja ilmaisullisuutta tanssissaan (Rouhiainen 2003, 263), sillä tanssija tulee ensisijaisesti työnsä kautta esiin ja saattaa näkyväksi tanssiteoksen.

Aineistossa Pasi pohtii tätä ”perinteistä tanssijan roolia” erään tanssiteoksen koreografin hänelle asettaman roolin kautta. Samalla Pasi tarkastelee sisäisen ja ulkoisen, näkymättömän ja näkyvän ruumiillisuuden sekä itsen ja toisen välistä suhdetta tanssiessaan. Tämä näyttäytyy subjekti-objektikehojen välisenä jännitteenä lainauksessa. Pasi pohtii tanssijalle asetettua rooliaan seuraavanlaisesti:

X teki meille semmosen, nopeeta amerikkalaistyyppistä liikekeskeistä nykytanssia. Mä muistan, kun sit harjoiteltiin. Jossain harjoituksissa mä sitten vaan jotenkin sanoin siinä jotain semmosta... Että no siinä oli joku paikka tai joku liike ja sit mä olin, et eiks se oo niinku vähän höpö tälle... Et miks se ei vois olla vaik näin tämä asia. Ja sit siinä oli, se oli jännä, siihen tuli semmonen tietty niinku kulttuurien ja tämmösten tanssijakäsityksien yhteentörmäys, ku se oli... Koreografi oli vaan sillei noh ai jaa. Mut et mä oon koreografi ja mä päätän, et miten se menee. Ja sit mä oli sit ihan et aijaa. Et okei, et ei mitään dialogia sitten. Sitä mä en tietysti sanonu sille. Mut et kyllähän arki sitten, onhan se totta... On semmonen nykytanssikoulu missä on kyl mahdollista X tuottaa semmosta omaa tuottamista ja semmosta omaa vastuuta siitä omasta tanssiuudesta ja tekemisestä mikä on tietysti niinku ihan hyvä asia. (Pasi)

Tämä tanssijan ”muotoiltavuus” on ollut tyyppillistä länsimaiselle taidetanssille, sillä tanssin kenttä on perinteisesti jaettu juuri esittävään tanssiin (taidetanssi) ja osallistuvaan tanssiin (Anttila 1994, 8). Määrittävänä tekijänä on ollut juuri esitettävyyys, nähdänsi tuleminen. Esimerkiksi taidetanssi on nähty luonteeltaan esittävänä

¹³⁵ Tanssinopettajan rooli on puolestaan opettaa pedagogisesti oppilaalle tekniikkaa ja konventioita.

ja sen tavoitteena on ollut kommunikoida yleisön kanssa liikkeen välityksellä (Repo 1989, 33). Parviaista (1994, 35) mukaillen tanssin lähtökohtana ei ole ollut koettu keho vaan pikemmin objektikeho, katsottu keho. Pasin aineistolainauksen antaman esimerkin lailla voidaan todeta, että länsimaista taidetanssia leimaa osin dualismi, subjekti-objektiasetelma¹³⁶, jossa erotetaan ne jotka tanssivat ja ne, jotka katsovat. Tämä ns. perinteinen kahtiajako on monimutkaistunut 2000-luvulla, sillä rajat esittävän ja osallistuvan tanssin välillä ovat elleivät kokonaan hävinneet niin ainakin hälvenneet esimerkiksi uusien tanssilajien, yhteisötanssin ja tanssin yhteiskunnallisen aseman muuttumisen sekä postmodernin yhteiskunnan murroksen myötä¹³⁷.

Monni (2005) tulkitsee irtautumisen 1700–1800-luvun klassisen baletin esteetikasta tapahtuneen osittain 1900-luvun alkupuolella, mutta korostaa vasta amerikkalaisen postmodernin tanssin etäännyneen siitä 1960–1970-luvuilla. Näissä uusissa modernin tyyliissä liike ei enää määrittynyt liikemuodon logiikan mukaan vaan toiminnan kautta; tanssija keskittyi kehoon ja kinesteettiseen kokemukseen ja merkitykseen. Eletyn kehon kehotietoisuus, motorinen funktionaalisuus ja kehotietoisuutta korostetusti harjoittavat menetelmät nousivat keskeisiksi. Koreografisena materiaalina käytettiin muun muassa arki- ja populaarikulttuurin liikkeitä, sattumametodia ja puhekieltä. (Emt., 236–237) Rauhamaan (1994, 3) mukaan nämä 60-luvun postmodernistit viittasivat kehon demokratiaan, jossa kaikki liike oli käypää materiaalia ja kenestä tahansa oli mahdollista tulla tanssija. Aineistossa tämä

136 Postmodernin taidetanssin aikakaudella voidaan tämän dualistisen kuvan alkaneen siis murtua. Tosin on todettava, että edelleen varsin usein tanssiesitys nojaa juuri tähän dualistiseen katsoja-esiintyjä-perinteeseen.

137 Tulkitseen tämän tanssijakuvan muutoksen juontavan juurensa myös yhteiskunnallisista muutoksista. Suomalainen, kuten muukin länsimainen, yhteiskunta on kokenut valtaisan mullistuksen maailman sotien jälkeisten vuosikymmenten jälkeen. Erityisesti arjen teknistyminen, kaupungistuminen ja globaalistuminen ovat muokanneet vahvasti yhteiskuntarakenteita monimutkaisimmiksi ja pirstoutuneimmiksi erillisiksi kokonaisuuksiksi, joiden hallinta ja ymmärtäminen on haastavaa. Tässä monimutkaistuvassa yhteiskunnassa sosiaaliset ja kommunikatiiviset taidot eli kyky hallita sosiaalista ja kulttuurista todellisuutta sekä luoda omaa identiteettiään ovat tulleet aiempaa tärkeämmiksi. (Antikainen 2000, 105) Uudelle vuosituhannelle astuttaessa myös ajan ja paikan käsitteet ovat kokeneet muutoksen. Vaikka edelleen sijoitumme historiallisesti paikkaan ja aikaan, voimme olla nykyään myös lokaalisesti paikallistuneina eri ajassa ja kulttuurisessa ulottuvuudessa. Liikomme yhä nopeammin ja laajemmalle sekä fyysisen matkustamisen että tietoteknologian avulla. Jonkin paikan tai joidenkin paikkojen pysyvyys ja tutuus elämänympäristönä ei lankeakaan yksilölle enää luonnostaan, kuten traditionaalisessa paikkakiinnittymisessä on tyypillistä. Vilkon (2000, 83) mukaan tässä ei ole kyse yksinomaan yksilöiden liikkuvuuden lisääntymisestä vaan enemmänkin uudella tavalla jäsentyneistä tila- ja aikasuhteista, joiden seurauksena paikkaan sidottujen toimintojen luonne muuttuu ja paikan merkitys elämän ulkoisena tekijänä vähenee. (Kts. lisää esim. Heikkinen & Tuomi 2000; Hoikkala & Roos 2000)

tanssijakuvan murros ilmenee jo edellä ilmitulleina kehosyntyisen liikekielen kuvauksina sekä traditionaalisen tanssijakuvan ja -tekniikan muutoksen pohtimisena. Esimerkiksi Pasi asettaa aineistossa rinnakkain keholähtöisen, oman kehon kuuntelua korostavan, nykytanssin suuntauksen sekä klassisen baletin seuraavasti:

Kyllähän se oli tämmöstä keholähtöstä ja oman kehon kuuntelua painottavaa tavallaan se... Et miltä se oma keho tuntu asioita tehdessä ja mikä se on se mun keho. Totta kai balettiakin treenattiin ja yritettiin ottaa haltuun sitä tanssitekniikkaa myös. Sitä kautta sen muodon kautta ja niiden tiettyjen valmiiden ideaalien kautta. Silleen, et millanen sen tekniikan pitäis olla ja sen keho, joka sitä mukamas pystys tekemään... Mutta enemmän se tota niin... Kyl se ideologia tavallaan, joka oli vallalla siellä koululla, niin kyl se oli tää jotenkin sen oman kehon työskentelyn... Sitä kautta, et enemmän minkälaiseen ilmaisuun ja muotoon se luonnollisesti asettuu, ku sen kanssa työskennellään. Mut sehän on tietysti kiinnostavaa, et eihän se... Et vaik se oli tavallaan se geologia tämmönen sisäsyntyinen liike ja sen oman liikkeellisen ilmaisun kokeminen eli just sitä kautta sen oman tanssijakehonsa synnyttäminen ikään kuin... Niin eihän sekään oo vapaa sellasesta (tanssijaideaalista; HP). (Pasi)

Tanssintutkija Aino Sarje tarkasteli taideteoreettisesti vuonna 1994 valmistuneessa väitöskirjassaan suomalaisia taidetanssinäkemyksiä 1980-luvulta. Työssään Sarje määritteli sen osan tanssin kenttään konservatiiviseksi, jossa erityisesti balettisuuntauksien, klassisen ja nykybaletin taiteelliset tavoitteet olivat yhdensuuntaisia korostaen estetiikkaa seuraten imitaatio- sekä formalistisuusteorioita. Jazztanssijat nostivat esiin Sarjen tutkimuksessa ilmaisun ohella myös tekniikan hallinnan vaatimukset ja modernin tanssin edustajat toivat ilmaisun rinnalle myös fenomenologisen suuntauksen. Postmodernistit näyttäytyivät Sarjen mukaan lähinnä fenomenologisesti. Tällä ymmärrän Sarjen viittaavan tanssin kokemuksellisuuden korostamiseen. Loppupäätelmiä kirjoittaessaan Sarje esittää huomion kentän muutoksesta, jossa uusina piirteinä ovat esimerkiksi perinteisten koulukuntien hylkääminen ja tanssijakeskeisen liikekielen yleistyminen. (Emt., 216–219) Pasi edellinen aineistolainaus osoittaa ja paikallistaa tätä Sarjen esilletuomaa huomiota tanssikentän moninaistuvasta (pluralisoituvasta) ja toisistaan metodologisesti eriväisistä näkemyksistä 1990-luvulla, jota täydentää myös Johanneksen aineistossa ilmenevä pohdinta tanssikoulutuksensa aikaisesta ”suomalaisen nykytanssin yhdenmallisesta muotista” ja sen yhdenmukaisuuden paineesta.

Johanna tuo kertomuksessaan esiin myös taidetanssin ja viihteen välisen suhteen nykytanssissa. Tässä kohden aineistossa käsitys taidetanssista (kts. Repo 1989; Anttila 1994) saa rinnalleen viihteen. Johanna ja Kaisa lähestyvät viihdettä taidetanssiin liittyvänä uudenlaisena tanssityylinä syntymisenä, joka voi olla ns. perinteistä taidetanssia ”katsojajystävällisempää” ja viedä nykytanssia myös uudensuuntaisiin ympä-

ristöihin. Pasi asettuu aineistossa kollegojaan selkeämmin taidetanssin toimijaksi ja irtisanoutuu viihteellisemmästä tanssikäsityksestä. Kyse on Pasille ennen kaikkea taiteesta ja sen tekemisestä. Pasi kertomuksessa painottuva fyysisyys (tähän palaan luvussa 3.2.1.3) tuo aineistossa pehmeän tekniikan rinnalle myös nuoruutta korostavan fitness-kulttuurin, jossa keskeistä Rauhamaan (1994, 16)¹³⁸ mukaan oli voima, nopeus ja fyysinen kestävyys osana esityksen sisältöä; aggressiivisen heittäytyvä suoritus oli onnistumisen edellytys.

Länsimaisen taidetanssin voi katsoa rikkoneen kahleet traditionaalisista esitysmuodoistaan ja perinteisistä teatteritiloista sekä siirtyneen ihmisten ja yleisemmän sosiaalisen lähetyville; kaduille, toreille ja virtuaaliseen maailmaan¹³⁹. Samalla se on laajentunut tarkastelemaan uudelleen katsojan ja esiintyjän välistä suhdetta sekä näkökulmaa esitykseen ja esittämiseen (Butterworth & Wildchut 2009). Se on samalla väistämättä vaikuttanut myös näkemykseen koreografiasta ja koreografiasta prosessista. Koreografia ei näyttäydy siis enää valmiina askelina ja ennalta asetettuina käsitteinä, vaan pikemmin tutkimusmatkana ja mahdollisesti tutkimuksen muotona¹⁴⁰. Tanssintutkijat Valerie Preston-Dunlop ja Ana Sanchez-Colberg (2002) tarkastelevat muutosta esimerkiksi tanssijan, koreografin ja yleisön roolien kautta. Roolien muutosten ohella myös erilaiset koreologiset metodit¹⁴¹ edistävät Preston-Dunlopin ja Sanchez-Colbergin mukaan käytännön tason tutkimusta

138 Tähän Rauhamaan mainitsemaan ajankuvaan ja tanssityyliin sopii esimerkiksi kanadalainen La La La Human Steps -tanssiryhmä, jonka keulakuvana toimi 1980- ja 1990-luvulla tanssija Louise Lecavallier. Suomalaisessa tanssin kentässä fyysisistä koreografioistaan on tullut tunnetuksi esimerkiksi Kenneth Kvanström, jonka läpimurtoteos *Exhibo* esitettiin vuonna 1990 (kts. lisää esim. Kaiku & Sutinen 1997, 211, 215). Tanssin ja feminismin tutkija Ann Cooper Albright (1997b) laajentaa tarkastelussaan tämän korostuneen fyysisyyden sekä Lecavallierin maskuliinisen fyysisen habituksen ja suorituskyvyn sukupuoliseen rakentumiseen ja sen näkymiseen tanssissa. Tätä ajankuvassaan poikkeavaa naistanssijakuvaa Albright lähestyy teknokehon käsitteen kautta, jonka liitän tulkinnessani androgyyniseen nykytanssijaidealiin 1990-luvun suomalaisessa tanssin kentässä.

139 Tätä koreografian ja ruumiillisuuden käsitteiden muuttumista historiallis-kulttuurisesti tarkastelee esimerkiksi Foster (2011, 15-72) teoksessaan *Choreographing Empathy*. Tanssintutkija ja dramaturgi Jeroen Fabius (2009) liittää erityisesti kinesteettisen liikkeen etsimisen ja sen tutkimisen uudella vuosituhannella muuttuneeseen koreografiseen työtapaan ja toteaa sen haastavan aiemmin vallalla olleen visuaalisuuden. Tanssintutkija Valerie Briginshaw (2001, 1-7) puolestaan tarkastelee tanssin, tilan ja subjektiivisuuden välisiä suhteita ja ehdottaa, että postmodernissa tanssissa subjektiiviteetti ja identiteetti neuvotellaan tilassa ja tilaan. Huomionarvoista on myös teknologian lisääntynyt käyttö koreografioissa, joka on mullistanut niin tila- kuin aikasuhteita (Lycouris 2009; Popat & Palmer 2009).

140 Kts. lisää Pakes 2004.

141 Koreologisilla metodeilla viitataan Rudolf Labanin tanssin analyysiin, jonka avulla voidaan lähestyä tanssia teoreettisesti (kts. Preston-Dunlop 1998).

haastaen perinteiset koreografiset konventiot. Cheryl Stock (2009, 282) puolestaan toteaa kasvaneen virtuaalisen todellisuuden ja kommunikaation monimutkaistavan koreografista maisemaa, joka on muuttunut kerrostuneemmaksi ja nyansoituneemmaksi. Tämä on mahdollisesti muuttanut myös itse koreografista prosessia sekä tanssijan ja koreografin rooleja, joita voi tarkastella esimerkiksi Jo Butterworthin (2009) ”didaktisen ja demokratisen” mallin avulla, jossa perinteinen kuva tanssi-juudesta välittyy objektisoituna instrumenttina ja koreografi autoritäärisenä asiantuntijana. Liu’uttaessa kohti demokratisempaa rooli- ja vastuunjakoa muotoutuu tanssijasta tulkitsija, avustaja, (liikkeen ja teoksen) luoja ja lopulta yhteisomistaja, jolloin koreografin rooli näyttäytyy mahdollistajana ja yhteistyökumppanina. Näin päädytään näkemykseen jaetusta tekijyydestä¹⁴², jossa roolien ohella myös prosessissa vaadittavat taidot ja tiedot sekä sosiaalinen vuorovaikutus ovat luonteeltaan erilaisia perinteiseen roolijakoon nähden. (Emt., 178, 187–188)

Uudenlaiset työmenetelmät, erilaiset improvisaatiomenetelmät, oman liikemateriaalin kehittäminen ja henkilökohtaisten kokemusten tuominen esityksen aineksiksi¹⁴³ ovat paitsi vaikuttaneet teoksen liikekieleen ja muotoon, mutta myös siirtäneet taiteellista vastuuta uudella tavalla tanssijoille: joskus siinä määrin, että koreografi on käsiohjelmassa korostanut yhteistyötä ja häivyttänyt tekijyytensä taka-alalle (Suhonen 2005, 15; Suhonen 2008, 21). Suhosen (2008, 21) mukaan tekemisen painopiste on myös voinut siirtyä tanssiliikkeestä näyttelijän tai vaikkapa akrobatian ilmaisukeinoihin. Nykyään nykytanssijat puhuvat, laulavat ja ilmaisevat äärimmäisen voimakkaita tunteita. Tanssijan kehoa ei nähdä enää vain objektin kaltaisena, vaan keholla on mahdollisuus olla puhuva, kommunikoiva ja aktiivinen toimija.

Tanssi on siis 1990-luvulta lähtien monimuotoistunut, globalisoitunut, fuusioitunut ja muodostanut uusia alakulttuurin muotoja (uusia tanssilajeja)¹⁴⁴, joilla on omanlaisensa estetiikkakäsitys, tekniikka ja ymmärrys kehosta. Tanssintutkija Helen Thomas (2003, 110) esittää, että keho voidaan rakentaa ja kokea, mutta sitä voidaan myös ohjata liikesanaston, tekniikan ja ideaalien kautta. Tekniikassa tanssija identifioi itsensä tekniikan sisältämään kulttuuriin (Preston-Dunlop &

142 Esimerkiksi Paula Salosaari (2001) tarkastelee väitöskirjassaan *Multiple Embodiment in Classical Dance* tämän uudenlaisen roolijaon mahdollistumista ja toteutumista klassisen baletin opetuksen kontekstissa.

143 Tätä Suhosen toteamusta voi täydentää myös ns. perinteisen tanssitekniikoiden harjoittamisen rinnalle tulleilla kineettistä aistia ja aistimusta kehittäväillä somaattisilla kehotekniikoilla (kuten jooga, tai chi, Feldenkreis, releasetekniikka)

144 Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg (2002, 41–42) esittävät tanssin alakulttuurit tanssianalyysin keinoin, jossa nähdään eri tanssikulttuurien tuottavan omaleimaisia nexuksia, yhdistelmiä, siitä miten esiintyjä, liikkeet, äänet ja tila ovat suhteessa toisiinsa.

Sanchez-Colberg 2002, 7). Thomas tarkastelee tämän perinteisen ja uuden tanssijaidentiteetin eroja vertaamalla klassisen baletin ja kontakti-improvisaation esteetiikkaa ja niiden sisältämiä rooli-odotuksia¹⁴⁵. Thomasille (2003, 98–198) keskeistä baletin tavassa nähdä maailmaa on visuaalisuus, geometria ja klassisen kauneuden esteettiset ideaalit, jotka näyttäytyvät korostuneena suhteena tilalliseen suunnitteluun ja kehon linjoihin, mutta myös kehon objektifikaationa. Tämän voi tulkita sosiaalisena kontrollina ja kehollisen tilan sekä energian rajaamisena, joka tekee liikkeestä pidäteltyä, säädeltyä ja gestaltiikaltaan ulospäinsuunnattua. Kun baletti Thomasia lainaten korostaa siis (kehollista) kontrollia, nojaa kontakti-improvisatio ajattelussaan vastavuoroisesti kehon vapauttamiseen sekä suuntaa huomion ja keskittyneisyyden kehoon, sisäänpäin, koskettamisen ja painon(vaihtelun) avulla. Tässä yhteydessä kehosta tulee ideaalisesti sekä objekti että subjekti (Thomas 2003, 110). Edellä tarkasteleman esimerkin avulla voidaan tulkita, että tanssin kentällä estetiikkojen ja tanssilajien lisääntyvä moninaistuminen voi merkitä uusien kulttuuristen tanssimuotojen ja niissä ilmenevien tekotapojen läsnäoloa perinteisten tanssityylien rinnalla. Samalla taide voi muuttaa muotoaan ja luoda uusia kulttuureja sisältöjä (kts. esim. Välipakka 2003, 7–8). Se voi tuoda myös uusia ja monimuotoisempia tanssijaidentiteetin rakentamisen ja tuottamisen tapoja.

Tanssin lähtökohta on edelleen jaettu kehollisuus; keho, joka asettuu toisten ihmisten nähtäväksi, kuultavaksi ja kosketuksi¹⁴⁶. Tanssi tavoittaa ihmiset alueella, joka on esiobjektiivinen ja joka on ennen kielellistä representaatiota. Esiobjektiivinen on osiltaan se, josta ei voi puhua, mutta joka tanssin kautta koskettaa ihmistä. (Parviainen 1994, 4–5) Tanssin avaama intersubjektiivisuus on aina subjektien välistä, mutta kulttuurisesti ja sosiaalisesti säädeltyä; kulttuuri määrittää kuinka tanssiva keho on rakennettu ja symboloitu. Tämä valaisee ymmärrystä siitä kuinka merkityksellistä on sijoittaa kuvaus tanssista historialliseen ja kulttuuriin kontekstiinsa¹⁴⁷, jossa sosiaaliset arvot, symboliset koodit ja uskomusjärjes-

145 Thomas (2003) nostaa tarkasteluun mielenkiintoisesti myös koskettamisen ja toisen tanssijan nostamisen, jotka symboloivat sekä sukupuoli-eroja että sallittujen koskettamisen tapoja. Hän kysyykin kuka saa lopulta nostaa ketä ja kuinka toisen keho sukupuolisesti on rakennettu. (Emt., 100, 108) Tämä herättää kysymyksen myös siitä kuinka katsoja kokee tanssijoiden välisen kosketuksen kokemuksen kehossaan. Näemmekö vain pelkän symbolisen eleen vain tunnemme (sallimme) kosketuksen painon ja pehmentymisen ulottua ihoamme syvemmälle?

146 Jokainen katsoja siis näkee ”omalla tavallaan” ja omasta henkilöhistoriastaan, sosiaalis-kulttuurisesta taustastaan ja symboliedustuksestaan käsin. (Kts. lisää tanssin katsomisesta esim. McKechnie & Stevens 2009; Melrose 2009)

147 Nämä sosiaaliset tekijät rakentavat siis eri aikakausina ja kulttuurikonteksteissaan varsin erilaisia sosiaalis-kehollisia diskursseja. Esimerkkinä tästä Thomas (2003, 170) esittelee 1900-luvun alkua ja Isadora Duncanin aikalaisten sosiaalisesti hyväksymiä diskursseja: sosiaalista ja fyysistä

telmät todentuvat (Thomas 2003, 82) tanssin toimijoiden sekä katsojien kehoissa sekä rooleissa.

Tiivistetysti aineiston sijoittuminen nykytanssikentän ja tanssijaidentiteetin muutokseen luo aikalaiskuvaa rinnakkain todentuvista passiivisemmasta traditiонаalisesta tanssijan roolista ja uudenlaisesta aktiivisesta tanssijasta. Aineiston kertomukset ehdottavat, että ne molemmat luovat sosiaalisen ympäristön tanssijaksi kasvamiselle normeineen, arvoineen ja tanssijaideealeineen. Tulkintani mukaan tämä tanssittylien ja – ideaalien moninaistuminen ja keholähtöiseen tanssijaidentiteettiin kurottaminen lisäävät nykytanssijan ammatillista refleksiivisyyttä ja tietoista identiteettityötä. Aineistossa näyttäytyvä tanssijaidentiteetti ilmenee aktiivisesti muotoutuvana henkilökohtaisena prosessina, jota tarkastelen työssäni seuraavaksi.

3.1.2 Sitoutuminen ammatilliseen identiteettiin

Siirryn seuraavaksi kuvaamaan yleisesti tanssijaidentiteetin sisäisempää kerrosta, jossa tanssija itse aktiivisesti rakentaa omaa tanssijuuttaan työn tekemisen vaatimusten, työssä oppimisen ja tietojen valintojen kautta¹⁴⁸. Tässä kohden katson aineistoon nojaten, että tanssija on sisäistänyt ammatillisessa koulutuksessa alan sosiaaliset käytännöt, alalla vaaditut tiedot ja taidot ja on astunut ammattikentälle toimimaan, kehittämään ja syventämään omaa ammattitaitoaan. Tätä voidaan kutsua identiteettityöksi tai –projektiksi, joka pääsääntöisesti eletään refleктоimisen sijaan (Ylijoki 1998, 144). Kyseessä on siis toiminnallisuuden kautta mahdollistuva identiteettityö. Tarkastelen sisäisen tanssijuuden ilmentymää sosiaalisesti¹⁴⁹, kollektiivisesti, muotoutuvan identiteetin kautta. Olen siis kiinnostunut siitä millaisia yhteisiä merkityksiä kertojat antavat kertomuksissaan tanssijuudelleen ja tanssijan arjelleen. Näissä sosiaalisen identiteetin puheen ilmentymissä kertojat kuvaavat tanssijuuden ammatillisia vaatimuksia ja tanssijan elämäntapaa sekä määrittä-

kulttuuria sekä balettia. Näin ollen esimerkiksi erotisoitu tanssi oli kunniaatonta. Tämä valaisee hyvin siis sitä mikä on ollut sosiaalisesti hyväksyttyä keholta ko. ajassa ja kulttuurissa sekä miksi Isadora Duncan aiheutti tanssillaan ja elämäntyyllillään aikalaisissaan sekä pahennusta ja kauhistusta, mutta osittain kenties ehkä tukahdettua ihailuakin. (kts. lisää esim. Au 1988; Duncan 1927)

¹⁴⁸ Tanssijuuden henkilökohtaista kiinnittymistä tarkastelen luvussa 3.2.

¹⁴⁹ Sosiaalisen identiteetin käsitteen voidaan katsoa juontavan juurensa Tajfelin ja Turnerin sosiaalisen identiteetin teoriasta, jossa subjektiä tarkastellaan ryhmän jäsenenä ja sitä mihin ryhmään tai ryhmiin yksilö luokittelee itsensä kuuluvaksi.

vät mitä tanssijuus ja taiteilijuus itsessään ovat¹⁵⁰. Tanssitaiteilijuuden käsitteen ymmärrän tässä tutkimuksessa kuvaavan tanssijuutta elämäntapana, jossa yhdistyvät niin yhteinen sosiaalinen todellisuus, toiminta tanssin kentällä kuin oman tanssijuuden kehittämisen prosessi.

Tanssijuutta kuvataan aineistossa ensisijaisesti *fyysisesti raskaana* ammattina, joka näyttäytyy kokonaisvaltaisena ja *kaiken nielevänä* elämäntapana. Haastattelujen kertomuksissa tanssijan ajankäyttö, vapaa- ja työaika, sulautuvat yhteen ja niitä kuvataan *ajalliseksi liukumoksi*. Tanssijan ammattia ei siis kuvata kertomuksissa vain työnä, vaan pikemminkin elämäntapana, joka määrittää arjen sisällön ja rytmin sekä sisältää sosiaaliset suhdeverkostot. Tanssijuus on *elämän keskiössä* (kts. myös Rouhiainen 2003; Löytönen 2004). Tanssi on osa arkea ja henkilökohtaista identiteettiä ja mahdollisesti myös minuutta. Tässä yhteydessä rajanveto ammatillisen ja henkilökohtaisen identiteetin sekä työ- ja vapaa-ajan välillä voi muodostua haastavaksi kuten Pasi seuraavassa aineistolainauksessa toteaa. Aineistolainaus myös ehdottaa, että tanssijan ammatissa toimivalta odotetaan identiteetin tasojen ja ajan limittejä:

Se on tietysti hankala silleen vähän, koska kyllähän taiteilijoille se arki ja työ ne ei oo sillei erotettavissa tavallaan. On työaika ja työkaverit ja sitten on vapaa-aika. Se on semmonen liukumo tai ei erotettavissa oleva asia. Työkaverit on kavereita ja ne ei oo sillei työkavereita tavallaan pelkästään jotenkin. Ja sitten niin asioita, et kun sitä työtään prosessoi muuten ja sit on semmosii proggiksia mis oletetaan tavallaan, et sä tuot totta kai itseäsi ja arkeasi... Jotain muuta sitä tanssijuuttas siihen tekemiseen. Noh eri lailla enemmän. Sekottuu keskenään. (Pasi)

Pasin edellä oleva aineistolainaus antaa viitteen työilleen orientoituneesta ammatti-identiteetistä, sillä suhdetta entiseen työhön ja ammattiin aineistossa kuvataan sitoutuneeksi. Tanssijan täytyy kertojien mukaan tuntea *intohimoa* ja *paloa* taiteensa tekemiseen, jolloin tanssija Johannaa mukaillen ikään kuin *kaivaa esiin itse oman* tanssijuutensa. Korkeatasoinen ammatillinen taito rakentuukin Pasin mukaan juuri ammattiin sitoutumisesta. Aineistossa Johanna täydentää Pasin ajatusta ja korostaa sitoutumista ja tanssijuuden subjektiivista työstämistä *työnteke-*
misen kautta. Näin ollen tanssijan ammatin ja tanssijana toimimisen voi aineiston

150 Haastateltavat käyttävät kertomuksissaan pääosin synonyymeinä ja osittain myös rinnakkain taiteilijuuden ja tanssijuuden käsitteitä. Vaikkakin nämä käsitteet voidaan ymmärtää myös erillisiksi käsitteikseen olen päättänyt noudattamaan aineiston sisäistä, kertojien omaa, terminologiaa ja johdonmukaisuutta. Tulkinnassani käytänkin siis näitä termejä väljästi sekä samansuuntaisesti ikään kuin yhdistäen tanssijuus- ja taiteilijuuskäsitteet kuvaamaan kokonaisvaltaisesti tanssitaiteilijuutta.

kertomuksien mukaan ymmärtää niin fyysisenä kuin henkisenä henkilökohtaisena sitoutumisen prosessina ammattikulttuurissa, jossa identiteetti lunastetaan ja muodostetaan korostetusti juuri fyysisen työnteon kautta. Tanssijan arki näyttäytyy kertomuksissa Löytösen (2004, 243) tapaan ennen kaikkea treenaamisena, tanssiteosten harjoitteluna ja esiintymisinä.

Tanssin paloa ja sitoutumista kuvataan aineistossa kuitenkin varsin kaksitahoisesti. Toisaalta se koetaan ammatin tekemisen edellytykseksi, mutta samaan aikaan myös raskaaksi. Esimerkiksi Kaisa tiivistää kertomuksessaan kokeneensa tanssijuuden raskaaksi, koska ammatin kautta tuli antaa paljon itsestään. Raskaudesta huolimatta se oli samaan aikaan myös antoisaa. Samaan päätyy myös Pasi, joka muistelee seuraavasti:

Niin tuli mieleen jumankauta se joka helvetin aamu... Sitten vaik kroppaa särkis kuinka jotenkin... Se raastais sitä semmoseen tanssikuntoon. Sitten vanuttaa ja vetkuttaa, jotenkin houkutella ja pakottaa... Niin olihan se välillä, aina, se on fyysisesti, on fyysisesti raskasta vaan. Ja tota niin se on semmonen kaksinainen suhde siihen, että sitä kaipaa ja sit on ihan tyytyväinen, että helvetti ei enää. (Pasi)

Kertojat kuvaavat aineistossa myös sosiaalisesti rakentuvia ammattinsa vaatimuksia¹⁵¹, joiden kautta he mieltävät yleisesti tanssijuutta. Kertomuksissa korostetaan erityisesti tanssijuuden sosiaalista luonnetta, tanssijan kykyä toimia *ryhmässä*, mutta painotetaan samalla myös henkilökohtaisia ominaisuuksia kuten *itsekuria* ja *nöyryyttä*. Helsingissä toimivan Zodiak uuden tanssin keskuksen toiminnanjohtajana toiminut Raija Ojala (1998, 58) ulottaa tämän aineistossa mainitun nöyryyden käsitteen myös taiteilijaelämän niukkuuden ja realismin hyväksymiseen, jolloin tanssijuus vaatii henkistä sitkeyttä ja epävarmuuden sietokykyä sekä runsaasti oma-toimisuutta ja aloitekykyä. Näin ollen voidaan katsoa, että tanssin kentän toiminta-edellytykset ja –kulttuuri vaikuttavat myös ammatillisen identiteetin luonteeseen. Rouhiainen (2003, 237–250) lisää rinnalle myös fragmentoituneen nykytanssikentän tuotantokulttuurin, joka odottaa tanssijalta monitaitoisuutta ja monialaista erilaisten tanssitekniikoiden hallintaa, teknistä osaamista, nopeaa oppimiskykyä ja muuntuvaisuutta. Aineistossa sisäisinä, henkilökohtaisina, ammatissa toimimisen edellytyksinä nähdään myös kyky kestää *paineet* ja *kritiikki*, jotka Kaisa yhdistää aineistossa hyvään *itsetuntoon*. Tämän ohella tanssijan tulee osata olla myös *itsekritiitinen* ja *kehittyä koko ajan* työssään, joka on Johannan mukaan ammatillisen kasvun

151 Leach (1997, 42–43) nimeää tanssiammatin vaatimuksiksi fyysisen erinomaisuuden, nuorekkaan imagon ja motivaation. Tutkimuksen aineiston valossa tämä Leachin määritelmä on yksilön psykologisia ja fyysisiä ominaisuuksia korostava.

edellytys. Tiivistetysti tanssitaiteilijuus vaatii Johannan mukaan *rohkeutta, uskalusta, oivallusta ja kykyä heittäytyä esiintymiseen ja kommunikaatioon yleisön kanssa.*

Kertojien ammattipuheissa tanssitaiteilijuus tiivistyy tanssitekniikan hallintana ja esiintyjyyden prosessina. Tanssijuus hahmottuu Johannan kuvausta lainaten *kokonaispakettina*, jossa ammattitanssijan täytyy omata sekä *tietyt tekniset että ilmaisulliset valmiudet*. Johannan mukaan liike ei saa olla siis vain pelkkää teknistä liikettä, vaan sen takaa on löydettävä ihmisyyss ja *persoonaa*; tanssijalla tulee olla *jotain sanottavaa*. Johannaa mukaillen tanssijalla tulisi olla henkilökohtainen tapa toteuttaa tanssijuutta voidakseen tehdä tanssijan työtä. Tämä tulee erityisesti ilmi prosessinomaisessa tanssijan kehittämisessä ja kypsymisessä, oman tanssitaiteilijuiden syventymisenä *elämäkokemusten karttumisen* myötä. Johannan kertomuksessa korostuu siis taiteilijana kasvaminen ja esiintyjyys. Kyseessä on korostetusti subjektiivisen tanssijuuden ja ammattitaidon kehittäminen.

Kertomuksissaan Pasi, Kaisa ja Johanna pohtivat myös ikääntyvää tanssijaa ja fyysisen toimintakyvyn muutoksia tanssijuuden kannalta. Aineistossa tämä ilmenee tekniikan fyysisten vaatimusten ja ilmaisun vapauden ristiriitana. Kertojat kuvaavat tanssitaiteilijuiden ja itseilmaisun mahdollistuvan iän ja elämäkokemusten myötä, mutta samaan aikaan tanssijan tekninen ja fyysinen toimintakyky kuitenkin heikkenevät. Pohdinnassaan he päätyvät korostamaan tanssitaiteilijuiden prosessia ja tulkinnan merkityksellisyyttä jättäen tekniikan ja tanssijan fysiikan taustalle. Samaan päätyvät myös Mäntylän (2002) haastattelemat Helsingin Kaupunginteatterin ikääntyvät nykytanssijat, jotka pyrkivät korvaamaan fyysisen taitavuuden henkisillä ominaisuuksilla viitaten luovuuden syventymiseen. Mäntylä kuitenkin huomauttaa, että tällä toteamuksella ikääntyvät nykytanssijat osittain myös puolustavat asemaansa ryhmässä, joka korostaa tanssijan fyysisyyttä ja fyysistä taitoa. Mäntylän haastattelemat tanssijat vähättelevät fyysisyyttä ja nostavat ikääntyvän tanssijan ihanteiksi luovuuden, ilmaisullisuuden ja taiteilijuiden. (Emt., 45) Schwaiger (2006, 94, 157, 162, 271) ehdottaa tutkimuksessaan, että tanssijan ikääntyessä suhde tanssiin muuttuu fyysisestä virtuositeetista kohti reflektiivistä tanssin sisältöön ja sen merkitykseen suuntautuvaa esiintyjyyttä kohden. Tämä mahdollistaa Schwaigerin mukaan myös tanssijaidentiteetin laajentumisen. Tutkimukseni aineisto korostaa Mäntylän haastattelemien tanssijoiden lailla, että tanssitaiteilijuiden sisin, ydin, on juuri tulkinnassa ja tanssijan subjektiivisessa suhteessa maailmaan:

Useinhan vanhenevalla tanssijalla, vaikka ne tietyt jutut sitten tippuu pois, että ei enää pysty sellasii teknisiin suorituksiin. Mut se tanssijuus ikään kuin onkin vaan kasvanu ja syventynyt ja se ilmaisu on tullu ihan toisenlaiseksi. (Johanna)

Ja se mikä on kiinnostavaa siellä lavalla, niin eihän se ole se, joka tiedät sä hyppää ja pyörii ja tekee voltia ja kaikkee mahollista... Se on jännä juttu. Ainahan melkein jos lavalla on yks selvästi ikääntynyt tanssija, jos se on semmonen joka tavallaan... Joka kuitenkin oikeesti semmonen, et siinä on se esiintyvyyden prosessi koko ajan ollu käynnissä... Ja se tavallaan tutkii sitä kehoa ja sen ilmaisumahdollisuuksia. Niin jos se on tällainen tyyppi, niin se on ihan sama et vaik se ois tavallaan... Fyysisesti suorituskyky ois aika pieni, niin todennäköisesti se ois hirveen paljon kiinnostavampi ku se nuorempi siinä, joka heittää voltia. (Pasi)

Edellä tarkastelemiani tanssijuuden kuvauksia voidaan lähestyä ammatillisen identiteetin näkökulmasta myös erilaisten taiteilijatyyppeiden avulla. Väitöstutkimuksessaan kuvataiteilijoiden identiteettiä tutkinut Vappu Lepistö (1991) jakaa taiteilijatyypit romantiikan, modernin ja postmodernin ajankuvan mukaisesti¹⁵². Lepistö tulkitsee länsimaisen taiteilijamyytin pohjautuvan renessanssiajan yksilölliseen luojahahmoon ja individualistiseen ihmiskuvaan, joka on kehittynyt kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän myötä. Renessanssiajan ohella Lepistön mukaan myös 1700–1800-lukujen romanttisella käsityksellä on keskeinen merkitys taiteilijamyytin muodostumisessa (korostuen nero- ja boheemimyytteinä) samoin kuin 1900-luvun modernin psykiatrian. Lepistö toteaa, että taiteilija on ilmentänyt tämän modernin rationaalisen yhteiskunnan kääntöpuolta: irrationaalisuutta, ulkopuolisuutta, patologiaa, spontaanisuutta ja anarkistisuutta. (Emt., 15, 64)

Aineiston kertomuksissa nykytanssijan taiteilijakuva yhdistää näitä Lepistön mainitsemia eri aikakausia ja näyttäytyy pääasiallisesti romanttisen ja modernin taiteilijakuvaan identifioitumisen kautta. Romanttista taiteilijamyyttiä aineistossa luovat tanssijan ja tanssin eriytymisen kokemus yhteiskunnasta, taiteilijan vapaus yhteiskunnallisista käyttäytymiskonventioista sekä taiteelle omistautuminen ja uhrautuminen, jota kuvataan aineistossa ajankäytön valintoina, ammattiin sitoutumisena ja kivun huomiotta jättämisenä. Kyseessä voi olla kutsumustaiteilijan rooliin asettuminen, jossa pyritään astumaan arkisen todellisuuden ulkopuolelle (Saari-

¹⁵² Tällöin romanttisia taiteilijatyyppejä ovat elämän taiteella kompensoiva erakko, elämänsä taiteelle uhraava eläjä sekä uhrina ja marttyyrinä esiintyvä kristus. Moderneiksi taiteilijatyypeiksi Lepistö (1991) jäsentää identiteettiä luovan ja konstruoivan tiedostaja-taiteilijan, jolle taide merkitsee itsen ja elämän tiedostamisen välinettä sekä asiantuntijan, joka pyrkii luomaan antiteesiä ja vastastrategiaa myyttiselle taiteilijalle. Postmoderniin ajankuvaan tutkimuksessa kuvaillaan tuotesuunnittelija, joka luo itsestään ja teoksistaan tuotteita sekä tietoisesti myyttisiä aineksia hyödyntävän taide-eläjän, joka luo elämästään, itsestään ja tuotannostaan kokonaistaideteoksen ja kolmantena yhteisproduktio-taiteilijan, joka toimii osana ryhmää ja pyrkii purkamaan yksilötaiteilijan myyttiä. Tämän lisäksi Lepistö mainitsee artisaani-, työläis- tai yrittäjätyypin, jonka voidaan katsoa olevan irrallaan myytistä tai välinpitämätön siihen.

lammi 2007, 145). Taiteilijan vapautta Johanna kuvaa *leikin ja hulluttelun mahdollisuutena* ammatissa, kun Pasi viittaa erillisvapauksiin sosiaalisissa tilanteissa kuten seuraava aineistolainaus osoittaa:

Se taiteilijuushan antaa semmosta, et saa olla vähän pelossa missä on hirveen hyviä puolia. Jossain taiteessa sä voit mennä johonkin tilaisuuteenkin... Sä voit mennä ihan vaan sillei jotenkin rönttönä. Siis se, että on taiteilija tavallaan... Tavallinen kansa joutuu menemään puku päällä ja näin. Mut jotenkin mä kyl tykkäsin siitä. Ehkä se on just jotain tämmöstä perinteistä tätä taiteilija tämmöstä... Se soi semmosia tiettyjä vapauksia ja sitä otettiin semmosia vapauksia mitkä oli mun mielestä ihan kivoja. (Pasi)

Joku tämmönen, vaikka tanssijan ammatti niin siinä on tosiaan se... Ja näyttelijän ammatti. Siinä on se leikin ja hulluttelun mahdollisuus. Ja se semmonen, et ei tarvii olla niin vakavasti otettava ja... Ja jotenkin fiksu koko ajan. (Johanna)

Romanttisen taiteilijamyytin rinnalla kertomuksissa heijastelee myös modernin ja postmodernin ajan taiteilijakuva, joka suuntautuu henkilökohtaisen tanssijuuden luomisen prosessiin. Tanssija luo Lepistöä mukaillen identiteettinsä, mutta samalla myös antiteesiä romanttiselle boheemisudelle korostaen tanssijan tarkkuutta, täsmällisyyttä ja kurinalaisuutta kuten Johanna seuraavassa aineistolainauksessa tämentää. Tällöin korostuu kuuliainen keho (Frank 1991b) ja sen järjestelmällisyys:

Taiteilijuus ei mun mielestä oo sitä, että on ihan boheemi eikä välitä mistään, eikä ymmärrä mistään. / ... / Et mä en kestä sitä, kun joku sillei, että kun mä oon tällainen taiteilija. Mä tiedän paljon taiteilijoita, jotka on erittäin skarppeja ja hoitaa hyvin asiansa. Musta tuntuu, että pakko vielä sanoo, et must tuntuu että tanssijat on jotenkin erityisen skarppeja hoitaa sen, asioita. Tosi fiksua porukkaa löytyy. (Johanna)

Myös kulttuuripoliittisen diskurssin voi katsoa etääntyneen boheemitäiteilijan myytistä. Taiteilija voidaan nähdä nykypäivänä esimerkiksi kulttuuriteollisuuden tuottajana tai voittoa tavoittelevana yrittäjänä (Karttunen 2002, 78, 87). Taiteesta on tullut osa Suomi-brändiä, innovaatiokulttuuria ja kulttuurivientiä, jossa luovuus valjastetaan liiketoiminnan veturiksi (kts. OPM 2007). Muuttuvaa taiteilijaidentiteettiä tarkastellut Robert Arpo (2004b, 135–137, 147) toteaa, että esimerkiksi luovuuteen usein liittyvä teknologialähtöinen sisältötuotantopuhe on ajanut kulttuurintoimijoita perustelemaan toimintaansa yhä enemmän liiketoiminnallisten mallien kautta. Taiteilija joutuu siis uudelleen määrittelemään identiteettinsä kulttuuriyrittäjän näkökulmasta. Muusikoiden julkista taiteilijakuvaa väitöstyössään tarkastellut Marja-Liisa Saarilammi (2007, 155) tiivistää postmodernin taiteilijakuvan ilmenevän moniäänisenä, jossa eritoten kaupallisuuteen liittyvä esilläolo, kilpailu

ja markkinointi on tullut osaksi taiteilijuutta. Tämän voi katsoa osaltaan selittävän myös aineistossa jo aiemmin ilmitulleeseen kritiikkiin ja ulkoisten tunnustusten merkityksellisyyttä tanssikentässä taloudellisten resurssien niukkuuden ohella. Markkinoinnin ja kentällä olemisen näkyvyyden voi tulkita olevan osa työllistymistä ja julkisen tanssitaiteilijaidentiteetin rakentamista. Tämän ohella postmoderni tanssijaidentiteetti ilmenee aineistossa myös ryhmätanssijoina toimineina Kaisalla ja Johannalla puheena tanssintuottamisesta, markkinoinnista ja taidetanssin uudelleen määrittelystä. Pasilla postmodernin ajan tanssijaidentiteetti välittyy lähinnä julkisen kuvan, imagon, rakentamisen prosessin kautta. Tanssitaiteilijan ammatillisen identiteetin kannalta merkitykselliseksi nousee aineiston ehdottamana ammatin sitoutuminen ja taiteilijuuden henkilökohtainen kehittäminen.

3.1.3 Nykytanssijan ruumiillistunut identiteetti

Seuraavaksi etenen kuvaamaan tanssijuuden ja ammattitanssijan identiteetin rakentumisen ja sen ylläpitämisen kolmitasoisien vuorovaikutteisen mallin (kts. luku 3.1; kaavio 5) keskimmäistä tasoa, ruumiillistunutta tanssijaidentiteettiä¹⁵³,

¹⁵³ Ruumiillisuudella viittaa tässä tutkimuksessa ruumiillisuuden tutkimukseen, jonka voidaan katsoa pohjautuvan 1960-1970-lukujen sosiaaliseen liikehdintään sekä yhteiskunnalliseen muutokseen (kts. esim. Schilling 1997). Osaksi akateemista keskustelua ruumiillisuus jäsenyi vasta 1980-luvulla, jolloin sosiologi Bryan S. Turnerin klassikkoteos *The Body and Society* (1984) osoitti yhteiskunnallisen teorian kahtiajaon ruumiillisuudessa. Ruumiillisuuden tutkimus on ollut vilkkaan yhteiskuntakeskustelun aiheena Turnerin teoksesta lähtien. Nykyään voidaan havaita useita erilaisia lähestymistapoja kehollisuuteen, sillä kehossa yhdistyy samanaikaisesti niin biologinen kuin sosiaalinen ulottuvuus, kollektiivinen ja yksilöllinen, syy ja seuraus sekä pakko ja vapaa tahto (Berthelot 1991, 398). Kehollisuutta voidaan lähestyä siis varsin monitieteellisesti: esimerkiksi antropologisesti, psykologisesti, sosiologisesti, fenomenologisesti, feministisesti, poliittisesti ja biologisesti muutamia mainitakseni. Esimerkiksi sosiologi Elina Oinas (2001) jakaa ruumiintutkimuksen erityisesti neljään lähestymistapaan: 1) muokattuun ruumiiseen, 2) vuorovaikutuksessa rakentuvaan ruumiiseen, 3) koettuun ruumiiseen ja 4) käytännössä rakentuvaan ruumiiseen. Muokatun tai kolonisoidun ruumiintutkimuksen suuntaus tarkastelee ruumista yhteiskunnan sille antamista määrittelyistä käsin, jolloin näkökulma on usein kriittinen. Oinas näkee kuitenkin tässä ongelmallisen asetelman, joka voi ilmetä yleistävinä tulkintoina, passiivisesti nähtynä subjektina tai korostetusti eriytettyinä kulttuurina ja yksilönä. Sosiaalisen konstruktionismin perinteeseen kuuluvana Oinas mainitsee vuorovaikutuksessa rakentuvan ruumiin tutkimuksen (kts. esim. Berger & Luckmann 1995), jossa ruumiillisuus ymmärretään sosiaalisen toiminnan tuotteena. Diskursiivisen ruumiillisuuden käsitteen Oinas (2001) taas tulkitsee pohjautuvan Michel Foucault'n kirjoituksiin ja ajatukseen yhteiskunnallisen vallan paikallistumisesta ruumiissa. Neljäs suuntaus perustuu kokemukseen ja ihmisten omiin näkökulmiin, jossa ruumis näyttäytyy käytännön toimijuutena. (Emt., 22-27)

joka yhdistää vuorovaikutteisesti aiemmin esittelemäni tanssin mahdollistajat ja tanssijuuden. Aineistossa ruumiillisuus näyttäytyy tanssijakertomuksissa erityisesti kahdella tapaa: fyysisenä (työvälineenä) sekä tunteita ilmaisevana ja tulkitsevana kehona. Tanssijakertomuksissa fyysinen ruumiillisuus tulee esiin korostetusti tanssitekniikan harjoittamisen puheissa, jonka merkitystä korostetaan aineistossa niin ammatillisen koulutuksen kuin ammattilaisurankin aikana. Se koetaan *tärkeäksi* osaksi sekä tanssijaksi kasvamisen prosessia että ammattitanssijan arkea. Kehon harjoittaminen, *treenaaminen*, näyttäytyy tanssin sosiaalisen maailman jäsentämisenä, haltuunottona, joka valmistaa kehoa toiminnallisuuden kautta tanssijan identiteettiin. Tällöin tanssitekniikan harjoittaminen ja sen kautta mahdollistuva kehollinen oppiminen on merkityksellistä samanaikaisesti yksilöllisesti kuin kulttuurillisesti. Aineistossa Kaisa kuvaa tanssin tekniikan harjoittamista pääasiallisesti *neutraalina* toimintana, jossa *ei saa olla tunteita*. Tanssijan tulee Kaisan mukaan *purra hammasta* ja käyttäytyä *kurinalaisesti ja ahkerasti* peittäen, ylittäen tai huomiotta jättäen kehon kivusta kertovat viestit¹⁵⁴ tai mahdolliset toiveet kuten seuraava Kaisan aineistolainaus osoittaa. Kehoon kohdistuva kurillinen asenne näyttäytyy tulkintani mukaan sisäistettynä tanssijan toimintaa ohjaavana itsekontrollin muotona:

Se on aika neutraalia toimintaa se treenaaminen. Kuitenkin, että jos aattelee vaikka jotain treenituntia niin eihän saa kauheesti tunteet näkyä. Tai jos sattuu niin sit purraan hammasta ja tehdään silti. Ja jos tekis mieli ruveta pomppimaan, niin tekee jotain muuta...Niin eihän se... Et se on aika kurinalaista ja itelleen tekee sen säännön, että minä olen täällä tunnilla. Ja minä teen näin, vaikka minusta tuntuu muuta. Mutta kun se on näin aina tehty. Niin, että tanssitunnilla tehdään ne hommat mitkä sinne kuuluu, vaikka keho sanois ihan jotain muuta tai mieli sanois ihan muuta. Ja vaikka ei ois mikään pakko, vaan vaikka se ois ammattilainen niin ja järkikin sanois, et nyt kannattais istua niin se on vaan joku... / ... / Pitää panna se (keho; HP) liikkumaan, että päivän työ on tehty. / ... / Niin ja panet sen kehon tekemään niitä sääntöjä. (Kaisa)

Edellinen aineistolainaus kuvaa osin moralisoitunutta ja sosialisoitunutta kehoa, jossa näkyvät implisiittisesti tanssin sosiaalisen maailman käytänteet ja ihanteet, jotka Kaisa on omaksunut arvoikseen. Treenaaminen toistuvuudellaan ja pysyvy-

¹⁵⁴ Tanssijoiden loukkaantumista ja kivun kokemusta 3 D -kuvantamisen avulla tutkineet Jen Tarr ja Helen Thomas (2011, 153–154) ehdottavat, että ns. *body mapping* -menetelmän avulla tanssijat voisivat tulla tietoisimmiksi kehonsa viesteistä ja vammautumisistaan ennen kuin ne mahdollisesti kroonistuvat ja kenties ennenaikaisesti katkaisevat aktiiviuran. Keskeistä on tällöin negletisoinnin, huomiotta jättämisen, sijaan fokuusoitua jo varhain kipua ja sen luonteeseen, jotta voidaan tavoittaa mahdollisimman hyvä hoitovaste.

dellään ei siis ainoastaan tuota tanssijan taitoa, vaan myös treenaamisen ja sen sisältämien kieltojen tai hallinnan kautta tunnistettavan tanssijan (Gardner 2011, 152). Esimerkiksi filosofi Michel Foucault (1980, 170–176) tarkastelee (ruumiin) toiminnan valvontaa kiinteän päiväjärjestyksen, suorituksen aikarakenteen, ruumiin ja liikkeiden vastaavuussuhteen, ruumiin sekä esineen toisiinsa nivoutumisen sekä ruumiin perinpohjaisen käytön käsitteiden kautta. Kaisan aineistolainauksessa näistä käsitteistä korostuvat ruumiin ja sen toiminnan sitominen päiväjärjestykseen sekä ruumiin ja liikkeiden vastaavuussuhte (kehon tehokkuus), joka sosiaalisesti aineistolainauksessa yhdistyy Kaisan ympäristöstään tulkitsemiin ja itselle luotuihin sääntöihin (vrt. Foucault 1980). Aineistolainaus osoittaa osin myös todeksi Monnin (2004, 214) toteamuksen siitä, että (kaikissa yhteiskunnissa) ihmisen ruumis joutuu valtasuhteiden verkostoon, jossa ruumiista muokataan ideaalisten kuvien ja toisaalta ihmisruumiin poliittisen teknologian avulla kuuliainen ruumis. Parviainen (1997) puhuu kehomuistista, taidoista ja tottumuksista piilevänä osana eksistenssiä, jonka avulla kehollisesti opittu ja muistettu tulee itsestään esille suhteessa ympäröivään maailmaan. Parviainen ymmärtää yksilön kehosta avautuvan horisontin subjektin omaan menneisyyteen liittyvänä. Samaan aikaan subjekti kantaa yhteisönsä arvoja ja asenteita omassa kehossaan. Tällä Parviainen viittaa sosiaaliseen kehoon ja sen käyttäytymiseen, käyttäytymissääntöihin, tapoihin ja tottumuksiin; kehon historiaan, joka muuttuu ajassa ja aikakausina. Ammattimaisesta tanssimisesta tulee vähitellen osa tanssijan eksistenssiä, kehoa ja subjektin maailmasuhdetta; tanssi lihallistuu yksilöön osaksi hänen arvojaan ja maailmankuvaansa. (Emt., 138–140)

Tätä taustaa vasten ymmärrän myös tanssin, länsimaisen taidetanssin, estetiikan kouluttavan ja harjoittavan tanssijan instrumenttia ja täten muokkaavan myös tanssijan identiteettiä. Tämän aineistossa esiintyneen kuuliaisen ja tottelevaisen treenaamisen toiminnon voi nähdä ajatuksena ruumiin ja kurin toisiinsa liittämisestä (vrt. Foucault 1980). Se perustuu ruumiin tekemiseen kuuliaiseksi toistuvilla harjoituksilla¹⁵⁵, *tekniikkaa hinkuttamalla* kuten Pasi sen aineistossa nimeää. Näin

155 Tässä treenaamisen prosessissa kurkotetaan Riitta Pasanen-Willbergin (2000) mukaan erityisesti fyysistä, mutta samalla usein myös tanssijan ulkomuotoon liittyvää ideaalia kohden. Pasanen-Willberg toteaa, että tanssijakuva on usein yhä edelleen ulkonäöllinen seikka: tanssijan tulee täyttää tietyt ulkonäköön, tyyliin ja ikään liittyvät normit, jotta hänet katsotaan ammattitanssijaksi. (Emt., 30). Näiden tyylillisten kuvien, ideaalien, taustalla on yleensä käsitys siitä millainen kehon pitäisi siis olla (Parviainen 1994, 60). Vaikka modernin tanssin ryhmät ovat lähteneet rikkomaan tätä tyypillisesti klassiseen balettiin liitettyä kehoihannetta, ovat moderni tanssi ja nykytanssi luoneet itselleen lähes yhtä tiukkoja normistoja. Näiden ideaalien kautta tanssija muokataan tyylilleen ominaiseksi: esimerkiksi modernissa tanssissa cunningham-tanssijaksi, uudessa tanssissa release-tanssijaksi ja nykytanssissa kaikki tyylimuodot osaavaksi. (Pasanen-Willberg 2000, 33)

ollen lopputuloksena on useimmiten ruumiin kontrollin lisääminen, jonka taustalla on valta ja jonka kautta välittyvät arvostus ja itsetunto. Näin itse tekemisestä ja kontrollista voi tulla osin itsetuntoa ja osaamista määrittävää¹⁵⁶ kuten Kaisa toteaa:

Sä oot huono jos sä et nyt tee, et sun pitää tehdä. Sä oot laiska, pitää olla ahkera ja treenata. (Kaisa)

Kaisan aineistolainauksessa ilmenevän kehon toiminnan muodon voi tiivistää sosiologi Arthur Frankin (1991b, 54) kehotyyppien typologiaa¹⁵⁷ mukaillen kuuliaiseksi kehoksi, joka hallinnan ja järjestyksen avulla toimii ennustettavasti ja jolta puuttuvat toiveet¹⁵⁸ ja jonka suhde sekä muihin että itseen on monadinen, erillinen¹⁵⁹. Kurillinen keho määrittelee itsensä ensisijaisesti toiminnassa ja sen tärkein toimintaan vaikuttava ongelma on kontrolli. Kurillinen keho kokee siis, että sen

- 156 Voidaan todeta, että tässä yhteydessä ruumis näyttäytyy vallan ja manipuloinnin kohteena, ikään kuin objektina ja samalla yhteiskunnallisena hallitsemisen muotona. Teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* Foucault (1980, 245–257) rinnastaakin vankilalaitoksen muun muassa tehtaisiin, kouluihin ja sairaaloihin ja yhdistää ne kurinpitoyhteiskunnan järjestelmiksi. Foucaulaista valtaa ja hallinnan analytiikkaa tarkasteleva Ilpo Helén (2004) tiivistää vallan käsitteen kuitenkin hajautuneeksi, joka koostuu lukuisista suhteista, toimijoista ja vallan subjekteista, joista muodostuu vallan harjoittamisen järjestely tai tilanne. Valtaa ei siten voi Helénin mukaan palauttaa järjestykseen, ylivallan rakenteeseen eikä herruuden harjoittajiin. (Emt., 207)
- 157 Typologiassa Frank (1991b) määrittää kehon kuuliaiseksi, hallitsevaksi, peilaavaksi tai kommunikatiiviseksi käyttäen käsitteitä *disciplined*, *dominating*, *mirroring* ja *communicative*. Peilautuva keho määrittelee itsensä kuluttamisen kautta, jolloin keho on sekä kuluttamisen instrumenttina että sen objektina: esimerkiksi ravittuna, vaetetettuna ja terveyspalveluiden käyttäjänä. Sen voi tosin myös ymmärtää kehon muokkauksen prosessina, jolloin se lähestyy aineistossa ilmeneviä kuuliaista ja dominoivaa kehotyyppiä. Frank toteaa, että tämänkaltaisen kuluttamisen kautta yritetään luoda muiden kehojen mielikuvien tapaista tyylikkäämpää ja terveempää kehoa. Hallitsevan kehotyyppin keskeisin ominaisuus on voima ja vuorovaikutteisen (eli kommunikoivan) kehotyyppin piirteitä ovat tunnistaminen ja tunnustaminen. Suhteessa kurilliseen, peilautuvaan ja hallinnoivaan kehotyyppiin kommunikoiva keho määrittää itsensä. Se ei ole Frankin mukaan ainoastaan vain ideaali, vaan myös idealisoitu tyyppi, jonka määrittelyt eivät ole ainoastaan kuvailevia vaan tarjoavat eettisen ideaalin keholle. (Emt., 54–96)
- 158 Tässä kohden Frank (1991b, 55) käyttää käsitettä *desire*, joka voidaan kääntää suomeksi haluksi, toiveeksi tai kaipaukseksi (kts. Hurme, Pesonen & Syväoja 1993, 307). Frank viittaa tällä siihen, että kurillinen keho tulee tunnistettavaksi olemisen ennustettavuudessa. Toisaalta paradoksaalisesti voitaisiin myös todeta, että tanssijan toiveena voi olla tanssin sosiaalisiin käytänteihin vastaaminen. Tällöin tanssija voi pyrkiä sosiaalisesti hyväksytyksi ja arvostetuksi kehoksi ohittamalla kehonsa viestit.
- 159 Frankin kontrolloivaa kehoa voidaan täydentää esimerkiksi kontrollin ja sosiaalistamisen muotojen avulla, joissa pääasiallisesti toiminta kohdistuu välittömästi tai välillisesti ruumiiseen. Näitä ovat liikuntasosiologi Hannu Itkosen (1996, 111) mukaan esimerkiksi ruumiin tuhoaminen, vahingoittaminen, eristäminen, manipulointi, tarkkailu, valvonta, ruumiintoimintojen normittaminen, itsekontrolli ja valistus. Kts. myös Kinnunen 2008.

vakavin kriisi on hallinnan menettämisessä. (Emt., 55). Kehon toiveiden puuttuminen (tai niiden huomiotta jättäminen) näyttäytyy esimerkiksi Kaisan edellisessä aineistolainauksessa kehon signaalien ja intuition ohittamisena, jolloin tanssija toimii kehossaan implisiittisesti ja eksplisiittisesti sosiaaliin sääntöihin orientoituvana toimijana. Tässä yhteydessä mielen ja kehon yhteys jää mahdollisesti irralliseksi ja suhde itseen erilliseksi, huomioimattomaksi. Tanssintutkija ja antropologi Anna Aalten (2007) kutsuu tätä ns. aktiiviseksi kehon tietoisuuden poissulkemiseksi. Aaltenin mukaan tämän kehotietoisuuden puuttuminen tai sen poissulkeminen näyttäytyy esimerkiksi klassisen baletin kulttuurisessa kontekstissa syömishäiriöinä, näläntunteen ohittamisina sekä kivun ja loukkaantumisten määrittämisinä lähinnä rajoina, jotka tulee ylittää. (Emt., 122)¹⁶⁰

Kehon viestien ohittamisen voi tunnistaa myös kertojien kertomuksissa ilmenevästä kivun ja sen kestäminen kokemuksista, joka yhdistyy aineistossa *ammatin fyysisyyteen*, mutta osin myös *sen nautinnollisuuteen*. Kipu ikään kuin kuuluu kertojien mukaan tähän harjoittamisen prosessiin ja ammatissa toimimiseen. Aineistossa tätä treenaamisen ja kivun suhdetta kuvataan jopa masokistiseksi¹⁶¹. Kehotypologialtaan se lähentelee hallitsevaa kehoa, jonka ominaispiirteenä on voima ja voimankäyttö. Hallitsevan kehon täytyy erottaa itsensä itsestään, jotta se voi rangaista ja imeä rangaistusta (Frank 1991b, 72). Seuraavassa aineistolainauksessa Pasi kuvailee yleisesti ja osin myös itseironisestikin tanssin kentällä todistamaansa kivun sietämistä sekä sen tuottamaa nautintoa tiivistäen sen *sissimäiseksi* sisuksi, *jolla ylpeilläään ja jota jopa ihaillaan*:

Niistä (fyysinen uupuminen ja treenaaminen; HP) saa tiettyjä kiksejä mikä on tietysti tanssijalle varmaan aika yleistä. Siitä nauttii ja jotkuthan sanoo rääkistä silleen... Et siinä on ihan osalla myös masokistinen soundi mun mielestä tiettyllä lailla. Mä en tiedä onko mulla just ihan niin hirveesti ollu semmosta. Mut tanssijat on vähän semmosia, et ne jotenkin ylpeilee sillä... Monet tavallaan sillä, et kuinka he on puhki tai tietsä... Jalat vinksin ja vonksin ja ruvella. Onhan sitä tämmöstä... Et mä en tiedä mitä semmosta sissi tai partisaani... Että haavat vuotaa verta, minä vaan jatkan. Ja jotenkin kesken esityksen tapahtui sitä tai tätä, mutta purin hampaat yhteen ja tein loppuun. Ja onhan sitä semmosta. Ja sitä jos, kyllähän sitä vähä myös jollain tapaa ihaillaanki mun mielestä. Tietyst pitäis ja siinähan on... On siinä on. Enhän mä sano, että ei siinä ois hyviäkin asioita semmosessa sinnikkyudessa, mut sit tietysti kyllä järki kädessä. Että ei nyt ihan sitä omaa terveyttään liikaa vaaranna tai tämmösiä asioita. Niin paraskin tässä nyt sitten. (Pasi)

160 Aalten (2007) käyttää käsitettä *absence of the body*.

161 *New York City Ballet*'ssa tanssinut klassinen tanssija Toni Bentley (1982, 55) pohtii elämäkerrassaan, että tämä tietty taipumus masokismiin (tai ainakin fyysiseen ja emotionaaliseen kivun hyväksymiseen) on edellytyksenä tanssijan ammatin valitsemiselle ja sen ehdottomalle uskolle ja antaumukselle mitä tanssiminen merkitsee.

Pasin esilletuoma mielihyvä voi viitata myös kehoa muokkaavaan prosessiin, jossa tietoisesti valittujen päämäärien kautta ja niiden onnistumisen kautta harjoittelu- minen mahdollistaa halutun ja palkitsevan elämänprojektin. Keho tulee esimerkiksi hallittavammaksi, herkkäviritteisemmäksi, ilmaisukykyisemmäksi tai se asettaa konkreettisen vastuksen, jonka kautta voi tuntea mielihyvää. Se voi esimerkiksi edesauttaa flow-kokemuksen syntymistä (kts. Csikszentmihalyi 2005).

Pasin toteamus kivusta ja itsensä uuvuttamisen nautinnollisuudesta nähdään myös klassisia balettitanssijoita käsitelleessä Wainwright, Williams & Turnerin (2005) etnografisessa tutkimuksessa¹⁶² eräänlaisena addiktiona, jossa tanssijat jäävät kiinni kehon väsymyksen, hikisyyden ja hengästymisen kokemuksiin. Tutkijat katsovat jo pelkän fyysisyyden aiheuttavan sinänsä riippuvuutta, mutta korostavat menestyksen lisäävän addiktoitumista. Tutkijat ehdottavat, että kipu ja kivun kokeminen¹⁶³ hyväksytään väistämättömänä osana klassista balettia ja että kipu on objektisoivana mittarina ja haasteena kutsumukselle ja taiteilijan karisman validiteetille. Mahdollinen loukkaantuminen näyttäytyy ”initiaatoriittinä” tai haasteena ammatilliselle kutsumukselle, sillä taiteilijuus, artistinen pääoma Bourdieun käsitteistöä lainaten, lisääntyy kärsimyksen mukana. (Wainwright & Turner 2004a, 105–106; Wainwright, Williams & Turner 2005, 49, 57–58). Wainwright, Williams & Turnerin lailla myös klassisia balettitanssijoita fenomenologis-etnografisessa tutkimuksessa tarkastellut Aalten (2007, 121–122) päätyy toteamukseen kivun sankarillisuudesta ja määrittelee sen osaksi ammatillisen kulttuurin kontekstia. Kivun sosiaaliseen luonteeseen ja sen mukanaan tuomaan kunniaan päätyy myös aineistossa Pasi, joka pohtii omaa loukkaantumistaan ja sen aiheuttaman kärsimyksen sekä toimintakyvyn muutoksen vaikutusta ammatilliseen identiteettiinsä seuraavanlaisesti:

Ja se on kyllä, mä uskon... Uskon kyllä, et vaikka tosiaan mä olisin kieltäytynyt jaloillani seisomasta ja silleen halunnu tanssia, niin tota mä oon ihan varma, et se ois ollu ihan mahdollista taloudellisesti. Ja sen tanssimailman sisällä. Taiteilijaglooriahan olis kasvanu vaan entisestään. (Pasi)

162 Etnografisessa tutkimuksessa tarkasteltiin klassisia balettitanssijoita, tanssin kehollista tietämistä sekä niiden suhdetta loukkaantumiseen ja identiteettiin Pierre Bourdieun habituksen sekä pääoman käsitteiden kautta (kts. Wainwright, Williams & Turner 2005).

163 Klassisia balettitanssijoita tutkittaessa Tajet-Fowell & Rose (1995) tekevät paradoksaalisen loppupäätelmän, jossa he tulkitsevat balettitanssijoiden kipukynnyksen olevan verrokkeja korkeampi, mutta samalla kipukokemuksen olevan kontrolliryhmää akuutimpaa. Tutkijoiden mukaan tämä selittyy tanssijoiden fyysisen harjoituksen määrällä ja kivulle altistumisen toistuvuudella, vapautuvilla sisäsyntyisillä (endogeenisillä) opioideilla sekä joukolla psykologisia tekijöitä ja edellä mainittujen korrelaatio-suhteilla, jolloin tanssijat osoittautuvat kivun objektiivisiksi tarkkailijoiksi. (Emt., 34)

Työskennellessään kohti itse määrittelemäänsä tai muiden määrittämää (esim. koreografi, tyyli tai perinne) ideaalikehoa tanssijat kohtaavat mahdollisesti myös kehonsa vastustuksen tai sen kykenemättömyyden (Foster 1997, 139–140), joka voi näyttäytyä suhtautumisessa esimerkiksi kivun kokemiseen¹⁶⁴. Tanssijana toimiminen vaatii stoalaista asennetta kipuun, jolloin loukkaantuminen, kipu ja kärsimys näyttelevät keskeistä roolia taiteellisen herkkyyden kehittämisessä. Tanssijan odotetaan ammatissaan kestävän siis kipua, mutta tapa jolla tanssivamma presentoidaan neuvotellaan situationaalisesti aina yksilön ja instituution kesken. (Wainwright, Williams & Turner 2005, 51, 62) Henkilökohtaisesta loukkaantumisesta tulee mahdollisesti myös julkinen; sosiaalisesti jaettu, vaiettu tai ratkaistu.

Aineistossa kehon harjoittamisen ja fyysisen kivun kokemusten ohella kehollisuus näyttäytyy tapana jäsentää maailmaa kokeilemisen, etsinnän, tuntemisen ja ajattelun kautta; keho näyttäytyy tiedonlähteenä¹⁶⁵. Voidaan puhua kehollisesta ja kinesteettisestä tietämisestä tanssijan ammatillisen identiteetin rakentamisen taustalla. Vaikka kertojat kuvaavat kehoaan objektin omaisesti, *työvälineenä*, kertoessaan *treenaamisestaan*, on kertomuksissa löydettävissä myös yksityisempi kehon kuvaamisen taso. Se tulkintani mukaan edustaa eletyn tanssijan kehon, tasoa. Tällä viitataan tanssijan sisältäpäin ohjautuvaan ja aistimista korostavaan kehollisuuteen. Tämä keholliseen aistimiseen liittyvä puhe korostuu erityisesti tanssijoiden kertomuksissa yleisöstä ja aiemmin tarkastelemassani henkilökohtaisen tanssijuuden toteuttamisesta¹⁶⁶. Se painottuu myös työskentelyssä omassa tanssiryhmässä tai koreografien kanssa, jotka toivovat koreografisessa prosessissa tanssijalta aktiivista

164 Foster (1997) mainitsee muun muassa rakentavan, tuhoavan ja kroonisen kivun muodot. Luotettavaksi ja pysyväksi hän kutsuu kipua, jota tanssijat kantavat mukanaan pysyvinä piirteinä kehollisesta typografiasta. (Emt., 240). Tässä kohden on kuitenkin huomioitava, että kivun virallinen määritelmä usein mukailee kansainvälisen kivuntutkimusjärjestön IASP:n (*International Association for Study of Pain*) linjausta. Yleisesti kipu voidaan jakaa esimerkiksi anatomisesti, ajallisesti ja sen mekanismin mukaan (nosiseptiivinen, neuropaattinen sekä idiopaattinen kipu). (Vainio 2002, 94–100)

165 Tällöin voidaan tarkastella esimerkiksi tajunnallisuutta kehollisuudesta käsin. Eri tieteen- ja taiteenalojen ohella myös biologiassa ja neurotieteissä on alettu tarkastelemaan tietoisuutta ja sen fysiologisia vasteita ihmisessä. Yhtenä tutkimuksen kohteena on ollut muun muassa aivotutkimus, jossa aivojen kuvantamisen avulla pyritään tarkastelemaan tietoisuuden mysteeriä. Tämän tutkimussuuntauksen edustajiin kuuluu esimerkiksi neurologi Antonio Damasio, joka on tutkimuksissaan erityisesti tarkastellut aivovaurioiden merkitystä tietoisuuteen ja sen ilmentymiin. Keskeistä Damasion tietoisuuden määritelmässä ja tutkimuksessa on tietoisuuden kerrostumisen todellisuus, ydin- ja laajentunut tietoisuus, ja niiden ajallistuminen menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen (kts. Damasio 2000).

166 Esimerkiksi Frankin (1991b, 87) mukaan esiintyvät taiteilijat eivät etsi vain yleisön huomiota, vaan myös katsojien tunnustusta.

ja tuottavaa työskentelyotetta. Tällaisessa työotteessa koreografi Pasin mukaan *jakaa (teoksen) maailmaa tavalla, joka on merkityksellistä myös tanssijalle itselleen; teoksessa on tanssijalle sijaa ja mahdollisuus olla oma itsensä*. Pasia mukaillen tanssijan kehosta tulee luova keho, josta käsin on mahdollista luoda ja toteuttaa omannäköistä kuvaa tanssiteoksen maailmasta, mutta myös rakentaa teosta. Monnia lainaten voisiakin siis ymmärtää, että juuri tällaisessa tilanteessa tanssija tuntee olemisen läheisyyden kehossaan. Monni (2004, 219) toteaa olemisestaan tanssiessaan seuraavasti:

Minä tunnen olemisen läheisyyden itsessäni, olen olemisen tapahtumista. Se on kaikkein läheisimmin ja perustavimmin sitä, mitä minä olen. Oleminen tapahtuu minussa väreilynä, lämpönä, sykkeenä, se kihelmöi, virtaa ja värisee, se on kohiseva pehmeä kosketus ja nostattava aalto. Minä tapahtun olemisen kosketuksessa, oleminen koskettaa minua. Koska oleminen koskettaa minua, voi nähdä myös sen miten oleminen koskettaa muita, miten muut ovat omaa olemisen toteutumistaan. Tämä on ymmärtääkseni se kaikkein läheisin läheisyys, jota tanssija ajattelee, jota hän on, joista hänen luova voimansa on.

Myös Kaisa korostaa aineistossa Pasin lailla työskentelyä itsenäistä työskentelyotetta olettaen (tai sen sallivan) koreografin kanssa ja painottaa työprosessissa erityisesti improvisaation merkitystä. Johannalla tämä työskentelytavan vuorovaikutteisuus ja liikkeen etsimisen mahdollisuus näyttäytyy sekä työssä tanssinopettajana, mutta myös tanssijana työskentelyssä tanssiryhmässä. Frankin (1991b, 54) toiminnan kehotypologiaa lainaten Kaisan, Pasin ja Johannan aineistolainaukset voi tiivistää vuorovaikutteisen kehon muodoksi, jossa keskeistä on tunnistamisen ja tunnustamisen kokemus. Tällöin suhde toisiin ja itsen on samalla kertaa yhdistynyt, dyadinen, kahdesta koostuva. Kyseessä on sekä itsen että muiden kohtaaminen, mutta samalla myös rajojen ja mahdollisuuksien kohtaaminen. Frankin mukaan tämä tanssissa mahdollistuva vuorovaikutteinen keho ja dyadinen, kahdesta koostuva, suhde toisiin viittaa yhdistyneisyyteen, joka ylittää subjektiivisen kehon ja ulottuu toisen kehoon. (Frank 1991b, 80) Tanssi on jaettavissa esireflektiivisellä tasolla, joka tulkintani mukaan mahdollistaa myös ns. kinesteettisen empatian¹⁶⁷ (kts. Foster 2011) aistimisen.

Aineistossa ruumiillisuus välittyy retrospektiivisesti loukkaantumisen kokemuksen kautta. Tämä mahdollisesti korostaa fyysistä ja objektisoivaa näkökulmaa keholisuuteen, mutta myös kertomuksissa ilmenevää kivun kokemista ja sen ohittamisen

¹⁶⁷ Foster (2011) viittaa tällä kinesteettisen empatian käsitteellä psykofyysiseen yhteyteen tanssijan kehon ja sen katsojan välillä, joka mahdollistuu muuttuvassa sosio-kulttuurisissa tavoissa. Teoksessaan *Choreographing Empathy* Foster tarkastelee tätä suhdetta kolmelta taholta: koreografian, sen aikaan saaman kinesteettisten aistimusten ja sen katsojilleen tarjoaman empaattisen yhteyden kautta.

merkitystä ammatillisessa identiteetissä¹⁶⁸. Tämän voi tulkita viittaavan esimerkiksi kehoa objektisoivaan näkemykseen ja kartesiolaiseen ajatukseen kehon ja mielen eriyttämisestä¹⁶⁹. Schwaiger (2006, 173) toteaa, että perinteinen tapa tanssijan toimijuuden määrittämisessä on ollut mielestä ohjautuva (kuten länsimaaisessa dualistisessa ajattelussa), jolloin voidaan käyttää esimerkiksi objektikehon käsitettä. Samaan toteamukseen päätyy myös Parviainen (1994), jonka mukaan länsimaisten tanssitekniikoiden lähtökohtana on ollut pääasiallisesti objektikeho. Tällöin kehoa lähestytään teknologisen¹⁷⁰ ajatusmallin avulla, jossa se alistetaan sitä muokkaavalle (tanssi)tekniikalle ja etukäteen asetetulle tavoitteelle, ideaalille, miltä kehon tulisi näyttää. (Emt., 55) Esimerkiksi Schwaiger (2006, 169–170) yhdistää tämän muokkaavan tavoitteen osaksi klassisen baletin sekä pääasiallisten nykytanssivirtausten kulttuuria. Tällöin erityisesti naiskeho muotoutuu suhteessa ideaalikehoon, joka välittyy ulkoisten vihjeiden (esim. peilit, vaat) kautta. Miestanssijoilla ideaali muotoutuu Schwaigerin mukaan lähinnä tanssin toiminnan kautta.

Tämän perinteisemmän tavan ohella tanssijan instrumentti, keho, voidaan hahmottaa myös samanaikaisena suhteena subjekti- ja objektikehojen käsitteiden avulla (Schwaiger 2006, 173). Tässä tutkimuksessa objektikehoon suuntautuissa aineiston puheissa en ymmärrä sitä vain katseen kohteena olevana mekaanisena objektina tai treenattuna kehona, kuten Gardner (2011) ehdottaa. Objektikeho ei aineiston tulkinnassa siis poissulje itsestään ruumiillista ulottuvuutta, aistivaa ja kinesteettistä kehoa. Tällöin tulkinnassani lähestyn tanssifenomenologista suuntausta, jossa keho suuntautuu liikkeellisesti maailmaan jo ennen tietoisuutta ja jossa keholisuus on osa tietoisuutta (kts. esim. Rouhiainen 2003, 100–105). Kehon voi näin ollen olla

168 Tässä kohden on huomioitava, että haastattelun avoimena aloituskysymyksenä oli kertoa loukkaantumisen kokemuksesta ja sen mukanaan tuomasta elämänmuutoksesta. Tulkintani mukaan jo aloituskysymys ohjaa haastattelun sisältöä mahdollisesti objektikehoon suuntautuen (esim. kehoon kohdistuvat hoitotoimenpiteet, kuntoutus, leikkaukset tms.).

169 Länsimaaisessa yhteiskunnassa on ollut vallalla dualistinen, kartesiolainen, käsitys kehon ja mielen erillisyydestä. Tällöin ruumiillisuus on näyttäytynyt pitkälti biologisena entiteettinä, joka on kognitiivisille toiminnoille alisteinen tai alistettava. Sosiologia (kts. Turner 1984), filosofia ja (ruumiin)fenomenologia (esim. Maurice Merleau-Ponty) samoin kuin feminismi (esim. Judith Butler) ovat avanneet tätä kartesiolaista ajattelua ja dikotomiaa viime vuosikymmeninä. Viime vuosina esimerkiksi myös neurotieteet (kts. esim. Damasio 2000) ovat hylänneet dikotomisen ajatuksen kehon ja mielen erillisyydestä päätyen korostamaan ajattelun ja tietoisuuden tapahtumista subjektin omassa kehossa ulkoisesti saadun tai sisäisen informaation, ääreis- ja keskushermoston, yhteistoimintana.

170 Teknologisen ohella voitaisiin puhua myös biologis-fysiologisesta tai mekaanisesta kehosta.

intentionaalinen ja organisoitunut ilman reflektiivistä tietoisuuden ohjausta tai sen huomiota¹⁷¹.

Foster (1997) tiivistää tanssin luovan pääasiallisesti kahdenlaisia kehoja; ensik-sikin havaitsevan ja konkreettisen sekä toiseksi ideaalin esteettisen kehon. Tans-sijan havaitsevalla keholla Foster viittaa kehon sensoriseen tietoon (kuten esimer-kiksi näkö-, kuulo-, haju-, tunto- tai kinesteettiseen aistiin) kun taas tanssijan ideaalikehon hän tulkitsee yhdistyvän fantasioituna visuaalisena tai kinesteettisenä kehonkuvana, jossa voi ilmentyä esimerkiksi kehon koko ja muoto, kehonosien suhde toisiinsa tai liikkeiden hallinnan asiantuntevuus. Edellisten rinnalla Fos-ter mainitsee myös kolmannen kehotyyppin, demonstratiivisen kehon, jossa välit-tyy (tanssijan) taitojen oikeanlainen tai virheellinen suorittaminen. Käytännössä kuitenkin nämä Fosterin kehotyyppien muodot yhdistyvät ja vaikuttavat toisiinsa. (Emt., 237–238) Aineisto osoittaa, että ne yhdistyvät myös sosiaalsiin tilanteisiin ja rooleihin, mutta samalla tanssijan omiin sisäisiin valintoihin. Parviainen (1997, 143) kutsuukin tanssijan elämää ja taidetta koskevia yksilöllisiä valintoja tanssijan projektiksi, jossa tanssija tekee aina päätöksiä sen suhteen miten hän jatkaa tans-sin traditiota, suuntaa taiteellista työtään, muokkaa omaa kehoaan ja suuntaa koko tanssiperinteen kulkua. Keho Parviaista (1998, 193) mukaillen näyttäytyy siis tie-dollisena subjektina, joka on kykenevä tekemään valintoja ja valitsemaan eettisenä subjektina myös ”itsensä” ja tanssinsa. Tällöin esiin nousee ajatus sosiaalisen iden-titeetin ja henkilökohtaisen identiteetin vuorovaikutteisuudesta sekä sosialisatio-agenttien mahdollistavasta subjektista, mutta myös subjektin muovaamasta sosia-lisatioagenttien toiminnasta ja tanssin kentästä.

Aineiston mukaan keho on tanssijalle siis sekä työväline, mutta samalla myös tapa ymmärtää maailmaa. Näin ollen elinvoimainen keho voidaan nähdä ihmiselä-män hyvinvointiin olennaisesti kuuluvana tekijänä, joka vaikuttaa yksilön ymmär-rykseen ja henkiseen kehitykseen (Koski 2000, 37). Tanssin perustana on tämä ilmaisuvoimainen keho, joka voidaan siis nähdä tanssijan kehon tai paremminkin keho-subjektin dialogina maailman kanssa (Klemola 1998, 61, 57), johon identi-teetin rakentumisen mahdollisuus kietoutuu. Tanssijoiden elämäntapa suuntautuu juuri tähän kehoon ja tapaan, jolla he työskentelevät kehojensa kanssa, mutta myös tapaan ymmärtää maailmaa kehojensa kautta (Rouhiainen 2003, 300).

171 Ahmedin (2004, 297) mukaan kehollistumista on vaikea artikuloida, sillä kyseessä on liikkuva paradoksi, joka navigoi alati yksityisen ja julkisen, henkilökohtaisen ja poliittisen sekä sisäisen ja ulkoisen välillä. Tanssintutkija Sally Ness (2004, 124, 138) kuitenkin toteaa, että poikkikulttuurisessa tanssintutkimuksen kehityksessä suuntaudutaan objektiivisesta kehollisuudesta kohti kehollistuvaa osallistumista, joskaan se ei ole Nessin mukaan vielä epistemologista tai filosofista muutosta.

Aineistoni mukaan tulkitsen tiivistetysti, että tanssijalle ulkoisten sosialisatioagenttien toiminta ja määrittelemä objektikehollisuus, tanssityylin sisältämä kehoideaali, mahdollistaa ammattiin kouluttautumisen ja instrumentin haltuunoton muodostaen ammatillisen tanssijaidentiteetin perustan. Tälle perustalle tanssija luo oman henkilökohtaisen olemisen tapansa. Tanssija muokkaa, syventää ja muuntaa henkilökohtaista ammatillista identiteettiään aiemmin sekundaarisessa sosialisatiossa omaksumaansa sosiaaliseen ammatti-identiteettiin; tanssijaidentiteetistä muotoutuu tanssitaiteilijuuden prosessi. Frankin (1991b¹⁷²) mukaan ihmiset rakentavat ja käyttävät kehojaan ensisijaisesti tarjolla olevien ideologioiden varassa (kuten esimerkiksi tanssilajin estetiikan tai tanssiteoksen edellyttämällä diskursseilla). Ruumis on Frankin mukaan siis sekä sosiaalisten kehotekniikoiden keskiössä, mutta myös sen tuloksena, jolloin yhteiskunta näyttäytyy näiden tekniikoiden summana ja keskiönä. Frankille kehotekniikat ovat siis sosiaalisesti annettuja. Yksilöt voivat niiden perusteella improvisoida, mutta harvoin rakentaa niitä itse. Frank korostaa, että kehotekniikoiden ideologiat eivät ole pysyviä, vaan niitä tuotetaan yhä uudelleen, jolloin ne modifioituvat. (Emt., 47-48) Tutkimuksen aineisto ehdottaa samaa, sillä kertojien sekundaarisessa sosialisatiossa ns. objektikehon harjoittamisen kautta osin opittu tanssijan taito, sosiaaliset käytänteet ja tavat muuntuvat keho-subjektin kohtaamisessa. Tällöin ne mahdollistavat tämän Frankin mainitseman modifioitumisen. Tanssijan ruumiillinen identiteetti näyttäytyy täten tutkimuksessani muuntuvana ja muokkaantuvana. Tanssijasta tulee tanssija, kun hän luo omannäköisen tanssijuutensa. Tähän aineistossa viittaavat erityisesti puheet taiteilijana kypsymisestä ja elämäkokemusten heijastumisesta tulkintaan. Tanssijasta tulee taiteilija, elämän tulkitsija.

3.2 TANSSIJAIDENTITEETIN KYSEENALAISTAMINEN

Tässä luvussa etenen tarkastelemaan tanssijaidentiteetin kertomusten käännekohtaa, loukkaantumista, ja sitä seuraavaa tanssijan aktiiviuran suunnittelematonta lopettamista ja sen merkitystä sosiaalisesti rakentuneelle tanssijaidentiteetille. Kertomuksissa navigoin erityisesti minuuden, henkilökohtaisen ja sosiaalisen identiteetin käsitteiden avulla. Erityisenä tarkastelun aiheena on tulkinnassani

172 Frank (1991b, 49) määrittelee kehon metaforanomaisesti tasakylkiseksi kolmioksi, jonka kulmat koostuvat instituutioista, instituutioiden mahdollistamista diskursseista sekä ruumiillisuudesta. Tällöin kehollisuuden tulkinnassa korostuu kehon sosiaalinen rakentuminen ja sen suhde identiteettiin kehollisuuden kokemuksessa.

siis paikantaa kertomuksissa ilmenevien minuuden ja identiteetin tasojen suhdetta tanssijaidentiteettiin ammattiuraa päätettäessä. Tästä eteenen tulkitsemaan muutuskertomuksia sairauskertomuksissa ilmenevien kertomustyyppien (Frank 1991b; Frank 1995) valossa. Jäsennän sairastumiseen liittyvän elämänmuutoksen sisältävän siis yhteneväisyyksiä uransa päättäneiden nykytanssijoiden kertomusten kanssa erityisesti kahdella tapaa: 1) sairastuminen samoin kuin aineistossa ilmenevä loukkaantuminen aiheuttaa elämäkertomukseen odottamattoman katkoksen sekä 2) vaikuttaa kehon toimintakyvyn muutoksen kautta kehollisuuteen ja mahdollisesti myös subjektin identiteettiin. Tutkimuksessani ymmärrän siis sairastumisen ja loukkaantumisen myötä muotoutuvat elämänmuutokset eräänlaisina sukulaiskertomuksina. Ne ovat usein odottamattomia, yllättäviä ja ei-toivottuja elämänvaiheita. Tätä kautta liitän muutuskertomukset laajempaan sosiaaliseen kontekstiin. Tällöin merkitykselliseksi muodostuu se millaisia loukkaantumisen kertomuksia ja kokemuksia kuullaan ja kerrotaan. Päätän luvun tarkastelemalla kuvausta uran lopettamisen päätöksestä, sen taustatekijöistä ja uran lopettamisen kokemuksesta.

3.2.1 Muutuskertomukset

3.2.1.1 Johanna: Särkymisen ja selviytymisen kertomus

Särkymisen ja selviytymisen kertomuksessa loukkaantuminen ja uran päätyminen kuvataan sosiaalisen- ja henkilökohtaisen identiteetin sekä osittain myös minuuden särkymisenä ja *peruuttamattoman* muutoksen kokemuksena. Loukkaantumisen mukanaan tuoma muutos näyttäytyy kertomuksessa yllätyksellisenä ja ratkaisevana, *kaiken* muuttavana käännekohtana elämässä. Johanna rinnastaakin aktiiviuransa päättymisen *elämän loppumiseen* ja toteaa metaforanomaisesti *hajonneensa palasiksi joutuen luopumaan kaikesta entisestä elämästään: ammatistaan, sosiaalisista suhteistaan ja identiteetistään*.

Loukkaantumisen ja lopettamisen aiheuttama tutun arkisen toiminnan katkeaminen ja ammatin tuomien sosiaalisten verkostojen katoaminen osoittavat kertojalle konkreettisesti, että edeltävässä elämänvaiheessa ja tanssin sosiaalisessa ympäristössä rakentunut sosiaalinen identiteetti ei olekaan enää toimiva. Tätä Johannan kuvaamaa särkymisen kokemusta voidaan kuvailla siis osin rooliristiriidalla tai ajautumisella sisäiseen konfliktiin, jossa kokemus tavasta olla maailmassa ei korreloi ympäröivän todellisuuden kanssa. Tulkitsen Johannan kuvaaman hajoamisen

kokemuksen ja sosiaalisen identiteetin toimimattomuuden ilmenevän aineistossa myös ammatillisen ja henkilökohtaisen identiteetin sekä osittain myös minuuden samuudenkokemuksena sekä näiden välisenä vuorovaikutussuhteena.

Kertomuksessaan Johanna kertoo aloittaneensa liikkumisen ja urheilemisen jo nuorena tyttönä ja toteaa liikkumisen olleen aina luonnollinen osa arkielämää ja myös kasvamisen prosessia. Johanna näyttää kasvaneen liikunnalliseen identiteettiin jo lapsena kiinnittyen liikkumisen kautta koettuihin kehollisiin kokemuksiin. Hän määrittelee kehonsa *urheilullisena* ja *sporttisena*. Urheilullisuudesta ja fyysisestä osaamisesta tulee jotain, josta Johanna tunnistaa itsensä. Se on samalla myös jotain, josta hänet tunnetaan. Tällöin Johannan kuvaus tanssijan ammatillisesta identiteetistä täydentyy kertojan kokemuksena kehollisesta osaamisesta ja kompetenssista, *pätemisestä*, jonka avulla sai jo lapsena *hyväksyntää* ja jonka kautta Johanna *rakens*i *itsetunnon*:

Mä olin semmonen, joka aina sai kymppin liikunnasta ja joka aina sit esiintyi kaiken maailman tilaisuuksissa. Pienellä paikkakunnalla ku asuttiin ja kaikki kävi kattomassa ja... Jotenkin se oli semmonen, että sen kehon osaamisen kautta tuli sellaista arvostusta muilta ihmisiltä. Ja siitähän se rakentu se jonkinlainen itsetunto. (Johanna)

Keholliseen osaamiseen kiinnittyneen ammatillisen ja henkilökohtaisen identiteetin tulkintaa korostaa kertomuksessa myös kipujen kieltäminen ja pyrkimys unohtaa kehon signaalit toimintakyvyn heikkenemisestä. Vakavasta loukkaantumisesta huolimatta Johanna jatkaa tanssijan työtään ja pyrkii ohittamaan kivun, vaikka toimintakyvyn konkreettinen muutos ja lääkärin kehoitus lopettaa välittömästi tanssijan ura viestivät lopettamisesta. Johanna kertoo *roikkuneensa kynsin hampain* tanssijuudessaan ja tanssineensa *erityisrooleja*, jossa hänen toiminnanvajauksensa huomioitiin. Samaan aikaan loukkaantumisesta ja uran päättämisestä ei Johannan toteamuksen mukaan tanssiryhmässä juuri puhuttu. Kehollisesta pätemisestä affirmaationsa saanut tanssijan identiteetti ei enää vastaa tässä uudessa tilanteessa aiemmin omaksuttua toimintakykyä, tanssijan osaamista. Tämän ohella arkisen toimintakyvyn rajoitteet, itsepintainen kipu sekä kehon väsyminen lopulta pysäyttävät Johannan. Kertomuksessa tämä näyttäytyy ikään kuin suvantovaiheena, käännekohtana, jossa Johanna päästää irti.

Kun ammattimainen tanssiminen ei fyysisesti ole enää mahdollista ja keho ei ole ammatillisen toiminnan ja ilmaisun välineenä, Johannan tanssiin ja sen sosiaaliseen kontekstiin kietoutunut itsetunto ja identiteetti katoavat; *elämältä putoaa pohja, kaikki identiteetti*, kuten kertoja sitä kuvaa. Johanna ajautuu *kriisiin*, jonka alkuvaihetta värittää epäuskoisuus, *kaoottisuus* ja *ahdistuneisuus*. Tämä välittyi ker-

tomuksessa turvattomuuden kokemuksena, jossa kertoja kuvaa hämmentyneisyytään ja eksyksissä oloa, joka ilmenee *sumun* metaforana. Johanna kokee olevansa eksyksissä eikä löydä uutta suuntaa elämälleen. Tätä korostaa kertomuksessa myös yksinäisyys: tanssin sosiaalisten suhteiden katkeaminen, tanssin kentästä vetäytyminen, yksityiselämän ihmissuhteiden vähäisyys ja kohtaamattomuuden tunne.

Johannan kuvaama epätasapainotila, jota hallitsevat ristiriitaisuus, päättämättömyys, ahdistus ja turvattomuus muodostaa hetkellisesti kertomuksessa paradoksaalisesti tasapainotilan, joka pysähtyneisyydessään mahdollistaa myös etsimisen ja uudelleen itsensä kohtaamisen. Johanna löytää kokemukselleen tanssin kentän ulkopuolelta kuulijan ja voi kriisissään läpikäydä *tyhjyyden*, *pettymyksen*, *ilottomuuden* ja *katkeruuden* tunteet. Elämässä etsiminen muuttuu epäilyksi, turhautumiseksi ja toivottomuudeksi. Etsiminen ja sen pitkittyminen luo Johannalle kuitenkin uudenlaisia haasteita ja paineita herättäen *pikku hiljaa* kasvavan ja voimistuvan tunteen *olosta*, jossa *ei voi jäädä lillumaan hajalle*:

Tai että en mä voi olla näin hajalla koko ajan, et mun on nyt pakko lähteä rakentamaan tätä elämää uudestaan ja keksiä jotain mitä mä haluan tehdä. Ja kyllä yksi hyvä keino sit siihen oli se, että lähti opiskeleen taas, koska sitten sitä kautta tapas uusia ihmisiä, jotka ei ollu tanssijoita eikä ees tanssin kanssa missään tekemisissä. (Johanna)

Edellä olevan aineistolainauksen voi tulkita kuvaavan elämänmuutoksen hyväksymistä, jossa loukkaantumisen ja uran loppumisen sallitaan tulla osaksi omaa elämää. Kertoja ottaa ikään kuin askeleen, lähtee etsimään uusia kiinnostuksen kohteita ja muodostamaan uusia sosiaalisia verkostoja. Johanna irtautuu tanssijan identiteetistään ja suuntaa kouluttautumisen kautta rakentamaan itselleen uutta ammatillista identiteettiä. Tällöin tapahtunut, loukkaantumisen mukanaan tuoma elämänmuutos, muuttuu todeksi. Sopeutuminen ja tapahtuneen hyväksyminen antaa Johannalle myös luvan surra, mikä vapauttaa jatkamaan elämää kuten seuraava aineistolainaus osoittaa:

Vaihe, kun oli vähän heikossa kunnos sit fyysisestiki, et sillo... Silloin, se oli semmonen vaihe, et mä surin sitä. Mä surin mun sitä menetettyä x (kehonosa; HP) ja kaikkee tämmöstä. Sit mä surin sitä vähän aikaa ja sitten mä olin ihan, et nyt move on. / ... / Nyt kun on kulunu kuitenkin jo niin kauan aikaa ku joutu lopettamaan tanssin niin sitä entistä elämää ja ammattii ajattelee yhä vähemmän. / ... / Niin se etäännyy koko ajan ihan kauheesti. Niin totta kai sieltä on niinku hyviä muistoja, jotka säilyy ikuisesti mut nyt ollaan jo menty niin monta vuotta eteenpäin. Mä en enää sillei aktiivisesti palaa ja surkuttele, et voi kun mä haluisin tehdä sitä. Vaan nyt on ehkä sit hyväksynytän, et nyt on näin ja nyt mä meen tälläst polkuu ja katotaan mihin tää menee. (Johanna)

3.2.1.2 Kaisa: Kristallisoitumisen kertomus

Kristallisoitumisen kertomus kuvaa ammatillisen identiteetin löytämisen, kirkastumisen, kokemusta, joka avautuu tanssijauran päättämisestä. Keskeistä Kaisan kertomuksessa on fyysisen toimintakyvyn vajuus ja sen vastavuoroinen (resiprokaalinen) merkityksellisyys henkilökohtaisella, mutta erityisesti identiteetin sosiaalisella tasolla. Vaikka vuosien loukkaantumisen ja kuntoutuksen kierre saa ensisijaisesti lääkärin ehdottamaan Kaisalle uran päättämistä, muodostuu ymmärrys uran lopettamisesta korostuneesti vasta prosessissa, jossa kertoja pohtii toimintakyvynsä vajauksen suhdetta ja sen vaikutusta työyhteisöönsä, tanssiryhmään, sekä sen tanssijoihin. Yhtenä kirkastumana, käännekohtana, näenkin aineistossa hetken, jossa Kaisa kuvailee tanssiryhmässä hänelle tehtyä *erityisroolia*, jonka turvin hän loukkaantuneenakin tekee edelleen tanssijana työtään. Tämä erityisrooli ja toimintakyvyn rajoittumisen kokemus aiheuttavat kertojalle ristiriitaisia tunteita, sillä Kaisa päätyy pohtimaan kokemuksiaan omasta riittämättömyydestä, *kontrollisuuden pelosta* ja kyvystään toimia yhtenä tanssijoista ryhmässä. Tämän voidaan katsoa viittaavan myös Kaisan sosiaalisesti koettuun ja muotoutuneeseen subjektiiiviseen tanssijakäsitykseen, sillä hän ei juurikaan kuvaa kipua. Kaisa ei liioin kuvaa liikerajoittuneisuutta subjektiiivisesti vaan pikemminkin korostaa heikentynyttä tanssijan fyysistä taitoaan ja sen merkitystä ryhmälle. Kaisa peilaa tanssiryhmän toiminnan kautta loukkaantumistaan ja nojaa lopettamispäätöksessään kokemukseensa siitä, että hän ei voi enää toteuttaa sosiaalisesti fyysisesti ilmenevää tanssijuuttaan ryhmässä. Tällöin kyseessä voi olla ns. solidaarisuuden ele sosiaalista ryhmää, tanssiryhmää ja sen tanssijoita, kohtaan. Ryhmässä toimiessaan Kaisa kokee itsensä ”jarruna” eikä enää löydä järjestäviä syytä *roikkua* mukana. Hän kuvailee loukkaantumisen aiheuttamia fyysisiä rajoituksia työhönsä seuraavasti:

Onhan se vaikuttanu, koska se on tehny rajallisempaa siitä omasta liikekielestä ja omasta riittävydestä, että mihin pystyy venymään. Menihän se just äärimmillään niin pitkälle, että silloin piti tehdä mulle erityisrooli sitä varten. / ... / Vaikutti tietysti aika paljonkin siihen tanssiin. Et se on ehkä siinä just se mikä siinä on se stressaavin on semmonen pelko. Pelko tehdä, heittäytyä liikkeeseen ku pieni semmonen kontrolli on päällä koko ajan ja varovaisuus. Ja sitten kun semmonen on päällä niin kaikki semmoset improvisoinnit ja matskut mihin pitäis oikein heittäytyä kunnolla niin ne tuntuu vaikeelta. Ja tuntuu, että niistä ei saa irti ite eikä kukaan muukaan mitään, ku että kun yks jarruttaa siellä. / ... / Se oli sitten jo sitä, että piti pyytää aina koreografilta, että teidänkö mielummin näin päin ja voisko tämän tehdä x:lla (kehonosalla; HP). Ja se oli sitten aika raskasta kyllä. Se oli vähän semmosta... Niin se oli henkisesti raskasta, koska sitä tunsittensa sellaseks riipaksi. Kyllä täältä nyt löytyy varmaan ihan ihmisiä, jotka vois tehäki nuo liikkeet. Että miks mä roikun täällä? (Kaisa)

Erityisroolin merkitys osoittautuu keskeiseksi sosiaalisen tanssijakuvan piirtymisen ohella myös ammatillisen identiteetin luopumisen prosessin kannalta. Ensinnäkin Kaisa saa näin vielä lisää aikaa irtaantumisen prosessilleen ja voi luopua tanssijuudestaan tietoisesti ja sitä halliten. Tällöin hänellä on mahdollisuus jättää ammatillisesti tanssijuus ja valmistautua sen tuomaan muutokseen. Toiseksi erityisrooli ja loukkaantumisen asettamat fyysisen rajoittuneisuuden kokemukset konkretisoivat loukkaantumisen merkityksen tanssijana toimimiselle. Prosessi, jossa Kaisa päättyy lopulliseen päätökseensä, *toteamukseen*, uransa päättämisestä on hänen mielestään *välttämätön*, joka tulee *prosessoida* ja läpikäydä vaiheittain. Erityisroolin suojissa Kaisa etenee tässä prosessissa ja puntaroi tulevaisuuden vaihtoehtojaan. Samalla hän myös pyrkii tietoisesti ja hallitusti irtaantumaan ammatillisesta tanssijuudestaan kuten seuraava aineistolainaus osoittaa:

No sillon mä muistan, että se oli tosi paha pala, et jos ei ois voinu olla siinä viimesessä jutussa mukana. Et sitä, kun oli aatellut, et se on nyt se X:ssä niinku viimeine. Sillon oli nieleskelemistä ja se oli niinku paha... / ... / Mutta että mä, piti se vaihe käydäkkii. Tuskin sitä nyt kukaan ihan terveenä lopettaa. Se oli välttämätön vaihe tavallaan käydä. Todeta se, että ei tällä (keholla; HP) nyt ammatikseen tanssita. Se oli se vaihe, mikä piti siinä prosessoida sitten. (Kaisa)

Johannan kertomuksen lailla myös Kaisan kristallisoitumisen kertomuksessa on nähtävissä ristiriitaa ja ahdistusta, jotka konkretisoituvat metaforana *mustasta pilvestä*, joka varjostaa erityisesti aktiiviuran loppuaikaa. Metaforana se viittaa tulevaisuuden epävarmuuteen ja –tietoisuuteen, jonka loukkaantumisen mukanaan tuoma fyysisen toimintakyvyn muutos aiheuttaa. Musta pilvi näyttäytyy kertomuksessa ikään kuin uhkaavana enteenä mahdolliselle myrskylle ja värityy paradoksaalisesti sekä abstrakteina visioina tulevaisuudesta, mutta myös tulevan näköalattomuutena ja pelkona tanssin sisältämien *sosiaalisten suhteiden katkeamisesta*. Kaisa tiivistää haastavimmaksi ajanjaksoksi siirtymässään vaiheen, jossa hän elää kahdessa todellisuudessa; toisaalta jo uutta ammattia opiskellen ja toisaalta edelleen vanhaa ammatiaan osittain harjoittaen. Tulevaisuuden epävarmuus ja huoli siitä millaiseksi elämä lopulta muotoutuu kiteytyy *toteamukseen*, jossa Kaisa kertoo *kauhistellen visioivansa päätyvänsä ABC:lle kalapuikkoja lämmittämään raitaessussa*.

Kristallisoitumisen kertomuksessa loukkaantumisen tuoma elämänmuutos osoittautuu abstraktista tulevaisuuden visiosta huolimatta loppujen lopuksi *myönteiseksi kokemukseksi* ja samalla oman ammatillisen identiteetin kiteyttäjäksi, sillä elämänmuutos ja tanssijuudesta luopuminen saavat kertojan pohtimaan uudelleen suhdettaan tanssimiseen ja esiintyjyyteen, sen subjektiiviseen merkityksellisyyteen. Tällöin Kaisa kertoo löytäneensä uusia tulkintoja menneeseen ja havaitsee nyt tie-

toisesti uudesta positiostaan käsin tanssijan ammatillisen identiteetin kiinnittyneen nimenomaan *esiintyjyyteen* ja esiintymisen kokemukseen, ei niinkään tanssijuuteen.

Kaisa kokee tämän esiintymisen kokemukseen kiinnittyvän sosiaalisen identiteetin oivalluksen kautta olevansa valmis luopumaan tanssimisesta. Näin ollen elämänmuutoksen voi nähdä tässä kohden myös emansipatorisena, vapauttavana, kokemuksena, joka sallii kertojan tulevan omaksi itsekseen. Samalla lopettamispäätös vapauttaa Kaisan aktiiviurallaan kokemistaan ja hänen tulkitsemistaan tanssikentän asettamista paineista, joihin hän viittaa aineistossa treenaamisen ja erilaisten tanssitekniikoiden hallitsemisen vaatimuksina. Aineistossa häivähtää taustalla myös väsymys kiertue-elämään, vanhenevaan tanssijan kehoon ja kertojan kokemukseen yhä teknistyvästä, ”temppeuilevasta”, tanssijaideaalista. Loukkaantumisen kautta Kaisalle mahdollistuu siis juuri esiintyjyyden merkityksellisyuden ymmärtäminen, jonka hän yhdistää erityisesti esiintymisen kokemukseen ja suhteessaan yleisöön. Lopettamisessaan Kaisa kaipaakin kommunikaatiota yleisön kanssa, *palautetta* ja ”*peiliä*”¹⁷³, jonka kautta hänen esiintyjän ammatillinen identiteetti on tullut todeksi. Näen, että tässä kertomuksessa merkitykselliseksi tulee se, että loukkaantuminen ja tanssijuudesta luopuminen kirkastavat kuvaa siitä, mikä tanssijan ammatissa kertojalle oli tärkeintä: esiintyjyys. Tämän oivalluksen varaan Kaisa alkaa intuitiivisesti rakentaa uutta ammatillista identiteettiään jo tanssijauransa loppuaikoina. Siitä muodostuu turvaverkko, *vararavinto* kuten sitä kertoja metaforana kertomuksessaan nimittää. Tämä osoittaa valmistautumista tanssijauran lopettamiseen ja irtipäästämiseen. Sen ohella Kaisa aloittaa myös uuden ammatin opiskelun, joka valmistaa hänet uuteen sosiaaliseen todellisuuteen; olemaan ulkopuolella tanssin ammatillisesta kentästä. Kaisan kertomuksessa uudet asiat astuvat kertojan elämään tämän edelleen vielä harjoittaessaan tanssijan ammattiaan¹⁷⁴. Ne ikään kuin muodostavat ajallisen liukumon, jossa asiat sulautuvat yhteen. Muutosprosessiin kokemustaan Kaisa kuvailee aineistossa näin:

No se tuli niin pikku hiljaa, että koska mä aloitin... Mä olin vielä X:ssä (tanssijana; HP) töissä, kun mä aloitin ton X-koulun, että se meni niin limittäin. Mulle ei tullut mitään sellasta selkeätä, et naps nyt se meni poikki ja sitten ei enää. / ... / Niin ennen kun mä lopetin X:ssä (tanssijana; HP) vakituisesti niin oli jo toinen asia tulossa sinne sisään. / ... / Se varmaan helpotti sitä, et ei jää tyhjän päälle. (Kaisa)

173 Tämä metafora peilistä tulee esille myös Pia Hounin näyttelijäidentiteettiä tarkastelevassa väitöskirjassa. Houni (2000, 134) toteaa tutkimuksessaan, että näyttelijät kuvaavat teatteria eräänlaisena peilinä elämästä, reflektioiden kenttänä, viitaten eritoten katsomisen elementtiin.

174 Tämä muutokseen valmistautuminen tekee merkittävän ajallisen jatkumon poikkeaman muihin muutuskertomuksiin verrattuna.

3.2.1.3 Pasi: Nähdynsi tulemisen ja autonomian kertomus

Nähdynsi tulemisen ja autonomian kertomus kuvastaa kahdensuuntaisesti välittyvän identiteetin konstruktiota; yhtäältä tietoisesti rakennettuna tanssijan ammatillisena identiteettinä ja toisaalta myös kertojan henkilökohtaisemman identiteetin sekä minuuden *rakennusaineena*. Näistä sosiaalinen, tanssijan ammatillinen, identiteetti heijastuu kertomuksessa huolellisesti ja kontrolloidusti rakennettuna julkisivuna, imagona, jonka kautta Pasi tietoisesti *hoitaa uraansa itsenäisesti* sekä *valmistelee valintoja*, joihin hän ammatillisesti taiteilijana voi *sitoutua*. Pasi korostaakin pohdinnan kautta mahdollistuvaa valinnan ja valitsemisen merkitystä oman näköisen uran rakentamiselle, joka perustuu kertojan taide- ja tanssikäsitteille, mutta samalla myös henkilökohtaisen identiteetin prosessille. Tämä itsenäisen uran muodostuminen heijastelee aineistossa myös henkilökohtaisen tanssijaideaalin rakentamisen prosessia. Autonomiallaan ja henkilökohtaisemman ammatillisen tien etsijänä Pasi vahvistaa näin kertomuksessaan imagoaan ”yksinäisenä ratsastajana”, freelancetanssijana, tanssin sosiaalisessa kentässä korostamalla valinnan merkityksellisyyttä urallaan. Hän päättää tietoisesti julkisesta taiteilijakuvastaan valitsemalla yhteistyötahonsa ja teokset, joissa hän esiintyy.

Keskeisenä Pasin kertomuksessa näyttäytyy fyysisyyden korostaminen julkisessa tanssijakuvassa. Siinä hän lunastaa paikkansa tanssin keskiössä painottamalla fyysisyyttään tekemällä raskaissa töissä kaikkein raskaimmat roolit ja valitsemalla taiteellisin motiivein työtoverinsa sekä työnsä kiinnittyen tulkitsemaansa ajan nykytanssin vallitsevaan estetiikkaan ja sen vaalimaan tanssijakuvaan. Näin rakentuva julkinen tanssijakuva, imago Pasista tanssijana, asettuu tanssin kentälle ajallisesti paikallistuneena sosiaalisena roolina kuten seuraava aineistolainaus ehdottaa:

Mä sovin hyvin siihen, että tota ei... Että ilman muuta mä sovin oikein hyvin siihen. Hyvin ilmensin sitä tällast estetiikkaa ja ajattelua. Sehän on... Oli totta kai. Sain lähtökohtaisesti miestanssijana paremmin töitä, kun meitä oli vähemmän, vähän harvinaisempia. Mut kyllä se oli myös sillei, että mä olin jotenkin... Mulla oli ajatus... Mä jotenkin hyvin ilmensin sitä tietynlaisen ajan, ajatustapaan, minkälainen sen tanssijan pitää olla. Sit se oli semmosta mitä sitten se oli ikään kuin, se tietyllä lailla vallalla oleva ajattelu niin sillo koreografit halus käyttää sellasta. (Pasi)

Pasin kertomuksessa tanssijuus näyttäytyy siis juuri *valintojen tietoisuutena* ja *asioiden prosessointina*, joiden avulla rakennetaan ammatillista identiteettiä kertojan henkilökohtaisen tanssijaideaalin mukaisesti, mutta myös ajan estetiikan vaaliman tanssijakuvan kautta. Tanssi ja tanssijuus näyttäytyvät myös henkilökohtaisemmalla identiteetin tasolla tapana *tarkastella maailmaa* ja muodostaa maailmasuhde; käsitys

maailmasta ja siinä olemisesta. Nähdynksi tulemisen ja autonomian kertomusta voisikin kuvata henkilökohtaisen identiteetin ja minuuden prosessiksi (*itsen prosessiksi* kuten Pasi sitä aineistossa kuvailee)¹⁷⁵. Pasi kertoo suuntautuneensa peruslähtökohtaisesti kehollisten aistiensa kautta maailmaan ja kokeneensa olleensa kehonsa kautta maailmassa tutkien itseänsä ja maailmaa. Kertomuksessa Pasi toteaa tanssin olleen hänelle mielekäs väline minuuden työstämisessä. Se konkretisoituu kertomuksessa minuuden avautumisena tai sen löytämisenä yleisön kanssa katsottuna olemisen merkityksen kautta. Tanssijana hän on esitystilanteessa katsottuna ja hänellä on yleisö, jolloin katseen kautta avautuu kolme olemisen tapaa: hän katsoo, häntä katsotaan sekä hän tunnistaa itsensä muiden katsomana¹⁷⁶. Tulkintani mukaan Pasiin mainitsemassa minuuden tason prosessissa muodostuu tärkeäksi näkyviin saattaminen. Näin ollen minuuus ei muodostu tyhjässä tilassa, tyhjiössä, vaan se rakentuu ja mahdollistuu katsomisen hetkessä tulla nähdyksi ja kuulluksi, kohdatuksi.

Näyttämöllä ollessaan, katsottuna, Pasi kokee olevansa dialogissa yleisön kanssa, joka mahdollistaa minuuden työstämisen. Yleisön ohella minuuden vahvistumisen prosessi näyttäytyy aineistossa näyttämön ja sen suoman mahdollisuuden kautta,

¹⁷⁵ Tämän itsen prosessin käsitteen voi ymmärtää myös Timo Klemolan (1998) ja Tapio Kosken (2000) liikuntafilosofisen ja -fenomenologisen näkemyksen lailla, jossa liikunnan avulla on mahdollista tutkia itseään. Esimerkiksi Klemola (1998, 5) erottaa neljä keskeistä liikuntaan liittyvää projektia, joita hän kutsuu voiton, terveyden, ilmaisun ja itsen projekteiksi. Voiton projekteiksi hän luonnehtii kaikkia niitä liikuntamuotoja, joiden päämääränä on voitto (tästä esimerkkinä voidaan mainita huippu- ja kilpaurheilu) ja terveyden projektiksi Klemola taas kutsuu niitä liikkumisen tapoja, joissa ensisijainen päämäärä on terveydellinen (esimerkiksi kuntoliikunta ja terapialiikunta). Tanssia ja kaikkea sitä liikuntaa, jonka päämääränä on ilmaisu hän kutsuu ilmaisun projektiksi, kun taas itsen projektilla hän määrittää kaikkia niitä liikkumisen tapoja, joiden tarkoituksena on tutkia itseä. Tulkintani mukaan nämä Klemolan luokittelut eivät ole kuitenkaan ehdottomia ja toisiaan poissulkevia; ne voivat sisältää toisensa. Esimerkiksi Pasiin kertomuksessa ilmenevä määritelmä itsen prosessista käsittää sekä Klemolan ilmaisun sekä itsen projektit, jotka yhdistyvät kertojan kokemuksessa.

Kosken (2000) mukaan liikkeessaan ihminen on tietynlaisessa suhteessa maailmaan, joka perustavalla tavalla avautuu juuri kehosta. Ihmisen liikunnallinen suhde maailmaan on kehollisesti itsestä käsin määräytyvää aktiivista olemista ja samaan aikaan olennaisesti tekemistä ja ajatusten esittämistä maailmasta. (Emt., 26). Liikunta on siis ikään kuin filosofista itsensä tutkimista, jatkuvaa etsintää, jossa kysymykset ovat usein käsitteellisiä, mutta vastaukset kokemuksia, jotka eivät ole käännettävissä käsitteiden kielelle kuten Klemola (1998, 8) ehdottaa. Tiivistäen maailman voi hahmottaa alkavan ja koetun kehossa (Koski 2000, 41); parhaimmillaan se voi olla tie aidon maailmasuhteen löytymiseen (Puhakainen 1997, 180). Jyri Puhakainen toteaaakin, että urheilun avulla ihmiset voivat tavoitella kehon ja mielen harmoniaa. Näin subjekti voi myös konkreettisesti kokea miten kehollinen harjoitus lisää maailmaa koskevaa ymmärrystä. Tanssija voi siis tutkia niin suorituskykynsä kuin ilmaisukykynsä rajoja, mutta myös mahdollisuuttaan olla varsinaisesti (Klemola 1998, 47).

¹⁷⁶ Kts. lisää esim. Klemola 1998, 57.

sillä lavalla saa Pasia lainaten *tehdä mitä vaan*. Esiintymislava ja näyttämöllä oleminen muodostavat Pasille esiintymisenkokemuksessaan turvan ja suojan minuuden prosessille, jossa hän voi esiintyjänä näyttämöllä ollessaan leikitellä, hullutella ja *paljastaa* itsensä. Näyttämö välittyy tutkimuskenttänä ja sosiaalisten normien testauspaikkana. Aineistossa Pasi viittaakin tähän osin leikillisesti *ekshibitionismina*, joka välittyy katseen nauttimisen kautta kuten seuraava aineistolainaus osoittaa:

No sanotaan vaik näin, et mä nautin siitä. Nautin siitä katseesta ja mä nautin niinku tavallaan siitä, että mä paljastan. Mä paljastan jotain itsestäni, mä näytän jotain itsestäni ja ne muut tavallaan katsoo sen mitä mä haluun näyttää tai paljastaa. /.../ Kyllä mä halusin tehdä sen ja mä halusin tulla nähdyksi. Niin tavallaan jotenkin mahdollisimman sillei ikään kuin kokonaisena ja minuna ilman ehkä sellasta, että siinä olis joku tämmönen päällekkäyvä roolisuoritus tai tämmönen. (Pasi)

Nähdyksi tulemisen ja autonomian kertomuksessa tanssi nähdään muusta aineistosta poiketen myös sukupuoli-identiteetin rakennusaineena; tässä tapauksessa miehisyyden haltuunotossa. Kertoja pohtii miehisyyttään ja homouttaan sekä yhteiskunnan asettamia roolimalleja ja odotuksia miehelle. Tanssijuudessaan Pasi toteaa sitouttaneensa itseään vahvaan ja voimakkaaseen kuvaan miehestä *frysisyiden kautta kiinnittyen perinteiseen mieskuvaan* ja siihen usein liitettäviin mielikuviin *johtajuudesta, voimakkuudesta ja frysisyidestä*. Niiden suojissa hän voi tarkkailla ja rakentaa sukupuoli-identiteettiään sekä suhdettaan maailmaan ja yhteiskuntaan; osaansa homona yhteiskunnassa. Miehisuus ja voima ovat tällöin tapa saada hyväksyntää, jonka Pasi kiteyttää seuraavasti:

Ja tota niin sit tätä mä mietin, et kyllähän mä oon tietyllä lailla myös sit semmosen identiteetin miehenä aika paljon rakentanu sen treenaamisen ja sellasen suorituskyyyn kautta. /.../ Sitä kautta, et mä tiedän et mä oon hyvässä kunnossa ja mä jaksan. Ja mä oon voimakas ja mut hyväksytään sitä kautta. Se on ollu mulle ainakin aika semmonen oleellinen kyllä semmosen rakentamisessa. Ja sit siinä on vielä ehkä meille homoille vähän... Se on ehkä vähän semmonen erilainen asia vielä, ku se on jotenkin niin... Monet meistä tai ainakin minä nuorempana joissain määrin koin, että se miehisuus on ehkä joku semmonen... Että mikäs se meidän osa siinä nyt on sit näin luontojaan? Kuuluuko se meille? Ja millä lailla me ollaan miehiä, kun me ollaan homoja? Niin se ehkä tekee sit sen, että varsinkin jos on mullakin, et mä oon kuitenkin aikasin tienny et mä oon ite homo... Niin siinä on sit se tietynlainen ristiriita sitten tietyllä lailla. Tämmösessä siteissä, kielissä ja yhteiskunnassa se homous on nähty miehisyyden vastakohtana. (Pasi)

Kertomuksessa tanssijuudesta luopuminen saa kristallisoitumisen kertomuksen lailla luonnollisen lopettamisen luonteen, sillä loukkaantumisen mukaan tuoma

fyysisen suorituskyvyn muutos ei enää vastaa aiemmin huolellisesti rakennettua tanssijakuvaa. Vammautuminen on haavoittanut kertojan fyysisyyttä ja on näin ollen myös uhka aiemmin rakennetulle kuvalle vahvasta ja voimakkaasta tanssijasta. Pasi ei ole enää rakentamansa kuvan näköinen ja ymmärtää, että ei voi ammatillisesti toteuttaa subjektiivisen tanssijakuvansa mukaista tanssijuutta.

Henkilökohtaisen tanssijakäsityksensä ohella aineistossa Pasi pohdiskelee lopettamisen päätöstä tehdessään myös suhdettaan uraansa ja ammattiinsa sitoutumisesta ja siitä viittaako uran päättäminen *oman tanssijuuden ja kunnianhimon pettämiseen*. Pohdinnassaan Pasi päätyy näkemykseen, että hänen *tanssijakäsityksensä* ei ole tarpeeksi *laaja* tanssijakuvansa *muuttamiseksi*, vaan kokee itselleen *mielekkäämmäksi vaihtaa alaa, jolloin voi omistautua kokonaisvaltaisesti uudelle työlle sekä olla täysivaltainen ja -päätäinen toimija uuden alan keskiössä*. Näin ollen merkitykselliseksi muodostuu Pasin henkilökohtainen tapa tehdä työtä ja luoda itselleen sopiva sosiaalinen rooli, jolloin muutosprosessi osoittautuu henkilökohtaisen identiteetin jatkumoksi alaa vaihdettaessa.

Retrospektiivisesti katsottuna tanssijuuden keskiöön nousee kokemus fyysisyydestä sekä kiinnittymisestä henkilökohtaisen identiteetin ja minuuden prosesseihin, joiden edellytyksenä ei ole enää esiintyisyys. Aktiiviuran päättyessä Pasi toteaa myös saavuttaneensa seksuaalisen identiteetin rakentamisen, miehisyyden halutuunoton, prosessin *valmiiksi* ja julkiseksi manifestoiden sen yleisön edessä. Sanojensa mukaan Pasi on tällöin valmis *luopumaan ja etääntymään* tanssijuudestaan:

Liittyy siihen ku mä sanoin, että se esiintyisyys ei ollu silleen se ydin. Mä saatoin siitä esiintyijyydestä luopua ja mä olin ihan tyytyväinen, et mä saatoin antaa sen mennä. Se oli hyvin, se oli hyvin siihen fyysisyyteen aika paljon sidoksissa ja mä halusin näyttää sen. Ja siin oli myös ehkä myös sitä, että se tanssijuus oli ehkä tavallaan sellanen sillä lailla itsen, mun itsen prosessi. Et sit kun se oli tietyssä vaiheessa, niin ei se ollukkaan enää niin mielekästä jatkaa. Vaan niinku tietyllä lailla, nyt mä ainakin nään sen ainakin sillä lailla, että on mielekkäämpää opiskella ja alkaa tekemään jotain muuta. (Pasi)

3.2.2 Muutuskertomukset sairauskertomusten valossa

Odottamattoman elämäntapahtuman ja -vaiheen koittaessa voi normatiivinen elämänkulku mahdollisesti poiketa tutulta polultaan ja muodostaa käänteen elämäntiellä. Kyseessä voi olla esimerkiksi vakava ja toimintakykyä heikentävä sairaus, työttömyys, läheisen menettäminen, avioero tai kuten tässä tutkimuksessa loukkaantuminen, joka subjektin tahdosta riippumatta muuttaa elämänkulkua (kts. esim. Siltala 1987; Kleinman 1988; Riessman 1990; Frank 1991a; Frank 1991b;

Riessman 1991; Frank 1995; Hänninen & Koski-Jännes 1998; Hänninen 1999; McAdams, Josselson & Lieblich 2001, Horrocks & al. 2002; Valkonen 2002; Sparkes & Smith 2002; Riessman 2003b; Sparkes & Smith 2003; Pulkkinen 2004; Smith & Sparkes 2005; Sparkes & Smith 2005). Psykologi Pirkko Siltala (1987) kutsuu näitä odottamattomia ja satunnaisia käännteitä ei-normatiiviksi elämänvaiheiksi. Ne antavat Siltalan mukaan elämälle sisäisen struktuurin, rikkauden ja vivahteikkouden, joissa syntyvät perustavat elämäkokemukset, kun taas normatiiviset vaiheet antavat ihmisen elämäkululle ja kasvulle lähinnä ulkoisen hahmon. (Emt., 64–65). Näistä ei-normatiivisista elämäkokemuksissa sairaus, tai kuten tässä tutkimuksessa loukkaantumisen aiheuttama fyysisen toimintakyvyn heikentyminen, voi Hännistä (1999) mukaillen myös osoittaa, että ruumis ei ole tottelevainen suunnitelmien toteuttaja. Tällöin elämänmuutos voi viedä ihmiseltä hänen identiteettinsä perustan ja muuttaa ratkaisevasti myös suhdetta omaan kehoon. (Emt., 143) Kerronnallisuuden näkökulmasta elämänmuutos voi näyttäytyä tällöin esimerkiksi tyhjänä tilana kertomuksessa, sen vaimenemisena tai vahvistumisena, joka ilmenee käännekohtana, eräänlaisena vedenjakana kertomuksessa. Frank (1991a; 1991b; 1995) lähestyy vakavaa sairastumista ”suunnan tai kartan menettämisen” kokemuksena, jossa sairastuneen tulee oppia ajattelemaan eri tavoin kuin ennen sairastumistaan. Tämän kokemuksen jäsentäminen näyttäytyy Frankin mukaan kolmenlaisena kertomusmuotona: toipumis-, kaaos- ja etsintäkerronnallisuutena¹⁷⁷. Näistä länsimaaisessa yhteiskunnassa yleisin on toipumiskertomus (Frank 1995, 85–88; Sparkes 1998, 651), jonka Frank (1991a; 1991b; 1995) liittää populaarikulttuurissa ja (terveys)sosiologiassa erityisesti lääketieteelliseen tapaan nähdä sairastuminen¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Frank (1991b; 1995) kutsuu niitä nimellä *restitution*, *chaos* ja *quest*. Näistä *restitution* –sanon voi kääntää esimerkiksi ennalleen palauttamiseksi tai hyvitykseksi (Hurme, Pesonen & Syväoja 1993, 1035), jolloin tavoitteena on ennalleen parantuminen. Kenties osuvampaa olisikin siis käyttää paranemiskertomuksen käsitettä. Tässä kohden olen kuitenkin pitäytynyt Matti Hyvärisen (2006, 18) käännöksessä toipuminen.

Frankin typologiaa tarkasteltaessa on mielenkiintoista, että typologiasta puuttuu traagisen kertomuksen, tragedian, muoto. Ymmärtääkö Frank siis kaaoksen ja tragedian samankaltaisena? Voiko olla traagisia sairauskertomuksia ja ketkä niitä mahdollisesti kertovat? Saako niitä kertoa?

¹⁷⁸ Voidaan puhua medikalisaatiosta, jossa elämäntapahtumat ja poikkeavuudet pyritään lääketieteellistämään (Kauhanen 1998, 94). Yhteiskuntapoliittisesti medikalisaatio on havaittavissa juuri terveysnäkökohtien korostumisena; käytännössä tällöin lääketieteen ja terveydenhuollon status nousee (Tuomainen & al. 1999, 102). Lääketieteen legitimoima tieto ja sen sosiaaliset säännöt ulottuvatkin nykyään laajalti yhteiskuntaan ja yksilöön. Lääketieteellä on valta medikalisoida tai demedikalisoida ajan ilmiöitä. Lääketieteen ”lonkerot” ulottuvatkin

Frank (1995) tiivistää, että toipumiskertomuksessa sairastuminen näyttäytyy kehon aiemman subjektiivisen historian tai muualta tulevan mielikuvan mukaan ja sairastuminen nähdään ikään kuin suhteessa terveyteen tai sen puuttumiseen¹⁷⁹. Sairauden tilaa pidetään tällöin väliaikaisena ja tavoitteena on palata alkuperäiseen, sairautta edeltäneeseen, tilaan. Frankin mukaan toipumisen kertomus ei tällöin synnytä varsinaisesti itse kertojan muodostamaa kertomusta, vaan se perustuu muiden asiantuntijuuteen ja näiden asiantuntijoiden kompetenssiin sekä heidän huolenpitoonsa. Minuus on irtisanottu kehosta ja sen banaali heroismi, arkipäiväinen sankarillisuus, mahdollisesti värittää kertomusta. (Emt., 83–92) Sosiaalinen määrittää tällöin korostuneesti sairastumisen kokemusta ja kertomuksen muotoa tavoitellen paluuta alkutilanteeseen.

KaaoSkertomuksen juonen voi Frankia (1995) mukaillen tiivistää kokemukseen siitä, että elämä ei koskaan parane. Tällöin kertomukset ovat usein kaoottisia ja niiden narratiivinen järjestys puuttuu. Tapahtumat kerrotaan kuten kertoja ne kokee: mahdollisesti ilman jaksoja tai kausaalisuutta. Tämä kertomuksessa ilmenevä kohe-

jo jopa kauneuskäsityksiin, persoonan piirteisiin, toimintakykyyn, kasvuun ja kehitykseen sekä oikeuteen syntyä. (kts. lisää Myllykangas & Tuomainen 2010)

- 179 Esimerkiksi Maailman terveysjärjestöä WHO:ta (2011) mukaillen terveys on tila, jossa yksilön fyysinen, psyykinen ja sosiaalinen terveys ovat tasapainossa. Näin ollen terveydenhuollon keskeisiin käsitteisiin kuuluvat terveys ja sairastavuus voidaan nähdä esimerkiksi biolääketieteellisestä kontekstista, jossa terveydenhuollon funktioksi voidaan määritellä tämän ”sairauden tilan” poistaminen, lievittäminen tai hallintaan otto. Terveydenhuollon tavoitteena on perinteisesti nähty sairaiden ihmisten parantaminen, sairauden aiheuttaman tuskan lievittäminen ja sairauksien ehkäisy (Ryynänen & al. 2006, 90). Käytännössä nämä funktiot näkyvät esimerkiksi lääketieteen infrastruktuurissa, instituutioissa ja organisaatioissa. Lääketieteen käytännön ilmentymä, terveydenhuolto, on ottanut tehtäväkseen sairauksien ehkäisyn, terveyden ylläpidon, oireettomien tautien hoidon, sekä fyysiset, psyykkiset ja sosiaaliset vajavaisuudet, kasvun ja kehityksen, elämän synnyn ja kuoleman (Karisto, Lahelma & Rahkonen 1992, 96). Tätä biolääketieteellistä näkökulmaa täydentää esimerkiksi terveys sosiologia laajentaen medikalisoituneessa yhteiskunnassa erityisesti terveyden käsitettä sekä sen kapea-alaista keskittyneisyyttä biolääketieteeseen. Terveys sosiologia on ikään kuin silta yhteiskunnan, terveyden ja lääketieteen välillä. Se syventää ja avaa terveyskäsitteen horisonttia suhteuttamalla toisiinsa terveyttä ja terveydenhuoltoa koskevia maallikkonäkemyksiä sekä biolääketieteen käsityksiä. Se asettaa yhteiskunnalliseen keskusteluun myös niin terveyden ja sairauden kokemukset, mutta myös lääketieteen aseman ja vaikutusvallan sosiaalisena todellisuutena. Yhteiskunnan murroksen myötä kriisiytynyt terveydenhuolto on saanut rinnalleen yhä enenemässä määrin terveystaloudelle myös vaihtoehtoisen lääkinnän, jonka ihmiskäsitys on biolääketieteestä poiketen humanistinen ja holistisempi. Myös tyytymättömyys virallista terveystaloudella kohtaan ja toivo uusista hoitomenetelmistä on entisestään laajentanut vaihtoehtoisten hoitomuotojen laajaa kirjoa. Voidaan puhua paramedikalisaatiosta, joka osaltaan on alkanut purkaa biolääketieteen valta-asemaa. Vaihtoehtolääkinnän käyttö saakin yleensä alkunsa sairaus- tai terveysongelmasta, jota lääketieteelliset hoitomuodot eivät ole tyydyttävästi ratkaisseet (Vaskilampi 1992, 38).

renssin puute on eräs syy miksi kaaoskertomukset ovat Frankin mukaan vaikeita kuulla, sillä kuulijat eivät ymmärrä kertojan kertovan ”oikeaa” kertomusta. Kaaoskertomuksen kertojan ei liioin kuulla elävän ”oikeaa” elämää, koska elämä tyypillisissä kertomuksissa koostuu kausaalisisista tapahtumista. Kaaoskertomukset voivat edelleen olla myös haastavia kuulla, koska ne ovat mahdollisesti uhkaavia aiheuttaen ahdistusta kuulijoissa. Kuuleminen on siis vaikeaa, koska kuulijoille voi olla haastavaa kohdata mitä sanotaan; sairastuminen voi olla mahdollisuus tai todellisuutta kuulijan omassa elämässä. Myös lääketieteen osaamisen asiantuntijuus (toipumisen kertomuksista poiketen) voi säröillä paljastaen sen haavoittuvuuden, joka myös voi aiheuttaa turvattomuutta. (Emt., 97–101)¹⁸⁰ Toipumiskertomuksesta poiketen juonellisuus näyttäytyy kaaoskertomuksessa vaikeasti hahmotettavana ja mahdollisesti myös kausaalimattomana.

Etsintäkertomus tarjoaa Frankin (1995) mukaan sairaalle äänen kertojana kertomuksessaan, sillä toipumisen kerronnallisuudessa kertojan ääni on vieraan, toisen (esim. asiantuntijan), ja kaaoksessa kertojan ääni katoaa. Niiden, toipumisen ja kaaoksen, sisältämät äänet ovat ikään kuin taustahälyä, kun etsinnän kerronnallisuudessa kertojan ääni on etualalla sairastuneen henkilön näkökulmasta. Etsinnän kertomukset mahdollistavat siis vaihtoehtoisen tavan olla sairas. Kun sairastunut asteittain ymmärtää sairautensa merkityksen, avaa se mahdollisuuden metaforisesti matkaan, jonka tarkoituksena on selvittää minkälaisen matkan on tehnyt. Etsintäkertomus tunnistaa tällöin sairautta sekä moraalisina että vastuullisina agentteina, joiden ensisijainen toiminta on todistaa, olla todistajana kokemukselle. (Emt., 115–117)

Sosiologit Andrew Sparkes ja Brett Smith (2005) täydentävät näitä edellä mainittuja Frankin sairauskertomusten muotoja niissä käytettävien metaforien, ajankäsityksen ja toivon käsitteiden kautta¹⁸¹. Tutkimuksessaan Sparkes & Smith tiivistävät toipumiskertomuksissa käytettävien metaforien liittyvän urheilun ja sodan terminologiaan (kuten esimerkiksi tappelu, kamppailu, ”comeback”). Kaaosten kerronnallisuudessa ne ilmenevät kuristumisena, särkyvinä objekteina ja tunteiden pimeytenä. Etsintäkertomuksissa kertojat käyttävät usein matkan ja matkan tekemisen (esim. uudelleensyntymisen, matkavaikkeuden) metaforia. Aika jäsentyy toi-

180 Frankin (1995, 98) mukaan kaaoskertomuksen kertominen itse kaaosvaiheessa ei ole mahdollista, vaan sen muuttaminen verbaaliseksi, jaettavaksi, tarkoittaa että kaaoksesta tulee saada jonkinlainen ote, joka mahdollistuu välttämättömän etäisyyden oton avulla.

181 Sparkes & Smith (2005) tutkivat selkäydinvammaan rugbyuransa päättäneitä urheilijoita ja heidän sairauskertomuksiaan. Miehistä (N=14) pääosa (11/14) sijoittui toipumiskerronnallisuuteen, lisäksi joukossa oli yksi kaaos- ja kaksi etsintäkertomusta. Sparkes & Smith pohtivat tätä selkeää jakautumista ja toipumiskerronnallisuuden korostuneisuutta ja kysyvät määrittääkö kenties kertomusten sosiaalinen luonne ja sosiaalinen ympäristö sitä millaisia kertomuksia saa kertoa. (Emt., 87)

pumisessa odottamisena, kaaoksessa staattisena ja etsinnässä uudistuneena, takaisin palanneena ja fragmentaarisena. Kertomusmuodosta riippuen toive osoittautuu joko konkreettisesti tai epätoivoisesti asetettuna tai sen ylittävänä, ja identiteetti entisen kaltaisena, fragmentoituneena tai kehittyneenä. Tällöin kehon tyypeistä esimerkiksi kurinalainen liittyy toipumisen, kaoottinen kaaoksen sekä kommunikatiivinen kehon etsinnän kertomukseen. (Emt., 83)

Edellä kuvaamani Frankin (1995) ehdottamat sairauskertomusten muodot eivät aineistossa ilmene tälle tyypittelylle tunnusomaisesti kokonaisina kertomuksina, vaan toipumis- ja kaaoskertomukset näyttäytyvät pikemminkin kerronnallisuudessaan välivaiheina johtaen etsinnän kertomukseen. Kaisan, Pasin ja Johannan elämänmuutuskertomusten voidaan katsoa alkavan pyrkimyksestä toipumiseen, jolloin loukkaantumisen aiheuttama toimintakyvyn muutos näyttäytyy kuntoutuspuheina ja haluna palata ammattiin. Nämä kuntoutukseen ja työkyvyn palauttamiseen kohdentuvat puheet muodostavat haastatteluissa eräänlaisen johdannon elämänmuutuskertomuksille. Tällöin keho ja loukkaantuminen määrittävät kertojien puheissa lääketieteellisen- ja kuntoutusdiskurssin kautta. Kertojien puheissa korostuvat erityisesti terveydenhuollon asiantuntijoiden (esim. lääkärit, fysioterapeutit) asettamat käsitykset kehosta ja sen toimintakyvystä (esim. diagnoosi, hoitosuunnitelma) sekä passiivimuodot; kehosta tulee tällöin objekti, johon hoito- ja kuntoutustoimenpiteet kohdistuvat.

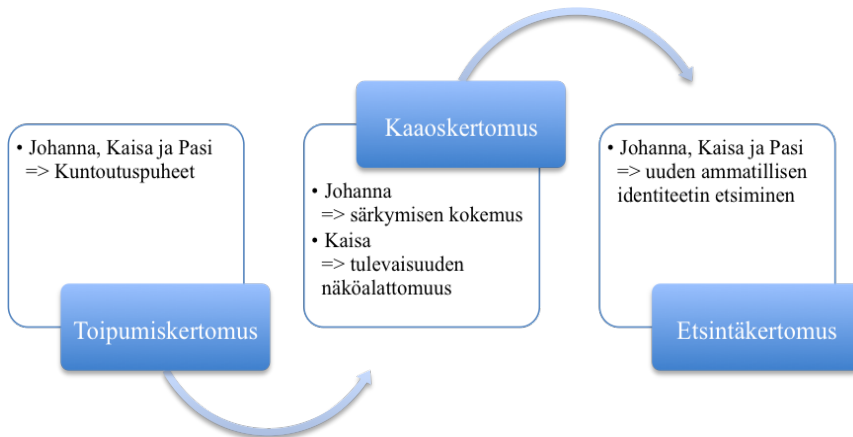
Toipumiseen tavoittelevan johdannon jälkeen Kaisan, Pasin ja Johannan kertomusten rakenteet erkanevat toisistaan. Johannalla toipumisen kertomus syvenee ”vanhaan elämään” tarrautumisen kokemukseksi, joka lopulta johtaa kaaokseen. Tässä kohden kertomuksessa korostuu kaaosmaisuus, fragmentaarisuus, epätoivo, yksinäisyys ja särkymisen kokemus, jossa kertojan ääni jää taustalle. Turvattomuus ilmenee ahdistuksena, pelkona, lamaantumisenä ja elämänhalun menettämisenä. Pitkällisen ja pitkittyneen yksinäisyyden värittämän kaaosvaiheen jälkeen Johanna löytää kertomukselleen ja kokemukselleen kuulijan, todistajan kuten Frank sitä nimittää¹⁸², jonka kautta kaaosvaiheen reflektio mahdollistuu. Tätä kautta Johannan kertomus päättyy etsintään ja tietoiseen päätökseen astua ulos kaaoksesta. Toipumis- ja kaaosvaiheiden kautta Johanna siis hakeutuu aktiivisesti etsintäkerronnal-

182 Frankin (1995) mukaan kaaoskertomuksia ei voi kirjallisesti kertoa, ne voi vain elää.

Kaaoksessa ei ole mahdollista saada etäisyyttä elämään, eikä liioin löytää reflektiivistä otetta siihen. Eletty kaaos tekee Frankin mukaan reflektion ja kertomuksen kertomisen mahdottomaksi. Kaaoksessa eläviä voidaankin auttaa löytämään reflektiivinen ääni, kertojan ääni, vain silloin kun ollaan valmiita todistamaan kertomusta. Kaaos täytyy siis hyväksyä ennen kuin uutta elämää voi rakentaa ja uusia kertomuksia voi kertoa. (Emt., 98, 110) Kts. myös Sparkes 1998.

lisuuteen, joka jää vielä osittain avoimeksi ammatillisen identiteetin kehittymisen osalta. Johanna toteaa lopuksi olevansa elämäänsä tyytyväinen, mutta ammatillinen elämänpolku jää vielä osittain avoimeksi kertomuksessa.

Myös Kaisan kertomuksessa kaaos tulee osittain näkyväksi tulevaisuuden näköalattomuutena sekä lyhytaikaisena pelkona sosiaalisten suhteiden katkeamisesta. Tästä Kaisan kertomus etenee kuitenkin nopeasti etsinnän kerronnallisuuteen ja identiteetin kehittymisen kokemukseen, jonka kautta muotoutuu kokemus ammatillisen identiteetin kirkastumisesta. Pasiin muutoskertomus jakautuu pääasiassa kahteen; toipumis- ja etsintäkertomuksien vaiheisiin. Näistä toipuminen näkyy kertomuksen johdannon lisäksi myös verhoutuneena muutosprosessiin, jossa Pasi löytää etsimisvaiheen jälkeen itselleen ominaisen tavan olla edelleen keskiössä uuden valitsemansa alan sisällä. Tämän voi tulkita identiteetin jatkumona ja osittaisena palaamisena ammattiin sitoutumisen merkittävyyden kokemukseen. Näkyväksi muotoutuu jälleen kertojan subjektiivisuus: omat valinnat, tulkinnat ja päätökset.



Kaavio 6. Toipumis-, kaaos- ja etsintäkertomusten ilmeneminen aineistossa.

Johannan, Kaisan ja Pasiin muutoskertomusten asettaminen Frankin typologian luokittelun malliin sijoittaa ne myös sosiaalisesti tutkimuksessa. Tätä kautta voidaan havaita, että vielä tanssin kentällä ollessaan niin Kaisan, Pasiin kuin Johannan kertomukset näyttäytyvät korostuneesti toipumisen kerronnallisuutena; niiden pääasiallisena tavoitteena on kuntoutuminen ja tanssijan ammatilliseen (fyysiseen) kuntoon pääseminen. Merkittävää on se, että sekä kaaos- että etsinnänkerronnallisuuden vaiheet tulevat kertojille Kaisaa lukuun ottamatta mahdollisiksi vasta tanssikentän ulkopuolella. Aineisto ehdottaa, että tanssin sosiaalisen kentän julkisesti sallittu kertomuksen muoto on sosiaalisesti jaettu toipumiskertomus tai sisäisesti

muodostunut toipumisen tarina (vrt. Hänninen 1999), jonka kautta ylläpidetään ja vahvistetaan, verifioidaan, tanssijan sosiaalista identiteettiä. Loukkaantumisen, kärsimyksen ja kivun voi nähdä kuuluvan osana tanssijan ammatillista identiteettiä.

Johannan esimerkin kaaoksesta voi ymmärtää liittyvän Frankin toteamukseen kertojan äänen katoamisesta ja sen kuulumattomuudesta tanssin kentällä näkyttömäksi tulemisen kokemuksen kautta. Johannan kertomus voi olla myös osoitus laajemmin jaetusta nykytanssijan sosiaalisesta identiteetistä; loukkaantumisen kieltämisen kautta tanssiryhmän muut jäsenet välttävät kuulemasta kertomusta, joka mahdollisesti johtaisi elämänmuutokseen ja kenties myös tanssijuudesta luopumiseen.

Pasin, Kaisan ja Johannan hakeutuminen etsinnän kertomukseen näyttäytyy aineistossa siis ainoana muutoksen mahdollistavana kerronnallisuuden muotona. Koska paluuta ei fyysisesti tanssijan ammattiin kertojilla enää ole, rajautuu toipumiskertomus pois. Kaaoskertomuksen ei voi katsoa edistävän pitkäaikaisesti subjektin psykologista hyvinvointia ja onkin suotavaa, että kaaos jäsentyy ohimenevänä vaiheena muutuskertomuksessa. Ainoastaan etsinnän kautta, tanssin kentän ulkopuolella (uudessa ammatillisessa kontekstissa), mahdollistuu kertojille uuden ammatillisen identiteetin luominen. Aineisto tiivistetyksi siis ehdottaa, että muuttuvan ammatillisen identiteetin kannalta on keskeistä tulla kuulluksi ja löytää uudeleen ”oma kertojan ääni” etsimisen prosessin kautta. Aineisto myös osoittaa, että Frankin luonnehtimat sairauskertomusten muodot eivät ole luonteeltaan stabiileja, vaan ne voivat ilmentyä vaiheina. Identiteetin muuntuvaisuuden kannalta aineisto korostaa myös minuuden ja henkilökohtaisen identiteetin jatkuvuuden merkitystä ja sen osittaista erillisyyttä ammatilliseen identiteettiin nähden.

3.2.3 Aktiiviuran lopettaminen

Näistä kolmesta edellä esittelemästäni muutuskertomuksesta ja niiden tulkinnallisesta sisällöstä (tarkastelemieni identiteetin ja minuuden välisistä suhteista) käsin muovaan ajatuksen tanssijaidentiteetin kiinnittymisestä ja sen merkityksestä uran päättämisen ja ammatillisen siirtymän prosessissa. Aineistoon nojaten erilaisen ammatti-identiteetin omaavat tanssijat kiinnittyvät siis tanssijuuteensa ja täten luonnollisesti myös prosessoivat muutosprosessiaan eri tavoin. Keskeistä on henkilökohtaisen identiteetin, minuuden ja identiteetin sosiaalisen, ammatillisen ulottuvuuden, välinen vuorovaikutussuhde. Tätä suhdetta olen tarkastellut identiteetin ja minuuden samuudenkokemuksen, henkilökohtaisen identiteetin kirkas-

tumisen sekä nähdyn tulemisen prosessin avulla. Tiivistän muutuskertomusten moniäänisyyden yhdeksi kertomukseksi, jossa tarkastelen identiteetin kiinnittymisen ohella myös muita aineistossa ilmeneviä keskeisiä aktiiviuran lopettamiseen ja siirtymään liittyviä tekijöitä: lopettamisen ja aktiiviuran vaiheiden välistä suhdetta, henkistä väsymystä, loukkaantumisen ja kuntoutumisen kierrettä sekä henkilökohtaisen toimintakyvyn muutosta. Lopuksi tarkastelen millaisen merkityksen aktiiviuran päättäminen ja sen päätyminen saa aineistossa.

Aloitan tiivistämällä Johannan, Kaisan ja Pasin muutuskertomuksissa ilmenevien tanssijaidentiteetin kiinnittymisten (kts. kaavio 7) merkitystä uran päättämiseen ja siirtymään. Särkymisen ja selviytymisen kertomuksessa tulkitseen, että kertojan minuus, henkilökohtainen ja ammatillinen identiteetti näyttäytyvät osittaisena samuudenkokemuksena, jolloin loukkaantuminen ja uran päättäminen ei muuta vain ammatillista todellisuutta vaan aiheuttaa myös särön kertojan henkilökohtaisemmalla tasolla. Kiinnittyminen tanssijan fyysisen taitoon ja urheilulliseen kehonkuvaan siis yhdistää kertomuksessa minuuden ja identiteetin tasot. Tämänkaltaisen kiinnittymisen voi tulkita myös hidastavan uran lopettamisen päätöstä ja muodostavan haastavan siirtymävaiheen. Se kuvataan kertomuksessa särkymisen kokemuksena, sumun metaforana ja etsimisen prosessina. Tässä kohden voimakkaan urheilullisen identiteetin voi tulkita analogisesti ja verrata Johannan kokemusta esimerkiksi urheilijoihin, joilla fyysisyys on keskeinen tekijä ammatitieturalla. Esimerkiksi telinevoimistelijoiden uran päättymistä tutkineet psykologit David Lavallee ja Hannah Robinson (2006) toteavat, että (kuten Johannan kertomuksessa) etenkin nuorena aloitettu urheilu-ura, täydellisyyteen pyrkiminen ja omistautuminen lajille aiheuttavat avuttomuutta, identiteetin kadottamista ja ekseyneisyyden tunnetta aktiiviuran päättyessä, sillä urheilusta erillinen henkilökohtainen identiteetti ei ole ennättänyt kehkeytyä vielä uran aikana. Dinan (1999, 304) korostaakin tiivistetysti, että tanssijoilla keskeisin haaste uraa päätettäessä on juuri tanssin oleminen osa henkilökohtaista identiteettiä.

Kristallisoitumisen kertomuksessa loukkaantumisen mukanaan tuoma muutos tuo tanssijalle helpotuksen ja oivalluksen ammatillisesta identiteetistä, joka sitoutuu kertojalle enemmän esiintyjyyteen kuin tanssijuuteen. Näin ollen elämänmuutos on kertojalle positiivinen tapahtuma ja siirtymä uuteen ammatilliseen identiteettiin on luonnollinen (kts. myös Laakkonen 1993, 19). Siirtymävaiheen voi siis kokea paitsi eräänlaisena seikkailuna, joka tarjoaa uusia ja itseä kehittäviä mahdollisuuksia, mutta myös henkilökohtaisen identiteettityön jatkumona ja sen kirkastumisena, joka antaa pohjan uuden ammatillisen identiteetin löytämiselle. Kaisan kertomuksessa ilmenevän ammatillisten identiteettien, tanssija- ja uuden ammatillisen

identiteetin, liukumisen toistensa lomaan voi tulkita tietoisesti identiteettityöksi. Tällöin aktiiviuran aikana asteittain irrottaudutaan tanssijan ammatti-identiteetistä kohti uutta ammatillista identiteettiä (kts. myös Lally 2007, 96).

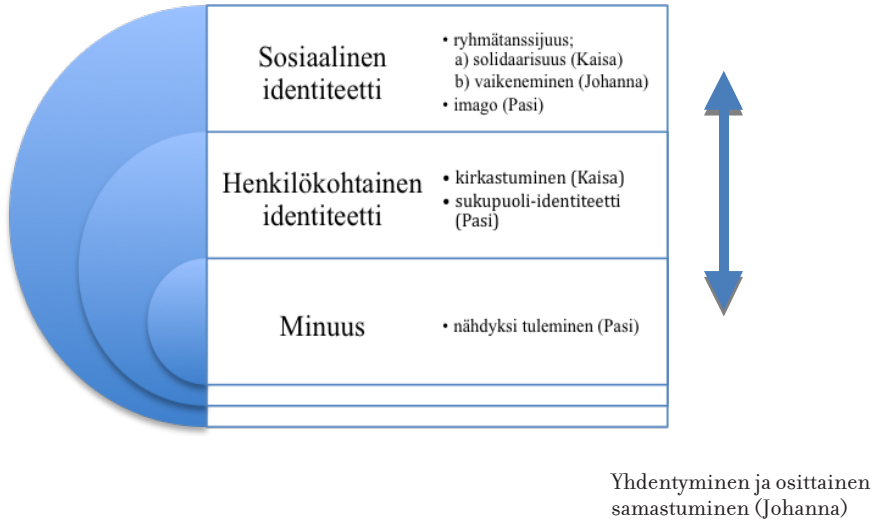
Nähdyksi tulemisen ja autonomian kertomuksessa kertojan ammatillinen identiteetti kytkeytyy osin rakennettuun tanssijaidentiteettiin sekä henkilökohtaiseen kasvuun ja kehitykseen. Tanssi näyttäytyy tällöin itsetutkiskelun mahdollistajana, jonka kautta kertoja voi rakentaa yksityisempiä identiteetintasoja (henkilökohtaista identiteettiään ja minuuuttaan), joista aineistossa korostuu sukupuoli-identiteetin, miehisyyden, haltuunotto. Pohdinta miehisyydestä ja homoudesta kiinnittää Pasin tanssijaidentiteetin myös sosiaalisesti yhteiskunnan asettamiin sukupuolirooleihin ja perinteiseen tapaan nähdä miehisuus johtajuutena ja korostuneena fyysisenä voimana. Pasi kiinnittyy täten tanssintutkija Kai Lehikoista (2004) mukaillen tanssikasvatuksessa, tanssin kentässä ja yhteiskunnassa vallitsevaan heteronormatiivisuuteen, joka suosii sankarillisuutta, militarismia ja urheilullisuutta. Lehikoinen toteaa, että tanssia harjoitettaessa pojilla ja miehillä korostuu erityisesti pelin, urheilun, urheilulääketieteen, ravinnon ja draaman diskurssit. Tässä yhteydessä (poikien) tanssikasvatuksen ja miestanssijan roolin voi nähdä sosiaalisesti rajoitettuna. Tiivistetysti voidaankin todeta, että yhteiskunnassa miestanssija usein esitetään homoseksuaalina, mutta useimmiten koreografioissa miestanssija näyttäytyy heteroseksuaalisena ja maskuliinisena olentona. (Emt.) Samaan hegemoniseen sukupuoli-ideologiaan¹⁸³ päätyy myös tanssintutkija ja –historioitsija Ramsay Burt (2007), joka tarkastelee miestanssijoiden sukupuolisuutta koreografisessa kontekstissa¹⁸⁴. Burt toteaa homoseksuaalisuuden olevan osittain vielä tabu tanssin kentässä. Taustalla heijastelee Burtin mukaan esimerkiksi yhteiskunnan homofobia sekä baletti-instituution halu suojella sponsorisopimuksia. (Emt., 22–24, 28–29)

Pasin kertomuksessa miehisyyden haltuunoton prosessissa katsojalla, yleisöllä, on ”todistava” rooli, sillä kertoja ikään kuin paljastaa identiteetistään ja minuudesta sen rakennusosia katseen ja katsottuna olemisen kokemisen kautta, jolloin nämä identiteetin osat heijastuvat takaisin subjektille. Symbolisesti välineenä tässä prosessissa on tanssijan keho ja sen mahdollistama fyysisyyden kokemus. Tällöin ammatilliseen fyysisyyteen kietoutuvat henkilökohtainen identiteetti ja minuus korostavat tanssijuuden suojassa mahdollistuvaa henkilökohtaista kasvua ja ihmisenä kehittymisen prosessia. Tulkintani mukaan molemmissa, niin nähdyksi tule-

183 Saman hegemonisen sukupuoli-identiteetin voi esimerkiksi nähdä osana urheilukulttuuria. Sparkes & Smithin (2002) mukaan rajoittunut ja voimaa edelleen korostava maskuliinisuus rajoittavat vammautuneen miehen identiteettityötä.

184 Burt (2007) tarkastelee miestanssijuutta 1900-luvulta alkaen postmoderniin tanssiin ulottuen.

misen ja autonomian kuin kristallisoitumisen kertomuksessa tanssijaidentiteetin kiinnittyminen (jonka määritän tässä tutkimuksessa siis henkilökohtaiseksi identiteetin rakennusaineksi) ei katoa tanssijuudesta luopumisen myötä. Näkemykseni mukaan tämä myös helpottaa osaltaan lopettamisen päätöstä sekä ennakoi tulevaa siirtymävaihetta. Katsonkin, että tanssijuuteen kiinnittyminen on merkityksellistä tanssijan ammatillisessa muutosprosessissa ja ennakoi mahdollisesti myös sen tulevaa luonnetta (kts. myös Leach 1997, 54–55; Dinan 1999, 304).



Kaavio 7. Minuuden ja identiteettien tasojen ilmeneminen muutuskertomuksissa.

Lopettamispäätöksen taustalla keskeisimpänä tekijänä voidaan aineistossa nähdä niin Kaisalla, Pasilla kuin Johannallakin fyysisen toimintakyvyn vajauksen aiheuttama konkreettinen kokemus siitä, että muuttuneella keholla ei ole enää mahdollista tehdä tanssijan töitä. Loukkaantuminen kuvataan kertomuksissa ulkoisen attribuutorin asemasta käsin, jossa ulkoinen tekijä on vaikuttanut asiaan¹⁸⁵. Toimintakyvyn muutokseen johtanut loukkaantuminen näyttäytyy kertomuksissa käännekohtan tuoneena tietynlaisena tapahtumana, episodina, jolle voidaan osoittaa täsmällinen ajallinen sijainti. Tulkitsen kuitenkin, että aineistossa esiintuotu lopettamisen prosessi on paradoksaalisesti käynnistynyt jo ennen tätä yksittäistä lopettamiseen johtanutta edisodia, sillä loukkaantumistapahtumaa edeltänyt aika sisältää kerto-

¹⁸⁵ Attribuutorit voidaan jakaa sosiaalipsykologisesti ulkoisiin ja sisäisiin. Sisäisellä attribuutorilla viitataan yksilön sisäiseen tekijään, joka vaikuttaa asiaan (kts. lisää Pirttilä-Backman 2010, 253–256).

muksissa ohitettuja ja laiminlyötyjä kivunkokemuksia ja rasitusvammoja. Primaarinen loukkaantuminen sekoittuu kertomuksissa myös sitä seuraaviin sekundaarisiin vammautumisiin, *kuntouttamisvaiheisiin* ja yrityksiin *päästä takaisin tanssikuntoon*; loukkaantuminen käsitteenä aineistossa siis ikään kuin laajenee. Laakkonen (1993, 47) selvityksessään toteaaakin, että uransa vammautumiseen päättäneillä tanssijoilla lopettamispäätöstä edeltävät usein pitkät kuntoutusjaksot ja yritykset palata työkuntoon. Tätä todentaa myös aineisto.

Aineistossa loukkaantumisen mukanaan tuoma *mahdoton tuska ja kipu*, hyväksytään kertomuksissa ja niitä jopa vähätellään tai niiden olemassaolo pyritään kieltämään. Kipu ja sen kieltäminen viitannee mahdollisesti kehon reaktioiden sivuuttamiseen, ammatilliseen sitoutumiseen, haluun säilyttää tanssijan ammatillinen identiteetti tai stoalaiseen asenteeseen sietää kipua. Loukkaantumisen vakavuus ja merkityksellisyys paljastuu kertomuksissa asteittain särkylääkkeiden syömisen (*pillereiden popsimisen*), *teippausten*, *erikoisroolien*, *leikkausten* ja kuntoutusvaiheiden ja -menetelmien jälkeen, kun toimintakyky fyysisesti tanssijana *ei enää palaa entiselleen*. Tanssijan keho *ei enää toimi samalla tavalla* kuin ennen ja vammautumisen *alkaa hankaloittamaan* myös arkielämää ja sen päivittäisiä toimintoja. Lopettamispäätöksen prosessissa korostuu jälleen *sissimäinen sitkeys* ja kivun sietäminen, sillä kuten Pasi toteaa *ei aikaisempi lopettaminen olisi ollut luontaista*. Tätä Pasiin toteamusta tukee myös Johannan aineistolainaus, jossa kiteytyy pyrkimys ohittaa kivun aistiminen ja kivun sietämisen kyvyn merkitys osana tanssijan ammatillista identiteettiä:

Ja mä tavallaan jo tiesinkin, et siellä x:ssa (kehonosa; HP) on jotain tosi pahasti vialla. Mutta mä halusin kieltää sen, koska mä halusin tanssia ja opettaa tanssia mitkä oli mun ammatit silloin. Ja halusin sulkea sen pois mielestä enkä mennyt lääkäriin. Vedin sitten kaiken maailman särkylääkkeitä ja kipuja... / ... / Ja siis ei se kipu, ei se tullu sillei että se olis tullut yhtäkkiä sinä xxxx (vuonna; HP), vaan oli se mulla ollu varmaan jo pari vuotta aikasemmin. Mä olin jo tuntenut, että siellä x:ssa (kehonosa; HP) on jotain omituista. Mutta tota ainahan, kun on tanssija ja näin... Niin ainahan jostain paikasta kolottaa. Ei sitä ottanu niitä semmosii pikkukolotuksia kauheen vakavissaan. (Johanna)

Ymmärrys oman tanssijakehon toiminnan muutoksista ja vammautumisesta tuo aineistossa esille myös subjektiivisen käsityksen tanssijaideaalista. Seuraavassa aineistolainauksessa Pasi pohtii hypoteettisen kertomuksen avulla henkilökohtaista tanssijakäsitystään ja tulevaisuuttaan vammautuneena tanssijana. Näin tehdessään Pasi peilaa tanssijaideaaliaan vammautuneisiin ammattitanssijoihin ja ammatti-

tanssijoihin, joilla on fyysinen vamma¹⁸⁶. Pasi toteaa, että vaikka uran *jatkaminen olisi ollut vaihtoehtona, ei hän olisi voinut tehdä sellaisia tanssijan töitä kun haluaisi ja näin ollen ei voisi kiinnittyä itselleen merkitykselliseen tanssijakuvaan:*

Voihan sitä tanssia, vaikka ei oo ollenkaan jaloillaan. Jalkojensa päällä aina. Mutta niin, en mä sit tiedä. En mä, mä en halunnu tehdä sitä. Mä oon myös tietoinen siitä, että ei se ikään kuin mun tanssijakäsitys oo tarpeeks laaja. Mä oon tietonen siitä, että mä oisin voinu jatkaa esiintyjänä ja tanssijana. Vaikka mun kroppa ois mennyt vielä huonompaan kuntoon siitä mitä se oli se. Se ois ollu mahdollista. Mä oisin voinu valita sen esiintyjyyden ja tanssijuuden, mutta en mää valinnu. Se ois ollu iso muutosprosessi tietysti ja varsinkin semmoselle, joka oli... Mä olin tottunut olemaan tanssijanakin vielä semmonen hyväkuntoinen ja suorittava. Niin ja siinäkin populassa. Sitten enemmän luovuin siitä tanssijuudesta, niin enemmän aloin tekemään sit jotain muuta. (Pasi)

Koetun tanssijaidentiteetin ja muuttuneen fyysisen toimintakyvyn ohella päätökseen aktiiviuran lopettamisesta vaikuttaa aineiston mukaan myös aktiiviuran kesto ja sen vaihe sekä henkinen väsymys tanssikentän taloudellisiin resursseihin. Kertomuksessaan Johanna toteaa metaforanomaisesti uransa päättyneen *kuin kananlento*, joka loppui ennen kuin ehti kunnolla alkaa. Lopettaminen näyttäytyy muutostokertomuksessa *suurena shokkina*, sillä Johanna olisi halunnut katsoa mihin hän *taiteilijana kehittyy*. Dinanin (1999) mukaan erityisesti ajallisesti pitkä tai kapea ura voi vaikeuttaa uran päättämistä ja tulevaa siirtymää. Dinan toteaa, että menestyneet tanssijat menettävät uransa päättäessään (ammatillisen) identiteettinsä ohella myös maineensa, kunnioituksensa, tyytyväisyyden ja taiteellisen identiteettinsä. Urallaan epäonnistunut tai loukkaantunut tanssija kohtaa Dinania lainaten tyhjyyden ja pettymyksen tunteita, kun päämäärä jää toteutumatta. (Emt., 304) Myös Leach (1997, 54) päätyy korostamaan kesken jääneen tai katkenneen uran merkitystä ja sen jättämää tyhjyyden tunnetta sekä menetettyä unelmaa.

Aineistossa pidemmän uran tehneille tanssijoille luopuminen osoittautuu luonnollisemmaksi, jopa *helpotukseksi* kuten Kaisa toteaa. Kaisalla ja Pasilla lopettaminen tuo esiin myös pinnan alla kytevän *väsymyksen ja pettymyksen tanssin taloudellisten resurssien heikkouksiin*, jolloin loukkaantuminen ja uran päättäminen *auttavat tekemään ratkaisuja uusien asioiden löytämiseksi elämään*. Saman johtopäätöksen voi todeta myös Laakkosen (1993) tutkimuksesta, jossa aktiiviuran päättymisen näyttäytyy helpottavana kokemuksena tanssijoille, joilla on ollut takanaan pitkä työntäyteinen ura tai mahdollisuus varautua elämänmuutokseen. Laakkonen toteaa-

¹⁸⁶ Edelläkävijänä vammaisammattitanssijoiden työllistämässä on toiminut vuonna 1991 Iso-Britanniassa Celeste Dandekerin ja Adam Benjaminin perustama nykytanssiryhmä CanDoCo. (lue lisää: <http://www.candoco.co.uk>)

kin, että tällöin tanssijan työtä kohtaan mahdollisesti tunnettu henkinen väsymys voi osaltaan jouduttaa ja jopa helpottaa lopettamispäätöksen tekoa. Tämän ohella pidemmän uran tehnyt tanssija voi myös kyseenalaistaa työyhteisössä vallitsevia sääntöjä ja käytäntöjä, joihin hän aiemmin ei juurikaan ole kiinnittänyt huomiota. (Emt., 54) Merkityksellisenä korostuu uran päättämisessä päätöksen itsenäinen tekeminen. Tällöin uraa ja lopettamistaan voi katsella jälkeenpäin tyytyväisin mielin kuten Pasi seuraavassa aineistolainauksessa toteaa:

Mä tein ikään kuin mielestäni sen parhaan valinnan silloin sekä ammatinvalinnan suhteen, ku mä valitsin sen tanssijuuden. Tavallaan niiden töiden suhteen. Et kyllä se mun mielestä sillon oli ikään kuin se, se tuntuu hyvältä valinnalta. Ja mun mielestä se kannattikin tehdä. Mut sitten niin tietyllä lailla mä oon ihan tyytyväinen itse asiassa siihen mun koko tanssijan elämään, et tota ei mun tarvii enää tanssia. (Pasi)

Aineistossa loukkaantumiseen päättyvä tanssijan aktiiviura heijastuu eräänlaisena ajallisena jatkumona, joka monien edellä mainittujen päätökseen vaikuttavien tekijöiden kautta lopulta johtaa siirtymän kautta uuteen elämänvaiheeseen. Lopettamispäätöstä luonnehditaan aineistossa retrospektiivisesti korostetusti tanssijuudesta *luopumisena*, joka konstruoituu kertomuksissa joko subjektin valintana, pakkoratkaisuna tai valmiutena luopua. Ensisijaisesti se näyttäytyy kuitenkin kertomuksissa *menetyksenä*, *pienenä kuolemana* kuten Pasi sitä nimittää. Uransa päättäneitä australialaistanssijoita tutkineet Jeffri & Throsby (2005, 5) toteavatkin, että on yleistä määritellä uran loppuminen yhdeksi elämän pieneksi kuolemaksi. Tällä Jeffri & Throsby korostavat, että uransa päättäneiden tanssijoiden tulee saada surra ja saada suruprosessi päätökseen ennen kuin he voivat aloittaa uuden ammatillisen uran. Tällöin kyseessä on tulkintani mukaan luopumisprosessin päättävä vaihe.

Siltala (1987, 69) toteaa menetysten yleisesti merkitsevän tasaisen elämänsä loppumista ja sisäisen psyykkisen työn voimistumista, sillä luopumisprosessi (koski se ihmistä, työtä, kotipaikkaa, elämänvaihetta tai elämästä luopumista) sisältää menetetyn sisäistämisen. Tulkiten Siltalan viittaavan tällä menetetyn käsitteellistämiseen ja sen merkityksen subjektiivisuuden ymmärtämiseen¹⁸⁷. Aineistossa

¹⁸⁷ Tämän Siltalan mainitseman menetyn sisäistämisen prosessin voi aineistosta käsin myös hahmottaa hyvin samankaltaiseksi kuin kriisin tai traumaattisen tapahtuman jäsentämisen aikajatkumon, joka tyypillisesti jaetaan sokki-, reaktio-, työstämis- ja käsittelyvaiheeseen sekä uudelleen orientoitumisen malliin (Saari 2003). Loukkaantumisen voi nähdä siis myös ulkoisen attribuutorin aiheuttamana stressitilanteena, jossa menettämisen ja luopumisen, luovuttamisen, prosessi on keskeinen ammatillisesta identiteetistä irrotautuesssa ja uuteen identiteettiin suunnattaessa. Tällä viitataan sosiaalipsykologisessa kirjallisuudessa keskeiseen attribuution käsitteeseen, jonka voi käsittää vastuullisuuspäätelmäksi.

tähän viitataan menetysten kohteiden nimeämisen kautta. Pasi mainitsee kertomuksessaan menettäneensä niin tanssin kentän sosiaalisen verkoston (ne ihmiset kuten hän toteaa) sekä ammatinsa, fyysisen suorituskykynsä, taiteilijuutensa ja mahdollisuuden itseilmaisuuun. Johanna taas tiivistää joutuneensa luopumaan kaikesta entisestä elämästään lopettaessaan uransa. Tässä kohden kristallisoitumisen kertomus poikkeaa Pasiin ja Johannan menetyksen kokemuksista, sillä Kaisa kertoo kokevansa arjen pysyneen samankaltaisena elämänmuutoksesta huolimatta ja korostaa sosiaalisten suhteiden säilyneen aktiiviuran aikaisiin tanssiystäviin ja –kollegoihin. Pasilla ja Johannalla tanssin ammatillisten sosiaalisten suhteiden katkeaminen näyttäytyy osin sekä eheytyamisen kannalta tarpeellisella etäisyyden otolla (*pesäeron tekemisellä* kuten Pasi sitä nimittää), mutta myös osin uuden jakamattoman arjen kautta. Sosiaalisen verkoston ylläpitäminen osoittautuu aineistossa vaativammaksi, kun yhteistä ammattia ei ole enää entisten työtovereiden kanssa. Ammatillisesta tanssijuudesta irtaantumisen ja siirtymävaiheen prosessin kannalta merkitykselliseksi muodostuu kokemus identiteetin¹⁸⁸ muuttumisesta, jonka voi Leachia (1997, 54–55) mukaillen tiivistää taiteilijaidentiteetin ja siihen liittyvän elämäntavan menettämisenä. Aineistossa Pasi ja Johanna liittävät sen sosiaalisesti tunnustettavaan kompetenssiin, fyysiseen pätemiseen ja taiteilijan rooliin, jota he kuvaavat seuraavanlaisesti:

Saaren (2003) mukaan stressi kuvaa juuri niitä ulkopuolisten olosuhdetekijöiden eli niin sanottujen stressitekijöiden suhdetta ihmisen persoonallisuustekijöihin kuten kykyihin, taitoihin ja tavoitteisiin. Mikäli näiden tekijöiden välillä vallitsee voimakas epäsuhta, ihminen kokee stressiä. (Emt., 274) Käsitteenä stressi voidaan jaotella alakäsitteisiin: eu-, neu- ja distressiin. Tällöin eustressillä viitataan ns. ”hyvään stressiin”, joka koetaan innostavana, haasteellisena ja motivoivana. Neustressi on taas eräänlainen ”neutraali välitila”, jota koetaan kun saadaan tietoa joistakin kaukaisista ahdistavista tapahtumista, joihin ei itse kuitenkaan osallistuta välittömästi tai aktiivisesti. Haitallisena pidetään distressiä, jolla on sekä biologisia että psyykkisiä seurauksia. Tavallisesti stressireaktio auttaa akuutisti sopeutumaan uuteen tilanteeseen ja johtaa homeostaasin palautumiseen. Ongelmia syntyy kuitenkin mikäli stressi on liian voimakasta tai pitkäaikaista suhteessa yksilön kykyyn säädellä stressiä, jolloin se määrittyy distressinä. (Räsänen & al. 2000, 205; Korkeila 2006; Karlsson, Melartin & Karlsson 2007, 3293) Näin ollen traumatisoiva kokemus voi olla mikä tahansa uhkaava tilanne, joka aiheuttaa yksilössä voimakkaita, normaalia elämää häiritseviä reaktioita ja jonka yhteydessä yksilö joutuu kohtaamaan useita psyykkisesti haastavia sopeutumistehtäviä, joita ovat muun muassa tietoisuus omasta haavoittuvuudesta, turvattomuus ja kysymykset oikeudenmukaisuuden toteutumisesta elämässä (Saari 2003, 27).

- 188 Laakkonen (1993) toteaa, että identiteetin menettäminen on yksi aktiiviuransa lopettavan ammattitanssijan suurimmista haasteista loukkaantumisen mukanaan tuomassa elämänmuutoksessa. Urasta ja tanssijuudesta luopumista vaikeuttaa Laakkosen mukaan erityisesti se, että tanssijan käsitys omasta itsestä korreloituu usein hyvin vahvasti hänen ammatti-identiteettinsä kanssa. (Emt., 53) Samaan päätyy myös Leach (1997, 54), joka korostaa taiteilijuuden menettämisen kokemusta.

Noh, tavallaan elämältä putos pohja, kaikki identiteetti. Kuka mä oikein oon jos en voikaan enää tanssia? Oli kuitenkin tottunu siihen, että se identiteetti määrittyy niin vahvasti sen myös kropan kautta. Että mä oon voimakas ja vahva ja venyvä ja mun kroppa osaa mitä vaan. /... / Ja sitten yhtäkkiä, kun tajus että mun on ruvettava suunnittelemaan nyt elämää ihan uusiksi ja mitä mä nyt alan oikein tekeen. Ja just tää, et kuka mä nyt oikein ees oon. (Johanna)

Niin siinä putos identiteetistä semmonen iso osa jotenkin sitä identiteettiä ja sitä semmosta kompetenssia. Et mitä minä ihmisenä tai tyyppinä osaan. /... / Tästä taiteilijuudesta niin joutunu vähä luopumaan. Ei niin, että tämmönen ois kun kusi sukassa nykyään, et ei nyt niinkään. Mut et vähän enemmän ehkä joutuu sit suhteessa siihen, että joutuu rakentaa uskollista ammattiroolia, identiteettiä itelleen. Ja sit suhteessa semmisiin tilanteisiin mis on vaikutuksessa tulevien kollegojen tai sit oman alan ihmisten kanssa niin se on ehkä vähän erilainen koodi. Nyt pystyy näkemäänkin... Et semmonen luopuminen siinä ehkä on tapahtunu. (Pasi)

Tässä tutkimuksessa loukkaantuminen ja tanssijan aktiiviuran päättämisen prosessi näyttäytyvät yllättävänä ja odottamattomana elämänvaiheena, jossa tanssijan identiteetti kyseenalaistuu. Loukkaantuminen saa kertomuksissa prosessinomaisen kuvauksen, johon kuuluvat primaarisen loukkaantumisen episodin ja sitä mahdollisesti seuraavan sekundaarisen loukkaantumisen ohella myös kuntouttaminen, kipu tai kivun kieltäminen. Merkittävimmäksi tekijäksi loukkaantumisen kokemuksessa korostuu sen vaikutus tanssijan fyysisen toimintakyvyn heikkenemiseen. Uran päättämisen kannalta juuri toimintakyvyn heikkenemisen merkitys nousee keskeiseksi tekijäksi kertomuksissa uran lopettamisen päätöksissä. Tämä ehdottaa, että kertomuksissa tanssijaidentiteetti sitoutuu korostuneesti fyysisyyteen ja tanssijan fyysiseen taitoon. Aineisto valottaa myös aktiiviuran lopettamisen päätöksen taustalla olevia muita syitä kuten väsymystä, pettymystä ja taloudellista niukkuutta.

Uran päättyminen näyttäytyy aineistossa joko menetyksen kokemuksena tai emansipatorisena muutoksena. Tulkintani mukaan näissä molemmissa uran päättymisen luonnehdinnoissa ja muutosprosesseissa on keskeisintä tanssijaidentiteetin suhde ja kiinnittyminen minuuden ja identiteetin tasoihin. Näin ollen uran päättämisen luonteen kannalta merkityksellistä¹⁸⁹ on minuuden sekä sosiaalisen ja henkilökohtaisen identiteetin välinen vuorovaikutussuhde, uran vaihe ja sen kesto sekä aktiiviuralla saavutetut tavoitteet.

¹⁸⁹ Urheilijoiden urasiirtymää tarkastelleet psykologit Erpic & al. (2004) korostavat uran päättämisen luonteen kannalta keskeisimmiksi tekijöiksi uran päättämisen vapaaehtoisuuden, urheilu-uran tavoitteiden subjektiivisen tarkastelun, urheilullisen identiteetin vallitsevuuden, koulutustaustan ja positiivisten siirtymien esiintyvyyden.

3.3 Uusi ammatillinen identiteetti

Päätän empiirisen aineiston osuuden tarkastelemisen tässä luvussa. Jäsenmän luvussa haastateltavien kertomuksia tanssijan aktiiviuran päättämisen jälkeisestä ammatillisten identiteettien siirtymävaiheesta ja sen kokemuksista sekä uuden ammatillisen identiteetin etsimisestä¹⁹⁰. Keskeisintä tulkinnessani on kuvata siirtymän kertomuksissa ilmeneviä olosuhteita, jossa ammatistaan luopuva ja luopunut tanssija rakentaa uutta ammatillista identiteettiä. Kyseessä on ennen kaikkea muutoksen prosessi, joka ilmenee aineistossa ensisijaisesti uudelleen sosiaalisatiosaationa¹⁹¹ uudelleen opiskelun ja uuden ammatti-identiteetin rakentamisen kautta.

3.3.1 Siirtymän haasteet

Ammatillisen identiteetin siirtymävaihetta aineistossa tarkastellessa uudelleen- koulutuksen kannalta keskeisiksi teemoiksi muodostuvat taloudellinen turvatto- muus sekä uudelleen koulutukseen liittyvien tukijärjestelmien puutteellinen tun- temus sekä niiden osittainen päällekkäisyys ja ristiriitaisuus. Kertomuksissa ne tiivistyvät *rahahuolina*, moninkertaisena *byrokratiana* sekä *yksinäisyytenä* tiedon etsimisen ja uudelleen koulutustuen hakemisen prosessissa. Laakkosen (1993, 71) tekemän selvityksen lailla aineisto viittaa siihen, että tanssijan aktiiviuran päättymisen ja uuden ammatin opiskelun kannalta ydinkysymyksiksi muotoutuvat talou- dellisen tuen ja neuvonnan puute. Päällekkäisten tukijärjestelmien¹⁹² selvittä- minen vie aineistossa kertojilta aikaa ja niiden toisistaan eriävät toimintatavat ja -menetelmät aiheuttavat myös moninkertaisen paperityön, *rumban* kuten Kaisa sitä nimittää, ja jossa erilaisia selvityksiä kaipaavien eri tahojen välillä tulee osata navigoida. Taloudellisen tilanteen vakauttamisen pyrkimykset ja uudelleen kou- lutus- tai opintotukien hakeminen osoittautuvatkin aineistossa kertojille metafo-

190 Anonymiteettisyyistä johtuen en tarkastele uuteen ammatilliseen identiteettiin asettautumista ja uuden koulutusalan piirteitä.

191 Berger & Luckmannin (1995) mukaan uudelleen sosiaalisaatio muistuttaa primaarisosiaalisaatiota, koska sen täytyy määrittää todellisuus radikaalisti uudelleen ja jäljitellä sitä vahvasti tunnelautunutta samastumista sosiaalistaviin henkilöihin, joka on luonteenomaista lapsuuden maailmalle. Se kuitenkin eroaa primaarisosiaalisaatiosta siinä, ettei se ala tyhjästä, minkä seurauksena sen täytyy kyetä purkamaan aiemmin sisäistetty subjektiivinen totuus. (Emt., 177)

192 Viittaan aineistossa ilmeneviin puheisiin Kelasta, työttömyystoimistoista, koulutusrahastosta ja vakuutusyhtiöistä.

ranomaisesti aikaa vieväksi viidakoksi, josta selviytyäkseen tulee olla sitkeä, tarkka ja ohjautua itsenäisesti. Näin ollen aineistoa tulkittaessa voidaan korostaa erityisesti uudelleenkoulutukseen ja uuteen ammattiin suuntautumisessa kertojien omaa aktiivisuutta, itsenäisyyttä ja periksiantamattomuutta. Nämä vahvaa autonomisuutta vaativat byrokratian monimutkaiset portaavat aiheuttavat Johannassa ja Kaisassa myös turhautumista, yksinäisyyden tunnetta ja herättävät toiveen konkreettisesta ja puolueettomasta tuesta, joka ohjaisi byrokratiaviidakossa eteenpäin:

Kyllä sitä varmaan vois jonkunlaisen, mikä tietopaketti se vois olla. Kaikki nämä koulutusrahastot et ne ois selvitetty. Ja miten se kuntoutustuki haetaan, mitä siihen vaaditaan ja mitä se tarkoittaa ja... Niin. Semmoinen selviytymisopas. (Kaisa)

Ois ollu ihana, et ois ollu ensinnäkin joku tämmönen tukihenkilö, joka ois voinu sit vaikka ohjata johonki uudelleenkoulutushankkeeseen... Jos tämmönen ois ollu olemassa ja ois niinku sitä kautta ikään sitten saanut sen prosessin käyntiin, että pääsee jaloilleen. Must tuntuu, et mulla meni just siinä... Hirveesti aikaa, et vaan haahuili eikä tiennyt kehen ottaa yhteyttä ja mitä pitäisi tehdä. Kaikki ne Kelan paperitkin ja siis kaikki, se koko viidakko. (Johanna)

Kaisalla ja Pasilla siirtymävaiheen taloudellinen tilanne näyttäytyy erityisen huolestuttavana, sillä he molemmat jäävät byrokratian koukeroiden ja moninaisten pykälien väliin kokien tulleen kohdelluiksi ammattitaiteilijoina väliinputoajina. Apurahalla tanssijana toiminut Pasi jää kokonaan ilman uudelleenkoulutustukea¹⁹³ ja Kaisa saa vain minimimäärän kuntoutusrahaa pienituloisuutensa ja puutteellisten kirjallisten työsopimusten vuoksi. Kaisassa pettymys tukijärjestelmien toimintaan ja kokemaansa epätasa-arvoisuuteen tiivistyy seuraavassa aineistolainauksessa, jossa Kaisa pohtii aiempaa asemaansa työntekijänä ja työnantajana sekä sen suhdetta uudessa positiossaan apua tarvitsevana loukkaantuneena uransa päättävänä ammattitaiteilijana seuraavasti:

Mähän sain uudelleen kuntoutustuen Kelan kautta. Mutta sitten siinä paljastu tämmönen asia, että kun se on vuonna x tapahtunut se remppa, onnettomuus, niin sen vuoden tulojen mukaan maksetaan kuntoutustukikin, raha. /... / Elikkä siellä ei ollut mitään. Se ei ollut nähnykkään mitään sopimuspalkkoja. Sitten niin sen mukaan... Ja sitten siinä ei ollu mitään vaihtoehtoja. /... / Perussairaspäivärahakin ois ollu paljon korkeampi kuin toi sitten oli. Kelakin vaan pyöriteli... Se ei mahdu mihinkään pykäliin. Ne vaan sitten loppujen lopuks sano, että sä oot väliinputoaja. Että... Aikamoista. /... / Tuli vähän sellanen, että perhana tässäkö on nyt kiitos siitä, että x vuotta tehnytosi huonolla palkalla töitä ja luonu muille ihmisille työpaikkoja ja en mä päivääkään ollu työttömänä. Ja nyt kun kerrankin tarviisin vähän jelpiä

193 Tällöin apurahaa ei laskettu verotettavaksi ansiotuloksi.

*niin... Olette väliinputoja. Ei mitään. Ei mitään niin. Mutta siinäpä just...
Niitä työehtosopimuksia on noudatettava, että koska kaikki perustuu sit niihin.
Myös kaikki tuet. (Kaisa)*

Aineistossa taloudellinen epävarmuus, tulevaisuuden avoimuus ja puutteellinen tieto uudelleen koulutusjärjestelmästä asettavat loukkaantuneen ja urastaan luopuneen tanssijan haasteelliseen tilanteeseen, joka heijastuu henkisenä kuormittuneisuutena. Aiemmin virinnyt ajatus tiedollisesta ”selviämisoppaasta” saa rinnalleen myös toiveen vertaistuesta. Kaisa ja Johanna päätyvät myös kyseenalaistamaan eettisesti yhteiskunnan ”oikeutta” vaatia autonomista ja itseohjautuvaa otetta uudelleen koulutuksen prosessissa ihmiseltä, joka on mahdollisesti *masentunut* menetettyään juuri ammatinsa ja kenties osan syvimmästä identiteetistään:

Tuli mieleen just vaikka oisit niin masentunut siitä sun loukkaantumisesta tai jotaki, et sä et pystyis... Niin kuka sua oikeen auttais sit siinä... Siinä pitää olla aika skarppi. (Kaisa)

Semmosen henkilön justiinsa, joka olisi voinu lohduttaa, et kyl se viel siitä. Ois ollu just tää vertaistuki. Joku, joka on jo käynny läpi saman ja selvinny siitä ihan järjissään. / ... / Joku tommonen tukihenkilösystemi vois olla aika mahtava. Ois joku tämmönen tukihenkilö, jonka kanssa vois vaikka just miettiä kaikkia näitä. Kun tuntu, et oli niin yksin siinäkin et mistä ees lähtee apua hakemaan ja pyytämään. Joku semmonen jeesaaja siinä, joka auttaa koska siin vaiheessa mä en... Mä olin ihan yksin, et mä en seurustellut tai mitään. Niin tuntu välillä, et on tosi yksin. Ei ollu ketään, jonka puoleen kääntyä. (Johanna)

3.3.2 Hakeutuminen uuteen ammatti-identiteettiin

Haastattelemini kolmen entisen ammattitanssijan kohdalla merkittäväksi teki-
jäksi uuden ammatillisen identiteetin rakentamisessa muodostuu uusi ammatin-
valinta ja siihen opiskeleminen. Kertomuksissa tämän uuden ammatillisen iden-
titeetin löytämisen kokemukset vaihtelevat suuresti. Esimerkiksi Kaisa kokee
löytäneensä uuden alan helposti ja itsenäisesti vanhan harrastuksensa parista,
kun Johannalla ja Pasilla korostuu uuden ammatin löytämisessä etsimisen pro-
sessi, jossa molemmat *kokeilevat* eri koulutusvaihtoehtoja ja pohtivat useita erilaisia
ammatteja. Tämän uuteen ammatilliseen identiteettiin etsiytymisen prosessin voi
aineistossa jakaa kolmeen päävaiheeseen, jossa puntaroinnin ja kokeilun jälkeen
Pasi ja Johanna valmistuvat ensin uuteen ammattiin (kutsun sitä ns. välivaiheen
amatilliseksi identiteetiksi) ja jonka kautta he molemmat löytävät lopulta itsel-
leen sopivamman uuden opiskelualan.

Etsimisen ja kokeilemisen alkuvaiheessa Pasi ja Johanna toteavat, että kouluttautuminen uuteen ammattiin, jonka opiskelu vie vuosia *ei kiinnosta* ja että sen vaatimaan sitoutumiseen ei olla vielä valmiita. Pääsykokeisiin valmistautuminen jälleen kerran ei liioin motivoi. Molemmat päättävät kuitenkin hakeutua opiskelemaan päästäkseen kiinni uuteen elämänvaiheeseen. Tässä ns. välivaiheen opiskelussaan he molemmat ennättävät kouluttautua uudelle alalle, joka ei kuitenkaan loppujen lopuksi tunnu omimmalta. Uudelleenkoulutustukea saaneelle Johannalle ammatillisen identiteetin välivaiheen opiskeleminen tuo helpotuksen myös taloudellisesti ja samalla luo arkeen rytmiä, toistuvuutta ja mahdollistaa uusia ihmissuhteita:

Mä sain sinne X:n (kouluun; HP) semmost koulutustukea. Se oli aika hyvä se koulutustuki tai siis sillei, et mä pärjäsin ihan hyvin sen koulutuksen. / ... / Ei se nyt ollut mikään ihmeellinen koulutus. Mutta sainpahan. Ja kyllä mä sit tajusin siinä, et ei tää oo iha sitä mitä mä haluan tehdä, mutta paremman puutteessa meni. Sai tekemistä ja sai sitä koulutustukea eli sai rahaa eli tuli toimeen. (Johanna)

Välivaiheen tutkinnon suorittamisen voi tulkita siis myös ulkoisesti määräytyvien tekijöiden kautta, jotka esimerkiksi Johannan edellä esitellyn aineistolainauksen lailla kannustaa kouluttautumaan uudelleen taloudellisiin resursseihin vedoten. Sisäinen motivaatio uuden ammatin opiskeluun herää molemmissa kertomuksissa vasta myöhemmin, kun sekä Pasille että Johannalle syntyy luontainen kiinnostus ja innostus uuteen alaan. Kokeilemisvaiheen opiskelu auttaakin tulkintani mukaan osaltaan etääntymään tanssista ja saamaan elämälle uuden suunnan. Tässä kohdin uudelleenkouluttautuminen näyttäytyy myös sosiaalisena (uudelleen) integroitumisena yhteiskuntaan.

Tässä "etsikkoajassa" edeltävän ammatin, ammattitanssijan uran, voidaan ymmärtää myös vaikuttaneen osin Johannan ja Pasin tulevaan ammatin valintaan. Katson, että aineiston valossa haastateltavieni nykytanssijoiden entinen ammatti toimii heille ammatinvalinnassa peilinä, johon uutta ammattia ja sen vaatimuksia peilataan niin puolesta kuin vastaan. Laakkosen (1993, 19) selvityksen mukaan monet tanssijoista kokevat tärkeäksi sen, että he uudessa ammatissaan kykenevät hyödyntämään aiempaa työkokemustaan (kts. myös Leach 1997, 63-64). Tätä tukee myös Johannan kertomus, jossa hän toteaa että hänen nykyiseen ammatinvalintaansa vaikutti ennen kaikkea se, että hän koki voivansa *hyödyntää aikaisemmat* tanssialan opintonsa uudessa tutkinnossa niin, että *ne eivät mene hukkaan*. Tämä näkökanta korostaa identiteetin osittaista jatkuvuuden merkitystä.

Pasi näyttää Johannasta poiketen korostavan pohdinnassaan niitä tekijöitä, joita hän ei toivo löytävänsä uudesta ammatti-identiteetistään. Hänen uuden ammatinsa valinnan prosessi laskostuu ikään kuin kerrostumiin, jossa hän asteittain keri

auki tanssijaidentiteettiään ja käy läpi suhdettaan tanssiin ja tanssin kenttään sekä niiden merkitykseen elämässään. Ensimmäisessä vaiheessa Pasi näyttää purkavan väsymystään ja pettymystään tanssijan ammattiin, sen sisältämiin *hankaliin henkilösuhteisiin* ja vaatimuksiin. Pasi kokee haluavansa *ammatin, joka on vaan ammatti* ja josta saa *palkkaa* vailla sen suurempaa sitoutumista. Tällä koen Pasin viittaavan toiveeseen löytää jotain kevyempää ja vähemmän sitovaa työtä. Tätä kutsun irrottautumisen vaiheeksi, jolle leimallista on väsymys tanssin lopettamiseen johtaneen päätöksen aikana, *burn-out* kuten Pasi sitä itse nimittää. Kertomuksessaan Pasi pohdii myös tanssin ammattiin sisältynyttä välttämätöntä julkisuutta ja kritiikin aiheuttamaa kuormittuneisuutta, joka peilautuu toiveessa löytää ammatillisesti *privaatimpaa työtä (ammattissa)*, jossa hänellä on *työkavereita* ja jossa on *työyhteisö*. Aiemmin tanssin ammatissa korostuneen *suorituskeskeisyyden* ja *kilpailevuuden* sijaan Pasin kiinnostus suuntautuu yhteisöllisyyteen ja yhdessä tekemiseen:

Mä muistan sitten, kun mä mietin näitä uusia uravaihtoehtoja niin yks semmonen ajatus oli se, että mä haluan sellasen ammatin, joka on vaan ammatti. Että mut on imetty loppuun. Mä oon jotenkin omistautunut niin, et mä en jaks enää. / ... / Et mä vaan haluan sillei, et mä haluan vaan töitä ja palkkaa. Ja en yötä myöten rakentaa jonkun uuden harjoitusstudion joustolattiaa tai jotain uuden toimiston varastohyllyjä ja kaikkee tällösiä. / ... / Jhooh ja mulla oli siis tätä kyllä, että kylhän mulla oli se voimakas ajatus siitä, että ei tämmöstä näin raskasta ammattia. / ... / Mä en haluu sellasta ammattia, missä mua koko ajan arvostellaan niin jotenkin voimakkaasti. Kun tanssijanahan aina... Se jokainen, tota niin, arvostellaan. Tai jos sä oot onnekas niin sua arvostellaan ja mitä näkyvämmiin arvostellaan niin sitä parempi tavallaan on. Koska se julkisuus on välttämätöntä, että saadaan myytyä asioita ja näin. Mut kyl mä koin sen myös osin aika raskaana. Sen, et se oli jatkuvasti... Aina arvosteltiin uudestaan se työ, et siinä on tietysti mun omaa semmosta suorituskeskeisyyttä ja kilpailevuutta. (Pasi)

Ammatin valinnan pohtimisen prosessissaan Pasi lopulta kuitenkin päätyy tarkastelutapaan, jota hän on toteuttanut tulkintani mukaan tanssijuudessaankin. Pasi huomaa loppujen lopuksi kaipaavansa sittenkin ”pelkkää työtä” *haastavamman uran*, jossa voi mitellä itsensä kanssa ja jatkaa tavalla tai toisella autonomian ja itseyden prosessia ja jossa voi *kokonaisvaltaisesti omistautua* ja olla *täysivaltainen ja –päätöinen toimija uuden alan sisällä*. Aiemmin näyttämöllä katseen kautta rakentunut ja muotoutunut ammatillinen ja henkilökohtainen identiteetti kiteytyy nyt toiveesta yksityisempään *huomioon ja katseeseen*:

Mä muistan, kun tosiaan olin luopumassa siitä tanssijuudesta... Niin mä ajattelin tätäkin, et tarttenks mä sitä tavallaan. Pitääks mun päästä sinne lavalle? Ja kyl mun ajatus oli sillo sitten se, että ei mun sinne lavalle tarvii

päästä. Ei se tavallaan se vieraiden ihmisten katse ja se, et ne näkee mut ja katsoo mitä mä teen ja toivottavasti tykkää siitä, niin ei se ei ollu mulle niin tärkeitä. Et sit just tää ajatus, et halusin jotain ihan privaatiimpaa ammatillisesti. Niin siit oli myös tän ajatuksen suhteen se, että mulle riittää niiden ihmisten huomio ja katse, jotka on mun siinä lähipiirissä, jotka tunnen. Mulle ihan riittää se, et noi ainakin huomaa ja näkee mut ja katsoo mitä mä teen tällasena metaforana. En mä tarvii sitä näyttämöllä oloa. (Pasi)

Uuteen ammattiin opiskelun ja siihen valmistumisen myötä Johannan, Pasin ja Kaisan ammatillinen tanssijuus päättyy. Tämän voi nähdä myös eräänlaisena narratiivisen kehityskulun päätepisteenä, jossa ammattitanssija jättää taakseen tanssijan ammattinsa ja kiinnittyy virallisesti uudelleensosiaalisaation avulla uuteen ammatilliseen identiteettiin ja yhteiskuntaan. Kertojista Pasi toteaa tähän uuteen ammattirooliin asettautumisen ja koko ammatilliseen alaan sitoutumisen olleen tanssijuutta nopeampaa ja kertoo ammattiroolin haltuunoton olleen tietoista rakentamista ja verkottumista jo uutta alaa opiskellessa. Pasin kertomuksessa korostuuakin aktiivisen identiteettityön merkitys. Identiteetistä tanssijana on ollut *luontevaa luopua, jotta uudella ammatti-identiteetillä on ollut mahdollisuus kehittyä.*

Kaisa kokee identiteettien muutoksen taas helpottaneen ja tuoneen selkeyttä pitkäkestoiseen loukkaantumisen ja kuntoutuksen kierteeseen, joka saa luonnolliselta tuntuvan päätöksensä ja joka konkretisoi uutta ammatillista identiteettiä. Kertomuksessaan Kaisa toteaa siirtymävaiheen *menneen hyvin*, eikä koe että *elämä olisi muuttunut* loppujen lopuksi *totaalisesti erilaiseksi*. Muutoksen Kaisa kertoo ennen kaikkea vahvistaneen itsetuntoa ja Pasin sekä Johannan lailla tietää *pärjäävänsä*, vahvistuneensa. Myös Johanna korostaa uuteen ammattiin opiskelun kautta koettuja onnistumisenkokemuksia ja niiden merkitystä itsetunnolleen. Pasista ja Kaisasta poiketen jää Johannan kertomuksen päätösratkaisu, uusi ammatillinen identiteetti, vielä avoimeksi. Johanna esittelee uudelleen kouluttautumisen prosessin metaforanaisesti *tärkeänä askeleena*, jonka kautta hän kokee *saaneensa jostain, elämästä*, kiinni ja *löytäneensä yhteisön johon kuulua*. Johanna näkee kertomuksessaan tanssin ja tanssimisen tärkeänä osana *menneisyyttään, joka on antanut paljon elämänsisältöä* ja myös *muovannut hänen identiteettiään*. Menneisyyttään ja tanssija-identiteettiään pohtiessaan hän havaitsee *muuttuneensa: aikuistuneensa ja vakavoituneensa*. Johanna kokee itsensä *eri ihmiseksi* uudessa arjessaan ja ammatillisessa identiteetissään, mutta kertoo olevansa *onnellinen*, joskin vielä näyttää pohtivan lopullista uravalintaansa:

Kyl se (tanssi; HP) on antanu tosi paljon. Siis tietysti, kun se on jollain tavalla, oli aina osa mun elämää... / ... / Niin kaikki se identiteetti ja kaikki semmonen on sitä kautta muovautunut. Sit mä oon tietysti joutunu rakentamaan nyt

vähän uutta tähän päälle. Sit toisaalta nyt huomaa, et kun sen tanssimisen on lopettanut niin tuntuu, että on sitä muuttunu ihmisenäkin. Välillä tuntuu, että mä oon ihan eri ihminen ku silloin. / ... / Ja kyl mä ihan tästä x (uudesta työstä; HP) hommasta tykkäänkin kyllä, mut sit välillä mulla aina tulee näitä, että mitähän tässä nyt kuitenkin rupeis tekeen. Vieläkö tässä nyt sit menis opiskelemaan muka jotain vai onks tää nyt tässä? Teenks mä näitä hommia koko loppuelämäni vai...? En tiiä. (Johanna)

Johannan toteamus ihmisenä muuttumisen kokemuksesta johdattaa tarkastelemaan ammatista luopumisen kohtaamista ja sen merkitystä identiteetin rakentamiselle. Siltalan (1987) mukaan luopumisprosessin jatkuessa menetyksestä muodostuu kyllin realistinen sisäinen kuva hyvine ja huonoine ulottuvuuksineen, johon sisältyy elämää eteenpäinvievä vaikutus sekä kehityksen ja kypsymisen voimavara. Tämä merkitsee sitä, että ihminen joutuu tarkistamaan myös identiteettiänsä¹⁹⁴, koska hän liittää siihen muodostamansa uuden näkemyksen menetetyistä. (Emt., 69) Aineiston kertomukset ehdottavatkin, että kertojien tanssiuus jää ikään kuin latentiksi osaksi menneisyyden historiaa, mutta joka elää nykypäivässä kehollisena muistona. Tämä kehollistunut muisto näyttäytyy kertomuksissa esimerkiksi uuteen ammattiin opiskeltaessa ja jo siinä toimiessa osittaisena kaipuuna menneisyyteen ja tanssimiseen; tanssin *kipinä* ja tanssille omistautuneeseen *elämäntapaan*. Siltalan (1987) mukaan menettämisen prosessin kannalta ajatellen tämä on siis luonnollista, sillä luopujalle tulee mieleen ensin vain hyviä mielikuvia ja kokemuksia, joita kaivataan. Menetetyn kielteiset puolet, sen aiheuttamat pettymykset ja vaikeat kokemukset tulevat luopujan mieleen vasta vähitellen. (Emt., 69) Ajoittaisesta kaipuun kipeydestä huolimatta tulkitsen silti, että kertojat katsovat kaikki vahvasti tulevaisuuteen ja elävät jo voimakkaasti uutta ammatillista identiteettiään. Aineistossa tämä näkyy haastateltavien kertomuksissa tulevaisuuden suunnitelmina ja toiveina, joita he rakentavat uudesta ammatillisesta identiteetistään.

Tanssista luopuessaan osalle kertojista elämään on astunut uusia asioita ja itsensä ilmaisun *kanavia* uuden ammatillisen identiteetin ohella. Kaisa tiivistää, että *parasta muutoksessa on ollut uusille asioille avautuminen ja kyky ottaa erilaisia asioita haltuun* ja myös *nauttia niistä*. Perheen perustaminen on tuonut mukanaan niin Kaisalle kuin Johannallekin uuden muutoksen, *aikuistumisen ja vastuun; identiteetin äitinä*. Johanna toteaa, että elämä ei ole enää niin *työkeskeistä*, vaan jakaantuu lähinnä *äidin, rouvan ja virkamiehen* rooleihin.

Pasi tiivistää aineistossa Siltalan mainitseman menetetyn prosessin, *luopumisen, pieneksi kuolemaksi, jolle tulee antaa aikaa*. Myös Johanna kuvaa tanssiuudesta luo-

194 Siltala käyttää käsitettä itsekuva, jonka olen tässä tulkinnut identiteetiksi.

pumisen kokemustaan Pasiin lailla ajallisena prosessina, jossa hän korostaa uuden ammatillisen identiteetin luomisen ja siihen kiinnittymisen vaatineen etäisyyden ottamista sekä fyysiseen tanssiin, mutta myös kokonaisvaltaiseen tanssijan elämäntapaan. Tällöin vanhasta irrottautuminen on uuden luomisen edellytyksenä. Kertomuksessa Pasi täydentää tätä Johannan ajatusta ajan täyttämästä etäisyydestä ja tiivistää muutosprosessin mahdollistavaksi keskeiseksi tekijäksi *luopumisen prosessin kunnioittamisen*.

Tiivistetysti siirtymän sujuvuuden ja sen haasteellisuuden kannalta keskeistä on aineiston mukaan uran päättymiseen valmistautumisen merkitys ja urasta asteittain luopuminen, jonka taustalla on tanssijan oma päätös lopettamisesta. Tulkitsen, että siirtymässä korostuu tässä yhteydessä hallinnan tunne ja ennakoitavuus. Uran loppumiseen valmistautuminen jo uran aikana nousee korostetusti esille myös tanssijoita ja urheilijoita tarkastelevissa tutkimuksissa (kts. esim. Torregrosa & al. 2002; Jeffri & Throsby 2005; Lavalley & Robison 2006; Lally 2007). Tässä tutkimuksessa se tulee erityisesti ilmi Kaisan kertomuksessa, jossa tanssijan ammatillinen identiteetti ja uusi ammatillinen identiteetti muodostavat ajallisen jatkumon. Ammatillisten identiteettien osittainen päällekkäisyys ja tätä kautta uraan päättymiseen valmistautuminen helpottaa uran lopettamista.

Loukkaantumista ja uran loppumista luonnehditaan tämän tutkimuksen aineistossa menetyksenä. Hännistä (1999) mukaillen se katkaisee menneestä tulevaan johtavan tien, jonka tanssija on mielessään hahmotellut. Tätä katkoksen jälkeistä aikaa voi Hännistä (1999) lainaten luonnehtia termillä tarinallinen tyhjiö, joka voi täytyä kuitenkin uudella tavalla joko kertomuksen muuttumisen tai sen vaihtoehtoisuuden oivaltamisen kautta. Tätä kautta ihminen voi palauttaa uskonsa jo menetetyksi luulemiinsa arvoihin tai hän voi löytää elämälleen uusia merkityksiä. (Emt., 95, 143–144) Täten työssäni ilmenevien muutoskertomusten voi tulkita ilmentävän elämänmuutoksen hallinnan välineitä, joiden avulla kertoja voi hahmottaa muutoksen osaksi menneisyyttään. Samalla aineiston kertomusten voi tulkita liittyvän laajempaan kulttuuriseen kertomusvarantoon elämänmuutoksesta ja identiteetin eheytyksen prosessista etsinnän kertomustyyppin muodossa.

Kertomuksia tarkasteltaessa koulutus näyttäytyy niissä ensiarvoisen tärkeänä; se mahdollistaa uudelleensosialisaation (työorientoituneeseen) yhteiskuntaan. Johannan ja Kaisan kertomukset osoittavat myös selvästi, että vuonna 1999 toimintansa lopettaneelle tanssijoiden uudelleenkoulutukseen suuntautuneelle tukiprojektin

toiminnalle on edelleen tarvetta.¹⁹⁵ Aineisto korostaa tanssijan uran päättämisen ja siirtymän monitahoisuutta; sen sosiaalisia, taloudellisia ja psykologisia ulottuvuuksia.

195 Koulutus- ja sosiaalipoliittisesti tulee myös huomioida, että uransa päättävien tanssiammattilaisten joukko ei rajoitu pelkästään loukkaantuneisiin tanssijoihin. Tanssin kentällä ikääntyneiden tanssijoiden, koreografien ja tanssinopettajien joukko kasvaa tulevina vuosina ja vuosikymmeninä, jolloin keskeisiksi ydinkysymyksiksi nousevat työkyvyn säilyttäminen, työurien pidentäminen sekä täydennys- ja uudelleenkoulutustoiminta (Ahjo & Asikainen 2012, 32).

4. Lopuksi

Kiinnostuksen kohteenani on tässä tutkimuksessa ollut loukkaantumiseen uransa päättäneen suomalaisen nykytanssijan elämänmuutos ja tanssijaidentiteetti. Entisten nykytanssijoiden narratiivis-episodisen haastatteluaineiston avulla olen tarkastellut tutkimukselleni asettamaa päätutkimuskysymystä sekä aineiston jäsentämisen ja narratiivien analyysin yhteydessä muotoutuneita sivukysymyksiä. Päätutkimuskysymyksenäni on ollut selvittää kuinka uran päätyminen loukkaantumiseen on vaikuttanut haastateltujen nykytanssijoiden elämään ja identiteettiin. Sivukysymyksinä tutkimuksessa ovat olleet: 1) tanssijaidentiteetin muodostuminen ja sen ylläpitäminen tanssin kentässä, 2) loukkaantumiseen uransa päättäneen nykytanssijan tanssijaidentiteetin sekä 3) urasiirtymän kuvaaminen. Tässä työssä neljännessä ja päättävässä osassa tuon yhteen tutkimusmatkaani ja tarkastelen tutkimuksen johtopäätösten, tulosten, vastaavuutta tutkimuskysymyksiin. Tarkastelen myös tutkimuksen luotettavuutta ja pätevyyttä vakuuttavuuden, yhdenmukaisuuden ja koherenssin käsitteiden kautta. Pohdin myös eettisyyden toteutumista tutkimuksessa. Lopuksi esitän tutkimuksen polulla heränneitä kysymyksiä mahdollisen jatkotutkimuksen varalle.

4.1 JOHTOPÄÄTÖKSET

Olen määrittänyt tässä tutkimuksessa aineiston kertomuksissa ilmenevän tanssijaidentiteetin (eli sosiaalisen identiteetin) rakentuvan sosiaalisesti sekundaarisen sosialisaaion kautta. Tulokinnassani keskeistä on ollut identiteetin rakentumisen ja sen ylläpitämisen vuorovaikutteisuus, dialektisuus kuten Berger & Luckmann (1995) sitä nimittävät. Tämä vuorovaikutteisuus tulee näkyväksi muodostamani kolmen vuorovaikutteisen tason kautta, jossa olen tarkastellut tanssijaidentiteettiä sen 1) ulkoisten mahdollistajien, 2) tanssijan sisäisten henkilökohtaisten tekijöiden ja 3) tanssijan ruumillistuneen ammatti-identiteetin kautta. Kertomusten kuvaaman tanssijan työn luonteen vuoksi viimeksi mainittu on noussut tässä tutkimuksessa keskeiseen asemaan.

Aineistoon nojaten päädyn tässä tutkimuksessa näkemykseen, jossa tanssijan kehollistunut identiteetti näyttäytyy sekä muotoiltavana sekä sosiaalista muoto-

avana entiteettinä¹⁹⁶. Tanssijakertomuksissa korostuu tanssikoulutuksen ja esteetiikan asettamien tanssijaideaalien, tradition, tanssin sosio-ekonomisen aseman sekä koreografisten työprosessien merkitys kehoa muotoavina asioina. Sosiaalista muotoa taas kertojan, tanssijan, tapa olla läsnä keholla: mihin tanssija kehonsa kautta suostuu tai mitä keho ehdottaa, teoillaan vahvistaa tai kieltää. Esimerkiksi aineistossa esiin tulleet tanssikoulutuksen tradition ja tanssiestetiikan tuottamat ideaalit voi ymmärtää tanssijakertomuksissa implisiittisesti ilmenevänä sanattomana viestintänä sekä kirjoittamattomina sääntöinä, joihin nykytanssija tanssin sosiaalisessa kentässä ammatillisesti kasvaa. Ne ilmenevät tanssin kentällä normeina, asenteina ja käytäntöinä, mutta myös rooleina joiden kautta ammatillinen identiteetti mahdollistuu. Näin ollen voidaan katsoa, että asenne kehoon muotoutuu sosiaalisesti paikallistuneena ja ajallistuneena kulttuuriseen kontekstiinsa.

Olen lähestynyt tanssijaidentiteetin ruumillisuutta narratiivisesta ja sosiaalisesta konstruktionismin kontekstista käsin tarkkaillen kehollisuuden ilmentymistä ja sen jäsentymistä haastateltavien kertomuksissa sekä sen suhdetta identiteetin käsitteisiin. Tulkitsen siis, että kertomukset tanssijuudesta, fyysisestä loukkaantumisesta ja sen suhteesta tanssijan toimintakykyyn ovat kertomuksia kehollisuudesta: ne ovat moniäänisiä kertomuksia keholla ilmaisemisesta, kehon harjoittamisesta, keholla aistimisesta, keholla mielipiteiden manifestoimisesta, kehon kokemisesta, kehon muuttumisesta, kehon hallinnasta ja sen hallitsemattomuudesta. Tanssijalle leimallinen fyysinen ulottuvuus muodostaa ymmärrykseni mukaan siis vahvan ankkurin kehollisuuden kokemiseen, sen tuottamiseen ja sen jäsentämiseen. Implisiittisesti ajatellen kehollisuus ja sen suhde ammatilliseen identiteettiin näyttäytyy työssäni ikään kuin punaisena lankana, jonka kautta kerronnallisuus elämänmuutoksesta mahdollistuu. Aineistossa tämä kertomusten kautta välittyvä sosiaalisesti muotoutunut kehollisuus näyttäytyy pääasiallisesti kahdenlaisena toisiinsa kietoutuvina keho-tyypeinä (Frank 1991b); kurillisenä ja vuorovaikutteisena kehoina. Keho ilmenee tanssijakertomuksissa osin siis objektisoituna, jolloin se mieltyy kliinisenä teknisenä (työ)välineenä, katseiden kohteena sekä ohjeiden noudattajana. Tämän ohella keholla on aineistossa myös ikään kuin oma kinesteettinen kieli, jolloin ruumillisuus jäsentyy ajattelevana, tuntevana ja kokevana.

196 Esimerkiksi Frank (1991b, 42) ymmärtää kehollisuuden muotoavan siis sosiaalista järjestystä, sillä keho representoi poliittisia prinssiipejä ja sukupuolivaltaa. Wainwright, Williams & Turner (2005, 49) taas toteavat, että sosiaalinen maailma pikemminkin muotoaa ihmiskehoa ja tällöin on väistämätöntä, että se muodostaa vahvoja suhteita kehon, ammatittanssin ja identiteetin välille.

Kertomuksissa keskustelu kurillisesta ja vuorovaikutteisesta kehotyypeistä (tai subjekti- ja objektikehoista) suuntautuu etenkin tanssijan roolin ja estetiikan väliin suhteeseen. Aineistossa tämä keskustelu paikallistuu modernin ja postmodernin tanssin väliseen aikaan¹⁹⁷ ja niiden erilaisiin käsitystodellisuuksiin, jotka todentuvat vastakertomuksina: rooliristiriitoina ja kulttuurien sekä tanssijanäkemysten yhteenlörmäyksinä. Esimerkiksi Pasi tarkastelee kriittisesti tanssijaa työllistäviä tanssi-instituutioita ja näiden kautta peilautuvaa tanssijakuva. Tätä kautta Pasi kiinnittyy voimakkaasti henkilökohtaiseen tanssijakuvaan ja haluun toteuttaa, rakentaa ja valita tanssijuutensa itse. Johannalla rooliristiriidat keskittyvät kuvaamaan etenkin tanssiryhmän ja tanssikentän välisiä ristiriitaisia suhteita sekä näkemyksiä suomalaisesta nykytanssista. Kaisa taas pohtii ristiriitoja subjekti- ja objektikehojen välillä treenatessaan ja toimiessaan koreografisessa projektissa. Tällöin sosialisointin dialektisuus ilmenee aineistossa tanssissa vallalla olevien sosiaalisten käytänteiden ja kertomusvarannon kautta henkilökohtaisesti muotoutuvina vastakertomuksina.

Vaikka tanssijuus näyttäytyy aineistossa korostetusti fyysisenä, on kertomuksissa löydettävissä myös arjen sosiaalisten käytäntöjen kuvaamista. Tällöin tanssijuus on ammattina itsen ja oman elämän arvojen punnitsemista ja niiden työstämistä: valintoja, arvojen reflektointia, oman ammattitaidon arviointia ja määrittelyä sekä position etsimistä tanssin kentällä. Täten tanssijuus on vuorovaikutusta, osallisuutta, osallistumista, vetäytymistä, kuulumista ja ulkopuolisuutta. Se on ennen kaikkea siis sosiaalista toimijuutta.

Olen tulkinut tässä tutkimuksessa tanssijaidentiteetin mahdollistuvan siis sosiaalisessa suhteessa sekä yhteiskuntaan että tanssin sosialisointiaagentteihin koostuen eksplisiittisesti ja implisiittisesti välittyneistä tanssiestetiikan- ja tradition sisältämisestä odotuksista. Olen täydentänyt tätä sosialisointin prosessia tanssijan omien valintojen ja tanssitaiteilijuuden prosessinomaisuuden kehittymisen kautta. Tutkimusaineiston mukaan nykytanssijan identiteetti on siis muuttuva ja plastinen, jota muovaavat tanssin traditio, sosio-ekonominen asema yhteiskunnassa, tanssijarjen käytänteet ja tanssiteokset, mutta myös tanssijan henkilökohtaiset tavoitteet ja henkilökohtainen identiteetti. Se muovautuu jatkuvassa dialogissa sosialisointiaagenttien, tanssityölin sisältämän estetiikan sekä tanssijan arvojen kanssa; se näyttäytyy neuvoteltuna.

Elämänmuutuskertomukset näyttäytyvät aineistossa loukkaantumisen, uran päättämisen sekä ammatillisen tanssija-identiteetin kyseenalaistamisen diskursseina.

197 Aineiston kertomukset sijoittuvat pääosin 1990-2000-luvuille, joihin modernin tanssin ja postmodernin nykytanssin murros Suomessa sijoittuu.

Näistä loukkaantuminen ilmenee aineistossa ajallisesti laajana käsitteenä, joka koostuu primaarisesta vammasta ja sitä seuraavasta kuntoutusprosessista ja mahdollisista sekundaarisista vammoista. Kertomuksissa merkittävin yksittäinen tekijä uran päättämässä on vamman aiheuttama tanssijan fyysisen toimintakyvyn merkittävä heikentyminen. Samalla aineisto valottaa lopettamisen taustalla olevia muita syitä kuten väsymystä ja pettymystä tanssin niukkoihin taloudellisiin resursseihin.

Aineiston perusteella tanssijaidentiteetti kietoutuu erityisellä tavalla minuuden, henkilökohtaisen ja sosiaalisen identiteetin käsitteiden tasoihin. Tämä korostuu aineistossa ammatillisen tanssijauran päättämisen kertomuksissa; lopettaessaan kertojat kohtaavat tanssijaidentiteettinsä ytimen. Tulkintani mukaan aineiston nykytanssijat ovat kiinnittyneet tanssijuuteensa eri tavoin; keskeistä on ollut henkilökohtaisen identiteetin, minuuden ja identiteetin sosiaalisen, ammatillisen ulottuvuuden, välinen vuorovaikutussuhde. Tämä kiinnittyminen on tulkintani mukaan myös luonnehtinut heidän muutosprosessiaan. Tällöin esimerkiksi Johannan kertomuksessa ilmenevän identiteetin samuudenkokemuksen voi katsoa hidastavan siirtymää. Pasin ja Kaisan kertomusten kautta välittyvä kirkastumisen sekä nähdäksi tulemisen prosessi ovat tulkintani mukaan helpottaneet tanssijaidentiteetistä irrottautumista ja uuteen ammatilliseen identiteettiin asettumista. Identiteettien vuorovaikutussuhteen lisäksi aineistossa siirtymään vaikuttavat merkittävästi myös uran ajallinen kesto ja uravaihe.

Tulkinnassani olen lähestynyt loukkaantumisen mukanaan tuomaa elämänmuutosta myös sairauskertomusten tyypittelyn mukaisesti (Frank 1991b). Keskeistä on tulkintani mukaan se, että kertomustyytit ovat alkaneet toipumismuotoisena ja päättyneet etsinnän kertomukseen. Tanssijaidentiteetin kannalta tällöin merkityksellistä on se, että toipumisen kertomusmuoto ilmenee tanssin kontekstissa, ammatissa vielä toimiessa, kun kaaos- ja etsintäkertomukset mahdollistuvat tanssikentän ulkopuolella uudessa sosiaalisessa ympäristössä. Aineisto ehdottaa täten, että kipu ja loukkaantuminen ovat osa tanssijan ammatillista identiteettiä ja osa toipumisen kertomusta; tavoitteena on näin ollen palata tanssin kentälle ja verifoida tanssijaidentiteetti sosiaalisesti. Mikäli palaaminen tanssijaidentiteetin edellyttämään fyysiseen toimintakykyyn ei ole mahdollista tulee ammatillinen identiteetti neuvotella sosiaalisesti uudelleen. Aineiston kertomuksissa se neuvotellaan pääasiassa uudelleensosialisaatiossa tanssin kentältä poistuneena. Keskeisenä mahdollisuutena näyttäytyy uuden ammatillisen identiteetin etsimisen kertomuksissa kouluttautuminen uudelle alalle.

Loukkaantuminen ja uran päätyminen määritellään aineistossa menetykseksi ja luopumisen prosessiksi. Elämänmuutos näyttäytyy kertomuksissa ajallisena prosessina, joka ilmenee kertojille eri tavoin. Kaisalle irtaantuminen tanssijan ammatillisesta identiteetistä tapahtuu asteittain ammatissa toimiessa. Pasille ja Johannalle uuden ammatillisen identiteetin etsiminen tapahtuu useiden vaiheiden kautta, jolloin ajallinen ulottuvuus korostuu kertomuksissa. Siirtymävaihe korostuu aineistossa erityisesti taloudellisesti haastavana. Se osoittaa kertomuksissa tarpeelliseksi taloudellisen tukemisen ja ohjauksen siirtymävaiheessa. Kaisa ja Johanna esittävät myös toiveen vertaistuesta.

Tiivistetysti kertomuksissa loukkaantumisen mukanaan tuoma elämänmuutos näyttäytyy sosiaalisena, taloudellisena ja subjektin identiteetin muutoksena. Näin ollen tutkimustulokset myötäävät aiempia tanssijanuran päättymistä tarkastelleita selvityksiä (vrt. Laakkonen 1993; Leach 1997; Laakkonen & Isto 1999; Baumol, Jeffri & Throsby 2004; Jeffri & Throsby 2005; Wainwright, Williams & Turner 2005). Tässä tutkimuksessa korostuvan tanssijaidentiteetin ja sen muutoksen prosessin kannalta keskeistä on ammatillisen identiteetin muutoksen vaatima aika, ammatitanssijuuteen kiinnittyminen ja siitä irtaantuminen. Tutkimusaineisto osoittaa identiteetin muuntuvaisen luonteen sisältävän myös muutoksen mahdollisuuden. Tällöin ammatillisesta identiteetistä irrottautumisen prosessi ja symbolisesti sivuun astuminen voi johdattaa vielä tuntemattomaan; uuteen ihoon.

Tämä tutkimus on tuottanut paikallista ja henkilökohtaista kokemuseräistä tietoa suomalaisen nykytanssijaidentiteetin muodostumisesta, tanssijaidentiteetin ylläpitämisestä ja urasiirtymästä. Tutkimuksessa tieto välittyy intersubjektiiivisesti neuvoteltujen tanssija-, muutos- ja uuden ammatillisen position kertomuksissa minun tutkijana rakentaman metakertomuksen ja sen sivupolkujen, mikrokertomusten, kautta. Tutkimuksen keskeisenä antina näen tanssijaidentiteetin kiinnittymisen merkityksen korostumisen tanssin kentän rakenteissa, tanssijan uralla ja sen päättämisessä. Tässä kiinnittymisessä kunkin tanssijan ruumillisuuden, minuuden, henkilökohtaisen ja sosiaalisen identiteetin tasot asettuvat vuorovaikutukseen omanlaisillaan painotuksilla.

Tutkimus täydentää myös aiempia tanssijan uran päättymiseen liittyviä selvityksiä. Se mahdollisesti myös avaa julkista yhteiskunnallista keskustelua tanssitaitelijoiden uudelleenkoulutuksen erityispiirteistä ja problematiikasta. Tanssipedagogiikan näkökulmasta tutkimus osoittaa merkitykselliseksi tanssitaitelijoiden koulutukseen sijoittuvan identiteettityön uran ja taitelijaidentiteetin muodosta-

misessa. Tutkimustulokset ehdottavat myös, että tanssijan uran mahdollinen päätyminen ja uran päättämiseen liittyvät tekijät tulisi ennakoida jo alan koulutusra-kenteisessa sekä uran alkuvuosina.

Tanssijaidentiteetti, loukkaantuminen, tanssijan urasiirtymä ja aktiiviuran päättäminen ovat toistaiseksi olleet vähän tutkittuja aiheita suomalaisessa tanssin kentässä. Toivon, että tutkimukseni antaa kimmokkeen monialaiselle tanssijai- dentiteetin ja aktiiviuran päättymisen tutkimukselle ja sen edelleen kehittämislle. Loukkaantumiseen uransa päättäneen ammattitanssijan kokemuksen voi edelleen- jakaa esimerkiksi muista syistä uransa lopettaneille tanssijoille, urheilijoille ja tai- teilijoille. Tutkimustuloksia ja tulkintaa voidaan soveltaa myös yleisemmällä tasolla elämänmuutosta, työuran vaihtamista ja uudelleen kouluttautumista tarkasteltaessa. Tällöin se Frankia (1991a, 10) mukaillen on elettyä kokemuksena moniäänisesti kuultavissa.

4.2 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUDEN JA PÄTEVYYDEN ARVIOINTI

Sosiologi ja narratiivitutkija Catherine Kohler Riessman (1993) tiivistää narratii- visen tutkimuksen validiteetin¹⁹⁸ vakuuttavuuden, yhdenmukaisuuden ja kohe- renssin käsitteisiin¹⁹⁹, jotka tulee määritellä yksilöllisesti tutkimusilmiöstä ja sen luonteesta käsin. Vakuuttavuudella Riessman viittaa yleisesti tutkijan tekemään tulkinnan uskottavuuteen ja yhdenmukaisuudella empiirisen aineiston sekä tul- kinnan samankaltaisuuteen. Koherenssilla taas viitataan johdonmukaisuuteen. (Emt., 64-69). Edellä mainitsemieni Riessmanin asettamien validiteetin kritee- rien ohella liitän tutkimuksessani luotettavuuden ja pätevyuden arvioimiseen eet- tisyden toteutumisen.

Vakuuttavuuden käsitteellä viitataan tässä tutkimuksessa uskottavuuteen ja tutki- muksen avoimuuteen. Niillä tarkoitan tutkimusasetelman ja -polun jäsentämisen, analyysin etenemisen kuvauksen ja päättelyketjujen läpinäkyvyyttä, mutta myös niiden systemaattisuutta ja loogisuutta. Työssäni olen esitellyt eksplisiittisesti tut- kimukselle asetetut tutkimuskysymykset, haastateltavat ja aineiston keruun vaiheet sekä tulkinnan. Olen pyrkinyt perustelemaan aineiston keruun ja sen analysoin- nin sekä sen tulkinnan seikkaperäisesti. Olen myös osoittanut tutkimukseen sopi-

198 Tutkimuksessani ymmärrän validiteetin luotettavuudeksi ja pätevydeksi. Kts. lisää erilaisista määrittelyksiä esim. Colafshani 2003.

199 Riessmanin (1993, 64-67) käyttämät käsitteet ovat *persuaviness*, *plausibility*, *correspondence* ja *coherence*.

vien haastateltavien otantakriteerien asettamisen ja valitsemisen prosessin. Olen erityisesti pyrkinyt selkeyttämään tutkimuksessa käyttämiäni käsitteitä ja pelkistämään päättelyketjuja taulukoiden ja kaavioiden avulla. Näiden kuvausten perusteella lukijalla on mahdollisuus seurata ja arvioida tutkimuksen etenemistä ja sen vakuuttavuutta.

Vakuuttavuuden voi tulkita siis näyttäytyvän tutkimuksessani aineiston, teoreettisen lähestymistavan ja metodologian systemaattisuutena ja loogisuutena. Olen tutkimuksessani esittänyt myös aineistolainauksia ja ”keskustellut” niiden kanssa teoreettisesti. Tällä olen mahdollistanut lukijalle tilaisuuden arvioida analyysin ja tulkinnan luotettavuutta. Huomionarvoista on myös tarkastella sitä kuinka aineisto ja aineistolainaukset vastaavat tutkimuskysymyksiin (kts. esim. Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010b, 27). Tutkimuksessani tutkimuskysymyksiin vastataan kertomusten muodossa. Teoreettinen lähestymistapa ja tutkijan tekemät tulkinnat jäsentyvät aineiston ympärille.

Tulkintaprosessin voidaan katsoa olevan ainutkertainen oivallusten, epäilyjen, innostusten ja pettymysten prosessi, jossa tutkija tarkastelee aineistonsa tarjoamia mahdollisuuksia omien käytännön kokemustensa ja aikaisemman kirjallisuuden, mutta ennen kaikkea oman ajattelunsa pohjalta (Syrjälä & al. 1994, 46). Oman ajattelunsa ohella tutkija tuottaa tässä tulkinnan prosessissa myös metodin avulla havaintoja, joita hän edelleen muokkaa ja tulkitsee. Tutkija ryhtyy ikään kuin eräänlaiseen vuoropuheluun aineistonsa kanssa, jonka tavoitteena on toisen ymmärtäminen; tieto syntyy vasta tuossa dialogissa (Laine 2007, 36). Tämä vuoropuhelu edellyttää erityisesti kykyä asettaa kysymyksiä aineistolle (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010b, 29). Tämän olen pyrkinyt tuomaan esiin aineistolainauksiin liittyvissä teoreettisissa kommentteissani.

Vakuuttavuuteen liittyen olen tutkimuksessani myös tarkastellut eksplisiittisesti siihen mahdollisia liittyviä harhoja (kts. esim. Miles & Huberman 1994, 263; Jovchelovitch ja Bauer 2000, 65–66). Näitä ovat olleet tutkijan osallisuus tutkimuksessa sekä haastateltavien kerronnallisuuden kompetenssierot ja niiden analysoiminen. Tässä kohden on siis tutkimuksen vakuuttavuuden kannalta korostettava, että erilaisista haastatteluun liittyvistä ennakkokäsityksistä ja kertomisen kompetensseista johtuen aineiston sisäinen kerronnallisuus ja tutkijan rooli haastatteluissa on vaihdellut. Tämä mahdollisesti heikentää tutkimuksen luotettavuutta. Narratiiviseen haastatteluun voidaan siis kohdistaa kritiikkiä edellä mainitsemieni kompetenssierojen vuoksi. Jovchelovitch ja Bauer (2000, 65–66) näkevät myös hallitsemattomat haastatteluun liittyvät odotukset ja epärealistiset haastattelusäännöt (ns. latautunut haastattelun avauskysymys ja sen merkitys haastattelulle) haasteellisiksi. Ne

voidaan tulkita myös mahdolliseksi harhoiksi. Kertomiseen liittyvät erilaiset kompetenssit olen pyrkinyt ottamaan huomioon narratiivisen analyysin avulla; meta-kertomuksen muodostamisessa olen pyrkinyt huomioimaan koko aineiston. Harhana voidaan pitää myös ns. orvon tiedon ja sijoittamattomien aineisto-osuuksien osuutta sisällön erittelyssä. Nämä olen eksplisiittisesti tuonut esiin (kts. liite 9/10).

Vakuuttavuus ilmenee tutkimuksessani myös pyrkimyksenä kiinnittää tieto sen sosiaaliseen kontekstiin ajallisesti paikallistuen: tutkimuksen kertomukset yhdistyvät näin osaksi tanssihistoriaa, mutta myös osaksi postmodernia yhteiskuntaa.

Yhdenmukaisuudella viitataan tässä tutkimuksessa empiirisen aineiston ja tulkinnan vastaavuuteen. Vastaavuuden tavoittamisen osalta korostan tutkimuksessani kerronnallisuuden yhteistoimijuutta haastateltavan ja tutkijan välillä. Kokemukset elämässä, kuten elämänmuutos tässä tutkimuksessa, jäsentyvät subjektin mielessä ensisijaisesti sisäisenä tarinana, joka intersubjektiivisesti todentuu, rekonstruktuituu, kertomuksena. Kokemus usein jäsentyy myös käsityksinä, jotka ovat usein pysyvämpiä ja kielellisiä, mutta myös osittain tiedostamattomia (Moilanen & Räihä 2007, 54). Nämä käsitykset ja käsitteet määrittyvät monikerroksisesti edelleen eksplisiittisinä ja implisiittisinä: kokemuksen, elämänhistorian ja neuvotellun kerroksen kautta. Aineisto ei ole siis koskaan yhtä kuin tutkimuskohde, sillä se mitä kyetään näkemään tai kuulemaan ovat vain havaintoja, joita voidaan käyttää johtolankoina ja todisteena tutkimustuloksia esitellessä (Alasuutari 2011, 155). Aineisto ei liioin ole sama kuin subjektin kokemus, vaan rekonstruktuitu, uudelleen tulkittu ja neuvoteltu kertomus. Haastattelututkimuksessa tulosten voidaan katsoa olevan ennen kaikkea siis seurausta sekä haastattelijan että haastateltavan vuorovaikutuksesta. Tutkijan voidaan katsoa vaikuttavan niin subjektilta saatavaan tietoon kuin tutkimustulosten muodostumiseen läpi tutkimuspolun: tutkimuskysymyksen asettelussa, aineiston keruussa, analyysissa ja tulkinnassa. Näin ollen on korostettava, että kyse on nimenomaan tutkijan tulkinnoista ja käsitteistöstä, johon tutkittavien käsityksiä yritetään sovittaa (Hirsjärvi & Hurme 2000, 189).

Narratiivis-episodisen haastattelun dialogisen luonteen kautta myös tutkija on ollut eräänlaisena aineiston keruun välineenä. Tällöin on luonnollista, että tutkimusprosessin edetessä tutkijan näkemykset ja tulkinta vaihtelevat. Kari Kiviniemi (2007, 81) katsoo tämän aineistonkeruuseen liittyvän vaihtelun pikemminkin tutkimuksen kehitysprosessiin luontaisesti liittyvänä elementtinä, jolloin vaihtelu näyttäytyy osittain sekä tutkijan kasvavasta ja laajenevasta ymmärryksestä ilmiöön nähden, mutta myös aineiston monipuolisesta tarkastelusta. Samalla tutkija osoittaa kriittisyyttä ja reflektiota tutkimuksen prosessissa; hän kyseenalaistaa tulkintansa (Laine 2007, 34). Myös tutkittavaan ilmiöön saattaa liittyä muuntuvia omi-

naispiirteitä, joiden tarkastelu edellyttää tutkimusprosessin joustavaa muuntumista tutkimuskohteensa mukaisesti. Tällöin tutkimuksen kannalta onkin tärkeää tiedottaa, minkälaista vaihtelua tutkimusprosessin myötä tutkijassa, aineistonkeruun menetelmissä tai tutkittavassa ilmiössä tapahtuu. Kiviniemi (2007, 81) korostaakin, että näiden kehitysprosessien tulee tulla esille myös tutkimuksen raportoinnissa. Tähän olen eksplisiittisesti viitannut alkuperäisen tutkimuskysymyksen uudelleen rajautumisen ja haastattelutilanteissa muuttuneen, tarkentuneen, haastattelumetodin yhteydessä.

Yhdenmukaisuuden kannalta keskeisenä työvälineenä tutkimuksen polullani näyttäytyy myös eettisyys. Tässä kohden korostan eettisyyden ilmentymistä yhdenmukaisuuden näkökulmasta. Olen tutkimuksessani pyrkinyt painottamaan tutkijan tulkinnan merkitystä ja osallisuutta muodostuvan tiedon taustalla. Tutkimuksessa olen korostetusti pyrkinyt tuomaan esiin läpinäkyvästi tutkijana tekemäni valinnat²⁰⁰ haastateltaviani kunnioittaen. Tämän ohella on korostettava, että kaikki kertomuksissa ilmennyt ja tutkimuskysymyksen kannalta relevantti tieto ei ole ollut tuotettavissa julkisesti anonymitteettisistä johtuen. Aineisto ei ole siis kokonaisuudessaan julkinen ja päättelyketjut eivät ole täysin avoimia lukijoille. Anonymitteen asettamissa avoimuuden puitteissa olen tanssitaiteilija- tutkijana tulkintatyössäni tavoitellut vastaavuutta etsien polkuja, jossa tutkittava kohde näyttäytyy mahdollisimman aitona oman ymmärryksen kautta.

Yhdenmukaisuuteen olen pyrkinyt myös aineiston koetteluun kautta. Olen lähestynyt narratiivis-episodisessa haastattelussa muodostuneita kertomuksia narratiivien analyysissä triangulaation kautta frekvenssianalyysin ja sisällön erittelyn avulla. Näistä frekvenssianalyysi on toiminut myös keinona etäännyä liiallisesta samastumisesta kuuntelijan, kertomuksen todistajan, rooliin.

Tutkimuksen tiedon intressinä on ollut muodostaa hienovaraisin säikein kokonaiskertomus tutkittavan ilmiön olemuksesta, sen eri piirteistä ja sen merkitystodellisuuksista. Tutkimuksen luotettavuuden ja pätevyyden osalta keskeistä on tällöin koherenssi, ymmärrettävyys ja johdonmukaisuus. Tutkimuksessani tieto näyttäytyy tiivistetysti aineiston sisältämien kertomusten jäsentämisenä, niiden eriyttämisenä ja yhteenkokoamisena sekä merkityssisältöjen etsimisenä. Tulkinnassani olen pyrkinyt koherenssiin narratiivisen analyysin avulla ja siinä muotoutuvan kokonaiskertomuksen (eli metakertomuksen) kautta. Tämä on merkinnyt, että

200 Käytännössä tämä on vaatinut reflektoivaa ja kriittistä työotetta. Tutkimuspäiväkirjan avulla olen pyrkinyt tulemaan tietoiseksi toimintani päämääristä ja niistä tulkinta- ja toimintakeemoista, joiden avulla olen tutkimuksessani edennyt ja jotka mahdollisesti heijastelevat päätösten taustalla (kts. esim. Heikkinen, Huttunen & Moilanen 1999, 36–37, 100–109; Kakkuri-Knuuttila & Heinlahti 2006, 73)

kokonaiskertomuksen koherenssin vuoksi olen tietoisesti jättänyt henkilökohtaisia poikkeamia taustalle tai tuonut ne ilmi sivujuonteina. Tällöin niiden yksityiskohdat ovat mahdollisesti jääneet kokonaiskertomuksen vuoksi hieman sivuun. Ymmärrettävän kokonaiskertomuksen rakentamisen ohella olen tavoitellut koherenssia yleisesti tutkimuksessani käsitteiden määrittelyllä ja niiden kautta navigoinnilla. Ne ovat toimineet ikään kuin ankkureina teorian, aineiston ja identiteetin käsitteistön muuntuvassa vuorovaikutuksessa. Tulkinnessani tanssijan loukkaantumisesta, ammatillisesta identiteetistä ja elämänmuutoksen kokemuksesta muotoutuu siis moniääninen kertomus, jossa keskeistä on ollut kokonaiskertomuksen johdonmukaisuus ja ymmärrettävyys, joka tavoittaa kerronnallisuuden vaatimukset.

Eettisyydellä viittaan eettiseen asenteeseen tutkimisessa ja tutkimuksessa. Ruthellen Josselson (2007) tiivistää sen jakaantuvan narratiivisessa tutkimuksessa viiteen osaan: 1) eksplisiittiseen ja implisiittiseen tietoon, 2) suostumuslupaan, 3) haastateltavalle mahdollisesti aiheutuvan haitan tiedostamiseen ja pyrkimykseen sen minimoimisesta, 4) tulkinnalliseen valtuutukseen (engl. *interpretive authority*) ja 5) anonymiteettiin. Olen aiemmin korostanut tulkitsevani tässä työssä eksplisiittistä tietoa ja pitäytynyt implisiittisen tiedon tulkitsemisesta. Haastattelutilanteissa olen tuonut tutkittaville ilmi tutkijan vastuuni ja heidän oikeutensa. Tämän he ovat vahvistaneet antamalla kirjallisen suostumuksensa haastattelujen tutkimuskäyttöön. Yksityisyydensuoja tutkimuksessa on toteutunut pyrkimyksessäni suojella haastateltavien anonymiteettiä. Olen myös pyrkinyt tiedostamaan tutkittaville mahdollisesti koituvan haitan ja minimoimaan sen tunnistettavien tietojen poistamisella. Työssäni en liioin tarkastele tai tuo ilmi tutkittavien loukkaantumiseen johtanutta tapahtumaa tai avaa lääketieteellistä diagnoosia. Aineisto on ollut koko tutkimuksen ajan kokonaisuudessaan tutkijan hallussa, joka edesauttaa anonymiteetin säilyttämisessä. Tulkinnan valtuutus toteutuu tutkimuksessani tutkimussuostumuksessa ja tutkittavan oikeuksien selventämisessä. Haastateltavilla on ollut mahdollisuus kieltää litteroidun aineiston käyttö osittain tai kokonaan. Heillä on ollut myös mahdollisuus täydentää tai korjata litteroitua tekstimassaa. Tulkitseen, että anonymiteetti ja tutkimuksen eettisyys on ensisijaisesti mahdollistunut tutkittavien itsemääräämisoikeuden kunnioittamisen kautta.

4.3 JATKOKYSYMYKSET

Olen tarkastellut tässä tutkimuksessa kolmen nykytanssijan ammatillista identiteettiä. Tanssin kentän moninaistuminen ja tanssin alakulttuurien lisääntyminen

ehdottavat myös tanssijakuvan mahdollisesta laajentumisesta. Jatkotutkimuksessa mielenkiintoista olisi tarkastella ja vertailla tanssijaidentiteetin mahdollistumista ja sen ylläpitämistä näissä erilaisissa alakulttuureissa. Aineiston painottuminen nykytanssiin herättää pohtimaan myös sitä millaisia loukkaantumisen ja uran päättämisen kerronnallisuuden muotoja laajemmalla aineistolla olisi ollut. Korostuisiko joku kerronnallisuuden muoto? Mihin ne sijoittuisivat tanssikentässä? Ja millaisia kulttuurisia mallikertomuksia tanssin kentällä jo on ja millaisia sinne haluttaisiin tuoda?

Loukkaantuminen ja aktiiviuran päättymisen näyttäytyvät aineistossa tanssijan kertomuksen kautta, nykytanssijan kokemuksesta käsin. Mielenkiintoista olisi asettaa tutkimusasetelma toisin päin ja täydentää sitä kentän näkökulmasta. Miten tanssin kentällä olevat toimijat ja instituutiot suhtautuvat loukkaantumiseen ja loukkaantumiseen uransa päättäneisiin tanssijoihin?

Aineisto tuo sivujuonteina ilmi esimerkiksi tanssijan sukupuoli-identiteetin, ikääntyneen tanssijan ja vammautuneen tanssijan identiteetin. Tämä saa pohtimaan esimerkiksi sitä miten sukupuoli ylipäätään näyttäytyy nykytanssikulttuurissa. Millaisia kulttuurisia odotuksia sukupuolelle rakennetaan tanssikentässä ja millaisena sukupuoli esitetään? Kuinka ikääntyminen ja sukupuoli-identiteetti yhdessä määrittävät tanssijuutta? Onko tanssin kentän rakenteissa sijaa ikääntyville tanssijoille? Aineistossa tuodaan myös ilmi loukkaantumisen kielteinen merkitys henkilökohtaisen tanssijaideaalin suhteen. Jatkotutkimuksellisesti mielenkiintoista olisi tarkastella loukkaantuneita tanssijoita, jotka ovat päättäneet jatkaa ammattiaansa vammasta huolimatta. Tällöin tutkimuskysymyksessä korostuisi se kuinka vammautunut tanssija uusintaa suhdettaan kehoonsa ja kehoideaaliinsa.

Aineisto valottaa uransa päättävän tanssijan uudelleen kouluttautumisen problematiikkaa. Tutkimuksen aihe ja tutkimustulokset asettavat mielestäni myös relevantteja jatkokysymyksiä sosiaalipoliittisesti²⁰¹. Jatkokysymysten osalta tässä kohden on mielestäni tärkeää sijoittaa aineistossa esiintulevat uudelleen kouluttautumisen haasteet laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin. Tanssin koulutusmäärä ja koulutusta antavien instituutioiden määrä on viime vuosikymmenä kasvanut ja työttömyysprosentti alalla on korkea. Samaan aikaan yhteiskunnallisessa keskustelussa on pohdittu yleisen eläkeiän nostamista. Myös yleisiä koulutusrakenteita on pyritty uudistamaan ja kohdentamaan korkeakoulupaikat vuoteen 2015 mennessä hakijoille, joilla ei ole aiempaa korkeakoulupaikkaa (Oksanen 2011, 5; OPM 2011). Tällöin se mahdollisesti vaikeuttaa ammattiaan vaihtavan uudelleen koulut-

201 Sosiaalipoliittisilla kysymyksillä viitataan tanssitaiteen ja –kentän toiminnallisiin rakenteisiin sekä koulutus- ja työllisyyspoliittiseen päätöksentekoon.

tautumista. Harva tanssin ammattilainen (olipa kyseessä tanssija, tanssinopettaja tai koreografi) yltää fyysisesti vaativassa ammatissaan nykyiseenkään eläkeikään ja uudelleen kouluttautuminen, täydennyskoulutus tai työtehtävien muuttaminen (Ahjo & Asikainen 2012) tulee koskettamaan lähitulevaisuudessa laajalti tanssikentän ammattilaisia. Mielestäni olisikin tärkeää pohtia paitsi sitä kuinka aineistossa uudelleen koulutukseen liittyvä päällekkäinen byrokratia sekä taloudellinen tuki ja neuvonta järjestetään, mutta myös sitä kuinka alan täydennyskoulutus tai töiden uudelleenjärjestely toteutetaan. Kenelle vastuu uudelleen- ja täydennyskoulutuksen rahoittamisesta kuuluu?

Olen empiirisestä aineistosta käsin tulkinut tanssitaiteilijuuden, tanssijaidentiteetin, kehittyvän ja rakentuvan tanssi-instituutionaalisisessa sosialisatiossa sekä ammattilaisena tanssin kentällä toimimisessa. Tutkimukseni aineisto ehdottaa, että nykytanssijan identiteetti on luonteeltaan liikkuva ja muuntuvainen. Tällöin voidaan todeta, että myös tanssi on täten taiteena muuntuva. Se on mahdollisesti yksi tanssijan nykypäivän haasteista työttömyyden ja pätkätyön ohella. Mihin tanssija kiinnittyy ammatillisessa identiteetissään jos ammatti-identiteetti on toistuvasti muuntuva? Miten tanssijaidentiteettiä tällöin ylläpidetään?

Olen tässä työssä esittänyt tanssijaidealin kurottavan traditionaalisesti staattisesti estetiikan vaalimaksi kuvaksi. Tätä traditionaalista tanssijan ideaalia ja roolia on täydentänyt tanssijakuvan moninaistuminen ja pluralistisuus. Merkitseekö se mahdollisesti sitä, että tanssijaidentiteettiä rakennettaessa tulevaisuudessa tanssinstituutioiden ja tanssiestetiiikkojen idealin merkitys ammattiin sosiaalistumisessa vähenee ja oman subjektiivisen taiteilijuuden luominen korostuu yhä aiemmin ja enenevässä määrin?

Lähteet

- Aalten, A. 2007. Listening to the Dancer's Body. *Sociological Review* 55 (1), 109-125.
- Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) 2001. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I: Metodin valinta ja aineistonkeruu. Virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) 2007. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. 2. korjattu ja täydennetty painos. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Ahjo, P. & Asikainen, E. 2012. Tanssi täyttää koko elämän. *Meteli* 1/12, 31-33.
- Ahmed, J. 2004. Reaching the Body: Future Directions. In Thomas, H. & Ahmed, J. (eds.) *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. USA: Blackwell, 283-300.
- Ahokas, M. 2010. Ryhmät ja niiden väliset suhteet. Teoksessa Suoninen, E., Pirttilä-Backman, A-M., Lahikainen A. R. & Ahokas, M. *Arjen sosiaalipsykologia*. Helsinki: WSOYpro, 185-242.
- Ahonen, P. 2008. Suomalainen nykytanssija on esiintyjä. *Tanssi* 4/08, 22-24.
- Alasuutari, P. 2011. *Laadullinen tutkimus* 2.0. 4.s. uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.
- Albright, A. C. 1997a. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. USA: Wesleyan University.
- Albright, A. C. 1997b. Techno Bodies: Muscling with Gender in Contemporary Dance. In Albright, A. C. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. USA: Wesleyan University, 28-55.
- Alter, J. B. 1996. *Dance-Based Dance Theory: From Borrowed Models To Dance-Based Experience*. New York: Peter Lang.
- Andrews, M., Squire, C. & Tamboukou, M. (eds.) 2008. *Doing Narrative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Antikainen, A. 2000. Kansainvälinen vertailu elinikäisestä oppimisesta. Teoksessa Heikkinen, E. & Tuomi, J. (toim.) *Suomalainen elämäntietä*. Vantaa: Tammi, 99-125.
- Anttila, E. 1994. *Tanssin aika: Opas koulujen tanssikasvatukseen*. Liikuntatieteellisen Seuran julkaisu nro 139. Helsinki: Liikuntatieteellinen Seura.
- Anttila, E. 2003. *A Dream Journey to the Unknown: Searching for Dialogue in Dance Education*. Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Arnheim, D. D. 1986. *Dance Injuries: Their Prevention and Care*. London: Dance Books.
- Arpo, R. (toim.) 2004a. *Taiteilija Suomessa: Taiteellisen työn muuttuvat edellytykset*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro. 28. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Arpo, R. 2004b. Taiteilija tietoyhteiskunnassa: Tietoyhteiskuntastrategioiden taiteilijakuva ja tekijänoikeuslainsäädännön muutosten vaikutus taiteilijana toimimisen edellytyksiin. Teoksessa Arpo, R. (toim.) *Taiteilija Suomessa. Taiteellisen työn muuttuvat edellytykset*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro. 28. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 129-151.
- Ashmore, R. C. & Jussim, L. J. 1997. *Self and Identity: Fundamental issues*. New York: Oxford University.
- Au, S. 1988. *Ballet and Modern Dance*. London: Thames and Hudson.

- Bamberg, M. 2004. Positioning With Davie Hogan: Stories, Tellings, and Identities. In Daiute, C. & Lightfoot, C. (eds.) *Narrative Analysis. Studying the Development of Individuals in Society*. Thousand Oaks: Sage, 135-157.
- Bauer, M. W. & Gaskell, G. (eds.) 2000. *Qualitative Researching with Text, Image and Sound: A Practical Handbook*. London: Sage.
- Bauman, Z. 1991. *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge.
- Bauman, Z. 1993. *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell.
- Bauman, Z. 1995. *Life of Fragment: Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell.
- Bauman, Z. 1996. *Postmodernin lumo*. (Suom. J. Vainonen.) Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Z. 2002. *Notkea moderni*. (Suom. J. Vainonen.) Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Z. 2011. *Culture in Liquid Modern World*. Cambridge: Polity.
- Baumol, W., Jeffri, J. & Throsby, D. 2004. *Making Changes: Facilitating the Transition of Dancers to Post-Performance Careers*. New York: The aDvANCE Project.
- Beck, U. 1990. *Riskiyhteiskunnan vastamyrkyt*. (Suom. H. Lempa.) Tampere: Vastapaino.
- Beck, U. 2004. The Cosmopolitan Turn. In Cane, N. (ed.) *The Future of Social Theory*. London: Continuum, 143-166.
- Beck, U., Giddens, A. & Lash, S. 1995. *Nykyajan jäljillä*. (Suom. L. Lehto.) Tampere: Vastapaino.
- Becker, H. S. 1973. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: Free.
- Bentley, T. 1982. *Tanssijan talvi*. (Suom. M. Kapari.) Helsinki: Kirjayhtymä.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. 1995. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. (Suom. V. Raiskila.) 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Berthelot, J.-M. 1991. Sociological Discourse and the Body. In Featherstone, M., Hepworth, M. & Turner, B.S. (eds.) *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage: London, 390-404.
- Bloor, M. & Wood, F. 2006. *Keywords in Qualitative Methods: A Vocabulary of Research Concepts*. London: Sage.
- Bogart, A. 2004. *Ohjaaja valmistautuu: Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. (Suom. A. Arlander.) Helsinki: Like.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (ed. & intr. R. Johnson.) Cambridge: Polity.
- Briginshaw, V. A. 2001. *Dance, Space and Subjectivity*. New York: Palgrave.
- Broman-Kananen, U.-B. 2005. *På klassrummets tröskall*. *Studia musica* 25. Helsingfors: Sibelius-Academin.
- Bronner, S., Ojofeitimi, S. & Spriggs, J. 2003. Occupational Musculoskeletal Disorders in Dancers. *Physical Therapy Reviews* 8 (2), 57-68.
- Bruner, J. S. 1986. *Actual Minds, Possible Words*. Cambridge: Harvard University.
- Burke, P. J. & Stets, J. E. 2009. *Identity Theory*. New York: Oxford University.
- Burr, V. 1995. *An Introduction to Social Constructionism*. London: Routledge.
- Burr, V. 2004. *Sosiaalipsykologisia ihmiskäsityksiä*. (Suom. J. Vainonen.) Tampere: Vastapaino.
- Burt, R. 2007. *The Male Dancer: Bodies, Spectacles, Sexualities*. 2nd edition. London: Routledge.
- Butterworth, J. 2009. Too Many Cooks? A Framework for Dance Making and Devising. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 177-194.
- Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) 2009. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge.

- Clandinin, J. D. (ed.) 2007. *Handbook of Narrative Inquiry: Mapping a Methodology*. Thousand Oaks: Sage.
- Cortazzi, M. 1993. *Narrative analysis*. Social Research and Educational Studies Series 12. London: Falmer.
- Csikszentmihalyi, M. 2005. *Flow – elämän virta: Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. (Suom. R. Hellsten.) Helsinki: Rasalas.
- Czarniawska, B. 2004. *Narratives in Social Science Research*. London: Sage.
- Daiute, C. & Lightfoot, C. (eds.) 2004. *Narrative Analysis. Studying the Development of Individuals in Society*. Thousand Oaks: Sage.
- Damasio, A. 2000. *Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy*. (Suom. K. Pietiläinen.) Helsinki: Terra Cognita.
- Deegan, M. J. (ed.) 2001. *George H. Mead: Essays in Social Psychology*. USA: Transaction.
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (eds.) 1994. *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Desmond, J. C. (ed.) 1997. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University.
- Dinan, S. 1999. Life After a Professional Dance Career. In Koutedakis, Y. & Sharp, C. N.C. (eds.) *The Fit and Healthy Dancer*. Chichester: John Wiley & Sons, 293–322.
- Duncan, I. 1927. *My Life*. New York: Boni and Liveright.
- Erpic, C. S., Wylleman, P. & Zupancic, M. 2004. The Effect of Athletic and Non-Athletic Factors on the Sports Career Termination Process. *Psychology of Sports and Exercise* 5, 45–59.
- Eskola, J. (toim.) 1999. *Hegelistä Harréen, narratiivista Nudistiin*. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 10. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 2008. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 8s. painos. Tampere: Vastapaino.
- Fabius, J. 2009. Seeing the Body Move: Choreographic Investigations of Kinaesthetics at the End of the Twentieth Century. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 331–345.
- Featherstone, M., Hepworth, M. & Turner, B. S. (eds.) 1991. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage: London.
- Featherstone, M. 1991. The Body in Consumer Culture. In Featherstone, M., Hepworth, M. & Turner, B. S. (eds.) *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage: London, 170–196.
- FIA. 2012a. *Homepage*. [www-tiedosto: http://www.fia-actors.com/en/index.html](http://www.fia-actors.com/en/index.html) (luettu 3.1.12)
- FIA. 2012b. *Other Meetings*. 26th June, Berlin. *EuroFIA Conference on Transition Schemes for Dancers*. [www-tiedosto: http://www.fia-actors.com/en/other_meetings.html](http://www.fia-actors.com/en/other_meetings.html) (luettu 3.1.12)
- FIA. 2012c. *Dancers' Career Transition. A EuroFIA Handbook*. [www-tiedosto: http://www.fia-actors.com/uploads/Dancers_Handbook_EN.pdf](http://www.fia-actors.com/uploads/Dancers_Handbook_EN.pdf) (luettu 24.03.12)
- Finlex. 2012a. *Kansaneläkelaki 11.5.2007/568*. [www-tiedosto: http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2007/20070568](http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2007/20070568) (luettu 3.1.12)
- Finlex. 2012b. *Ammattitautilaki 29.12.1988/1343*. [www-tiedosto: http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1988/19881343](http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1988/19881343) (luettu 3.1.12)
- Finlex. 2012c. *Ammattitautiasetus 29.12.1988/1347*. [www-tiedosto: http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1988/19881347](http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1988/19881347) (luettu 3.1.12)
- Finlex. 2012d. *Tapaturmavakuutuslaki 20.8.1948/608*. [www-tiedosto: http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1948/19480608](http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1948/19480608) (luettu 3.1.12)

- Fitt, S. S. 1996. *Dance Kinesiology*. 2nd edition. USA: Schirmer Books.
- Flick, U. 1998. *An Introduction to Qualitative Research*. London: Sage.
- Flick, U. 2000. The Episodic Interview. In Bauer, M. W. & Gaskell, G. (eds.) *Qualitative Researching with Text, Image and Sound: A Practical Handbook*. London: Sage, 75-92.
- Foster, S. L. 1997. Dancing Bodies. In Desmond, J. C. (ed.) *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University, 255-257.
- Foster, S. L. 2011. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge.
- Foucault, M. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. (Suom. E. Nivanka.) Helsinki: Otava.
- Frank, A. W. 1991a. *At the Will of the Body: Reflections on Illness*. Boston: Houghton Mifflin.
- Frank, A. W. 1991b. For Sociology of the Body: An Analytical Review. In Featherstone, M., Hepworth, M. & Turner, B. S. (eds.) *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage: London, 36-102.
- Frank, A. W. 1995. *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*. Chicago: The University of Chicago.
- Frye, N. 1957. *Anatomy of Criticism*. 3rd ed. Princeton: Princeton University.
- Gane, N. (ed.) 2004. *The Future of Social Theory*. London. Continuum.
- Gardner, S. M. 2011. From Training to Artisanal Practice: Rethinking Choreographic Relationships in Modern Dance. *Theatre, Dance and Performance Training* 2 (2), 151-165.
- Gergen, M. 1994. The Social Construction of Personal Histories: Gendered Lives in Popular Autographies. In Sarbin, T. R. & Kitsuse, J. I. (eds.) *Constructing the Social*. London: Sage, 19-44.
- Giddens, A. 1991. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity.
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Goffman, E. 1963. *Stigma. Notes on Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Colafshani, N. 2003. Understanding Reliability and Validity in Qualitative Research. *The Qualitative Report* 8 (4), 597-607.
- Haavio-Mannila, E., Hoikkala, T., Pelkonen, E. & Vilkkio, A. (toim.) 1995. *Kerro vain totuus: Elämäkertatutkimuksen omaelämäkerrallisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hall, S. 1999. *Identiteetti*. (Suom. M. Lehtonen & J. Herkman.) Tampere: Vastapaino.
- Hannula, M. & Kiljunen, S. 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Haseman, B. 2006. *A Manifesto for Performative Research*. www-tiedosto: http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf (luettu 5.10.10)
- Haseman, B. 2009. Performance as Research in Australia: Legitimizing Epistemologies. In Riley, S. R. & Hunter, L. (eds.) *Mapping Landscapes for Performance as Research*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 57-61.
- Hatch, J. A. & Wiesniewski, R. (eds.) 1995. *Life History and Narrative*. Qualitative Studies Series 1. London: Falmer.
- Heikkinen, E. 2005. Keski-ikäisten ja iäkkäiden liikunta. Teoksessa Vuori, I., Taimela, S. & Kujala, U. (toim.) *Liikuntalääketiede*. 3s. uudistettu painos. Helsinki: Duodecim, 184-201.
- Heikkinen, E. & Tuomi, J. (toim.) 2000. *Suomalainen elämäntietä*. Helsinki: Tammi.
- Heikkinen, H.L.T. 2001. *Toimintatutkimus, tarinat ja opettajaksi tuleminen taito: Narratiivisen identiteettityön kehittäminen opettajankoulutuksessa toimintatutkimuksen avulla*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Heikkinen, H.L.T. 2007. Narratiivinen tutkimus – todellisuus kertomuksena. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) *Ikkuinoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. 2. korjattu ja täydennetty painos. Jyväskylä: PS-kustannus, 142-158.
- Heikkinen, H.L.T., Huttunen, R. & Moilanen, P. (toim.) 1999. *Siinä tutkija missä tekijä: Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Juva: Atena.
- Helavuori, H.-L., Kukkonen, J., Raatikainen, R. & Vuorenmaa, T.-J. (toim.) 1997. *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890-1997*. Oulu: Kustannus Pohjoinen.
- Helén, I. 2004. Hyvinvointi, vapaus ja elämän politiikka. Teoksessa Rahkonen, K. (toim.) *Sosiologia nykykeskusteluja*. Helsinki: Gaudeamus, 206-236.
- Helkama, K., Myllyniemi, R. & Liebkind, K. 2001. *Johdatus sosiaalipsykologiaan*. Helsinki: Edita.
- Hewitt, J. P. 1991. *Self and Society: A Symbolic Interactionist Social Psychology*. 5th ed. Boston: Allyn and Bacon.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 1997. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2000. *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirvonen, A. 2003. *Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi: Solistisen koulutuksen musiikin-opiskelijat identiteettinsä rakentajina*. Acta Universitatis Ouluensis E. Oulu: Oulun yliopisto.
- Hoikkala, T. & Roos, J.-P. (toim.) 2000. *2000-luvun elämä: Sosiologia teorioita vuosituhannen vaihteesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Holstein, J. A. & Gubrium, J. F. (eds.) 2003. *Inside Interviewing: New Lenses, New Concerns*. Thousand Oaks: Sage.
- Horrocks, C., Milnes, K., Roberts, B. & Robinson, D. 2002. *Narrative, Memory & Life Transitions*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Houni, P. 2000. *Näyttelijäidentiteetti: Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta Scenica 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Huhtanen, K. 2007. *Pianistista soitonopettajaksi: Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia musica 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hurme, R., Pesonen, M. & Syväoja, O. 1993. *Englanti - Suomi: Suursanakirja*. Porvoo: WSOY.
- Huusari, E. 2011. Tanssista luopunut Tommi Kitti: Kaikesta poistui tarkoitus. *Eeva* 10/11, 70-74.
- Hyvärinen, M. 1998. Lukemisen neljä käännettä. Teoksessa Hyvärinen, M., Peltonen, E. & Vilkkio, A. (toim.) *Liikkuvat erot: Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Tampere: Vastapaino, 311-336.
- Hyvärinen, M. 2006. *Kerronnallinen tutkimus*. www-tiedosto: http://www.hyvarinen.info/material/Hyvarinen-Kerronnallinen_tutkimus.pdf (luettu 19.10.11)
- Hyvärinen, M. 2010. Haastattelukertomuksen analyysi. Teoksessa Ruusu vuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 90-118.
- Hyvärinen, M. & Löyttyniemi, V. 2005. Kerronnallinen haastattelu. Teoksessa Ruusu vuori, J. & Tiittula, L. (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino, 189-222.
- Hyvärinen, M., Peltonen, E. & Vilkkio, A. (toim.) 1998. *Liikkuvat erot: Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Tampere: Vastapaino.
- Hämäläinen, S. 1999. *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista: Kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Acta Scenica 4. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Hänninen, V. 1999. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Acta Universitatis Tamperensis 696. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Hänninen, V. & Koski-Jännes, A. 1998. Vapautumisen tarinat. Teoksessa Koski-Jännes, A. (toim.) *Miten riippuvuus voitetaan*. Helsinki: Otava, 197-226.
- Hänninen, V., Partanen, J. & Ylijoki, O.-H. (toim.) 2001. *Sosiaalipsykologisia suunnannäyttäjiä*. Tampere: Vastapaino.
- Itkonen, H. & Pirttilä, I. 1992. *Sosiologian palapeli*. 2. uusittu painos. Kuopio: Kustannuskiila.
- Itkonen, H. 1996. *Kenttien kutsu: Tutkimus liikuntakulttuurin muutoksesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Janesick, V. J. 1994. The Dance of Qualitative Research Design: Metaphor, Methodolatry, and Meaning. In Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 209-219.
- Jeffri, J. & Throsby, D. 2005. *Life After Dance: Career Transition of Professional Dancers*. www-tiedosto: http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/JeffriJ_ThrosbyD.pdf. (luettu 5.7.10)
- Jenkins, R. 2004. *Social Identity*. 2nd ed. London: Routledge.
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- Josselson, R. 2007. The Ethical Attitude in Narrative Research: Principles and Practicalities. In Clandinin, J. D. (ed.) *Handbook of Narrative Inquiry: Mapping a Methodology*. Thousand Oaks: Sage, 537-566.
- Jovchelovitch, S. & Bauer, M. W. 2000. Narrative Interviewing. In Bauer, M. W. & Gaskell, G. (eds.) *Qualitative Researching with Text, Image and Sound: A Practical Handbook*. London: Sage, 57-74.
- Jyrkkä, H. (toim.) 2005. *Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Helsinki: Like.
- Jyväskylän yliopisto. 2008. *Nykykulttuurin tutkimuskeskus: Kertomuksen tutkimuksen päivät*. www-tiedosto: <https://www.jyu/hum/laitokset/taiku/opiskelu/nykykulttuuri/arkisto/tapahtumat/kertomus08/kertonet> (luettu 30.11.10)
- Jännes, L. 1998. *Tanssiko muka työtä? Selvitys tanssitaiteilijoiden työllistymiseen vaikuttavista rakenteellisista tekijöistä*. Täydennyskoulutuskeskus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Järvinen, H. 2003. *The Myth of Genius in Movement: Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*. Humaniora. Turku: University of Turku.
- Kaasila, R., Rajala, R. & Nurmi, K. E. (toim.) 2008 *Narratiivikirja. Menetelmiä ja esimerkkejä*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Kaiku, J.-P. & Sutinen, V. 1997. Murtumia ja moninaisuutta: Suomalaisen nykytanssin freelancekenttä 1980-1990-luvuilla. Teoksessa Helavuori, H.-L., Kukkonen, J., Raatikainen, R. & Vuorenmaa, T.-J. (toim.) *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890-1997*. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 205-216.
- Kakkuri-Knuuttila, M.-L. & Heinlahti, K. 2006. *Mitä on tutkimus? Argumentaatio ja tieteenfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalso, E. & Vainio, A. (toim.) *Kipu*. Helsinki: Duodecim.
- Karhunen, P. & Smolander, A. 1995. *Tanssitaiteilija lähikuvassa: Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1990-luvun vaihteessa*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karisto, A., Lahelma, E. & Rahkonen, O. 1992. *Terveys sosiologia*. Juva: WSOY.
- Karlsson, L., Melartin, T. & Karlsson, H. 2007. Lapsuuden stressi uhkaa aikuisiän terveyttä. *Suomen Lääkärilehti* 37, 3293-3299.
- Karttunen, S. 2002. *Taiteilijan määrittely: Refleksiivisyyden esteitä ja edellytyksiä taidepoliittisessa tutkimuksessa*. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja 53. Joensuu: Joensuun yliopisto.

- Karttunen, Sari. 2004. Taiteilijoiden lukumäärän kehitys 1950-luvulta 2000-luvulle: Kasvaako työvoima työllisyyttä nopeammin? Teoksessa Arpo, R. (toim.) *Taiteilija Suomessa: Taiteellisen työn muuttuvat edellytykset*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 28. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 13-36.
- Kauhanen, J., Myllykangas, M., Salonen, J. T. & Nissinen, A. 1998. *Kansanterveystiede*. Helsinki: WSOY. Kela. 2011. *Kuntoutus*. www-tiedosto: <http://www.kela.fi/in/internet/suomi.nsf/Docs/160801094743EH?OpenDocument> (luettu 21.12.11)
- Kela. 2012a. *Enimmäistukiaika korkeakouluopinnoissa*. www-tiedosto: <http://www.kela.fi/in/internet/suomi.nsf/NET/080601152952IL?OpenDocument> (luettu 3.1.12)
- Kela. 2012b. *Aikuiskoulutustuki*. www-tiedosto: <http://www.kela.fi/in/internet/suomi.nsf/NET/160801154725IL> (luettu 3.1.12)
- Kinnunen, T. 2008. *Lihaan leikattu kauneus*. Helsinki: Caudeamus.
- Kiviniemi, K. 2007. Laadullinen tutkimus prosessina. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. 2. korjattu ja täydennetty painos. Jyväskylä: PS-Kustannus. 70-85.
- Kleinman, A. 1988. *The Illness Narratives: Suffering, Healing & the Human Condition*. New York: Basic Books.
- Klemola, T. 1998. *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Korkeila, K. 2006. Mikä suojaa stressiltä ja stressihaitoilta? *Suomen Lääkärilehti* 40, 4085-4090.
- Koski, T. 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä: Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Koski-Jännes, A. (toim.) 1998. *Miten riippuvuus voitetaan*. Helsinki: Otava.
- Koulutusrahasto. 2012. *Aikuiskoulutustuki 2011-2012*. www-tiedosto: <http://www.koulutusrahasto.fi/?file=180> (luettu 3.1.12)
- Koutedakis, Y. & Sharp, C. N.C. (eds.) 1999. *The Fit and Healthy Dancer*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Koutedakis, Y. & Jamurtas, A. 2004. The Dancer as a Performing Athlete: Physiological Considerations. *Sports Med* 34 (10), 651-661.
- Kuusela, P. 2001. George Herbert Mead: Pragmatismi ja sosiaalipsykologia. Teoksessa Hänninen, V., Partanen, J. & Ylijoki, O-H. (toim.) *Sosiaalipsykologisia suunnannäyttäjiä*. Tampere: Vastapaino, 61-78.
- Kuusela, P. 2002. *Sosiaalipsykologian maailmahypoteesit: Tieteenalan historia ja sosiaalisen konstruktionismin muodot*. Kuopio: UNIpress.
- Kuusela, P. 2003. Minästä yhteisöön, yhteisöstä minään. Teoksessa Kuusela, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Ruumis, minä ja yhteisö: Sosiaalisen konstruktionismin näkökulma*. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto, 303-330.
- Kuusela, P. (toim.) 2005. *Sosiologia: Muuttuvan maailman koordinaatit*. Kuopio: UNIpress.
- Kuusela, P. 2006. Realismi ja sosiaalisen identiteetin episteeminen status. Teoksessa Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Minuus ja identiteetti*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino, 35-56.
- Kuusela, P. & Saastamoinen, M. (toim.) 2003. *Ruumis, minä ja yhteisö: Sosiaalisen konstruktionismin näkökulma*. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Kvale, S. 1996. *InterViews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks: Sage.
- Kärki, T. 2008. Tanssijan eläke jää karttumatta. *Kansan Uutiset* 22.10.2008, 5.

- Laakkonen, J. 1993. *Selvitys tanssijoiden aktiiviuran päättymisestä ja uudelleen koulutuksen mahdollisuuksista*. Täydennyskoulutuskeskus. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 19. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Laakkonen, J. 1997. Mitä tanssija voi tehdä aktiiviuran jälkeen? *Tanssi* 1/97, 18–19. Laakkonen, J. & Isto, R. 1999. *Tukiprojekti aktiiviuransa päättävälle tanssijoille: Ray:n rahoittaman pilottivaiheen (1997–1999) loppuraportti*. Helsinki: Tanssin Tiedotuskeskus.
- Laakkonen, J. 2003. *Unravelling the Canon: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet in Berlin 1908–1910*. Helsinki: University of Helsinki.
- Laakkonen, J. 2008. *Canon and Beyond: Edward Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908–1910*. Helsinki: University of Helsinki.
- Labov, W. 1977. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. New Edition. Oxford: Blackwell.
- Lahikainen, A. R. & Pirttilä-Backman, A-M. 2007. *Sosiaalipsykologian perusteet*. Uudistettu laitos. Helsinki: Otava.
- Lahikainen, A. R. 2010. Minuuden sosiaalinen rakentuminen. Teoksessa Suoninen, E., Pirttilä-Backman, A-M., Lahikainen A. R & Ahokas, M. *Arjen sosiaalipsykologia*. Helsinki: WSOYpro, 89–140.
- Laine, T. 2007. Miten kokemusta voi tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) *Ilkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. 2. korjattu ja täydennetty painos. Jyväskylä: PS-Kustannus, 28–45.
- Laitinen, M. & Uusitalo, T. 2008. Narratiivinen lähestymistapa traumaattisten elämäkokemusten tutkimisessa. Teoksessa Kaasila, R., Rajala, R. & Nurmi, K. E. (toim.) *Narratiivikirja: Menetelmiä ja esimerkkejä*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 106–150.
- Lakso, S. 2004. *Kutsumuksen hinta: Tiivistelmä Suomen Tanssitaiteilijain Liiton selvityksestä*. [www-aineisto: http://www.liikekieli.com/modules/php?op=modload&name=News&file=article&sid=252](http://www.aineisto.fi/http://www.liikekieli.com/modules/php?op=modload&name=News&file=article&sid=252) (luettu 07.06.2006)
- Lally, P. 2007. Identity and Athletic Retirement: A Prospective Study. *Psychology of Sport and Medicine* 8, 85–99.
- Lappalainen, T. 2010. Tommi Kitti loppui: Nykytanssin mestari jättää jäähyväisensä tanssille Joensuuhun päättyvällä juhlakiertueella. *Savon Sanomat* 5.11.2010. [www- tiedosto: http://www.savonsanomat.fi/uutiset/kulttuuri/tanssi/tommi-kitti-loppui/614111](http://www.savonsanomat.fi/uutiset/kulttuuri/tanssi/tommi-kitti-loppui/614111) (luettu 17.02.2011)
- Lash, S. 1995. Refleksiivisyys ja sen vastaparit: Rakenne, estetiikka, yhteisö. Teoksessa Beck, U., Giddens, A. & Lash, S. *Nykyajan jäljillä*. (Suom. L. Lehto.) Tampere: Vastapaino, 153–235.
- Lavallee, D. & Robinson, H. K. 2006. In Pursuit of an Identity: A Qualitative Exploration of Retirement from Women`s Artistic Gymnastics. *Psychology of Sports and Exercises* 8, 119–141.
- Layder, D. 2004. *Social and Personal Identity: Understanding Yourself*. London: Sage.
- Leach, B. 1997. *The Dancer`s Destiny: Facing the Limits, Realities and Solutions Regarding the Dancer in Transition*. Lausanne: International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD).
- Lehikoinen, K. 2004. *Stepping Queerly? Discourses in Dance Education for Boys in the Late 20th Century Finland*. Guilford: University of Surrey.
- Lepistö, V. 1991. Kuvataiteilija taidemaailmassa: Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Lewis-Beck, M. S., Bryman, A. & Liao, T. F. (eds.) 2004. *The Sage Encyclopedia of Social Science Research Methods*. Thousand Oaks: Sage.
- Lieblich, A. & Tuval-Mashiach, R. & Zilber, T. 1998. *Narrative Research: Reading, Analysis and Interpretation*. Thousand Oaks: Sage.
- Lukkarila, P. (toim.) 1998. *Kentälle! Teatteri- ja tanssialan ammattilaisten työllistymisopas*. Täydennyskoulutuskeskus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Lycouris, S. 2009. Choreographic Environments: New Technologies and Movement-Related Artistic Work. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 346-361.
- Löyttyniemi, V. 2004. *Kerrottu identiteetti, neuvoteltu sukupuoli: Auscultatio Medici*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto / Minerva.
- Löytönen, T. 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta Scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- MacIntyre, A. 1985. *After Virtue: A Study on Moral Theory*. London: Duckworth.
- Makkonen, A. 1996. *Länsimaisen taidetanssin historiaa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu / Avoin yliopisto.
- Makkonen, A. 2002. *Suomen taidetanssin historiaa*. Verkko-oppimateriaali. Helsinki: Teatterikorkeakoulu / Avoin yliopisto.
- Makkonen, A. 2007. *One Past, Many Histories: Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. Department of Dance Studies. School of Arts, Communication and Humanities. Surrey: University of Surrey.
- Makkonen, A. 2009. *Miten olet, minne suuntaat tanssintutkimus?* [www-tiedosto: kotisivukone.fi/files/wwwmakkonen/minne_suuntaat_tanssintutkimus_pdf](http://www-tiedosto.kotisivukone.fi/files/wwwmakkonen/minne_suuntaat_tanssintutkimus_pdf) (luettu 20.12.2010)
- Manning, P. K. & Cullum-Swan, B. 1994. Narrative, Content, and Semiotic Analysis. In Denzin, N. K. & Lincoln, Y.S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 463-477.
- McAdams, D. P., Josselson, R. & Lieblich, A. (eds.) 2001. *Turns in the Road: Narrative Studies of Lives in Transition*. Washington: American Psychological Association.
- McAlester, K. 2003. Keskiössä suomalainen freelancetanssija. *Teatterikorkea* 2/2003, 47-49.
- McArdle, W., Katch, F. I. & Katch, V. L. 2007. *Exercise Physiology: Energy, Nutrition & Human Performance*. 6th edition. USA: Lippincott Williams & Wilkins.
- McKechnie, S. & Stevens, C. 2009. Visible Thought: Choreographic Cognition in Creating, Performing, and Watching Contemporary Dance. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 38-51.
- Mela. 2012a. *Apurahansaajan eläkevakuutus*. [www-tiedosto: http://www.mela.fi/Vakuutusturva/Apurahansaajat/Apurahansaajan-elakevakuutus](http://www.mela.fi/Vakuutusturva/Apurahansaajat/Apurahansaajan-elakevakuutus) (luettu 3.1.12)
- Mela. 2012b. *MYEL-eläkevakuutus*. [www-tiedosto: http://www.mela.fi/Vakuutusturva/MYEL-elakevakuutus](http://www.mela.fi/Vakuutusturva/MYEL-elakevakuutus) (luettu 3.1.12)
- Mela. 2012c. *MATA-tapaturmavakuutus*. [www-tiedosto: http://www.mela.fi/Vakuutusturva/MATA-tapaturmavakuutus](http://www.mela.fi/Vakuutusturva/MATA-tapaturmavakuutus) (luettu 3.1.12)
- Melrose, S. 1999. Expert-Intuitive Processing and Logics of Production: Struggles in (the Wording of) Creative Decision-Making in 'Dance'. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 23-37.
- Metsämuuronen, J. 2006. *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä*. 3s. uudistettu painos. Helsinki: International Methelp Ky.

- Miettinen, J. O. 1994. Vanhuus ja esiintyminen Aasian kulttuureissa: 70-vuotiaan keijun ryppyinen sirous. *Tanssi* 3/94, 19.
- Miles, M. B. & Huberman, M. A. 1994. *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Thousand Oaks: Sage.
- Mishler, E. G. 1986. *Research Interviewing: Context and Narrative*. Cambridge: Harvard University.
- Moilanen, P. & Räihä, P. 2007. Merkitysrakenteiden tulkinta. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. 2. korjattu ja täydennetty painos. Jyväskylä: PS-Kustannus, 46-69.
- Monni, K. 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Monni, K. 2005. Kuka katsoo? Mitä näkyy? Pohdintoja tanssiajattelun perusteista. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) *Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Helsinki: Like, 233-241.
- Morgan, A. 2004. *Johdatus narratiiviseen terapiaan*. (Suom. T. Malinen.) Porvoo: Kuva ja mieli.
- Myllykangas, M. & Tuomainen, T-P. 2010. *Pharmageddon: Näin sairausteollisuus tekee meistä kipeitä*. Barrikadi No 17. Helsinki: WSOY.
- Mäntylä, P. 2002. *Tanssitaiteilija ja ikääntyminen: Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmän neljän tanssijan näkökulma*. Pro gradu. Yhteiskuntatieteen – ja filosofian laitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Nakajima, N. 2011. De-aging Dancerism? The Aging Body in Contemporary and Community Dance. *Performance Research* 16 (3), 100-104.
- Ness, S. & Allen, A. 2004. Being a Body in a Cultural Way: Understanding the Cultural in the Embodiment of Dance. In Thomas, H. & Ahmed, J. (eds.) *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. USA: Blackwell, 123-144.
- Nieminen, Pipsa. 1998. *Four Dance Subcultures: A Study of Non-Professional Dancers' Socialization, Participation Motives, Attitudes and Stereotypes*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Nikander, P. 2010. Laadullisten aineistojen litterointi, kääntäminen ja validiteetti. Teoksessa Ruusu vuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 432-445.
- Nores, T. (toim.) 1987. *Inhimillinen kasvu: Herätteitä yksilöllisiin ja yhteisöllisiin pohdintoihin*. Helsinki: Otava.
- Nurmi, T. 1998. *Uusi suomen kielen sanakirja*. Jyväskylä: Gummerus. Oinas, E. 2001. Ruumiita akatemiassa! Sosiaalitieteellistä välttelyä, innostusta ja teoretisointia. Teoksessa Puuronen, A. & Välimaa, R. (toim.) *Nuori ruumis*. Helsinki: Gaudeamus, 17-29.
- Ojala, R. 1998. Tanssi yli esteiden. Teoksessa Lukkarila, P. (toim.) *Kentälle! Teatteri- ja tanssialan ammattilaisten työllistymisopas*. Täydennyskoulutuskeskus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 54-63.
- Oksanen, A. 2006. *Haavautuva minuus*. Sosiologia ja sosiaalipsykologian laitos. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.
- Oksanen, T. 2011. Laki suitsemaan alan vaihtoja. *Uljat* 9, 5.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2007. *Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelma: Onko kulttuurilla vientiä? ON!*. Esitys Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelmaksi 2007-2011. Opetusministeriön julkaisuja nro. 9. Helsinki: Opetusministeriö.

- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2010. *Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo: Selvittäjä Tarja Cronbergin raportti*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2010:6. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2011. *Koulutus ja tutkimus vuosina 2011-2016: Koulutuksen ja tutkimuksen kehittämissuunnitelma. Luonnos 13.09.2011*. [www-tiedosto: http://minedu.fi/OPM/Koulutus/koulutuspolitiikka/asiakirjat/KESUluonnos_13092011.pdf](http://minedu.fi/OPM/Koulutus/koulutuspolitiikka/asiakirjat/KESUluonnos_13092011.pdf) (luettu 28.02.2012)
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2012. *Valtion ylimääräinen taiteilijaeläke*. [www-tiedosto: http://www.okm.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/avustukset/Valtion_ylimaarainen_taideilijaelake?lang=fi](http://www.okm.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/avustukset/Valtion_ylimaarainen_taideilijaelake?lang=fi) (luettu 3.1.12)
- Paananen, S. 2008. Saksalainen elämäkertametodologia oppimisen tutkimuksessa. Teoksessa Kaasila, R., Rajala, R. & Nurmi, K. E. (toim.) *Narratiivikirja: Menetelmiä ja esimerkkejä*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 19-39.
- Pakes, A. 1999. Knowing Through Dance-Making: Choreography, Practical Knowledge and Practice-as-Research. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 10-22.
- Pakes, A. 2003. Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research. *Research in Dance Education*. 4 (2), 127-149.
- Pakes, A. 2004. *Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research*. [www-aineisto: http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/apfull.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/apfull.html) (luettu 5.10.10)
- Parviainen, J. 1994. *Tanssi ihmisen eksistenssissä: Filosofinen tutkielma tanssista*. Talfit. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Parviainen, J. 1997. Taito, kehomuisti ja kehollinen tieto: Miten nykytanssijan kehollista tietoa ja taitoa voi käsitteellistää? Teoksessa Sarje, A. & Pakkanen, P. (toim.) *Näkökulmia tanssinopettamiseen: Suomalaisten tanssitaiteilijoiden ja tanssintutkijoiden kirjoituksia*. Helsinki: Opetusministeriö, 133-149.
- Parviainen, J. 1998. *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University.
- Pasanen-Willberg, R. 2000. *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen: Koreografin näkökulma*. Acta Scenica 6. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Phoenix, A. 2008. Analysing Narrative Context. In Andrews, M., Squire, C. & Tamboukou, M. (eds.) *Doing Narrative Research*. London: Sage, 64-77.
- Pinnegar, S. & Daynes, G. J. 2007. Locating Narrative Inquiry Historically: Thematics in the Turn to Narrative. In Clandinin, J. D. (ed.) *Handbook of Narrative Inquiry: Mapping a Methodology*. Thousand Oaks: Sage, 3-34.
- Pirttilä, I. 2005. Mitä sosiologiassa tutkitaan? Teoksessa Kuusela, P. (toim.) *Sosiologia: Muuttuvan maailman koordinaatit*. Kuopio: UNIPress, 21-62.
- Pirttilä-Backman, A-M. 2010. Arkiajattelu. Teoksessa Suoninen, E., Pirttilä-Backman, A-M., Lahikainen A. & Ahokas, M. *Arjen sosiaalipsykologia*. Helsinki: WSOYpro, 185-290.
- Pojjula, S. 2003. *Miten selviytyä työpaikan menetyksestä?* Helsinki: Kirjapaja.
- Polkinghorne, D. E. 1988. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. New York: State University of New York Press.
- Polkinghorne, D. E. 1995. Narrative Configuration in Qualitative Analysis. In Hatch, J. & Wiesniewski, R. (eds.) *Life History and Narrative*. Qualitative Studies Series 1. London: Falmer, 5-23.

- Popat, S. & Palmer, S. 2009. Dancing with Sprites and Robots: New Approaches to Collaboration Between Dance and Digital Technologies. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (eds.) 2009. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 416-430.
- Preston-Dunlop, V. 1998. *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. London: Verve.
- Preston-Dunlop, V. & Sanchez-Colberg, A. 2002. *Dance and the Performative*. London: Verve.
- Puhakainen, J. 1995. *Kohti ihmisen valmentamista: Holistinen ihmiskäsitys ja sen heuristiikka urheiluvallmennuksen kannalta*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Puhakainen, J. 1997. *Kesytetyt kehot*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Pulkkinen, S. 2004. *Menetyt ja tarinankerronta: Narratiivinen näkökulma läheisen kuolemaan*. Valtiotieteellinen tiedekunta. Sosiaalipsykologian laitos. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Puuronen, A. & Välimaa, R. (toim.) 2001. *Nuori ruumis*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rahkonen, K. (toim.) 2004. *Sosiologisia nykykeskusteluja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rauhamaa, R. 1994. Miten vanheta nuorekkaasti? *Tanssi* 3/94, 16.
- Rautio, P. 2006. Historiallista johdattelu minä- ja identiteettitutkimukseen. Teoksessa Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Minuus ja identiteetti*. Tampere: Tampereen yliopisto, 11-22.
- Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) 2006. *Minuus ja identiteetti*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rensujeff, K. 2003. *Taiteilijan asema: Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja No 27. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Repo, R. 1989. *Tanssien tulevaisuuteen: Tutkimus suomalaisen tanssitaiteen legitimaatiosta ja tanssin koulutusjärjestelmän vakiintumisesta*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 6. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Ricoeur, P. 1992. *Oneself as Another*. Chicago: University of Chicago.
- Riessman, C. K. 1990. Strategic Uses of Narrative in the Presentation of Self and Illness: A Research Note. *Social Science & Medicine* 30 (11), 1195-1200.
- Riessman, C. K. 1991. Beyond Reductionism: Narrative Genres in Divorce Accounts. *Journal of Narrative and Life History* 1(1), 41-68.
- Riessman, C. K. 1993. *Narrative Analysis*. Qualitative Research Methods 30. Newbury Park: Sage.
- Riessman, C. K. 2003a. Analysis of Personal Narratives. In Holstein, J. A. & Gubrium, J. F. (eds.) *Inside Interviews: New Lenses, New Concerns*. Thousand Oaks: Sage, 331-346.
- Riessman, C. K. 2003b. Performing Identities in Illness Narrative: Masculinity and Multiple Sclerosis. *Qualitative Research* 3 (1), 5-33.
- Riessman, C. K. 2004. Narrative Interviewing. In Lewis-Beck, M. S., Bryman, A. & Liao, T.F. (eds.) *The Sage Encyclopedia of Social Science Research Methods*. Thousand Oaks: Sage, 709-710.
- Riessman, C. K. & Speedy, J. 2007. Narrative Inquiry in the Psychotherapy Professions: A Critical Review. In Clandinin, J. D. (ed.) *Handbook of Narrative Inquiry: Mapping a Methodology*. Thousand Oaks: Sage, 426-456.
- Riikonen, T. 2005. *Jälkiä itessä: Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Scripta lingua Fennica 226. Turku: Turun yliopisto.
- Riley, S. R. & Hunter, L. (eds.) 2009. *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Rip, B., Fortin, S. & Vallerand, R. J. 2006. The Relationship Between Passion and Injury in Dance Students. *Journal of Dance Medicine & Science*. 10 (1&2), 14-20.

- Roncaglia, I. 2006. Retirement as a Career Transition in Ballet Dancers. *International Journal for Educational and Vocation Guidance* 6, 181-193.
- Ronkainen, S. 1999. *Ajan ja paikan merkitsemät: Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Roos, J.-P. 1987. *Suomalainen elämä: Tutkimus tavallisten suomalaisten elämäkerroista*. Hämeenlinna: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Rouhiainen, L. 2003. *Living Transformative Lives: Finnish Freelance Dance Artists Brought Into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Acta Scenica 13. Helsinki: Theatre Academy.
- Ruusuvuori, J. 2010a. Vuorovaikutus ja valta haastattelussa: Keskusteluanalyttinen näkökulma. Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 269-299.
- Ruusuvuori, J. 2010b. Litteroiijan muistilista. Teoksessa Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 424-431.
- Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. (toim.) 2005a. *Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.
- Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. 2005b. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. Teoksessa Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. (toim.) *Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino, 22-56.
- Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. (toim.) 2010a. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. 2010b. Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Ruusuvuori, J., Nikander, P. & Hyvärinen, M. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 9-36.
- Ryan, A. & Stephens, R. 1987. *Dance Medicine: A Comprehensive Guide*. Chigaco: Pluribus.
- Ryynänen, O.-P., Kukkonen, J., Myllykangas, M., Lammintakanen, J. & Kinnunen, J. (toim.) 2006. *Priorisointi terveydenhuollossa: Mitä maksaa, kuka maksaa*. Helsinki: Talentum.
- Räsänen, E., Moilanen, I., Tamminen, T. & Almqvist, F. (toim.) 2000. *Lasten – ja nuorisopsykiatria*. Helsinki: Duodecim.
- Saarela, U. 1977. *Moderni tanssi: Poikkitaiteellinen yleiskartoitus*. Liikuntapedagogiikan pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Saari, S. 2003. *Kuin salama kirkkaalta taivaalta: Kriisit ja niistä selviytyminen*. 3s. uudistettu painos. Helsinki: Otava.
- Saarilampi, M.-L. 2007. *Meediatäiteilijasta mediataiteilijaksi: Täiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdeissä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Saastamoinen, M. 1999. Narratiivinen sosiaalipsykologia: Teoriaa ja menetelmiä. Teoksessa Eskola, J. (toim.) *Hegelistä Harréén, narratiivista Nudistiin*. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 10. Kuopio: Kuopion yliopisto, 165-192.
- Saastamoinen, M. 2001. *Identiteetti ja uusi yhteisöllisyys kulttuurisessa muutoksessa: Sosiaalipsykologinen tarkastelu*. Lisensiaatintutkielma. Sosiaalitieteiden laitos. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Saastamoinen, M. 2003. Elämäntakaari, elämäntekä ja muisteleminen. Teoksessa Kuusela, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Ruumis, minä ja yhteisö: Sosiaalisen konstruktionismin näkökulma*. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto, 135-162.
- Saastamoinen, M. 2005. Postmoderni, riskiyhteiskunta ja globalisaatio sosiologisina keskusteluina. Teoksessa Kuusela, P. (toim.) *Sosiologia: Muuttuvan maailman koordinaatit*. Kuopio: UNIPress, 103-131.

- Saastamoinen, M. 2006a. Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Teoksessa Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Minuus ja identiteetti*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 170-180.
- Saastamoinen, M. 2006b. Yksilö, riskitietoisuus ja psykokulttuuri. Teoksessa Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) *Minuus ja identiteetti*. Tampere: Tampereen yliopisto, 138-169.
- Saksa, M. 2008. Mikko Nissinen nousi Bostonin baletin pääjohtajaksi. *Helsingin Sanomat*.
www-tiedosto: <http://www.hs.fi/tulosta/1135234753004> (luettu 7.7.2010)
- Salmi, J.W. & Linkomies, E. 1976. *Latinalais-suomalainen sanakirja*. Helsinki: Otava.
- Salo, U.-M. 2008. Keskustelu, kertomukset ja performatiivisuus. Teoksessa Kaasila, R., Rajala, R. & Nurmi, K.E. (toim.) *Narratiivikirja: Menetelmiä ja esimerkkejä*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 68-104.
- Salosaari, P. 2001. *Multiple Embodiment in Classical Dance: Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. Acta Scenica 8. Helsinki: Theatre Academy.
- Sankari, A. 1995. *Kuntosaliruumis: Kappaleita nuorten aikuisten ruumiillisuuksista*. Nykyculttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 44. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sarbin, T. R. & Kitsuse, J. I. (eds.) 1994. *Constructing the Social*. London: Sage.
- Sarje, A. 1994. *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisten taidetanssinäkemyksien taidenäkemyksien taideteoreettista tarkastelua*. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Sarje, A. & Pakkanen, P. (toim.) 1997. *Näkökulmia tanssinopettamiseen: Suomalaisen tanssitaiteilijoiden ja tanssin tutkijoiden kirjoituksia*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Sarje, A. 1999. *Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamiikka vuosien 1988 ja 1996 välillä: Teorioiden vertailua taiteen kehityksen selittäjinä*. Sosiaalipsykologian laitos. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Schilling, C. 1997. The Body and Difference. In Woodward, K. (ed.) *Identity and Difference*. London: Sage, 65-107.
- Schwaiger, E. 2006. *Ageing, Gender and Dancers` Bodies: An Interdisciplinary Perspective*. Melbourne: Victoria University.
- Sidimus, J. 1987. *Exchanges: Life After Dance*. Toronto: Terpsichore.
- Siltala, P. 1987. Persoonallisuutena kasvaminen, kehittyminen ja muuttuminen elämäkulussa. Teoksessa Nores, T. (toim.) *Inhimillinen kasvu*. Helsinki: Otava, 51-77.
- Sintonen, T. 1999. *Etninen identiteetti ja narratiivisuus: Kanadan suomalaiset miehet elämänsä kertojina*. SoPhi Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Silvennoinen, M. 1998. Ruumiinkokeminen ja liikunta. Teoksessa Sironen, E. (toim.) *Uuteen liikuntakulttuuriin*. Tampere: Vastapaino, 182-191.
- Silvennoinen, M. & Laine, T. (toim.) 2007. *Kuka minä sitten olen? Opiskelijoiden kirjoituksia ruumiillisuudesta ja identiteetistä*. Liikuntatieteellisen Seuran julkaisu nro 162. Helsinki: Liikuntatieteellinen Seura.
- Sironen, Esa (toim.) 1998. *Ruumiinkokeminen ja liikunta: Uuteen liikuntakulttuuriin*. Tampere: Vastapaino.
- Smith, B. & Sparkes, A. C. 2005. Men, Sport, Spinal Cord Injury, and Narrative of Hope. *Social Science & Medicine* 61, 1095-1105.
- Smith, B. & Sparkes, A. C. 2008. Contrasting Perspectives on Narrating Selves and Identities: An Invitation to Dialogue. *Qualitative Research* 8 (1), 5-35.
- Sparkes, A. C. 1998. Athletic Identity: An Achilles' Heel to the Survival of Self. *Qualitative Health Research* 8, 644-664.

- Sparkes, A. C. & Smith, B. 2002. Sport, Spinal Cord Injury, Embodied Masculinities, and the Dilemmas of Narrative Identity. *Men and Masculinities* 4, 258-285.
- Sparkes, A. C. & Smith, B. 2003. Men, Sport, Spinal Cord Injury and Narrative Time. *Qualitative Research* 3 (3), 295-320.
- Sparkes, A. C. & Smith, B. 2005. When Narratives Matter: Men, Sport, and Spinal Cord Injury. *Medical Humanities* 31, 81-88.
- Squire, C., Andrews, M. & Tamboukou, M. 2008. Introduction: What is narrative research? In Andrews, M., Squire, C. & Tamboukou, M. (eds.) *Doing Narrative Research*. London: Sage, 1-21.
- Stock, S. 1999. Beyond the Intercultural to the Accented Body: An Australian Perspective. In Butterworth, J. & Wildschut, L. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge, 281-297.
- Suhonen, T. 1997. Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin: Suomalaisen tanssin historiaa. Teoksessa Helavuori, H.-L., Kukkonen, J., Raatikainen, R. & Vuorenmaa, T.-J. (toim.) *Valokuvan tanssi: Suomalaisen tanssin kuvat 1890-1997*. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 11-34.
- Suhonen, T. 2005. Koreografin työn kehityksestä, tanssin synnystä ja sanoista. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) *Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Helsinki: Like, 11-20.
- Suhonen, T. 2008. Ammatti vai identiteetti? Puhetta tanssijuudesta. *Tanssi* 4/08, 18-21.
- Sulkunen, P. 1992. *Johdatus sosiologiaan*. 3. painos. Helsinki: WSOY.
- Suomen Olympiakomitea. 2010. *Urheilijoiden ammattienedistämissäätö*. www-tiedosto: http://www.noc.fi/huippu-urheilu/tukipalvelut/opinto-ja-uraohjaus/urheilijoiden_ammattienedistamis/ (luettu 4.8.2010)
- Suoninen, E. 2010. Päivittäinen vuorovaikutus. Teoksessa Suoninen, E., Pirttilä-Backman, A.-M., Lahikainen A. R & Ahokas, M. *Arjen sosiaalipsykologia*. Helsinki: WSOYpro, 29-88.
- Suoninen, E., Pirttilä-Backman, A.-M., Lahikainen A. R & Ahokas, M. 2010. *Arjen sosiaalipsykologia*. Helsinki: WSOYpro.
- Suoranta, J. 2008. *Taiteellisesta tutkimuksesta*. Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulu. www-tiedosto: <http://www.siba.fi/attach/Suoranta.ppt> (luettu 14.12.2010)
- Syrjälä, L. 2001. Elämäkerrat ja tarinat tutkimuksessa. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I: Metodin valinta ja aineistonkeruu*. Virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Jyväskylä: PS-kustannus, 203-217.
- Syrjälä, L., Ahonen, S., Syrjäläinen, E. & Saari, S. 1994. *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Syrjäläinen, E., Eronen, A. & Värri, V.-M. 2007. *Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin*. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Tajet-Fowell, B. & Rose, F.D. 1995. Pain and Pain Tolerance in Professional Ballet Dancers. *British Journal of Sports Medicine* 29 (1), 31-34.
- Tanssin Tiedotuskeskus. 1997. *Yhteenveto aktiiviuransa päättävien tanssijoiden tukiprojektin toiminnasta 1996-1997*. Liite III.
- Tanssin Tiedotuskeskus. 1999a. *Uudelleenkoulutusneuvonta muuttaa Yrjönkadulle: Uutena palveluna urasuunnittelu. Tukiprojekti aktiiviuransa päättävälle tanssijoille*. Tiedote 1999/1.
- Tanssin Tiedotuskeskus. 1999b. *Tanssijoiden uudelleenkoulutusneuvonta lopettaa toimintansa varojen puutteen takia: Tukiprojekti aktiiviuransa päättävälle tanssijoille*. Tiedote 1999/ elokuu.
- Tarr, J. & Thomas, H. 2011. Mapping Embodiment: Methodologies for Representing Pain and Injury. *Qualitative Research* 2, 141-157.
- Thomas, H. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Thomas, H. & Ahmed, J. 2004. *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. USA: Blackwell.
- Throsby, D. & Hollister, V. 2005. *Moving On: Career Transition of Professional Dancers in Australia*. Canberra: Australian Dance Council / Ausdance.
- Torregrosa, M., Boixados M., Valiente, L. & Cruz, J. 2002. Elite Athletes' Image of Retirement: The Way to Relocation in Sport. *Psychology of Sport and Exercise* 5, 35-43.
- Tuomainen, R., Myllykangas, M., Elo, J. & Rynnänen, O-P. 1999. *Medikalisaatio: Aikamme sairaus*. Tampere: Vastapaino.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Turner, B. S. 1984. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. Oxford: Blackwell.
- Turner, B. S. & Wainwright, S. P. 2003. Corps de Ballet: The Case of the Injured Ballet Dancer. *Sociology of Health & Illness*. 25 (4), 269-288.
- Turunen, K. E. 1996. *Elämäankaari ja kriisit*. Jyväskylä: Atena.
- Työsuojeluhallinto. 2011. *Työtaturma, ammattitauti*. www-tiedosto: <http://www.tyosuojelu.fi/fi/tyotaturma> (luettu 21.12.11)
- Työterveyslaitos. 2011. *Esimerkkejä ammattitaupeista, niiden aiheuttajista ja oireista*. www-tiedosto: http://www.ttl.fi/fi/terveys_ja_tyokyky/ammattitaudit/esimerkkeja_ammattitaupeista/sivut/default.aspx (luettu 21.12.11)
- Vainio, A. 2002. Kiputilojen jaottelu. Teoksessa Kalso, E. & Vainio, A. (toim.) *Kipu*. Helsinki: Duodecim, 94-100.
- Valkonen, J. 2002. *Kuntoutus tarinallisesta näkökulmasta*. Valtiotieteellinen tiedekunta. Sosiaalipsykologian laitos. Lisensiaatintyö. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Valtonen, A. 2005. Ryhmäkeskustelut: Millainen metodi? Teoksessa Ruusuvoori, J. & Tiittula, L. (toim.) *Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino, 223-241.
- Varto, J. 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Vaskilampi, T. 1992. *Vaihtoehtoinen terveydenhuolto hyvinvointivaltion terveysmarkkinoilla*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vilkko, A. 1997. *Omaelämäkertä tutkimuspaikkana: Naisen elämäkerronta ja luenta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Vilkko, A. 2000. Elämänkulku ja elämäkerronta. Teoksessa Heikkinen, E. & Tuomi, J. (toim.) *Suomalainen elämänkulku*. Helsinki: Tammi, 74-85.
- Vuori, I., Taimela, S. & Kujala, U. (toim.) 2005. *Liikuntalääketiede*. 3s. uudistettu painos. Helsinki: Duodecim.
- Välipakka, I. 2003. *Tanssien sanat: Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*. Perinteentutkimus. Suomen kielen ja kulttuuritieteiden laitos. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Väänänen, P. 2008. Työtaturma sattuu joka viides minuutti. *Meteli* 6/08, 16-19.
- Wainwright, S. P. & Turner, B. S. 2004a. Narratives of Embodiment: Body, Aging, and Career in Royal Ballet Dancers. In Thomas, H. & Ahmed, J. (eds.) *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. USA: Blackwell, 98-120.
- Wainwright, S. P. & Turner, B. S. 2004b. Epiphanies of Embodiment: Injury, Identity and the Balletic Body. *Qualitative Research* 4 (3), 311-337.
- Wainwright, S. P. & Turner, B. S. 2006. "Just Crumbling to Bits?" An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers. *Society* 40, 237-255.
- Wainwright, S. P., Williams, C. & Turner, B. S. 2005. Fractured identities: Injury and the Balletic Body. *An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, 49-66.

- Webster, L. & Mertova, P. 2007. *Using Narrative Inquiry as a Research Method: An Introduction to Using Critical Event Narrative Analysis in Research on Learning and Teaching*. New York: Routledge.
- WHO. 2011. *Definition of Health*. www-tiedosto: <https://apps.who.int/aboutwho/en/definition.html> (luettu 08.02.2011)
- Wolff, J. 1997. Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics. In Desmond J.C. (ed.) *Meaning in Motion: New Cultural Studies in Dance*. Durham: Durham University, 81-99.
- Woodward, K. (ed.) 1997. *Identity and Difference*. London: Sage.
- Ylijoki, O-H. 1998. *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Internet-sivustot:

<http://www.candoco.co.uk> (luettu 21.12.11)
<http://www.careertransition.org> (luettu 21.12.11)
<http://www.dtrc.ca> (luettu 21.12.11)
http://iasp_pain.org (luettu 21.09.11)
<http://www.iotpd.org/activities.html> (luettu 21.12.11)
<http://www.kunst-cultuur.nl> (luettu 21.12.11)
<http://www.ndt.kylianfoundation.org/DancersNDT3.php> (luettu 11.10.10)
http://noc.fi/huippu-urheilu/opinto-ja-uraohjaus/urheilijoiden_ammattienedistamis/
(luettu 4.8.10)
<http://www.thedcd.org.uk> (luettu 21.12.11)

Muut lähteet:

Haapala, J. 2010. Pohjois-Savon ammattiopisto. Koulutuksen johtaja. Sähköpostikeskustelu 15.09.2010.

Hannula, S. 2010. Turun Konservatorio. Tanssinlinjan johtaja. Sähköpostikeskustelu 01.09.2010.

Hiltunen, S. 2010. Suomen Tanssitaiteilijain Liitto. Järjestösihteeri. Sähköpostitiedote 01.10.2010.

Karttunen, J. 2010. Keskuspuiston ammattiopisto. Lehtori. Sähköpostikeskustelu 20.09.2010.

Kivelä, S. 2011. Suomen Kansallisbaletti. Taiteellinen suunnittelijapäällikkö. Sähköpostikeskustelu 03.01.2012.

Merikoski, T. 2010. Suomen Olympiakomitea. Opinto- ja urasuunnittelun asiantuntija. Sähköpostikeskustelu 04.-09.08.2010.

Niiranen, H. 2010. Suomen Kansallisoopperan Balettioppilaitos. Rehtori. Sähköpostikeskustelu 19.07.2010.

Riekinen, M. 2010. Tampereen Konservatorio. Tanssin koulutusohjelmavastaava ja lehtori. Sähköpostikeskustelu 03.09.2010.

Tenhunen, U. 2008. Suomen Tanssitaiteilijain Liitto. Järjestösihteeri. Sähköpostikeskustelu 28.05.-29.05.2008.

Tuomitie, T. 2010. Lapin Urheiluopisto. Opintos sihteeri. Sähköpostikeskustelu 18.11.2010.

Westerinen, J. 2010. Teatterikorkeakoulu. Tanssi- ja teatteripedagogiikan suunnittelija. Sähköpostikeskustelu 12.08.2010.

Ylönen, H. 2010. Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Opintoasiainpäällikkö. Sähköpostikeskustelu 28.09.2010.

Yoken, T. 2010. Turun ammattikorkeakoulu. Lehtori. Sähköpostikeskustelu 03.08.2010.

Kaaviot ja taulukot

KAAVIOT:

1. Tutkimuksen teoreettinen tausta	34
2. Minuuden ja identiteetin tasot	38
3. Aineiston analyysin vaiheet	63
4. Narratiivien ja narratiivisen analyysin jäsentyminen	71
5. Tanssijaidentiteetin rakentuminen	75
6. Toipumis-, kaaos- ja etsintäkertomusten ilmeneminen aineistossa	129
7. Minuuden ja identiteetin tasojen ilmeneminen muutuskertomuksissa	133

TAULUKOT:

1. Kappaleiden teemojen yhteistaulukointi	66
2. Kappaleiden teemojen yhteistaulukoinnista poimitut teemat	67
3. Esimerkki koodausmatriisista ja sen koodauslausekkeista	68
4. Loukkaantumisen koodaustaulukko	69

LIITTEET:

Liite 1: Kirje ensimmäiselle kutsuryhmälle	181
Liite 2: Kirje ensimmäiselle ja toiselle kutsuryhmälle	182
Liite 3: Tutkimukseen kutsutut	183
Liite 4: Tutkimussuostumus	184
Liite 5: Esimerkki narratiivisesti tuotetun aineiston rakenneanalyysistä	185
Liite 6: Haastattelurunko	187
Liite 7: KaTe:n mukainen yhteistaulukointi ja yhteistaulukosta poimitut tutkimusaihiot	188
Liite 8: LaViTe:n mukainen yhteistaulukointi	189
Liite 9: Koodatut pääteemat	191
Liite 10: Koodatut sivuteemat	202

Liite 1: Kirje ensimmäiselle kutsuryhmälle

23.9.2007

Hei,

Opiskelen parhaillaan Teatterikorkeakoulussa tanssitaiteen tohtorin koulutusohjelmassa ja valmistelemani väitöskirjan aiheena on tutkia uransa loukkaantumiseen päättäneiden ammattitanssijoiden identiteettiä nykytanssissa sekä klassisessa baletissa. Pyrin tutkimuksessani tuomaan esiin loukkaantuneen ammattitanssijan eletyn ja koetun kokemuksen tanssin jälkeisessä siirtymävaiheessa sekä tuottaa tietoa maaperästä, jonka tanssi tarjoaa sosiaalisena kontekstina tanssijan kasvulle ja identiteetin synnylle.

Etsin tutkimukseeni haastateltavikseni tanssijoita, jotka ovat joutuneet lopettamaan aktiiviuransa loukkaantumisen johdosta. Haastattelututkimus jakautuu ryhmä- sekä yksilöhaastatteluihin, joista ryhmähaastattelut (2 kpl) käydään syksyllä (loka- ja marraskuu 2007) ja mahdolliset yksilöhaastattelut (1-2 kpl) kevään 2008 kuluessa. Aikaa on hyvä varata tunnista kahteen. Haastattelut tehdään anonyymisti ja keskustelumme ovat luottamuksellisia.

Tutkimukseen osallistuvilla haastatelluilla on oikeus kieltäytyä tutkimuksesta, keskeyttää ja kieltää jälkikäteen itseään koskevan aineiston käyttö tutkimuksessa (viimeistään litteroinnin jälkeen). Tutkittavien oikeudet ja eettinen suoja (tutkimuksen tavoitteet, menetelmät sekä tutkimuksen kulku) selvennetään ensimmäisessä ryhmätapaamisessa, johon mennessä tulee palauttaa myös oheinen taustatietolomake sekä allekirjoittaa vapaaehtoinen suostumus osallistumisesta tutkimukseen.

Sydämellisesti tervetuloa tutkimusjoukkoon!!!

Vastauspyyntöä 10.10.2007 mennessä toivoen,

Hanna Pohjola
hanna.pohjola@teak.fi

Liite 2: Kirje ensimmäiselle ja toiselle kutsuryhmälle

24.10.2007

Hei,

Opiskelen parhaillaan Teatterikorkeakoulussa tanssitaiteen tohtorin koulutus-ohjelmassa ja valmistelemani väitöskirjan aiheena on tutkia uransa loukkaantumiseen päättäneiden ammattitanssijoiden identiteettiä nykytanssissa sekä klassisessa baletissa. Pyrin tutkimuksessani tuomaan esiin loukkaantuneen ammattitanssijan eletyn ja koetun kokemuksen tanssin jälkeisessä siirtymävaiheessa sekä tuottaa tietoa maaperästä, jonka tanssi tarjoaa sosiaalisena kontekstina tanssijan kasvulle ja identiteetin synnylle.

Etsin tutkimukseeni haastateltavikseni tanssijoita, jotka ovat joutuneet lopettamaan aktiiviuransa loukkaantumisen johdosta. Haastattelututkimus suoritetaan yksilöhaastatteluina (n. 2-3 krt / 60 min), jotka käydään syksyn 2007 ja kevään 2008 kuluessa. Haastattelut tehdään anonyymisti ja keskustelumme ovat luottamuksellisia.

Tutkimukseen osallistuvilla haastatelluilla on oikeus kieltäytyä tutkimuksesta, keskeyttää ja kieltää jälkikäteen itseään koskevan aineiston käyttö tutkimuksessa (viimeistään litteroinnin jälkeen). Tutkittavien oikeudet ja eettinen suoja (tutkimuksen tavoitteet, menetelmät sekä tutkimuksen kulku) selvennetään ensimmäisessä ryhmätapaamisessa, johon mennessä tulee palauttaa myös oheinen tausta-tietolomake sekä allekirjoittaa vapaaehtoinen suostumus osallistumisesta tutkimukseen.

Mikäli olet kiinnostunut jakamaan kokemuksiasi ja antamaan niitä tutkimuksen käyttöön, lähetä viesti s-postitse osoitteeseen hanna.pohjola@teak.fi. Voit ottaa myös yhteyttä, jos sinulla on kysymyksiä tutkimuksen tiimoilta. Sydämellisesti tervetuloa tutkimusjoukkoon!!!

Vastauspyyntöä 7.11.2007 mennessä toivoen,

Hanna Pohjola

Liite 3: Tutkimukseen kutsutut

KUTSURYHMÄ	LÄHETETYT KIRJEET	VASTAUKSET / OSALLISTUVAT
I kutsuryhmä (4) 23.9.2007	4 (3 postitse, 1 sähköpostitse)	0 / 0
I kutsuryhmä (4); uudelleen muokattu kirje 24.10.07	8 (2 postitse, 6 sähköpostitse)	2 / 1 1 ensimmäisestä, 1 toisesta kutsuryhmästä: I kutsuryhmän henkilö kriteerit täyttävä
II kutsuryhmä (4) 24.10.2007		
III kutsuryhmä (n. 800): Liiton Viikolla 45 / 2007	n. 800 sähköpostitse osana STTL:n jäsenilleen lähettämää tiedotetta	1 / 1
I kutsuryhmä	-	1 / 1 ilmoittautui määräajan umpeuduttua mukaan tutkimukseen
yhteensä 3 kutsuryhmää	tiedote lähetetty yhteensä n.808	4 / 3
		N = 3 nykytanssin edustajaa (2 naista, 1 mies)

Taulukko 3.1. Tutkimukseen kutsutut, lähetetyt kirjeet ja tiedotteet sekä tutkimukseen osallistuneet.

KUTSURYHMÄ	VASTAUSPROSENTTI / OSALLISTUMIS- PROSENTTI
ensimmäinen ja toinen kutsuryhmä = 8 (kutsukirjeet)	50 % / 37,5 %
kolmas kutsuryhmä = n. 800 (Liiton)	0,1 % / 0,1 %

Taulukko 3.2. Tutkimuksen kutsuttujen vastausprosentit ja osallistumisprosentit.

Liite 4. Tutkimussuostumus

TAUSTATIEDOT:

1. Olen a) MIES, NYKYTANSSI
b) MIES, KLASSINEN BALETTI
c) NAINEN, NYKYTANSSI
d) NAINEN, KLASSINEN BALETTI

2. IKÄ _____

3. KOULUTUSTAUSTA (tanssi): _____

4. TANSSIJAN TYÖKOKEMUS _____ vuotta

5. AKTIIVIURA PÄÄTTYI VUONNA _____

6. NYKYINEN AMMATTI _____

OSALLISTUN MUKAAN VÄITÖSKIRJATUTKIMUKSEEN ☐

paikka, aika

allekirjoitus ja nimen selvennys

Liite 5: Esimerkki narratiivisesti tuotetun aineiston rakenneanalyysistä

(liite 5: 1/2)

1. Avausrepliikit ja tutkijan esittämä avoin kysymys

T: / ... / Elikkä ihan ollaan ihan vaan mietitty, että et mitä oikeesti tapahtu, ku loukkaantu ja minkälaisia muu-toksia se toi. Että haastateltavat on niinku lähte-neet aika vapaasti kertomaan...

H: [Haastateltava tuottaa päätarinan, jossa etenee kronologisesti loukkaantumi-sen hetkestä (*käännepohdasta*), loukkaantumisesta fyysisenä tapahtumana ja sii-hen johtaneista tekijöistä sen mukanaan tuomiin seurauksiin. Kertoo uravalin-nastaan, uuden ammatin opiskelusta ja elämästään nyt. Päätöskappaleessa pohtii ja analysoi tuot-tamaansa kertomusta sekä tarkastelee positiotaan tanssijuuteen.]

2. Tutkijan tarkentava kysymys päätarinaan

T: Siihen tanssijuuteen, et millanen tanssija sä olit?

H: [tanssijuuspuhe, uuden uran valinta]

3. Tutkijan tarkentava kysymys edelliseen

T: Miten se suhde sitten kehoon on muuttunu? Sä puhuit niin paljon, et sä koit sen tanssijuuden hyvin fyysisenä. Miten se niinku sitten...?

H: [kehollisuus, itseyden prosessi]

4. Tutkijan laajentava ja tarkentava kysymys edelliseen

T: Miten muut ihmiset sitten mahdollisti sinun tanssijuutta? Sä viittasit vähän tossa jo vähän yleisöön.

H: [sosiaalinen kenttä, sosialisointi agentit]

5. Haastateltava palaa uudelleen koulutukseen

H: [uudelleen koulutus]

6. Haastateltava palaa tarkentamaan tanssijuuden teemaa

H: [tanssijuus]

7. Tutkijan tarkentava kysymys tanssin sosiaalisesta kentästä

T: Ooksä ikinä pyöritelly sellasta, että ajatusta kulttuuriperinnöstä? Että minkälaisen kulttuuriperinnön sä oot saanut tanssista tai siitä tanssijuudesta tai tanssin maailmasta?

H: [oman tanssijuuden perusta ja tanssikoulutus, sosialisaatioagentit]

8. Haastateltava analysoi tuottamaansa tarinaa ja sen merkitystä**9. Haastateltava palaa tanssitaiteilijuuden teemaan****10. Tutkijan kokoava kysymys**

T: Miltä se loukkaantuminen nyt sit näyttää?

H: [lopettamisesta ja uran päättämisestä]

11. Tutkijan tarkentava kysymys edelliseen

T: Mm. Oisko sulla jotain tavallaan ohjeita tai neuvoja ihmisille, jotka sitten joutuu siihen tilanteisiin, että et loukkaantuu ja päättää uransa? Et onko sulla jotain semmosia, että mitä sä olisit toivonu siin tilanteessa jotain ihan konkreettisia apuja tai...?

H: [Ajan ulottuvuus]

12. Puhe liukuu kohti yleispuhetta**13. Haastateltava palaa vielä hetkeksi lopettamispäätökseen**

H: [uran päättämisestä]

14. Puhe liukuu jälleen yleispuheeseen**15. Haastattelu päättyy**

Liite 6: Haastattelurunko; teemat (2007-2008)

TEEMAT:

- Kun loukkaannuit, mitä tapahtui ja miten tapahtuma muutti elämääsi?
- Mitä silloin koit ja tunsit?
- Miten koit itsesi ennen loukkaantumista ja nyt loukkaantumisen jälkeen?
- Miten loukkaantuminen vaikutti suhteeseesi tanssiin?
- Millainen tanssija olit?
- Millainen tanssinopiskelija olit?
- Millaisen kulttuuriperinnön olet tanssijana tanssista saanut?
- Mistä mielestäsi tanssijuus koostuu?
- Mitä on tanssijuudesta luopuminen?

Liite 7: KaTe:n mukainen yhteistaulukointi ja yhteistaulukosta poimitut tutkimussaihiot

	T ₁	T ₂	T ₃	T ₄	T ₅	T ₆	T ₇	T ₈	T ₉	T ₁₀	T ₁₁	T ₁₂
Kaisa	xxx	xx	x	x ^	xxx	*		 ^		*^	*	*
Johanna	xxx	xxx	*	 ^		xx ^	xx	x		 ^	*	
Pasi	xxx	xxx	xx * ^	 ^				 ^	xxx	xx	xx *	xx

Taulukko 9.1. KaTe:n (kappaleiden teemojen) mukainen yhteistaulukointi. Taulukon teemat (T) ovat eniten haastatteluissa mainittuja (ns. taso I). Teemojen 5 ja 7 sisältökoodit olen jättänyt anonymiteetin säilyttämiseksi raportin ulkopuolelle.

T₁ = tanssi sosiaalisena ympäristönä

T₂ = tanssijuus

T₃ = treenaaminen

T₄ = byrokratia siirtymässä

T₆ = ryhmä

T₈ = kipu

T₉ = fyysisyys

T₁₀ = luopuminen

T₁₁ = vamma, vammautuminen

T₁₂ = valinta

	T ₁	T ₂	T ₃	T ₄	T ₈	T ₁₀	T ₁₁
Kaisa	xxx	xx	x	x ^	 ^	* ^	*
Johanna	xxx	xxx	*	 ^	x	 ^	*
Pasi	xxx	xxx	xx * ^	 ^	 ^	xx	xx *

Taulukko 9.2. KaTe:n (kappaleiden teemojen) yhteistaulukoinnista poimitut tutkimussaihiot.

XXX = esiintyi haastateltavan aineistossa erittäin paljon tasolla I

XX = esiintyi haastateltavan aineistossa kohtuullisen paljon tasolla I

X = esiintyi haastateltavan aineistossa paljon tasolla I

* ilmoittaa teeman ilmenneen tasolla II

^ ilmoittaa teeman ilmenneen tasolla III

Liite 8: LaViTe:n mukainen yhteistaulukointi.

Liite 8; 1/2

	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	T14	T15	T16	T17	T18
Kaisa	xxx ^	xxx ^	xx ^	xx	xx ^	x ^	x *	xxx ^	x ^	x *						*		
Johanna	xxx ^							xxx *	*	xx *	xxx *	xx *	xx	xx	xx			
Pasi	xxx ^	xx	*				xx	xx	*		x ^		*			xxx ^	xxx	xx ^

	T19	T20	T21	T22	T23	T24	T25	T26	T27	T28	T29	T30	T31	T32	T33
Kaisa		*				xxx ^	xx ^	xx ^	xx *		xx		*		
Johanna			*					*	*	xx					
Pasi	x *	x *	x	x *	x			*			xxx	xxx	xx	xx	x

Taulukko 10.1. LaViTe:n (lauseiden ja virkkeiden teemojen) mukainen yhteistaulukointi. Taulukon teemat (T) ovat eniten haastatteluissa mainittuja (ns. taso I).

XXX = esiintyi haastateltavan aineistossa erittäin paljon tasolla I

XX = esiintyi haastateltavan aineistossa kohtuullisen paljon tasolla I

X = esiintyi haastateltavan aineistossa paljon tasolla I

* ilmoittaa teeman ilmenneen tasolla II

^ ilmoittaa teeman ilmenneen tasolla III

Liite 8; 2/2

T₁ = fyysinen vamma, vammautuminen

T₂ = kurinalaisuus (tanssi)ammattissa

T₃ = treenaaminen ja liikunta

T₄ = kuntoutus, kuntouttaminen

T₅ = uuden position puheet (anon.)

T₆ = arki ammatissa

T₇ = koulutus

T₈ = tanssimaailma sosiaalisesti, tanssinkenttä

T₉ = kaipaus ja haikeus

T₁₀ = tuki siirtymässä

T₁₁ = tanssijuus

T₁₂ = ”sumu”

T₁₃ = kipu

T₁₄ = tanssinopettajuus

T₁₅ = tanssiryhmä(jäsenyys)

T₁₆ = luopuminen

T₁₇ = valinta

T₁₈ = fyysisyys ammatissa

T₁₉ = fyysisyys

T₂₀ = rahattomuus

T₂₁ = aika (muutoksessa)

T₂₂ = itsen prosessi

T₂₃ = merkityksellisyys (muutoksessa)

T₂₄ = (työstä saatava) palkka

T₂₅ = esiintyminen

T₂₆ = yleisö & vuorovaikutus yleisön kanssa

T₂₇ = (elämän)muutos

T₂₈ = identiteetti osana tanssijuutta

T₂₉ = (tanssijan) ammattiin sitoutuminen

T₃₀ = miehisyys

T₃₁ = kipinä ja palo (tanssissa)

T₃₂ = seksuaalisuus

T₃₃ = homous & sukupuoli-identiteetti

Liite 9. Koodatut pääteemat (liite 9: 1/10)

TANSSIMAAILMA		
NN1a44TMsosr NN1a45TMsosr NN1a46TMrstk NN1a47TMsy NN1a49TMsy	NN2a49TMsosr NN2a50TMsrtn NN2a51TMrsid/est NN2a52TMsrtn NN2a53TMsrtn/sid	MNa96TMko/esteideo MNa97TMko/esteideo MNa98TMko/esteideo MNa99TMko/esteideo MNa100TMko/esteideo
NN1a50TMsy NN1a72TMsosr NN1a71TMsy NN1a73TMsy NN1a74TMsy	NN2a38TMko NN2a39TMko NN2a40TMko NN2b54TMko/esteideo NN2b55TMko/esteideo	MNa101TMeste/sj MNa102TMko/esteideo MNa103TMko/esteideo MNa104TMko/esteideo MNa105TMko/esteideo
NN1b25TMsy NN1b26TMsy NN1a92TMko NN1a93TMko NN1a94TMko	NN2a57TMko NN2b2TMsy NN2b1TMsosr NN2b3TMsosr NN2b6TMsosr	MNa106TMko/esteideo MNa107TMko MNa108TMeste/sj MNa109TMesteideo MNa113TMeste/sj
NN1a95TMko/sosr NN1a96TMko/sosr NN1b21TMsosr NN1b22TMsosr NN1b23TMsosr/ry	NN2b11TMideo/est NN2b16TMideo/est NN2b17TMrsid/est NN2b20TMideo/est NN2b21TMsosr/nyk	MNa114TMeste/sj MNa195TMko MNa194bTMko MNa196TMko MNa61TMsosr
NN1b24TMsosr NN1b57TMsosr NN1b72TMsosr NN1b7TMkp NN1b8TMkp	NN2b18TMrsid/est NN2b19TMrsid/est NN2b7TMem NN2b8TMsrtn NN2b9TMsosr	MNa184TMsosr MNa185TMsosr MNa186TMsosr MNa187TMsosr MNa62TMyl/eltapa
NN1b9TMkp	NN2b10TMemans NN2b12TMsrtn NN2b14TMsrtn/sid NN2b15TMsosr NN2a56TMsosr/nyk	MNa63TMsosr MNa64TMsosr MNa65TMsosr MNa66TMeste/työll MNa78TMsosr
	NN2a64TMstm	MNa201TMsosr/valta MNa202TMsosr MNa203TMsosr/valta MNa163TMkontra MNa164TMkontra
		MNa165TMkontra MNa166TMkontra MNa167TMkontra MNa170TMkontra MNa172TMkontra

(MN)

		MNa173TMkontra MNa174TMkontra MNa175TMkontra MNa176TMkontra MNa177TMkontra
--	--	--

		MNa178TMkontra MNa179TMkontra MNa180TMkontra MNa181TMkontra MNa182TMkontra
		MNa183TMkontra MNa198TMkontra MNb21TMko MNb22TMko MNb23TMko
		MNb24TMko MNb25TMko MNb127TMko MNb53TMinsX MNb54TMinsX
		MNb112bTMinsX MNa190TMtalre MNa194aTMtalre MNb55TMtalre MNb56TMtalre
		MNb57TMtalre MNb60TMtalre MNa41aTMtalre MNb61TMtalre MNb111TMkore
		MNb112aTMkore MNb135TMtuot MNb136TMtuot MNb137TMtuot MNb138TMtuot
		MNb139TMtuot MNa161TMsosr

- * em = emotio
- * emans = emansipaatio
- * esteideo = tanssiestetiikka ja –ideologia
- * este/sj = estetiikka; subjektiivinen näkemys
- * este/työll = estetiikka ja työllistyminen
- * insX = instituutio X
- * ko = koulutus
- * ko/esteideo = koulutuksen tanssiestetiikka ja –ideologia
- * ko/sosr = koulutuksen suhde sosiaalisiin rakenteisiin
- * kontra = nykytanssi versus baletti
- * kore = koreografi
- * kp = kulttuuriperintö
- * rsid/este = ryhmän sosiaalinen identiteetti ja ryhmän estetiikka
- * rstk = ryhmän suhde ja positio tanssinkentässä
- * sosr = sosiaaliset rakenteet
- * sosr/nyky = sosiaaliset rakenteet nykyään
- * sosr/valta = sosiaaliset rakenteet ja valta
- * srtm = suhde ryhmän ja tanssimaailman (tanssikentän) välillä
- * srtm/sid = suhde ryhmän ja tanssimaailman välillä; sosiaalinen identiteetti
- * stm = suhde tanssimaailmaan (tanssinkenttään)
- * sy = suhde yhteiskuntaan
- * talre = tanssin taloudelliset resurssit
- * tuot = tanssin tuottamisen konventiot
- * yl/eltapa = yleisesti/ elämäntapa

Taulukko 9.1. Tanssimaailman koodaustaulukko.

(liite 9:3/10)

KEHO		
NN1a39KHsk	NN2a32KHsk	MNa54KHsk/id
NN1a40KHsk	NN2a33KHsk	MNa55KHsk/id
NN1a41KHsk	NN2a35KHsk	MNa56KHsk/id
NN1a42KHsk	NN2a75KHsk	MNa11bKHid
NN1a43KHsk	NN2a76KHsk	MNa57KHsosrepr
NN1a76KHsk	NN2a34KHtr	MNa58KHsosrepr
NN1a62KHsk	NN2b79KHtr	MNa144KHsubj/vamm
NN1a63KHtr	NN2b82KHtr	MNb9KHtr
NN1a64KHtr	NN2b83aKHtr	MNb11KHtr
NN1a65KHtr	NN2b80KHtr	MNb102KHtr/tekn
NN1a66KHtr	NN2b81KHtr	MNb104KHtr/tekn
NN1a68KHtr	NN2a9KHid/lp	MNb12KHobj
NN1a69KHtr	NN2a10KHid	MNb62KHobj
	NN2a11KHid	MNb63KHsk
	NN2a48KHid/up	MNb93KHobj
	NN2a77KHsk	MNb94KHsosrepr
	NN2a78KHsk	MNb95KHsubj
	NN2a79KHsk	MNb96KHobj/subj
		MNb97KHobj
		MNb98KHsubj
		MNb125KHsosrepr
		MNb126KHtr/tekn

- * id = identiteetti
- * id/lp = identiteetti ja lopettaminen
- * id/up = identiteetti ja uusi positio
- * obj = objektikeho
- * obj/subj = objektikeho versus subjektikeho
- * sk = suhde kehoon
- * sk/id = suhde kehoon; identiteetti
- * sosrepr = kehon sosiaalinen representaatio
- * subj/vamm = subjektikeho ja vamma
- * tr = treenaaminen
- * tr /tekn = treenaaminen ja tekniikka

Taulukko 9.2. Kehon koodaustaulukko.

(liite 9;4/10)

TANSSIJUUS		
NN1a61TJs	NN2a7bTJyl	MNa145TJyl/vamm
NN1b1TJs	NN2a58TJyl	MNa146TJyl/vamm
NN1b41TJs	NN2a59TJyl	MNa147TJyl/vamm
NN1b42TJs	NN2a60TJyl	MNa148TJs
NN1b10TJyl	NN2a61TJyl	MNa149TJs
NN1b11TJyl	NN2a62TJyl	MNa89TJs
NN1b12TJyl	NN2a63TJyl	MNa90TJyl
NN1b52TJyl	NN2a70TJyl	MNa92TJs
NN1b53TJyl	NN2b33TJyl	MNa93TJs/kore
NN1b54TJyl	NN2b27TJsryma	MNa94TJs/kore
NN1b55TJyl	NN2b28TJsryma	MNa112TJs
NN1b56TJyl	NN2b29TJsryma	MNa48TJs
NN1b14TJes	NN2b41TJidkii	MNa156TJs
NN1b15TJes	NN2b42TJidkii	MNa47TJs
NN1b16TJes	NN2b43TJidkii	MNa59TJs/kore
NN1b17TJes	NN2b22TJyl	MNa67TJs
NN1b18TJes	NN2b23TJyl	MNa68TJs
NN1b19TJes	NN2b24TJyl	MNa136TJs
NN1b20TJes	NN2b25TJyl	MNa86TJs
	NN2b34TJyl	MNa91TJs
	NN2b36TJyl	MNa2TJs
	NN2b37TJidkii	MNb8TJs/etapa
	NN2b38TJid	MNb17TJs/etapa
	NN2b78TJyl	MNb18TJs/etapa
	NN2a36TJs	MNb42TJs
	NN2b35TJyl	MNb43TJs
	NN2b40TJyl	MNb44TJs
		MNb45TJs
		MNb46TJs
		MNb47TJs
		MNb48TJs
		MNb50TJs
		MNb113TJs
		MNb133TJs
		MNa3TJyl
		MNa49TJyl
		MNa50TJyl
		MNa85TJyl
		MNa124bTJs
		MNa40bTJyl

(MN)

TANSSIJUUS		
		MNa ₄₃ TJarvos MNa ₄₄ TJarvos MNa ₄₅ TJsj MNa ₄₆ TJarvos MNa ₁₅₃ TJyl
		MNb ₁₃ TJyl MNb ₁₆ TJyl MNb ₁₉ TJyl MNb ₃₅ TJyl MNb ₁₁₀ TJsj
		MNb ₁₂₈ TJyl MNb ₁₂₉ TJyl MNb ₁₃₀ TJyl MNb ₁₃₁ TJyl MNb ₁₃₂ TJyl
		MNa ₆₀ TJmahd MNa _{70a} TJmahd MNa _{70b} TJmahd MNa _{70c} TJmahd MNa ₇₁ TJmahd
		MNa ₇₂ TJmahd MNa ₇₇ TJmahd MNa ₇₉ TJmahd MNa ₈₀ TJmahd MNa ₁₈₉ TJmahd
		MNa ₁₉₁ TJmahd MNa ₈₈ TJsj MNa ₁₅₂ TJsj/itset MNb ₂₀ TJyl

- * arvost = arvostelu, kritiikki
 * es = esiintyisyys
 * id = identiteetti, identiteetin määrittely
 * idkii = identiteetin kiinnittyminen
 * mahd = tanssijuuden mahdollistajat
 * sj = subjektiivinen puhe tanssijuudesta
 * sj/etapa = (subjektiivinen) tanssijuus elämäntapana
 * sj/itset = (subjektiivinen) tanssijuus ja itsetunto
 * sj/kore = subjektiivisen tanssijuuden ja koreografin välinen suhde
 * sj/ryma = subjektiivinen tanssijuus; tanssiryhmä mahdollistajana
 * yl = yleinen puhe tanssijuudesta
 * yl/vamm = yleinen puhe tanssijuudesta ja vammautumisesta

Taulukko 9.3. Tanssijuuden koodaustaulukko.

LOUKKAANTUMINEN		
NN1a1LKprim NN1a2LKprim NN1a3LKprim NN1a4LKprim NN1a5LKdiagn	NN2a1LKtoimk NN2a3LKtoimk NN2a8LKtoimk NN2a7aLKkielt NN2a2LKkielt	MNa1LKdiagn MNa2LKprim MNa4LKprim MNa5LKtoimk MNa8LKtoimk
NN1a6LKhoito/leikk NN1a14LKhoito/leikk NN1a12LKsek NN1a16LKsek NN1a7LKkunt	NN2a6LKkielt NN2a14bLKkielt	MNa6LKprim MNa9LKid MNa7LKtoimk MNa12LKtoimk MNa135LKperu
NN1a8LKkunt NN1a9LKkunt NN1a10LKkunt NN1a11LKkunt NN1a13LKkunt		
NN1a15LKkunt NN1a21LKkunt NN1a20LKtoimk NN1b2LKtoimk NN1b3LKtoimk		
NN1b33LKtoimk NN1b34LKtoimk NN1b35LKtoimk		

- * diag = diagnoosi
- * hoito/leikk = hoito- ja leikkaustoimenpiteet
- * id = identiteetti
- * kielt = kieltäminen
- * kunt = kuntouttaminen
- * peru = perustelu loukkaantumiselle
- * prim = primaarinen loukkaantuminen
- * sek = sekundaarinen /-set loukkaantuminen /-set
- * toimk = toimintakyky

Taulukko 9.4. Loukkaantumisen koodaustaulukko.

(liite 9; 6/10)

LOPETTAMINEN		
NN1a17LPptös NN1a18LPptös NN1a23LPptös NN1a24LPptös NN1a19LPluop	NN2a4LPptös NN2a5LPtra NN2a24LPtra NN2a47LPluop NN2a12aLPluop	MNa13LPperu MNa14aLPperu MNa141LPperu MNa37LPperu MNa139LPperu
NN1a22LPluop NN1a29LPluop NN1a83LPluop NN1a26LPluop NN1a28LPsossuht	NN2a12bLPluop	MNa38LPperu MNa51LPperu MNa52LPperu MNa171LPptös MNa188LPperu
NN1a77LPsossuht NN1b13LPemans NN1b43LPemans NN1b76LPsossuht NN1b77LPsossuht		MNb1LPmenet MNb5bLPmenet MNb3oLPmenet MNb31LPmenet MNb32LPmenet
		MNb33LPmenet MNb5aLPmenet MNb134LPptös MNb151LPptös MNb143LPtj/sj
		MNb14LPtj/sj

- * emans = emansipaatio
- * luop = luopumisesta, luopumisen prosessista
- * menet = menetyt
- * peru = perustelu/-t lopettamiselle
- * ptös = päätös lopettamisesta
- * sossuht = sosiaaliset suhteet
- * tj/sj = tanssijuus/ subjektiivinen tanssijuus
- * tr = traumaattinen kokemus

Taulukko 9.5. Lopettamisen koodaustaulukko.

(liite 9:7/10)

SIIRTYMÄ		
NN1a3oSRts	NN2a22SRts	MNa75SRuudtuki
NN1a31SRts	NN2a23SRts	MNa76SRuudtuki
NN1a32SRts	NN2a25SRts	MNa27SRuapohd
NN1a35SRts	NN2a26SRvk	MNa28SRuapohd
NN1a36SRts	NN2a27SRts/ko	MNa3oSRuapohd
NN1a34SRst	NN2a13SRst	MNa39LPuapohd
NN1a87SRst	NN2a14aSRst	MNa4oaSRuapohd
NN1a89SRst/tt	NN2a15SRst	MNa41bSRuapohd
NN1a85SRtt	NN2a16SRst	MNa42SRuapohd
NN1a88SRtt	NN2a17SRst	MNa11SRkunt
NN1a91SRtt/koul	NN2a2oSRst	MNa169SRidjatk
NN1a79SRvova	NN2a21SRst	MNa15SRkaha
NN1a8oSRvova	NN2a81SRst	MNa18SRkaha
NN1a81SRvova	NN2a84SRst	MNb34SRkaha
NN1a82SRvova	NN2a85SRst	MNa1oSRvk
NN1a37SRvova	NN2a86SRst	MNa22SRvk
NN1a38SRvova	NN2b49SRst	MNa23SRvk
NN1b29SRst/tt	NN2b5oaSRst	MNa24SRvk
NN1b3oSRtt	NN2b5obSRst	MNa25SRvk
NN1b31SRtt/ko	NN2b87SRtt	MNa26SRvk
NN1b32SRtt/ko	NN2b88SRtt	
NN1a27SRkaha	NN2b89SRtt	
NN1a59SRkaha	NN2b65SRuudko	
NN1a84SRkaha	NN2b66SRuudko	
NN1b44SRkaha	NN2b67SRuudko	
NN1b4oSRkaha	NN2b68SRuudko	
NN1a33SRem	NN2b82SRsr	
NN1a55SRtt/koul	NN2b83SRsr	
NN1a86SRtt	NN2b18SRkaha	
NN1a9oSRtt/st	NN2a31SRkaha	
NN1b63SRidjatk	NN2b26SRkaha	

- * em = emotio / -t
- * idjatk = identiteetin jatkuminen
- * its = itsenäisyys asioiden hoitamisessa siirtymässä
- * kaha = kaipaus & haikeus
- * kunt = kuntoutus
- * uapohd = uuden ammatin pohdinta
- * uudko = uudelleen koulutus
- * uudtuki = uudelleen koulutustuki
- * sr = suru
- * st = sosiaalinen tuki
- * ts = taloudellinen selviäminen
- * ts = taloudellinen selviäminen uudelleen koulutuksen aikana
- * tt = tiedollinen tuki
- * tt/koul = tiedollisen tuen tarpeellisuus koulutuksessa
- * vk = välikoulutus
- * vova = voimavara siirtymässä

Taulukko 9.6. Siirtymän koodaustaulukko.

(liite 9:8/10)

UUSI POSITIO		
NN1b4UPuaid NN1b6UPuaid NN1b47UPua NN1b48UPua NN1b49UPua	NN2a28UPper NN2a73UPilm NN2a74UPper NN2b60UPtyö NN2b61UPtyö	MNa32UPuudko/id MNa33UPuakiin MNa53UPkh MNb6UPuakiin MNb119UPtyötul
NN1b50UPua NN1b51UPua NN1b67UPpos NN1b68UPpos NN1b69UPpos	NN2b62UPtyö NN2b63UPtyö NN2b64UPtyö NN2b65UPtyö NN2b68UPtyö	MNb121UPtyötul MNb114UPitset MNb115UPitset MNb116UPitset MNb38UPtyötul
NN1b70UPpos NN1b81UPtyö NN1b82UPtyö NN1b83UPtyö NN1b84UPtyö	NN2b70UPtyö NN2b71UPtyö NN2b84UPtyö NN2b85UPtyö NN2b86UPtyö	MNb39UPuakiin MNa118UPtyö MNa120UPtyö MNa121UPtyö MNa122UPtyö
NN1b85UPtyö NN1b86UPtyö NN1b87UPtyö NN1a88UPtyö NN1b5UPuaid	NN2b87UPtyö NN2b66UPper NN2b67UPper NN2b72UPper NN2b74UPaik	MNa123UPtyö MNa124aUPtyö MNb40UPtyö MNb41bUPtyö MNb106UPtyö
NN1b27UPuaid NN1b28UPuaid NN1b71UPpos	NN2b75UPaik NN2b76UPaik NN2b77UPaik NN2a69UPtulev NN2a71UPtulev	MNb118UPtyö MNb7UPidjatk MNb122UPidjatk MNb10UPidjatk MNb26UPidjatk
	NN2a72UPstyö NN2b39UPaik NN2b73UPaika NN2a43UPtyö	MNb27UPidjatk MNb105UPidjatk MNa117UPtyötul MNa119UPtyötul MNb107UPtyötul
		MNb108UPtyötul MNb109UPtyötul MNb117UPtyötul MNa43UPayht/id MNa35UPayht/id

- * aik = aikuistuminen
 * aika = viittaus ajankäyttöön
 * ayht/id = uuden ammatin ja ammatti-identiteetin korostuminen & asema yhteiskunnassa
 * idjatk = identiteetin jatkuminen
 * ilm = ilmaisu
 * itset = uusi ammatillinen itsetunto
 * kh = keho
 * per = perhe, perhe-elämä
 * pos = positio uudella työkentällä
 * styö = suhde työhön
 * tulev = tulevaisuus
 * työ = uusi työ, työnkuva
 * työtul = työhön liittyvät toiveet ja urasuunnitelmat tulevaisuudessa
 * ua = uusi ammatti
 * uaid = uusi ammatti ja identiteetin määrittely
 * uudko/id = uudelleen koulutautuminen ja siihen liittyvä uusi ammatillinen identiteetti
 * uakii = uuteen ammattiin ja ammattirooliin kiinnittyminen

Taulukko 9.7. Uuden position koodaustaulukko.

(liite 9:9/10)

MUUTOS		
NN1a75Memans	NN2a80Mleikk	MNa14bMluop
NN1a76Mtietul	NN2a29Maika	MNa31Mluop
NN1a78Mtietul	NN2a19Maika	MNa155Mluop
NN1a48Muudid	NN2b45Maika	MNa168Mluop
NN1a52Muudid	NN2b83bMaika	MNa19Mluop
NN1a53Muudid	NN2b88Maika	MNa20Mluop
NN1a56Muuilml	NN2b91Maika	MNa36Mluop
NN1a57Muuilml	NN2b93Maika	MNa142Mluop
NN1a58Muuilml	NN2b46aMtoim	MNa150Mluop
NN1a25Muuilml	NN2b46bMop	MNa160Mluop
NN1b45Muudid	NN2b47Mop	MNb3Mluop
NN1b46Muudid	NN2b48Mop	MNb4Mluop
NN1b36Mlouk	NN2b54Mem	MNb41aMluop
NN1b37Mlouk	NN2b56Mem	MNa29Metäis
NN1b38Mlouk	NN2b92Mhyv	MNb29Metäis
NN1b39Mlouk	NN2b51Mluop	MNa16Metäis
NN1b64Maika	NN2b52Mtoim	MNa17Metäis
NN1b65Mluop	NN2b53Mem	MNa21Maika
NN1b66Mluop	NN2b58Mem	MNa158Maika
NN1b73Mvrt	NN2b69Mjärj	MNa159Maika
NN1a74Mvrt	NN2b90Mtoim	
NN1b78Mvrt	NN2a30Metäis	
NN1b79Mvrt	NN2b57Mup/hyv	
NN1b80Mvrt	NN2b44Mtoim	
NN1b75Mvrt	NN2b89Maika	

- * aika = aika
- * em = emotio / -t
- * emans = emansipaatio
- * etäis = etäisyyden ottaminen
- * hyv = hyväksyntä, hyväksyminen
- * järj = järjestyksen saaminen kaaokseen
- * leikk = leikkaus
- * louk = loukkaantuminen
- * luop = luopuminen
- * op = opiskelu, uudelleen koulutus
- * tietul = tietämättömyys tulevaisuudesta
- * toim = toiminta
- * up/hyv = uusi positio; hyväksyminen osaksi elämäntarinaa
- * uudid = uuden identiteetin määrittely
- * uuilm = uusi ilmaisutapa
- * vrt = vertaistukena, esimerkkinä muutoksesta

Taulukko 9.8. Muutoksen koodaustaulukko.

(liite 9:10/10)

ORPO TIETO		
NN1a51ORP NN1a54ORP NN1a6oORP NN1a7oORP NN1b58ORP	NN2a37ORP NN2a59ORP NN2b55ORP NN2b4ORP NN2b4ORP	MNa115ORPnarr MNa116ORPnarr MNa125ORPnarr MNa126ORPnarr MNa127ORPnarr
NN1b59ORP NN1b6oORP NN1b61ORP NN1b62ORP	NN2b13ORP	MNa13oORPnarr MNa131ORPnarr MNa132ORPnarr MNa133ORPnarr MNa134ORPnarr
		MNa138ORPnarr MNb14oORP MNa73ORP MNa74ORP MNa87ORP
		MNa95ORP MNa111aORP MNa129ORP MNa137ORP MNa14oORP
		MNa157ORP MNa162ORP MNa192ORP MNa193ORP MNa199ORP
		MNa2oORP MNb58ORP MNb59ORP MNb81ORPid/yl MNb82ORPid/yl
		MNb99ORP MNb1o1ORP MNb1o3ORP MNb12oORP MNa2o4ORP
		MNb15ORPaavenro MNb49ORPaavenro

* id/yl = identiteetistä yleisesti

* narr = narraatiosta

Taulukko 9.9. Sijoittamattoman aineisto-otteiden (ns. orpo tieto) koodaustaulukko.

Liite 10. Koodatut sivuteemat

Taide ja taiteilijuus	Tanssinopettajuus	Sukupuoli-identiteetti
MNa81TTuki	NN2a4.1aOPEid	MNb68SIh
MNa82TTuki	NN2a4.1bOPEid	MNb69SIh
MNa83TTyl	NN2a4.2OPEkiinn	MNb79SIh
MNa84TTyl	NN2a4.4OPEkp	MNb80SIh
MNa128TTsj	NN2a4.5OPEamku	MNb83SIh
MNa154TTtmyy	NN2a4.6OPEamku	MNb64SI mieh
MNa69TTtmyy		MNb63SI mieh
MNb28TTyl		MNb66SI mieh
MNb36TTtmyy		MNb67SI mieh/sj
MNb37TTtmyy		MNb70SI mieh/sj
MNb51TTs		MNb71SI mieh
MNb52TTs		MNb72SI mieh/sj
MNb100TTyl		MNb78SI mieh/sj
MNb110TTyl		MNb90SI mieh/sj
		MNb73SI mieh/lp
NN2b30Tjtmyy		MNb74SI mieh/lp
NN2b31Tjtmyy		MNb75SI mieh/lp
NN2b32Tjtmyy		MNb76SI mieh/lp
		MNb77SI mieh/lp
		MNb87SI mieh
		MNb84SI mieh/sj
		MNb85SI mieh
		MNb86SI mieh/sj
		MNb88SI si
		MNb89SI kh
		MNb91SI tj
		MNb92SI kh
		MNb124SI tj/sj
		MNb123SI si

- * s = suhde taiteeseen
- * sj = (subjektiivisesti) omasta taiteilijuudesta
- * tmyy = taiteilijamyytti
- * tuki = taiteilijoiden tukeminen
- * yl = yleinen puhe taiteesta ja taiteilijuudesta
- * amku = kuvausta ammatista
- * id = identiteetti
- * kiinn = kiinnittyminen tanssinopettajuudessa
- * kp = kaipuu
- * h = homous
- * kh = keho
- * mh = miehisuus
- * mh/lp = miehisuus lopettaessa
- * mh/sj = miehisyyden subjektiivinen kokeminen ja määrittely
- * si = yleisesti sukupuoli-identiteetistä
- * tj = (yleinen puhe) tanssijuus
- * tj/sj = (subjektiivinen puhe) tanssijuus



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Kun ammattitanssija joutuu päättämään uransa loukkaantumisen takia, on edessä elämänmuutos. Tanssitaiteen maisteri Hanna Pohjolan väitöstutkimuksessa kolme uransa loukkaantumiseen päättäneyttä nykytanssijaa kertoo muutoksesta, tanssijaidentiteetin rakentamisesta, sen ylläpitämisestä ja loukkaantumisen merkityksestä identiteettiin.

Kertomuksissa tanssijaidentiteetti näyttäytyy muuntuvana ja sosiaalisesti neuvoteltuna. Identiteettiä muovaavat tanssin traditio, tanssin sosio-ekonominen asema yhteiskunnassa, tanssitarjontaan käytännöt ja tanssiteokset, mutta myös tanssijan henkilökohtaiset tavoitteet ja henkilökohtainen identiteetti. Loukkaantuminen ja uran päättäminen kyseenalaistavat tanssijaidentiteetin ja johdattavat elämänmuutokseen sekä uuden ammatillisen identiteetin etsimiseen.

Tutkimus antaa edellytyksiä ymmärtää tanssijaidentiteetin moninaisuutta sekä tanssijan aktiiviuran päättymiseen liittyviä haasteita, valintoja ja mahdollisuuksia.



JULKAISUSARJAN ILME: HAHMO