



Keskusteluja tanssi- instituutioiden arjesta

Teija Löytönen

Keskusteluja tanssi- instituutioiden arjesta

Teija Löytönen

ACTA SCENICA 16

Näyttämötaide ja tutkimus

– Scenekonst och forskning

– Scenic art and research

Teatterikorkeakoulu

– Teaterhögskolan

– Theatre Academy

Teija Löytönen

Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta

väitöskirja

Teatterikorkeakoulu, tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos

Julkaisija: Teatterikorkeakoulu

© Teatterikorkeakoulu ja Teija Löytönen

Kannen kuva: Praxis, koreografia: Ervi Sirén

Ensi-ilta pe 21.11.2003, kuvassa Malin Stattin

Valokuvaaja Linda Laakso (TaiK)

Taitto: Reija Jokinen

ISBN 952-9765-36-3

ISSN 1238-5913

Painopaikka: Yliopistopaino, Helsinki 2004

Sisällysluettelo

Kiitokset	7
1. Johdanto	11
1.1. Tutkimuksen alku	11
1.2. Tanssintutkimuksen ulottuvuuksia	13
1.3. Tutkimuksen lähtökohdista ja rajauksista	14
1.4. Tanssitaiteen sosiologinen ja kulttuurinen tarkastelu	16
1.5. Arjen tutkimisen mieli	21
2. Tanssi-instituutiot tanssin taidemaailmassa	24
2.1. Instituutioitumisen perusta ja ilmenemismuodot	28
Taidemaailma sosiaalisena merkitysmailmana	30
Taidot	32
Kieli ja tieto	36
Välineet	40
Tanssi-instituutiot – yksittäiset taidelaitokset	41
Roolit ja toiminnan tyypittely	43
Yhteenvetoa	46
2.2. Tanssi-instituutioiden arki tanssitaiteilijoiden subjektiivisina kokemuksina	47
Holistinen ihmiskäsitys	51
Kokemus – tajunnallinen merkitys	52
Kehollisuus	59
Situaationaalisuus	64
2.3. Tanssi-instituutioiden arki tanssitaiteilijoiden intersubjektiivisena elämysmaailmana eli kulttuurina	66

3.	Tutkimuksen metodologinen perusta ja tutkimusprosessi	71
3.1.	Sosiaalisen konstruktionismin lähtökohdat	71
	Todellisuus sosiaalisena konstruktiona	71
	Merkitysten vakiintuminen ja muuntuminen	72
	Reflektio – toisenlaisten todellisuuskuvauksen ja toisenlaisen tulevaisuuden konstruointiseksi	74
3.2.	Sosiaalisen konstruktionismin lajit	76
	Episteeminen konstruktionismi	76
	Ontologinen konstruktionismi	77
3.3.	Tutkimuksen metodologinen kehys ja tutkimustehtävät	81
	Keskustelu tiedon tuottamisena	83
3.4.	Tutkimusprosessi	84
	Tutkimuksen tanssitaiteilijat	84
	Tutkija tanssin taidemaailmassa	87
	Haastattelu tutkimuskeskustelun muotona	90
	Tutkimusaineisto	99
	Aineiston analyysi	101
	Kollaasit ja kollaboraatio tutkimuksellisena lähestymistapana	106
4.	Tanssijat kertovat arjestaan	113
4.1.	Treenaaminen	113
	”Itsensä jatkuvaa kehittämistä ja ammattitaidon ylläpitämistä”	113
4.2.	Tanssiteosten harjoitusprosessi	125
	”Nyt tää on mun juttu”	125
4.3.	Esiintyminen	138
	”Se alkaa elää”	138
4.4.	Tanssijan arki	151
	”Et siit on romantiikka pois ja rops ja persuksille. Tää työ että.”	151
4.5.	Tanssijantyön jälkeen	162
	”Kyl mä olen kokenu pohtivani sitä kauheen yksin”	162
4.6.	Tanssiryhmä	176
	”Niin ne on sellasii lähiomaisia”	176

5. Tanssinopettajat kertovat arjestaan	185
5.1. Tanssinopettajan arki	185
”Sä et pääse siit koskaan irti”	185
5.2. Poikien opettaminen	197
”Se oli niin erilaista.”	197
5.3. Baletinopetuksen tavoitteet, opettajan motivaatio ja vuorovaikutus tanssinopetuksessa	207
”Toi on hyvin arka paikka se balettiluokka.”	207
5.4. Tunteet tanssinopettajan arjessa	217
”Tää on aika jännä juttu tää tämmönen, että aika voimakkaita tunteita näist oppilaist ottaa”	217
5.5. Tanssinopettajien työyhteisö	228
”Et vähä on semmonen niinku, no yksinäinen olo sinänsä.”	228
5.6. Tanssioppilaitoksen muutos	236
”Et semmonen kauhee vyyhti”	236
6. Lopuksi	243
6.1. Arjen määrittäjät	243
6.2. Muutos tanssi-instituutioiden arjessa	248
6.3. Arjen kertomisen tavat	250
6.4. Luotettavuudesta ja vakuuttavuudesta	252
Lähteet	257
Liitteet	267
Tiivistelmä	273
Abstract	275

Kiitokset

Muistan fläppitaululle piirretyt ensimmäiset ”reikäleipä” -kuvat tutkimukseni mallista. Ne hahmottuivat Mariankadulla Helsingissä, jonne tutkimukseni ohjaaja professori Inkeri Sava oli juuri muuttanut. Muuttoja on jatkunut noin kymmenen vuoden ajan huoneistosta toiseen. Silti jokaisessa niissä on ollut tilaa, aikaa ja välittämistä käsillä olevalle työlleni. Kaikesta tästä ja samalla kaikesta rinnalla olemisesta osoitan sinulle mittaamattomat kiitokseni.

Työskentelyni koko tämän tutkimuksen ajan on sijoittunut Teatterikorkeakouluun. Mikään ei ole itsestään selvää. Se, että olen voinut edetä tutkimuksen tekemisessä luottavaisesti, on levännyt lehtori, tanssitaiteen tohtori Soili Hämäläisen harteilla. Kriittiset kohdat ovat olleet tiedossani ja silti hämmästyttävällä tavalla kaikki on aina sujunut parhain päin, josta osoitan suuret kiitokseni.

Professori Pentti Paavolainen on säännöllisesti ja tinkimättömästi kysynyt työni perään. Olen kuitenkin saanut rauhan työskennellä omalla tavallani omien kysymysteni parissa. Sydämellinen kiitos yhteisestä ymmärryksestä, luottamuksesta ja tuesta itsenäisiin ratkaisuihin.

Tutkimusryhmäni Teatterikorkeakoulussa tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella on tarjonnut haasteellisen ja kriittisen työyhteisön. Tällaisella työotteella tutkimukset selvästikin valmistuvat. Kiitos, että olen saanut olla mukanaanne tanssitaiteen tohtorit Eeva Anttila, Leena Rouhiainen ja Paula Salosaari. Eevalle osoitan lisäksi lämpimät kiitokseni tiivistelmän käännöksen kommentoinnista täydestä ajastasi huolimatta. Ryhmässämme säännöllisesti vierailut professori Sue Stinson Yhdysvalloista on osoittanut, kuinka tutkimus on aina tavalla tai toisella sidoksissa tekijäänsä. Kiitän rohkaisusta ja kannustuksesta omassa aiheessani.

Tutkimuksen tekeminen vie tekijänsä joskus odottamattomiin paikkoihin ja ennakoiduttomiin kohtaamisiin. Oman työni kohdalla tällaiset paikat ja siellä olevat ihmiset ovat merkinneet, että työni on kirjaksi asti valmistunut tutkimus. Tutkimukseni ohjaaja, lehtori FT Maija Lehtovaara on omalla olemisen ja kysymisen tavallaan monesti johdattanut minut perustavaa laatua olevien dilemmojen äärelle. Hänen tuellaan olen niistä myös löytänyt tien uusiin mahdollisuuksiin ja ymmärtämisen tapoihin. Lämmin kiitos huolesta ja huolenpidosta työni eri vaiheissa. Tutkija FT Marja Saarenheimo, niin ikään työni ohjaaja tuli kuin ihmeenä matkakumppanikseni narratiivisen tutkimusverkoston tapaamisessa Joensuun Mekrijärvellä.

Tutkimuksesi ja yhteiset keskustelumme Engelin kahvilassa niin kesäisin kuin sydäntalvellakin ovat avanneet silmäni maailman diskursiivisuuteen sekä puheen ja kirjoittamisen rikkauteen. En osaa sinua tarpeeksi kiittää ajasta ja vaivasta, jolla olet työtäni lukenut ja huolellisesti kommentoinut. Työni ei olisi valmistunut ilman sinua. Kiitos!

Narratiiviklubi käynnistyi sattumalta erilaisten ihmisten kiinnostuksesta metodologisiin kysymyksiin. Se on ollut itselleni tärkeä keskustelun ja oppimisen forumi. Kiitos kaikille klubiin osallistuneille paneutuneesta ja innostuneesta työskentelystä.

Väitöstyöni esitarkastajalle akatemitutkija YTT, dosentti Eeva Jokiselle kuuluu erityinen ja suuri kiitos arjen tutkimisen mielekkyyden ja tutkimukseni laajempien yhteyksien hahmottamisesta. Samoin kiitän häntä siitä, että työni monet epäselvyydet tarkentuivat ja epäolennaisuudet karsiutuivat pois lopullisesta kirjasta. Esitarkastuslausuntosi antoi hämmästyttäviä voimia työn viimeistelyyn. Toisen esitarkastajani FT, VTT, tanssintutkija Aino Sarjeen kommentit käsikirjoituksesta osoittivat tutkimukseni paikan tanssintutkimuksen kentässä. Lämmin kiitos tärkeistä huomioista ja parannusehdotuksista.

Väitöstyö on pitkäjänteistä työskentelyä ja sen valmistuminen edellyttää mahdollisuutta keskittyä siihen täysipainoisesti. Minulla on ollut etuoikeus työskennellä päätoimisesti tutkimukseni parissa, josta osoitan kiitokseni Suomalaiselle Konkordia-liitolle, Suomen Kulttuurirahastolle (Maggie Gripenbergin rahasto), Monikulttuurinen taidekasvatus -tutkijakoululle, Valtakunnalliselle esittävän taiteen tutkijakoululle (VEST), Suomen Akatemialle (Making a Difference in Dance -tutkimusprojekti) sekä Jenny ja Antti Wihurin Rahastolle.

Viimeisten vuosien aikana arkeeni on kuulunut jatkuva lukeminen, kirjoittaminen ja ajoittainen hajamielisyys. Se on näyttäytynyt sekavuutena niin ajatuksissa kuin askareissakin. Tutkimisen prosessissa kuten muissakin elämää syvästi koskehtavissa tapahtumissa ajattelee, kirjoittaa ja myös elää oman elämänsä uudeksi. Kiitän kaikkia läheisiä sukulaisia ja ystäviä, jotka ovat jaksaneet elää rinnallani elämäni peruskysymysten äärellä. Kiitos odottamisesta ja uskosta työni valmistumiseen. Suurin kiitos kuuluu kumppanilleni Simolle. Olet ennen kokemattomalla ja lujalla tavalla elänyt kanssani yhteistä arkeamme. Tämän lisäksi kiitän sinua siitä, että olet auttanut minua työni englanninkielisten tekstilainauksen suomentamisessa, yhä uudestaan. Kaikista käännöksistä vastaan tietenkin itse.

Tutkimukseni tärkein ja antoisin vaihe on ollut työskentely 14 kiinnostavan tanssitaiteilijan kanssa tutkimuksen eri vaiheissa. Sain kuulla heidän kokemuksiaan arjesta. Sain keskustella heidän kanssaan haastatteluaikeiston työstämisestä, jotta tutkimus parhaimmalla tavalla kuvaisi juuri heidän arkeaan. He ottivat minut aina vastaan, antoivat aikaansa ja ajatuksiaan tämän tutkimuksen toteuttamiseksi. Lopuksi haluan kiittää teitä hyvät tanssitaiteilijat. Te olette tämän kirjan tekijöitä.

Hanikassa 16.10.2004

Teija Löytönen

1. Johdanto

1.1. Tutkimuksen alku

Tutkimus on aina tavalla tai toisella suhteessa tekijäänsä, hänen elämäänsä ja kiinnostuksen kohteisiinsa. Niin tämäkin tutkimus, jolla on ainakin seuraavat liittyvät oman elämäni kulkuun. Tanssitaiteilijoiden arkea kuvaavan tutkimukseni ensi-ideat sijoittuvat noin kymmenen vuoden taakse. Silloin haaveilin, että voisin tutkimuksen keinoin uudistua työssäni. Tavoitteena oli syventyä työnohjaukseen työssä oppimisen välineenä ja siten muuntaa omaa ammatillisuuttani hallinnollisista tehtävistä työtä ja työyhteisöjä tutkivan ja tukevan kehittämistyön suuntaan. Kiinnostukseni työnohjauksen kaltaiseen konsultaatiotyöhön virisi niissä ammatillisissa ympäristöissä, joissa olin toiminut lähes koko työurani.

Ammatillinen toimintani on pääsääntöisesti sijoittunut tanssin taidemaailman erilaisiin tehtäviin ensisijaisesti tanssin korkeakouluopetuksen parissa Teatterikorkeakoulussa mutta osin myös tanssin taiteellista toimintaa tukevassa Valtion Tanssitaide-toimikunnassa. Arkisissa tilanteissa, erilaisissa konteksteissa ja monenlaisissa suhteissa käydyt keskustelut ja kamppailut tanssitaiteesta ja tanssinopetuksesta, määrärahoista ja merkityksistä, arvoista ja uskomuksista herättivät kiinnostukseni tanssialan työn ja työyhteisöjen syvempään pohtimiseen. Minkälaiset dynamiikat ohjaavat olemista ja toimimista tanssitaiteen alalla? Tätä tarkoitusta palveli työnohjauskoulutus. Alun perin se painottui oman ymmärrykseni syventämiseen ja ammatillisen toimintani kehittämiseen. Vähitellen koulutuksen edetessä aloin kuitenkin yhä enemmän pohtia kysymystä siitä, voisiko työnohjaus olla sen perinteisten sovellusalueiden (sosiaali- ja terveys- sekä opetus- ja yritysala) ohella yksi mahdollisuus myös taidealan työhön ja työyhteisöihin liittyvien ilmiöiden jäsentämiseksi ja kehittämiseksi.

Alustava ymmärrykseni työnohjauksen mahdollisuuksista liittyi ajatukseen, että taiteellinen toiminta samoin kuin taideopetus on olennaisesti työskentelyä oman persoonan kautta: keskeisenä ovat taiteilijan ja taideopettajan aistiseen kokemukseen kietoutuvat tulkinta- ja merkityksenantoprosessit (Sava 1998). Työnohjauskirjallisuudessa (ks. esim. Paunonen 1990; Pohjola ja Jokiranta 1991; Siltala et al. 1983) persoonan kautta työskentelyn on nähty merkitsevän työntekijän kokonaisvaltaista ja kokemuksellista läsnäoloa toisen ihmisen (esimerkiksi autettavan,

hoidettavan ja kasvatettavan) kohtaamisessa. Silloin se merkitsee eläytymistä toisen ihmisen tilanteeseen ja yritystä ymmärtää sitä. Persoonan kautta työskentely on myös jonkinlaista vuorovaikutuksen mallina olemista, erityisesti opetus- ja kasvatussuhteissa, kuten Sava (1987, 14.) toteaa. Kuvatonlaisissa ihmissuhdetöissä runsaiden kontaktien ja oman persoonan jatkuvan käytön vuoksi työntekijöillä on suuri alttius uupumukseen ja loppuunpalamiseen (Paunonen 1990,2). Vaikka sen paremmin tanssitaiteen alalla kuin muillakaan taiteen aloilla oman persoonan kautta työskentely ei aina merkitse auttavaa, hoitavaa tai kasvattavaa työtä, saattavat uupuminen ja loppuunpalaminen uhata myös taiteilijaa ja taideopettajaa. Tätä näkökulmaa taiteilijan työhön, erityisesti näyttelijäntyöhön, on tuonut esiin Rantanen (1999, 2002). Hän liittää näyttelijän työuupumuksen mm. niihin monenlaisiin ristiriitoihin, joihin usein intohimoiseen kiinnostukseen ja itsensä toteuttamiseen perustuva kutsumusammatti saattaa törmätä: yli- ja/tai alityöllistyminen, näyttelijän työnkuvan moninaisuus, työn ja yksityiselämän yhteensovittamisen problematiikka sekä työyhteisöjen ihmissuhteet ja toimintakäytännöt.

Yksittäisen työntekijän työkyvyn ylläpitämisen lisäksi työnohjausta on alettu hahmottaa myös laajemmin työn ja työtoiminnan kokonaisvaltaisen kehittämisen sekä työyhteisöjen ja instituutioiden muutosprosessien tukemisen välineenä. Keskeisiä tutkimisen ja kehittämisen kohteita tällä tavoin hahmottuvassa työnohjauksessa ovat työntekijän/työntekijöiden ammatillisuuden lisäksi instituutioiden ja työyhteisöjen kulttuurit, arvot ja johtaminen sekä ihmisten välinen vuorovaikutus (ks. esim. Auvinen 1991; Honkanen 1999; Hämäläinen 1989, 1987; Karvinen 1991). Työnohjaus saattaisi olla mahdollisuus myös tanssitaiteen työyhteisöjen ja niiden toimintakäytäntöjen ymmärtämiseksi ja kehittämiseksi.

Näiden tausta-ajatusten kanssa lähdin soveltamaan työnohjausta kahdessa tanssi-instituutiossa: yhdessä tanssiteatterissa ja yhdessä tanssioppilaitoksessa, jotka kiinnostuivat työnohjauksesta ja tutkimuksellisesta hankkeestani (ks. liite 1). Työnohjatukset toteutuivat vuosina 1995 – 1997, minkä jälkeen siirryin konkreettisista työnohjausprosesseista tutkimuksen ja tutkimuskysymysteni pariin. Tarkoitus oli haastatteluilla jäsentää yhtäältä tanssitaiteilijoiden kokemuksia toteutuneista työnohjausprosesseista ja toisaalta kontekstualisoida työnohjauskokemukset osaksi heidän arkeaan kyseisissä tanssi-instituutioissa. Niinpä haastattelukysymykset liittyivät sekä tanssitaiteilijoiden arkityöhön että heidän kokemuksiinsa työnohjausprosesseista.

Tutkimukseni edetessä kiinnostukseni tanssi-instituutioiden arkeen kuitenkin syveni niin paljon, että päätin lykätä lähtökohtana olleen työnohjauksen teoreettis-empiirisen raportoinnin myöhemmäksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita etteivät-kö toteutuneet työnohjaukset ja niistä syntyneet kokemukset olisi läsnä myös tässä tanssi-instituutioiden arkeen liittyvässä tutkimuksessa. Miksi sitten tanssi-instituutioiden arjen tutkiminen näyttäytyi kiinnostavana? Miksi arkea on syytä tutkia? Ennen kuin perustelen arjen tutkimisen mielekkyyttä, on paikallaan syventyä tanssintutkimuksen kenttään ja paikantaa oma tutkimukseni siinä.

1.2. Tanssintutkimuksen ulottuvuuksia

Aloitin tanssintutkimuksen kentän tarkastelun pohtimalla kysymystä tanssin luonteesta tai pikemminkin sen olemassaolosta. Tanssia on määritelty hyvinkin erilaisissa perspektiiveissä ja monin eri tavoin.

Taidetanssin perusteisiin pureutuva tarkastelu on Francis Sparshottin (1988) analyttisen filosofian perinteeseen kiinnittyvä yritys vastata kysymykseen ”mitä tanssi on?”. Hän pyrkii luomaan jäsennystä taidetanssin filosofialle. Tämän hän tekee nimeämällä taidetanssille sen välttämättömät ja riittävät ehdot. Välttämättöminä ehtoina hän pitää sitä, että tanssi on kuvioivaa tietoista liikkumista, jota ei voida arvioida mekaanisesti. Sen sijaan tanssia tulee arvioida kyseisen institutionaalisen kontekstin määrittämällä kriteereillä, joihin taidetanssin osalta liittyvät mm. jatkuvasti kehittyvät tanssitekniikat. Riittävänä ehtona tanssille on erottaa se muusta fyysisestä toiminnasta kuten esimerkiksi työstä, urheilusta, teatterista ja miimistä. (ks. myös Sarje 1994, 6–8.)

Sparshottin ohella monet filosofit ovat muiden taidemuotojen rinnalla tarkastelleet myös tanssia ja pyrkineet määrittelemään sen olemusta. Erilaisten taidefilosofisten teorioiden mukaisesti tanssia ja erityisesti taidetanssia on luonnehdittu jäljittelynä (mimesis/Aristoteles), puhtaana muotona formalistisen taideteorian mukaisesti (Clive Bell), tunneilmaisuna ja kehon kielenä taiteen ilmaisuteorian mukaisesti (R. G. Collingwood), voiman illuusiona, johon yhdistyvät erilaiset symboliset elementit (Susanne K. Langer) sekä viittaussuhteina symboliteorian tapaan (Nelson Goodman). (Sarje 1992; 1994, 21–56; ks. myös Copeland ja Cohen 1983; Fancher ja Myers 1981.)

Myös tanssitaiteen sisältä (Hoppu 2003, 26) on noussut teoreetikoita, jotka ovat pyrkinneet paitsi jäsentämään tanssia taiteena myös vahvistamaan sen asemaa muiden taidemuotojen joukossa. Ehkä kaikkein tunnetuin heistä on tanssija ja ko-reografi Rudolf Laban, joka pyrki luomaan luonnon dynaamisista laeista lähtevää tanssietiedettä. Labanin kehittämä liikeanalyysi käsittelee sekä liikkeen sisältöä että muotoa, ja sen keskeisenä elementtinä on effort-teoria, joka analysoi liikettä motivoivaa voimaa. Labanin systemaattiseen tanssiteoriaan sisältyy myös liikkeen notaatiojärjestelmä eli kinetografia, joka on yksi tunnetuimmista taidetanssinotatioista. (Sarje 1992, 33–39; 1994, 69–76.)

Fenomenologinen filosofia on niin ikään antanut aineksia tanssin luonteen pohdinnalle tanssin sisältä käsin (ks. esim. Fraleigh 1987, 1998; Parviainen 1998, 1999; Rouhiainen 1999; 2003; Sheets-Johnstone 1979/1966, 1984). Siinä inhimillinen kokemuksellisuus otetaan vakavasti, mikä merkitsee karkeasti sitä, että maailma ilmenee aina keholliselle, aistivalle ja tajuavalle subjektille (Haapala ja Lehtinen 2000, xvi). Kokeva ihminen ei kuitenkaan elä tyhjiössä vaan maailmassa ja tämä maailmassa-oleminen määrittää paitsi ihmisen olemisen tapaa myös ilmiöiden olemistapoja sellaisina kuin ne ilmenevät maailmassa toimivalle tarkastelijalle (Haapala 2000, 122–123). Myös tanssi ilmenee aina kokijalleen, joko tanssijalle itselleen tai tanssin vastaanottajalle. Siksi teoreettinen kysymys siitä, mitä tanssi on, ei tästä perspektiivistä ole erityisen mielenkiintoinen. Kiinnostavaa sen sijaan on, miten tanssi ilmenee erilaisissa konteksteissa erilaisina aikoina ja eri ihmisille. Tältä pohjalta voikin helposti yhtyä Hopun (2003, 21) kysymykseen siitä, ovatko pyrkimykset tanssin yleiseen, kulttuurista riippumattomaan määrittelyyn edes järkeviä.

1.3. Tutkimuksen lähtökohdista ja rajauksista

Yksi tutkimukseni lähtökohdista on ajatus tanssista jatkuvana kehkeytymisenä. Tanssi on tapahtuessaan aina ainutkertainen. Tämä merkitsee, että tanssi ilmiönä on monenlainen ja ilmenee erilaisena riippuen siitä perspektiivistä, josta tanssia kulloinkin tarkastellaan: tanssi ilmenee aina ajassa ja paikassa eli sosiaalis-kulttuurisessa kontekstissa. Tästä moninaisuudesta huolimatta jonkinlaisena tanssin yhteisenä nimittäjänä voi pitää inhimillistä toimintaa ja liikettä, jonka perusta on ihmisen kehollisuudessa (ks. myös Hoppu 2003, 25).

Konteksti, johon tämä tutkimus paikantuu ja jossa tanssia tarkastellaan, on tanssin taidemaailma, jota jäsennän tarkemmin tutkimuksen toisessa luvussa. Tässä yhteydessä voin kuitenkin todeta, että ymmärrän tanssin tavalla tai toisella taiteellisen toiminnan eli tanssitaiteen tuottamisen, esittämisen ja vastaanottamisen mutta myös sen opettamisen ja oppimisen muotona. Millaisena tanssitaide kulloinkin ilmenee, määrittäyty paitsi yksittäisen toimijan/kokijan kokemusmaailmasta myös tanssin taidemaailmassa kulloinkin vallitsevista rakenteista: arvoista ja merkityksistä, toiminta- ja suhtautumistavoista sekä instituutioista.

Tutkimukseni kannalta tanssi-instituutiot tanssitaiteen mahdollistajina ja rajoittajina ovat keskeisiä. Tarkastelen sekä instituutioitumisen perustaa että niiden ilmenemismuotoja yksityiskohtaisesti tutkimukseni teoreettis-käsitteellisessä luvussa. Nyt on kuitenkin tarpeen alustavasti osoittaa tutkimukseni rajat. Mikä on oma perspektiivini tanssi-instituutioihin tanssin taidemaailmassa?

Erottelen tanssin taidemaailman tarkastelussa seuraavat tasot (ks. myös Ylijoki 1998, 35): 1. tanssin taidemaailma kokonaisuudessaan, 2. tanssi-instituutioiden edustamat ammatillisten yhteisöjen pysyvät kokonaisuudet, joissa tanssitaiteilijat saavat säännöllistä kuukausipalkkaa, 3. samankaltaisten ammatillisten yhteisöjen muodostamat satunnaiset ryppäät (ns. freelance -ryhmät), jotka voivat olla kokoonpanoiltaan ja kestoiltaan monenlaisia. Tarkastelussani keskityn tanssi-instituutioiden edustamien ammatillisten yhteisöjen muodostamiin pysyviin kokonaisuuksiin, joiden voi ajatella vahvistavan ja suojaavan tanssitaiteen itsenäisyyttä ja omaehtoisia toimintatapoja sekä suhteessa muihin taidemuotoihin että yhteiskunnassa laajemmin. Tanssi-instituutioiden rajat tanssin taidemaailman muihin ammatillisiin yhteisöihin eivät ole yksiselitteisen tarkkoja. Silti pysyvinä ja asemansa vakiinnuttaneina instituutioina ne eivät ole yhtä haavoittuvia kuin satunnaisemmat yhteisöt. Siksi niitä voi Bergerin ja Luckmannin (1998, 100–102) käsittein tarkastella eräänlaisina tanssitaiteen kantajakollektiiveina, jotka määrittävät ja ylläpitävät monin tavoin tanssitaiteen ilmenemistä sekä tanssitaiteilijaksi tulemistä ja tanssitaiteilijana olemista (ks. myös Parviainen 1998, 92, 96).

Tutkimukseni tanssi-instituutiot edustavat kahta erilaista ammatillista yhteisöä, toinen taiteellista ja toinen pedagogista toimintaa järjestävää yksittäistä taidelaitosta. Siten ne edustavat tanssitaiteen ammatillista toimintaa varsin kattavasti. Tämä mahdollistaisi näiden instituutioiden vertailun ja niitä yhdistävien ja tanssin taidemaailmaan kokonaisuudessaan liittyvien ulottuvuuksien tarkastelun. Tämä ei kuitenkaan ole tutkimukseni tarkoitus. Sen sijaan pääpainon saavat yksittäiset

tanssi-instituutiot ja niiden edustamat ammatilliset yhteisöt. Lähestyn tanssi-instituutioita niissä työskentelevien tanssijoiden ja tanssinopettajien näkökulmista. Tarkastelen sitä, miten tanssitaiteilijat itse kertovat instituutioistaan ja miten he suuntaavat toimintaansa niissä. En tutki yksittäisen tanssitaiteilijan tanssitaiteilijana olemista tai hänen persoonaa, vaan sitä, millaisia jäsennyksiä ja merkityksiä tanssitaiteilijat antavat työskentelylleen tanssi-instituutioissa jokapäiväisen arjen näyttämönä. Tarkentaen kysyn sitä, millaiseksi ja miten tanssitaiteilijat konstruoi-vat jokapäiväisen arkensa tanssi-instituutioissa kertoessaan siitä.

Tanssi-instituutioihin liittyvä tarkasteluni on ajallisuuden ja paikallisuuden määräämää. Tutkimukseni kertoo kahdesta suomalaisesta tanssi-instituutiosta 1990-luvun loppupuolella. Tuon ajankohdan jälkeen niin instituutioiden sisäisessä elämässä kuin niiden ulkoisissa toimintaympäristöissä on tapahtunut monia muu-toksia, joiden voi otaksua ainakin osittain muuttaneen tutkimieni tanssi-instituutioiden arkea. Vaikka ihmiset ovat vaihtuneet ja instituutioiden toimintaedellytykset muuttuneet, ei tämä kuitenkaan merkitse, että kulttuuriset jäsennykset toimintaa ohjaavina ymmärryksen tapoina eivät siirtyisi sukupolvelta toiselle myös tanssi-instituutioissa.

Olen halunnut säilyttää tanssi-instituutioiden samoin kuin tanssitaiteilijoiden anonymisyyden. Olennaista eivät ole instituutiot ja tanssitaiteilijat sinänsä vaan ne kulttuuriset merkitykset, joiden avulla tanssitaiteilijat konstruovat arkeaan tanssi-instituutiossa. Identifioimatta tanssitaiteilijoita ja tanssi-instituutioita pyrin antamaan lukijalle mahdollisuuden pitäytyä näihin mahdollisesti liittyvien aikai-sempien mielikuvien ulkopuolella. Anonymisyyteen liittyviä kysymyksiä pohdin yksityiskohtaisemmin metodologialuvussa.

1.4. Tanssitaiteen sosiologinen ja kulttuurinen tarkastelu

Tanssin tutkimuskenttä on Hopun (2003, 24) arvioimana hajanainen ja monimuo-toinen. Suomalaisessa tutkimuskentässä tanssia on tarkasteltu mm. jo aikaisemmin esillä olleesta filosofisesta perspektiivistä (ks. esim. Parviainen 1998, Rouhiainen 2003, Sarje 1994). Tämän lisäksi tanssia on tutkittu historiallisesta näkökulmasta (ks. esim. Laakkonen 2003) sekä antropologian ja perinnetieteiden piirissä (ks. esim. Hoppu 1999, Ylönen 2000, 2004 ja Välipakka 2003). Myös pedagoginen tanssintutkimus on moninaista. Viimeaikaiset tutkimukset ovat jäsentäneet mm. seu-

raavia teemoja: tanssin opetus- ja oppimisprosessien tarkastelu niin opettajan kuin opiskelijan näkökulmista, poikien opettamisen problematiikka sukupuolinäkökulmasta sekä kulttuurinen toimijuus klassisen baletin kontekstissa (ks. esim. Anttila 1996, 2003, Hämäläinen 1999, Lehtikoinen 2003, Salosaari 2001). Kiinnostavan uuden ulottuvuuden tanssintutkimukseen on tuonut mahdollisuus taiteellisiin tohtorintutkintoihin Teatterikorkeakoulussa. Ensimmäinen tanssin taiteellinen tutkimus käsitteli vanhenevan tanssijan problematiikkaa koreografin näkökulmasta (Pasanen-Willberg 2000). Vaikka tanssintutkimusta voi pitää hajanaisena ja monimuotoisena, on se samalla tanssin tarkastelua niistä erilaisista näkökulmista, jotka ovat olleet kiinnostavia tutkijoille itselleen. Monet tanssin tutkijoista ovat myös tanssijoita, koreografeja tai tanssinopettajia. Tutkimus kiinnittyy näin luontevasti osaksi heidän toimijuuttaan ja paikantuu niihin kysymyksiin, jotka askarruttavat heitä heidän omassa kokemus- ja elämismaailmassaan. Tällöin tutkimuksen voi ajatella olevan elämänläheistä ja käytännöllistä ja siksi hyödyllistä muillekin toimijoille tanssitaiteen alalla.

Työtäni kehystää taiteentutkimuksen sosiologinen perinne, jota yleisesti voi kuvata taiteen sosiaalisen sidonnaisuuden tarkasteluksi. Tämä merkitsee yhtäältä yksittäisten taideteosten, tyyli-suuntien ja periodien tulkintaa ja selitystä historiaa ja yhteiskuntaa koskevien teorioiden avulla. Toisaalta taiteen tuotanto ja välitys sekä erityisesti taiteen vastaanotto ja vaikutukset ovat olleet empiirisen sosiologian keskiössä. Näiden tutkimussuuntausten välistä rajaa (taideteokset vs. taiteen asema ja funktiot yhteiskunnassa) on pyrkinyt ylittämään ns. instituutiotutkimus, jonka keskeisinä vaikuttajina pidetään Arthur C. Dantoa (1976/1964) ja George Dickietä (1984) sekä Howard S. Beckeriä (1984) ja Pierre Bourdieuta (ks. esim. 1993). Sekä Danton että erityisesti Dickien pyrkimyksenä on ollut ”taiteen” määrittely hahmottelemalla rajaa taiteen ja ei-taiteen välille. Tämä raja voidaan Dickien mukaan määritellä instituutioista käsin. Esimerkiksi erilaisissa tanssi-instituutioissa toimivat henkilöt voisivat tämän mukaisesti ylläpitää erottelua taiteen ja ei-taiteen välillä. Beckerin sosiologisessa tarkastelussa kohteena ei ole ”taiteen” määrittely. Sen sijaan hänen teoriassaan tavoitteena on ollut ymmärtää taiteen parissa toimivien ihmisten ja instituutioiden suhdetta omaan kenttäänsä ja tämän kentän suhdetta muuhun sosiaaliseen todellisuuteen. Hänen analyysissään taiteen konventiot ja taiteilijan asema kietoutuvatkin laajempiin yhteiskunnallisiin prosesseihin, instituutioihin ja taloudellisiin voimiin, jotka ohjaavat toimintaa taiteen parissa. Myös Bourdieun teoriassa taiteellisen toiminnan (sekä tuotannon että vastaanottamisen)

perustana ovat yhteiskunnalliset rakenteet ja kulttuuriset koodit historiallisissa yhteyksissään. Bourdieuta voikin pitää taiteen instituutioteorian kehittäjänä, vaikka hän ”instituutioiden” sijasta puhuu ”sosiaalisista kentistä”. Niillä hän ymmärtää suhteellisen itsenäisiä sosiaalisen toiminnan alueita, joissa vaikuttavat eräänlaiset mielekkään ja onnistuneen toiminnan mittapuut. Lisäksi nämä kentät pitävät sisällään erilaisia status- ja valtasuhteita. (Sevänen 1998, 10–29; Haapala 1990; Haapala 2000, 152–153; Sarje 1999, 7–13.)

Seväsen (1998, 12) mukaan instituutiotutkimuksen vakiintuminen on erottanut taiteenosologiassa kolme painopistealuetta, jotka ovat teosten, vastaanoton ja instituution tutkimukset. Viimeisen hän vielä jakaa yksittäisten taidelaitosten tarkasteluihin ja koko taideinstituutioita koskeviin tutkimuksiin. Oma työni kohdistuu kahteen yksittäiseen taidelaitokseen siten, että keskeisen sijan saavat tanssitaiteilijoiden omat jäsennykset instituutioistaan. En siis tarkastele tanssi-instituutioita ulkoapäin ikään kuin makrotasolta. En tarkastele niiden asemaa ja kehittymistä yhteiskunnassa tai niiden yhteyttä muihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, esimerkiksi taloudellisiin, poliittisiin ja/tai muihin kulttuurisiin tekijöihin. Sen sijaan tarkastelen niitä sisältä käsin vaikkakin sivusta seuraten: en ole itse tanssitaiteilija kyseisissä tanssi-instituutioissa. Tutkimukseni voi hahmottaa myös fenomenologisen sosiologian alaan kuuluvaksi. Fenomenologisen sosiologian mukaisesti en tarkastele tanssi-instituutioita rakenteina enkä systeemeinä vaan prosesseina ja toimintoina, joita instituutioissa työskentelevät henkilöt tuottavat. (Schutz 1970, 49.) Instituutiot ovat siis olemassa jotakin toimintaa varten ja niissä tehdään erilaisia asioita. Mitä tutkimukseni kohteena olevissa tanssi-instituutioissa tehdään ja minkälaisilla prosesseilla ja diskursseilla niitä ylläpidetään, muunnetaan ja/tai uusinnetaan on tutkimukseni keskiössä.

Tanssitaiteen sosiologinen tarkastelu ei ole ollut kovin laajaa, vaikka sosiologiaa teorioita onkin hyödynnetty tanssitutkimuksessa. Ehkä systemaattisimmat sosiologiaan suuntautuneet tarkastelut ovat Helen Thomaksen (1995) ja Aino Sarjeen (1999) tutkimukset. Thomaksen tavoitteena on luoda tanssintutkimukseen sellainen sosiologinen perspektiivi, joka ottaa huomioon sekä tanssitaiteen kietoutuneisuuden sosiaalis-historialliseen todellisuuteen että tanssitaiteen omalliset esteettiset elementit. Hän nimeää nämä erilaiset lähestymistavat yhtäältä tanssin ulkoiseksi (extrinsic) ja toisaalta tanssin sisäiseksi (intrinsic) tutkimiseksi. Tarkastellessaan modernin tanssin kehittymistä ja vakiintumista Yhdysvalloissa, hän pyrkii ottamaan huomioon tanssin yhteydet muihin taidemuotoihin ja tanssin ase-

man yhdysvaltalaisessa kulttuurissa 1920 – 1930 – luvuilla sekä modernin tanssin suhteen tanssin klassiseen ja romanttiseen perinteeseen. Tämän lisäksi hän tarkastelee tanssia sisältäpäin: modernia tanssia symbolisena taidemuotona sekä modernin tanssin kehollisuutta ja kehotekniikoita. (Thomas 1995, 21–30.)

Sarje (1999, 19–36) puolestaan tarkastelee suomalaisen tanssin taidemaailman muutosdynamiikkaa ja taiteilijoiden arvostusten kehitystä 1990-luvun taitteessa. Sarje ei Thomaksen tavoin jäsennä tanssia yksinomaan yhteiskunnallisella tasolla vaan pyrkii ottamaan huomioon myös tanssintutkimuksen humanistisen haaran. Hän tarkastelee taiteilijoiden omia jäsennyksiä mm. tanssitaiteeseen liittyvästä sosiaalisesta ja kulttuurisesta pääomasta, taiteellisen työn ideaaleista, vaikuttamisesta ja vallasta sekä sosiaalisesta liikkuvuudesta ja valinnoista eri tanssisuuntauksien ja taidetanssin kenttien suhteen. Näitä jäsennyksiä hän peilaa ensisijaisesti Pierre Bourdieun ja Howard S. Beckerin teorioihin taiteen yhteiskunnallisista yhteyksistä, joita hän täydentää sosiaalipsykologisilla teorioilla ryhmien muutosprosesseista.

Tanssi-instituutioita ei ole tutkittu samassa määrin kuin esimerkiksi teatterin tai musiikin instituutioita erilaisine prosesseineen (ks. esim. Koivunen 1999, 2003; Ropo ja Eriksson 1996; Taalas 2001). Näissä tutkimuksissa taideinstituutioita ei tarkastella sosiologisesta vaan pääosin kauppatieteiden ja erityisesti hallinnon ja johtamisen näkökulmista. Ehkä lähimmäksi omaa tutkimustani tulee Helena Wulffin (1998) tutkimus neljän eri balettiseurueen kulttuurisista piirteistä. Sekään ei edusta tanssin sosiologista vaan antropologista tutkimusta. Wulff seurasi Ruotsin Kuninkaallisen Baletin (Royal Swedish Ballet), Britannian Kuninkaallisen Baletin (British Royal Ballet), American Ballet Theatren ja Ballet Frankfurtin elämää ja jäsentää tästä perspektiivistä tanssijoiden ammatillista uraa balettikoulusta balettiseurueen jäseneksi. Tarkastelussaan hän kuvaa tanssijoiden näkökulmista niitä baletin kulttuurisia elementtejä, joita he uransa ja ammatillisen toimintansa aikana kohtaavat.

Taiteentutkimuksen sosiologisen perinteen lisäksi omaa työtäni kehystää kulttuurintutkimus, johon arjen tutkiminen leimallisesti paikantuu. Kulttuurintutkimus ei samastu mihinkään oppialaan tai koulukuntaan, minkä vuoksi kulttuurintutkimuksen määrittely-yritykset ovat tavallaan turhia, kuten Lehtonen toteaa (Kovala & Lehtonen & Peltonen & Vainikkala 2002, 1). Silti voi todeta, että kulttuurintutkimusta rajaa kiinnostus maailman ja todellisuuden merkityksellistämiseen, sen erilaisiin tapoihin ja käytäntöihin. Maailma ja todellisuus ovat olemassa ihmiselle aina merkitysvälitteisesti. Olennaista kulttuurintutkimuksessa on myös intersub-

jektiiivisuus: kulttuuriset ilmiöt ovat luonteeltaan ihmisten välisiä ja ne edellyttävät useamman kuin yhden ihmisen tietoisuutta. Tutkimuksessani ymmärränkin kulttuurin kommunikaationa. Kulttuuri on kanssakäymistä, joka juontuu ihmisten välisistä kommunikatiivisista prosesseista, ei niinkään yksittäisen ihmisen sisäisestä todellisuudesta tai ns. objektiivisesta, ulkoisesta todellisuudesta. (Alasuutari 2001, 57, 60; 1996, 32–50; Fornäs 1998, 11–13; Lehtonen 1996, 18.) Siten tanssi-instituutioiden yhteinen elämismaaailma ja kulttuuri asettuvat tanssitaiteilijoiden väliseen yhteisyyteen ja kommunikaatioon.

Kulttuurintutkimuksen leimallisin piirre on ”aina” ollut myös monitieteisyyden vaatimus ja lupaus (Knuuttila 2002, 33). Vastaavaan rajojen ylittämiseen viittaa myös Lehtonen (2002, 30) todetessaan, että kiinnostavat ja uudet kysymykset syntyvät usein oppialojen välisillä ei-kenenkään-mailla. Oman tutkimustyöni tiedekonteksti on Teatterikorkeakoulu eli teatterin, tanssin sekä valo- ja äänisuunnittelun taideyliopisto. Sellaisenaan se on tarjonnut yliopistollisista oppiainerajoista vapaan tilan liikkua erilaisissa maastoissa aina sen mukaisesti, mikä työni kannalta on ollut tärkeää. Tutkimukseni on siten monitieteinen: Se on saanut vaikutteita taiteen- ja tanssintutkimuksesta, sosiologiasta ja erityisesti fenomenologisesta sosiologiasta sekä eksistentiaalisesta fenomenologiasta. Näiden lisäksi sosiaalinen konstruktioismi suuntaa käsityksiäni todellisuuden ja tiedon luonteesta sekä tietämisen mahdollisuuksista ja tavoista.

Monitieteisyyden lisäksi hahmotan työni kirjallisena ja moniäänisenä kollaasina. Tällä haluan korostaa tanssi-instituutioiden arkeen liittyvän puheen sisällöllistä moninaisuutta ja kokemusten omintakeista kerrontaa. Seuraavat välähdykset yhden tanssijan ja yhden tanssinopettajan omaan arkeensa liittyvästä kuvauksesta ovat esimerkkejä arjen rikkaasta kerronnasta. Ensimmäisessä aineistokatkelmassa miestanssija kertoo tanssiteosten harjoitusprosessiin liittyvistä lähtökohdistaan:

Aina, kun on uus koreografi yritetään päästä sen liikemateriaaliin ja ajatuksiin sisälle. Yritetään [ymmärtää] minkälaista liikettä se haluaa ja omaksua sitä. Kattoo, et miten se liikkuu. Mikä on se juttu. Ja tietysti sen päälle tulee oma tulkinta. [...] Mul on semmonen periaate, et yrittää joka jutussa [...] löytää joku uusi tie, tyyli, uusi tapa tehdä. Ettei aina toista samaa tai sitä helpointa, tai sitä tavanomaista tanssia, tanssimista. Vaan aina yrittää löytää, et ahaa nyt toi tekee tolla tavalla. En osaa, mut ruvetaanpas opettelemaan. Joku sanoi hienosti, et aloittaa aina alusta. Kyl se pitää aika pitkälle paikkansa. Ainakin, et minkälainen asenne on. [...] Pitää pistää itensä peliin ja löytää joka kerta. (T.2.m.)

Toisessa aineistokatkelmassa naistanssinopettaja puolestaan luonnehtii oman luokkansa opettamista seuraavasti:

Naillä alaluokillahan ei sinänsä vielä ole semmosia monimutkasia sarjoja. Mut siel on painopiste siinä muussa. Se on niin semmosta käsityötä, et sä koko ajan meet kädestä pitäen korjaamaan, näyttämään, työntämään, tuuppimaan, vetään ylös ja painaan alas jotain paikkaa. Siinä vaiheessa, [lykköset ja kakkoset], ne on vielä hyvin kirjavaa porukkaa. Se karsiutuminen tapahtuu aina siellä alaluokilla. Mutta silloin siel on kaikenlaisia. (TO.5.n)

Haastatteluaineiston status on siis työssäni hyvin korkealla. Tämä tulee esille aineiston pohjalta työstetyissä fiktiivisissä keskustelukollaaseissa, joissa kaikki haastattelemani tanssitaiteilijat esiintyvät arjen kertojina. Aineistoon liittyvää teoreettista pohdintaa voi pitää eräänlaisena taustana, jonka kanssa aineistosta tekemäni havainnot keskustelevat. Kollaasimuotoisella tutkimusraportilla olen halunnut lähestyä myös erilaisia lukijoita ja siten osallistaa paitsi akateemiset lukijat myös tanssitaiteen toimijat keskusteluun tanssi-instituutioista ja niiden arjesta. Tutkimuksen metodologista perustaa, tutkimusprosessin kulkua ja raportin kirjallista luonnetta lukuohjeineen esittelen ja perustelen yksityiskohtaisesti kolmannessa metodologiaa tarkastelevassa luvussa.

1.5. Arjen tutkimisen mieli

Palaan vielä lopuksi tämän luvun alussa esittämäni kysymyksen arjen tutkimisen mielekkyydestä. Miksi arkea on syytä tutkia? Vaikka arki on tullut mm. kulttuurintutkimuksen myötä tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteeksi, ei sitä ole aina pidetty erityisen kiinnostavana teemana. Normaaliin arkeen ei tunnu liittyvän mitään symbolisesti kiinnostavaa, kuten Alasuutari (2001, 59) toteaa. Voidaan siis ajatella, että ”normaali” arki on niin tuttua ja tavallista, ettei siitä löydy tutkimuksenkaan avulla minkäänlaisia uusia ulottuvuuksia. Tämä on johtanut toisinaan siihen käsitykseen, että kulttuurintutkimuksessa tutkitaan sinänsä kiinnostavia ja hauskoja asioita, mutta jotka arkielämän näkökulmasta ovat toisarvoisia ja marginaalisia. Erikoisuuksien tutkiminen ei kuitenkaan sulje pois niiden yhteyttä jokapäiväiseen arkeen. Sen sijaan, että kulttuurintutkimuksessa tutkittaisiin kuriositeetteja sinänsä, poikkeamien tutkiminen on metodi, jonka avulla tavoitellaan erilaisia pintoja, joita vasten ”normaalin” arjen ilmiöitä voidaan peilata. (Alasuutari 2001, 60.) Arki on siis kulttuurintutkimuksen keskiössä. Sen lisäksi arki on ollut tieteellisen ajat-

telun avainkäsite myös sosiaali- ja humanististen tieteiden teorioissa (ks. esim. de Certeau 1984; Felski 2000; Gardiner 2000; Highmore 2002; Jokinen 2003; Lefebvre 1971 ja 1991).

Omassa työssäni en tavoittele arjen ymmärrystä kuriositeettien kautta vaan katson suoraan instituutioiden arkeen haastattelemieni tanssitaiteilijoiden kautta ja avulla. Ymmärrän arjen pitkälti tapana kokea maailma ja tässä siis tanssi-instituutiot (Schutz 1990/1962, 1970). Arjessa mukaudutaan tanssi-instituutioissa valitseviin oletuksiin, käyttäytymissääntöihin ja käytäntöihin, jotka näyttävät usein itsestään selviltä ja jopa pakonomaisilta (ks. myös Jokinen 2003, 9). Juuri nämä arjen rutiininomaiset toistot, puolihuolimattomat itsestäänselvytykset ylläpitävät instituutioita ja instituutioitumisen prosesseja. Arjen tarkastelu avaa näin ikkunan instituutioihin ja niiden monin tavoin huomaamattomiin jokapäiväisiin toimintoihin, jotka ohjaavat olemista ja toimimista näissä konteksteissa. Tai kuten Bauman (1999, 17) toteaa:

”Koska olemme niin tiukasti kiinni arkirutiineissamme, emme juuri koskaan pysähdy miettimään kokemamme merkitystä. Vieläkin harvemmin meille tarjoutuu tilaisuus verrata yksityisiä kokemuksiamme toisten kohtaloon, nähdä yhteisöllistä yksilöllisessä, yleistä yksilöllisessä [...]”

Tarkastelemalla tanssi-instituutioiden arkea eräänlaisesta metaperspektiivistä ja osoittamalla arjen moninaisuutta pyrin tuomaan esille kuinka tutut elämän osat alueet voidaan tulkita uudella tavalla ja nähdä erilaisessa valossa. Tutkimukseni tanssi-instituutioiden arjesta on puheenvuoro, jonka tarkoituksena on yhtäältä kannustaa kyseenalaistamaan joskus varmoilta näyttäviä totuuksia ja toisaalta antaa tilaa vaihtoehtoisille näkemyksille ja elämänmuodoille. Hannulaa (2001, 9) lainatakseni voisi lisäksi todeta, että kyse on kulttuurisesta moninaisuudesta ja todellisuusversioiden sekasotkusta, joiden kautta on mahdollista nähdä jotakin erilaista, jotakin uutta ja ehkäpä aiemmin tunnistamatonta. Tanssi-instituutioiden arjesta käytävä yhteinen keskustelu voi antaa aineksia pohtia Alfred Schutzin kuuluisaa metaforaa siitä, miten me haluamme yhdessä vanheta, nyt tanssi-instituutioissa ja tanssin taidemaailmassa.

Käsillä oleva työ jakautuu kuuteen lukuun. Tässä ensimmäisessä luvussa (1) olen perustellut yhtäältä miksi olen tutkinut tanssi-instituutioiden arkea ja toisaalta miksi arkea on syytä tutkia. Olen myös paikantanut tutkimukseni tanssitutkimuksen kenttään. Toisessa luvussa (2) tarkastelen tutkimuksen keskeisiä käsitteitä,

jotka ovat tanssi-instituutiot ja arki. Jäsennän fenomenologisen sosiologian sekä eksistentiaalisen fenomenologian perspektiivistä tanssi-instituutioiden ja arjen ilmenemistä niin yksilöllisessä kokemusmaailmassa kuin yhteisessä sosiaalisessa elämissämaailmassa. Kolmannessa luvussa (3) esittelen tutkimuksen metodologisen perustan eli sosiaalisen konstruktionismin lisäksi tutkimusprosessin käytännön kulkua: tutkimukseen osallistuneita tanssi-instituutioita ja tanssitaiteilijoita sekä empiirisen haastatteluaineiston tuottamiseen ja analysointiin liittyviä vaiheita. Esittelen tanssitaiteilijoiden haastatteluista litteroidun puhetekstin temaattista ja diskursiivista analyysiä. Tarkempia analyttisiä työkaluja esittelen haastatteluaineiston analyysin yhteydessä sitä mukaa, kun niitä on sovellettu. Kollaboraatioaineiston analyysin ja siihen perustuvien keskustelukollaasien rakentamisessa on keskeinen tutkimuksellinen valintani. Kuvailen tämän tutkimuksellisen otteen taustaa ja perustelen sen merkitystä omassa työssäni niin ikään kolmannessa metodologialuvussa. Neljännessä luvussa (4) alkavat haastatteluaineistoon perustuvat keskustelut tanssi-instituutioiden arjesta. Luvussa on yhteensä kuusi temaattista keskustelukollaasia tanssijoiden arjesta yhdessä tanssiteatterissa. Viides luku (5) on puolestaan tanssioppilaitoksen ja tanssinopettajien arjesta kertova luku, joka niin ikään jakautuu kuuteen temaattiseen keskustelukollaasiin. Haastatteluaineistojen temaattiseen ja diskursiiviseen analyysiin liittyy teoreettista kirjallisuutta, jota esittelen sitä mukaa, kun sitä käytetään aineiston tulkinnaissa. Tavoitteena analyysissä oli saada aineisto ja teoreettinen käsitteistö keskustelemaan keskenään siten, että ne avaisivat uusia ja hedelmällisiä näkökulmia tanssi-instituutioiden arkeen. Tutkimuksen kuudennessa (6) eli viimeisessä luvussa kristallisoin aikaisemmin esitetyn pohjalta jotakin olennaista arjen määrittäjistä ja arjen kertomisen tavoista sekä pohdin tutkimuksen luotettavuutta, vakuuttavuutta ja sovellusmahdollisuuksia.

2. Tanssi-instituutiot tanssin taidemaailmassa

Tarkastelen tässä luvussa tanssi-instituutioita ja niiden arkea. Tarkoitukseni ei ole määritellä niiden luonnetta tyhjentävästi tai aukottomasti. Sen sijaan hahmotellen tutkimusmaastoani sen verran, että tiedän missä liikun. Keskityn työn teoreettisen perustan ja keskeisten käsitteiden jäsennykseen. Seuraavassa metodologiaan painottuvassa luvussa pohdin miten tällaisessa maastossa voi liikkua. Aluksi kysyn sitä, mitä instituutiot, tanssin taidemaailma ja arki ovat. Tai pikemminkin, miten ne ilmenevät niin yksilöllisessä kuin yhteisessä, sosiaalisessa elämismaailmassamme.

Lähestyn tanssi-instituutioita tanssijoiden ja tanssinopettajien näkökulmista. Seuraan tässä organisaatiotutkija Barbara Czarniawskan (1992, 37) näkemystä, jonka mukaisesti ensisijainen lähde instituutioiden ymmärtämiseksi ovat juuri instituutioissa työskentelevät henkilöt. Kysymys on siitä, miten tanssitaiteilijat itse kertovat instituutioistaan ja miten he suuntaavat toimintaansa niissä. Annan siten tanssitaiteilijoiden johdatella itseni tanssi-instituutioiden maailmaan ja niiden jokapäiväiseen arkeen. Tämä perspektiivin valinta määrittää keskeisesti tutkimukseni teoreettis-käsitteellisiä että metodologisia perusteita.

Olen päättänyt käyttämään tanssi-instituution käsitettä tanssiorganisaation tai yhteisön sijaan. Tämä siksi, että instituutio on sekä taiteen sosiologisessa (ks. esim. Sevänen 1998) että taidefilosofisessa (ks. esim. Haapala 2000) tutkimuksessa vaikiintunut viittaamaan taidelaitoksiin, toisin sanoen taiteellista ja taidepedagogista toimintaa organisoiviin yksittäisiin instituutioihin. Haluan käsitteen valinnalla myös korostaa olemassa olevien tanssi-instituutioiden yhteyttä monimuotoisiin sosiaalis-historiallisiin instituutioitumisen prosesseihin. Käsitteellinen valintani ja sen alustava ymmärrys kiinnittää työni sosiaalisen konstruktionismin moniulotteiseen traditioon.¹ Koska lähestyn tanssi-instituutioiden arkea toimijoiden eli tanssitaiteilijoiden perspektiivistä ankkuroiduu työni luontevasti sosiaalisen konstruktionismin yhteen juureen, nimittäin fenomenologiseen sosiologiaan Alfred Schutzin² (mm. 1990/1962, 1967, 1970; Schutz ja Luckmannn 1973) johdattamana sekä hänen analyysihinsä työnsä perustavien Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin (1998/1966) sosiaalisen maailman rakenneanalysien kautta. Tukeudun teoreettisessa jäsennyksessäni myös Lauri Rauhalan³ (1974, 1989, 1993a, 1993b,

1996, 1998) eksistentiaalis-fenomenologiseen ihmisen maailmassa olemisen ja kokemuksen analyysiin.

Tutkimuksen teoreettisina kehyksinä sosiaalisen konstruktionismin ja eksistentiaalisen fenomenologian voi nähdä suuntaavan katseensa toisistaan hieman eri suuntiin: fenomenologia kohdistaa kiinnostuksensa ihmisen tajuntaan ja kokemukseen, sosiaalinen konstruktionismi puolestaan sosiaaliseen todellisuuteen ja ihmisen tapaan kommunikoida todellisuudesta kielen ja muiden merkkijärjestelmien avulla (Perttula 1995, 58). Kummallakin kehyksellä on siten omat painotuksensa, jotka tässä työssä kuitenkin ovat tarpeellisia.

Sosiaalinen todellisuus, ja sosiaalinen tietovaranto sen osana, on monimuotoinen, monimutkainen ja monikerroksinen yksilöllisen ja sosiaalis-historiallisen

¹ Sosiaalinen konstruktionismi ei ole selkeärajainen koulukunta, vaan monitieteinen lähestymistapa, joka on saanut vaikutteita niin filosofiasta, sosiologiasta kuin kirjallisuuden tutkimuksestakin (Burr 1995, 2). Sosiaalisen konstruktionismin kentässä vaikuttaa näin ollen suuntauksia, joiden tutkimukselliset kiinnostukset paikantuvat erilaisiin kysymyksiin. Jokinen (1999, 51, ks. myös Payne 1999) luonnehtii näiksi suuntauksiksi seuraavat: sosiaalisten ongelmien (yhdysvaltalainen) konstruktionistinen tutkimusperinne, Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin edustama sosiologinen konstruktionismi, poststrukturalistinen (ranskalainen) sosiaalinen konstruktionismi, jota Michel Foucault edustaa sekä mm. Kenneth Gergenin edustama sosiaalipsykologinen sosiaalinen konstruktionismi. Tutkimuskohteisiin liittyvien erojen lisäksi nämä suuntaukset jäsentävät todellisuuden luonnetta ja sitä koskevaa tietoa eri tavoin. Palaan näihin eroihin metodologialuvussa.

² Alfred Schutzin (1899–1959) työllä on kaksi perustavaa lähtökohtaa, toinen fenomenologinen ja toinen sosiologinen. Fenomenologisen lähtökohdan keskeinen innoittaja oli Edmund Husserl (1859–1938) ja hänen analyysinsä kokevasta ihmisestä, inhimillisestä tietoisuudesta ja tajunnassa ilmenevistä merkityksistä. Schutzin kiinnostus paikantui yhtäältä yksilön kokemukseen elämismailmassa ja toisaalta ihmisten välissä, sosiaalisesti kehkeytyvään elämismailmaan. Schutzin fenomenologisessa sosiologiassa keskeisen sijan saavat myös Husserlin luonnollisen ja fenomenologisen asenteen analyysit sekä hänen jäsennyksensä jokapäiväisten itsestään selvinä pidettyjen käsitysten ja uskomusten pidättämisen, siis sulkeistamisen merkityksestä. Schutz oli myös kiinnostunut ja jatkoi Husserlin analyysejä intersubjektiivisuudesta ja ihmisten välisestä ”yhteisestä tietoisuudesta”. Muita fenomenologisen filosofian vaikuttajia Schutzin ajattelussa olivat mm. William James ja Henri Bergson. Schutzin analyysin sosiologinen perusta ankkuroituu Max Weberin analyyseihin inhimillisestä toiminnasta ja sille annetuista merkityksistä, jotka suuntaavat toimintaa ja antavat sille intention. Myös Weberin käsitykset ihmisten välisistä sosiaalisista suhteista ja sosiaalisen toiminnan luonteesta olivat Schutzin fenomenologisen sosiologian perustana. Näiden lähtökohtien mukaisesti Schutzin teorian perusteemat voi ryhmitellä seuraavasti: 1) inhimillisen tietoisuuden rakenne ja toiminta sekä sen sosiaalinen ulottuvuus, 2) sosiaalisen maailman rakenne ja inhimillinen toiminta elämismailmassa, 3) inhimillisen kokemuksen erilaiset merkitysulottuvuudet (multiple provinces of meaning), sekä 4) teoreettis-käsitteellinen ja metodologinen perusta fenomenologisesti orientoituneelle sosiologialle. (Schutz 1970, 1–50.)

³ Katso tarkemmin sivut 51–65.

tiedon kudelma, joka on kietoutuvaa, lomittuvaa, ja jonka alkuperä ei ole yksiselitteisesti paikannettavissa minnekään. Silti kuten Schutz ja Luckmann (1973, 263) toteavat:

”Sosiaalisen tietovarannon alkuperää, tai tarkemmin sen muodostavien elementtien alkuperää voi etsiä vain subjektiivisista kokemuksista ja niiden ilmauksista. Mutta tämä tarkoittaa, että viimekädessä sosiaalinen tietovaranto viittaa takaisin ’yksilöllisiin’ kokemuksiin ja niiden ilmauksiin.”⁴

Sosiaalisen tietovarannon kehkeytymisen perusta on Schutzin ja Luckmannin jäsentämänä yksilöllisen tiedon, kokemuksen ja toiminnan objektivoitumisessa, eli ulkoistamisessa. Se on tiedon, kokemuksen ja toiminnan suhteuttamista toisten ihmisten tietoihin, kokemuksiin ja toimintoihin. Se on niiden vastavuoroista tyyppittelyä ja kategorisointia jokapäiväisessä elämässä. Ihmisten välinen yhteinen tieto ja yhteiselämä edellyttävät siten merkitysten jakamista, joka mahdollistuu niin kasvokkaisissa, toiminnallisissa kuin kielellisissä ja muissakin symbolisissa kohtaamisissa. Näissä maailma saa yhteisesti jaettuja merkityksiä. Näissä ihmisten välisissä kohtaamisissa, erilaisissa sosiaalisissa prosesseissa vakiintuneet tavat jäsentää ja nimetä maailmaa, toisiamme ja itseämme luovat perustaa sille, että kykenemme toimimaan yhteisessä maailmassa. (Schutz ja Luckmann 1973 261–286, 305.)

Vaikka sosiaalisesti vakiintuneet tavat ymmärtää todellisuutta ja tähän perustuvat yhteiselämän muodot ovat pysyvyudessaan pitkälti itsestään selviä, ne säilyvät sellaisina kuitenkin vain jatkuvan inhimillisen ajattelun ja toiminnan tuloksena. Sosiaalinen todellisuus on inhimillisen toiminnan tulosta, jossa ihmisen ja sosiaalisen maailman suhde nähdään dialektisena; vakiintuneet sosiaaliset merkitykset ja käytännöt määrittävät ihmisen olemassaoloa ja toimintaa, mikä puolestaan vahvistaa tai muuttaa sosiaalista todellisuutta. (Berger ja Luckmann 1998, 147.) Lähtökohtani on fenomenologinen ajatus siitä, että ihmisenä oleminen on maailmassa olemista ja toimimista. Tähän lähtökohtaan liittyy oletus, että meillä on oltava maailmaan liittyviä jäsennyksiä, nimeämisiä ja objektivointeja sekä niiden järjestelmiä, joilla tuotamme sosiaalista maailmaamme, toisiamme ja itseämme sanoin ja teoin (ks. myös Ronkainen 1999, 46; Perttula 1995, 56–60). Ajattelu-, puhe- ja toimintatavat tuot-

⁴ ”One can seek the origin of the social stock of knowledge, more exactly, of the elements that form it, only in subjective experiences and explications. But this means that in the last analysis the social stock of knowledge points back to ‘independent’ experiences and explications.” (Schutz ja Luckmann 1973, 263.)

tavat maailmaan vakautta, pysyvyyttä ja jatkuvuutta, mikä samalla määrittää myös itseämme tämän maailman toimijoina. Yksilön ja sosiaalisen todellisuuden suhde sekä kummankin luonne paikantuvat pikemmin niiden väliin kuin kumpaankaan sinänsä. Yksilö ja hänen osallisuutensa erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä sekä näitä käytäntöjä ympäröivät sosiaaliset järjestelmät sekä diskursiiviset ajattelu- ja puhutavat ilmentävät saman ilmiön erilaisia ulottuvuuksia, jotka määrittävät toisiaan samanaikaisesti. (Burr 1995, 107, 111.) Sosiaalinen todellisuus ja yksilöllinen, inhimillinen toiminta toisiinsa kietoutuneina ovat osa toisiaan.

Työni teoreettisten kehysten valintaperusteluksi muotoutuu kaksi perusoletusta: yhtäältä käsitys siitä, että sosiaalinen todellisuus ja tanssi-instituutiot sen osana on inhimillisen toiminnan ja merkityksenannon tuotosta, jonka tarkastelussa puheella on keskeinen sija, toisaalta käsitys tanssitaiteilijoiden yksilöllisyydestä, erityisesti heidän kehollisista kokemuksistaan ja ainutkertaisista tilaatioistaan, jotka asettuvat tärkeällä tavalla sosiaalisen todellisuuden rinnalle. Pyrin ottamaan huomioon sekä tanssitaiteilijoiden subjektiivisen kokemuksen että sosiaalisen todellisuuden institutionaalisen kontekstin, joka asettaa omat ehtonsa ja rajoituksensa yksilöllisen kokemuksen muodostumiselle. Näin tanssitaiteilijat eivät ole yksinomaan sosiaalisen todellisuuden määrittämiä toimijoita, vaan oman kokemusmaailmansa pohjalta myös kykeneviä omaehtoiseen tavoitteeseen ja valintoihin. Sosiaalis-kulttuurinen tanssitaiteellinen toimintakehys asettuu näin ollen yksittäisten tanssitaiteilijoiden neuvottelujen ja myös vastustuksen kohteeksi. Tutkimukseni teoreettisina kehyksinä sosiaalisen konstruktionismin ja eksistentiaalisen fenomenologian suhde määritetty toisiaan täydentäväksi.

Kun seuraavassa tarkastelen tanssi-instituutioita tanssin taidemaailmassa, esittelen niitä sosiaalisen todellisuuden prosesseja ja rakenteita, jotka määrittävät instituutioiden muotoutumista ja olemassaoloa. Pyrin jäsentämään instituutioiden olemistapoja sellaisina kuin ne ilmenevät yksilöllisessä ja sosiaalisessa toiminnassa. Tämän jälkeen tarkastelen yksittäisten instituutioiden arkea tanssitaiteilijoiden subjektiivisten kokemusten kautta jäsenytynä kokemusmaailmana sekä intersubjektiivisesti kehkeytyvänä jokapäiväisenä yhteisenä elämämaailmana eli kulttuurina.

2.1. Instituutioitumisen perusta ja ilmenemismuodot

Instituutioituminen⁵ on inhimilliseen toimintaan liittyvä sosiaalinen ja historiallinen prosessi, joka ilmenee totunnaisuutena, tyypillisyytenä ja vakiintuneisuutena niin yksilöllisissä kuin ryhmien ja yhteisöjen toiminnoissa. Institutionaalisella järjestyksellä ei näin ollen ole muuta ontologista perustaa kuin inhimillinen toiminta, joka on sen tuottanut ja joka kunakin hetkenä pitää sitä yllä. Yksilöllisesti vakiintuneet rutiinit sekä yhteisesti jaetut tutut ja tyypilliset toimintatavat esimerkiksi tanssin opettamisessa ja oppimisessa ovat yhtäältä instituutioitumisen perusta ja toisaalta sen ilmentymä. Jokapäiväisessä arjisessa elämässä miellämme instituutiot ehkä selkeimpinä kuitenkin yhteiskunnallisina laitoksina, jotka ovat eräänlaisia ”pysyviä” ratkaisuja yhteiskunnan ”pysyviin” ongelmiin: oikeuslaitos, koululaitos, perhe, uskonnolliset yhteisöt, taide- ja tiedemaailma muiden muassa ovat sosiaalisesti eriytyneitä merkitysmaailmoja, jotka jäsentävät ja järjestävät yhteistä elämäämme. Nämä erilaisten kriteerien mukaisesti ja erilaisia toimintoja varten jäsentyneet merkitysmaailmat tuovat erilaisia näkökulmia yhteiskuntakokonaaisuuteen, jonka voi ymmärtää eräänlaisena instituutiokasaumana. Sellaisenaan merkitysmaailmat ovat varsin suljettuja kukin oman erityislaatunsa mukaisesti, ja siksi niillä on usein vain vähän yhteyttä toisiinsa. (Schutz ja Luckmann 1973, 23–24; Berger ja Luckmann 1998, 73, 83, 99–100.)

Alfred Schutz on jäsentänyt ihmisten elämään kietoutuvia monia todellisuuksia (multiple realities), ja pohtinut niiden erityislaatuisuutta ihmisen olemisen kautta, ts. millaista olemista erilaiset todellisuudet ihmiseltä edellyttävät. Edellä mainittujen sosiaalisten merkitysmaailmojen lisäksi hän erottaa myös unien sekä mielikuvituksen, fantasmien maailmat. Äärelliset merkitysmaailmat⁶ (finite pro-

⁵ Vesa Raiskila Bergerin ja Luckmannin (1966) englanninkielisestä alkuperäisteoksesta suomentamat käsitteet instituutioituminen (institutionalization) ja totunnaistuminen (habitualization) viittaavat läheisesti sekä instituutioihin, eli vakiintuneisiin toimintajärjestelmiin että tuttuihin toimintatapoihin. Instituutioiden ja toimintatapojen sijasta ne käsitteinä ovat mielestäni oivallisia, koska niissä korostuu tapahtumisen luonne. Tulkitsen näiden käsitteiden viittaavan siten pikemminkin instituutioiden ja toimintatapojen jatkuvaan muotoutumiseen inhimillisissä käytännöissä kuin joihinkin pysyviin ja ennalta määrättyihin rakenteisiin.

⁶ Schutz ja Luckmann (1973, 23) tähdentävät tämän käsitteen avulla, että merkitysmaailmat kehkeytyvät ihmisten kokemuksiin kietoutuvista merkityksistä, eivät niinkään merkitysmaailmaan kuuluvien objektien ontologisista rakenteista.

vince of meaning), kuten Schutz niitä kutsuu, ovat ajallisen ulottuvuuden⁷ omaavia rakenteita. Ne edellyttävät niihin osallistuvilta ihmisiltä tietynlaista tulkinnan tapaa (cognitive style), sellaista kokemisen tapaa, jossa kyseiseen maailmaan liittyvät merkitykset jäsenytyvät johdonmukaiseksi tai ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi. Esimerkiksi unien, leikin ja/tai taiteen merkitysmaailmassa ovat mahdollisia ja ymmärrettäviä monet sellaiset asiat ja kokemukset, jotka jokapäiväisessä arkitodellisuudessa eivät mitenkään olisi mahdollisia: esimerkiksi ajalliset siirtymät menneisyyteen tai tulevaisuuteen, kuolleiden ihmisten henkiinherääminen, minuuden muuntuminen muuksi esimerkiksi kissaksi ja niin pois päin. Siirtyminen merkitysmaailmasta toiseen merkitsee siten siirtymistä toisenlaiseen ”tietoisuuteen”, toisenlaiseen kokemistapaan. Erilainen tulkintatapa merkitsee, että käsitys itsestä erilaisissa merkitysmaailmoissa on erilainen (minä tanssijana tanssin taidemaailmassa vs. minä puolisona perheessäni), samoin suhde toisiin ihmisiin muuntuu (suhteeni toiseen tanssiin vs. suhteeni puolisoon), ja ajallinen rakenne saa uusia ulottuvuuksia (tanssiteoksen aika vs. kodin aika) tai muuntuu toisenlaiseksi. Kukin merkitysmaailma edellyttää siten omanlaisiaan olemis- ja toimintatapoja sekä ihmisten välistä kommunikaatiota. (Schutz 1990, 207–259; 1970, 245–262; Schutz ja Luckmann 1973, 21–34; Heiskala 2000, 100.)

Yhtenäisten ja johdonmukaisten merkitysmaailmojen rajanylitykset ovat Schutzin (1990, 231) jäsennyksessä hyppäyksen kaltaisia sokkeja. Tämä inhimillinen kokemus ilmenee selvimmin jokapäiväisen arkisen todellisuuden ja unen rajamailla. Mutta myös sosiaalisten merkitysmaailmojen väliset rajat saattavat olla sellaisia, että niiden ylitykset ovat vaikeita, jopa mahdottomia. Miten tämän voi ymmärtää? Ensinnäkin erilaiset sosiaaliset merkitysmaailmat ovat ihmisille tuttuja ja vieraita eriasteisesti. Tämä eriasteisuus liittyy paitsi yksilön mahdollisuuksiin päästä tietyn merkitysmaailman, esimerkiksi tanssin taidemaailman toimijaksi, mutta myös kunkin ihmisen elämäntilanteeseen: hänen kiinnostuksiinsa, sitoumuksiinsa ja

⁷ Erilaisiin merkitysmaailmoihin liittyvä ajallinen ulottuvuus ilmenee inhimillisessä kokemuksessa yhtäältä yksilöllisenä ja sisäisenä aikana (inner time), joka saatetaan kohdata esimerkiksi unessa tai yksinäisyydessä. Ajallisuus ilmenee myös sosiaalisena, siis yhteisenä ja jaettuna aikana, jolloin minun sisäinen aikani kohtaa sinun ja maailmallisen ajan (world time). Kolmas ulottuvuus on sitten intersubjekttiivisen elämismaailman aika, universaali aikarakenne (universal time structure). (Schutz ja Luckmann 1973, 27–28.) Ajallisuus liittyy ymmärtääkseni myös merkitysmaailman kehkeytymiseen: se on aina jossakin vaiheessa, menneisyyden määrittämänä suuntautumassa tulevaisuuteen juuri nyt, tässä hetkessä. Palaan sosiaalisen elämismaailman ajalliseen ulottuvuuteen työni empiirisessä osassa.

motivaatioonsa. Sosiaaliset merkitysmaailmat ovat ihmiselle ensisijaisesti tai toissijaisesti merkityksellisiä, jotkut jopa kokonaan merkityksettömiä. Siksi yksittäisen ihmisen elämää ympäröivät sosiaaliset merkitysmaailmat ovat hänen perspektiiveistään eri tavoin relevantteja juuri hänen toimintansa ja suunnitelmiensa mahdollistajina.⁸ (Schutz 1990, 134–135, 227; 1970, 111–114.)

Toiseksi sosiaalista merkitysmaailmaa saatetaan sisältäpäin ylläpitää sellaisena, että ulkopuolisilla ei itse asiassa ole mahdollisuutta osallistua kyseiseen maailmaan, ainakaan riittävästi tai tarkoituksenmukaisella tavalla. Tämän voi liittää yhteiskunnallisesti laajentuvaan työnjakoon, joka perustuu eriytyvään osaamiseen ja tietoon; kaikilla ei ole mahdollisuutta tietää tai osata kaikkea, mikä yhtäältä mahdollistaa asiantuntijuuden syntymisen ja toisaalta pakottaa siihen. Kysymys liittyy myös sosiaalisen merkitysmaailman oikeutukseen yhteiskuntakokonaisuudessa ja suhteessa muihin merkitysmaailmoihin. Tietoa, taitoa ja osaamista suojataan, ehkä jopa mystifoidaan esimerkiksi oman aseman, omien tavoitteiden sekä asiantuntijuuden ja siihen mahdollisesti liittyvän vallan turvaamiseksi. (ks. myös Berger ja Luckmann 1998, 101–102.)

Taidemaailma⁹ sosiaalisena merkitysmaailmana

Edellisen perustalta hahmotan taidemaailman yhteiskunnallisesti ja sosiaalisesti eriytyneeksi merkitysmaailmaksi. Se on instituutioitumisen vakiinnuttama merki-

⁸ Kaikki sosiaaliset merkitysmaailmat eivät kuitenkaan ole valittavissa vain ihmisen oman yksilöllisen kiinnostuksen perusteella. Schutz (1970, 113) erotteleeikin yhtäältä sisäisestä kiinnostuksesta kumpuavat (intrinsic) ja toisaalta ”ulkopäin” asetetut (imposed) merkitysmaailmat, joihin ihminen joko haluten osallistuu tai haluamattaan joutuu osallistumaan.

⁹ Taiteeseen liittyvää toimintaa, taide-elämää tai taidetta ylläpitävää sosiaalisen vuorovaikutuksen kokonaisuutta on eri viitekehyksissä määritelty mm. järjestelmän, instituution, maailman tai kentän käsitteillä (Sevänen 1998, 16). Tutkimuksessani käytän taidemaailman käsitettä, jonka juuret ulottuvat Haapalan (2000, 152; 1990) mukaan Arthur C. Danton artikkeliin vuodelta 1964. Analyttisen estetiikan viitekehyksestä taidemaailmaa on määritellyt Danton lisäksi myös George Dickie (1984). Näiden kirjoittajien tavoitteena on ollut ”taiteen” määrittely joko taidemaailma- tai taideinstituutio- käsitteiden avulla. Howard S. Becker (1984) jäsentää taidemaailmaa sosiologisesta viitekehyksestä, jossa keskeisenä tavoitteena on ollut ymmärtää taiteen parissa toimivien yksilöiden ja instituutioiden suhdetta omaan kenttäänsä ja tämän kentän suhdetta muuhun sosiaaliseen todellisuuteen. Taidemaailma hänen mukaansa ei ole abstraktio vaan konkreettista todellisuutta. (Haapala 1990, 93.) En tässä työssäni jäsenenä erilaisten taidemaailma-käsitteiden yhtäläisyyksiä tai eroja. Sen sijaan tanssin taidemaailmaa pohtiva tarkasteluni seuraa paitsi Alfred Schutzin sosiaalisen merkitysmaailman analyysia myös Arto Haapalan (2000) analyysiä taidemaailman rakenteista, jonka hän perustaa fenomenologis-eksistentiaaliseen perinteeseen ensisijaisesti Martin Heideggerin innoittamana.

tys- ja arvokokonaisuus, johon on yhteisen toiminnan myötä kehittynyt rakenteita: yhteisiä tietovarantoja, rooleja ja niiden verkostoja sekä vakiintuneita toimintatapoja. Muista sosiaalisista merkitysmaailmoista taidemaailman erottavat kuitenkin ehkä selkeimmin ne inhimillisen toiminnan objektit, joiden ympärille taidemaailma kietoutuu eli taideteokset sekä niiden tuottaminen ja tarkasteleminen joissakin yhteyksissä, kuten Haapala (2000, 132) tähdentää.

Taidemaailman rakenteet ylläpitävät käytäntöjä ja turvaavat tradition jatkuvuutta.

”Se mikä on taiteellisesti merkityksellistä, millaiset teokset ovat taiteellisesti arvokkaita, mitkä teokset ovat klassikkoja, millä tavalla taideteoksia luokitellaan taiteenlajeihin, missä yhteyksissä taidetta tuodaan esille, ynnä monet muut vastaavat ”konventiot” rakentavat taidemaailmaa.” (Haapala 2000, 131.)

Konventiot, joihin Haapala viittaa ovat juuri instituutioimisprosessien myötä kehkeytynyttä totunaisuutta. Merkitykset ja erityisesti arvot, jotka tiettyinä aikana määrittävät ja luokittelevat taideteoksia sekä vakiintuneet toimintatavat ovat taidemaailmassa toimiville itsestäänselvyksiä. Niitä ei juurikaan pohdita tai aseteta kyseenalaiseksi. Vasta poikkeamien, murtumien ja uusien kokeilujen yhteydessä taidemaailman pysyvät rakenteet tulevat ilmi, saattavat kyseenalaistua, muuttua ja/ tai laajentua. (mt., 130–131.)

Taidemaailmaa yhdistää siis rakenteellinen yhtäläisyys: taidemaailmassa luodaan taideteoksia ja niitä tarkastellaan tavalla tai toisella. Taidemaailma ei kuitenkaan muodosta yhtä yhtenäistä monoliittia, vaan myös taidemaailman sisällä tapahtuu toiminnan tyypittelyä ja eriytymistä. Syntyy erillisiä taidemaailmoja, joiden rakenteet vaihtelevat sisällöllisesti taiteenlajeittain (tanssin, teatterin, kuvataiteen, musiikin taidemaailma jne.) mutta myös paikallisten erojen mukaan (esim. Helsingin, Lontoon, Pariisin taidemaailmat). (Haapala 2000, 133.) Tätä modernisaatioon liittyvää jatkuvan eriytymisen ideaa on postmodernissa ajattelussa kuitenkin kyseenalaistettu. Sevänen (1998, 28–29) toteaa viitaten Lashin, Baudrillardin, Jamesonin ja Urryn ajatteluun, että

”[...] eriytyneen taidejärjestelmän aikakausi on tietyiltä osin päättynyt ja se on korvautunut tilanteella, jossa taide yhä selvemmin on yhdentynyt muiden järjestelmien kanssa: siinä, missä eriytyminen on moderniteetin teorian avainkäsitteitä, postmodernista tilanteesta puhuttaessa vastaavanlainen asema tulee antaa yhdentymisen käsitteelle”.

On kuitenkin ilmeistä, että elämme maailmassa, jossa voimme erottaa eri taidelajien maailmat, vaikka yhdentymistä taidemaailman sisällä sekä taidemaailman ja

muiden sosiaalisten merkitysmailmojen välillä tapahtuukin. Tämä erillisuus näytetty ehkä selvimmin vakiintuneissa taideinstituutioissa, kuten teattereissa, muuseoissa, konserttitaloissa ja eri alojen taideoppilaitoksissa.

Taidemaailmaan, esimerkiksi tanssin taidemaailmaan kehkeytyneet rakenteet voi Schutzia (1990, 14) seuraten ymmärtää yhteiseksi elämänmuodoksi. Se määrittää pitkälti miten taidemaailmassa ollaan ja toimitaan: mitä tyypillisissä tilanteissa tapahtuu ja miten silloin toimitaan, millaisia tyypillisiä toimijoita tilanteet edellyttävät, mitä tyypillisiä keinoja käytetään ja mitä tyypillisiä lopputuloksia näillä keinoilla tavoitellaan. Yhteisen elämänmuodon perustana olevan sosiaalisen tietovarannon kehkeytyminen on monimuotoinen ja monimutkainen yksilöllisen ja sosiaalis-historiallisen tiedon kudelma, kuten tämän luvun johdannossa lyhyesti toin esille. En tässä yhteydessä pidä tarkoituksenmukaisena eritellä yksityiskohtaisesti sosiaalisen tietovarannon kehkeytymistä. Sen sijaan tarkastelen fenomenologisen sosiologian perspektiivistä millaisena yhteinen, sosiaalinen tietovaranto ilmenee jokapäiväisessä elämässä. Sovellan tarkastelua tutkimuskohteeni mukaisesti tanssin taidemaailmaan. Seuraavassa erittelen ja nostan esiin tätä yhtä merkitysmailmaa määrittäviä tekijöitä erillisinä. Korostan kuitenkin, että jokapäiväisessä elämässä ne pikemminkin kietoutuvat toisiinsa, ovat osa toisiansa.

Taidot

Sosiaalinen tietovaranto ilmenee ensinnäkin taidoissa (skills), joita Schutz ja Luckmann (1973, 269–270) kuvaavat esisymboliseksi tai prepredikatiiviseksi osaamiseksi. Taidot omaksutaan pitkälti yhteisessä toiminnassa toisten kanssa, itsestään selvinä toimintamalleina tässä ja nyt -tilanteissa. Taitojen tarttuminen ja niiden omaksuminen eivät siis edellytä eksplisiittistä, esimerkiksi kielen avulla tapahtuvaa jäsentämistä tai oppimista, vaan ne siirtyvät taitamisen traditiona, sellaisenaan, läheisessä yhteydessä toiseen, tietyn ryhmän tai yhteisön keskuudessa. Schutz ja Luckmann kirjoittavat (mt., 270):

” ‘Objektivoitumiset’ tällaisilla esisymbolisilla tasoilla voidaan sisällyttää sellaisinaan tietyn ryhmän tai yhteiskunnan ’omaisuudeksi’. Tiettyjen taitojen ’traditioina’ ja vielä yleisemmin toiminnan resepteinä, ne muodostavat komponentin sosiaalisessa a prioriassa.”¹⁰

¹⁰ ‘Objectivations’ on these presymbolic levels can be incorporated as such in the ‘possessions’ of a group or a society. As ‘ traditions’ of certain skills, and more generally as recipes for conduct, they constitute a component of the social a priori.” (Schutz ja Luckmann 1973, 270.)

Tanssin taidemaailmaan kehkeytyneet ja yhteisesti jaetut taidot ovat tanssitaiteen ydintä, ehkä peräti tanssitaiteen perusta. Taitoa voi pitää jonakin sellaisena, jota Schutz ja Luckmann (1973, 107–110) kutsuvat reseptitiedoksi: se ohjaa käytännöllistä toimintaa toistuvissa tilanteissa, esimerkiksi tanssitekniikatunneilla tai muutoin tanssin harjoittamisessa. Tanssin taito on kehollisuuteen, kehollisiin havaintoihin ja tuntemuksiin liittyvää läheistä osaamista kuten Foster (1997, 237) osoittaa:

”Tanssijan havaittu/koettu keho on yhteydessä ensisijaisesti aistiseen informaatioon, joka on paitsi visuaalista myös kuuloon, tuntoon ja hajuun liittyvää, mutta ehkä kaikkein tärkeimmin kuitenkin kinesteettistä.”¹¹

Tanssiessa, tanssin harjoittamisessa syntyvä osaaminen on aistista tai vaikutelmallista tietoa, (hiljaista) ymmärrystä liikkeelliseen tekniikkaan, tanssiteosten luomiseen ja keholliseen ilmaisuun. Tanssitaiteilijoiden yhteisessä toiminnassa taito vaikiintuu malleiksi ja traditioksi, siis reseptitiedoksi, esimerkiksi erilaisiksi kehon harjoittamisen tekniikoiksi.

Kehon harjoittamisen tekniikat, tanssitekniikat palvelevat tanssitaiteilijoita ensisijaisesti kehon muokkaamisessa (reforming the body) tanssimisen mahdollistamiseksi. Kysymys on tällöin lähinnä liikkumisen koordinaatiosta, sen tietynlaisesta hallinnasta, mutta myös kehon voiman, joustavuuden, linjausten sekä muotojen, liikeratojen ja -rytmien kehittämisestä. Kehon muovaamisen ja taitavuuden lisäämisen ohella erilaiset tanssitekniikat kehittävät myös omanlaistansa esiintyjyyttä, siis ilmaisevaa tanssijaa, joka esittää tanssia suhteessa omaan kehoonsa. (Foster 1997, 237–238, 241.) Tanssijan taitavuuden ja esiintyjyyden kriteerit eivät kuitenkaan ole ajattomia tai paikattomia, vaan aina sidoksissa sosiaalis-kulttuuriin arvoihin ja merkityksiin, jotka tanssin taidemaailmassa kulloinkin vallitsevat. Poikkeuksen muodostavat kuitenkin klassinen baletti ja siihen liittyvät tekniset ja ilmaisulliset osaamisvaatimukset. Klassisen baletin tanssitekniikka ja -liikkeitö ovat säilyneet varsin pitkään muuttumattomina ja yhdenmukaisina eri puolilla maailmaa. Edellisen voi liittää 1800-luvulta periytyvän balettirepertuaarin suosi-

¹¹ ”The dancer’s perceived body derives primarily from sensory information that is visual, aural, haptic, olfactory, and perhaps most important, kinaesthetic.” (Foster 1997, 237.)

oon esimerkiksi oopperataloissa (Parviainen 2002a, 38.)¹² Sen sijaan modernista tanssista nykytanssiin kehkeytyneet tanssijan osaamisvaatimukset ovat liukuneet yksinomaisesta personifioidusta tanssiliikkeistön toistosta ja imitaatiosta (kuten Graham-, Humphrey-, Limon-, Cunningham-tekniikat) kohti yksilöllistä kehon harjoittamista monenlaisten olemassa olevien kehotekniikkojen avulla (edellisten lisäksi esimerkiksi kontakti-improvisaatio, release-, Alexander-, Pilates- ja Feldenkrais-tekniikat). Myös kehon huolto, fysioterapia ja perinteisesti urheilun maailmaan liittyvät lajit, kuten uiminen, kuntosali ja juoksu ovat yhä enemmän tanssitaiteilijoiden kehon muokkaamisen, taidon lisäämisen ja monipuolistamisen apuna. (Foster 1997, Parviainen 2002a.)

Tanssin tekniikoiden tarkastelun yhteydessä herää kysymys tanssin taidemaailman yhtenäisyydestä ja/tai erillisyydestä. Onko siis tanssin taidemaailma yhtenäinen merkitys- ja arvokasauma, vai voiko tanssin taidemaailmasta itse asiassa löytää useita maailmoita, useita tanssin taidemaailman merkityskokonaisuuksia?¹³ Yhden tarkasteluperspektiivin tanssitaiteen moneuteen antavat esimerkiksi erilaiset tanssitekniikat ja niihin kiinnittyneet arvot, arvostukset. Toinen, ehkä vähän väljempi mahdollisuus on nähdä klassisen baletin, nykytanssin ja kansantanssin sekä tanssin taidemaailman marginaalissa mahdollisesti kasvavien uusien tanssimuotojen merkitysmaailmat. Kolmanneksi kysymys tanssin esitystoiminnan ja sen opettamisen eli tanssipedagogiikan maailmojen välisestä suhteesta on kiinnostava: minkälaiset arvot ja merkitykset ohjaavat näissä maailmoissa toimivia tanssitaiteilijoita. Ajatus jatkuu saman tien, tietenkin, Schutzin tuella aikaisemmin esille nostamaani

¹² Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei klassisen baletin tekniikka olisi kehittynyt ja saanut uusia muotoja, erityisesti perinteisten repertuaariin kuuluvien teosten ”uudistamisen” (up-to-date reconstruction) ja toisenlaisten koreografisten työmuotojen vuoksi. Tähän viittaa Salosaari (2001, 17) klassisen baletin kehittymistä ja koulutuksen kehittämistä käsittelevässä väitöskirjassaan: ”The new working methods and mixed styles pose pressure on the flexibility and skill of the dance artist as well as the education, which prepares the contemporary ballet dancer to the versatile and changing ballet environment.”

¹³ Suomalaisessa tanssin taidemaailmassa 1980–1990-luvuilla vallinneista dynamiikoista ja jännitteistä on mielenkiintoisia vertailuja tehnyt Sarje (1994 ja erityisesti 1999). Hän esittelee tanssitaiteilijoiden jäsennyksiä erilaisista tanssitaiteeseen liittyvistä kysymyksistä ja luokittelee ne tanssitaiteilijoiden itse määrittelemien tanssisuuntausten mukaisesti yhtäältä seuraaviin luokkiin: klassinen baletti, nykybaletti, perinteinen moderni tanssi, tanssiteatteri, postmoderni tanssi, jazztanssi, teatteritanssi ja toisaalta seuraaviin: baletti, tanssiteatteri, kokeellinen tanssi, musiikkiteatteri. Sarje käyttää oman tutkimuksensa teoreettisen viitekehyksen mukaisesti taidemaailman ja merkitysmaailman sijasta kuitenkin kentän käsitettä.

kysymykseen merkityksmaailmojen rajanylityksistä. Missä määrin tanssin taide-maailmojen rajanylitykset ovat hyppäyksen kaltaisia sokkeja tekemisen tapoina, osaamisena ja arvoina? Foster (1997, 253) kiinnittää tähän huomiota todetessaan, kuinka erilaiset tanssitekniikat ovat olleet niin ainutkertaisia, että tietyllä tavalla ”treenannut” tanssija ei kykene ”esittämään” toista tekniikkaa, toista estetiikkaa. Tämän osaamisen tai suorittamisen mahdottomuuden lisäksi kukin tekniikkaan kiinnittyvä esteettinen projekti sulkee toisen pois, ja mahdollisesti jopa suhtautuu toiseen (toiseuteen) vihamielisesti. Foster (mt., 253) jatkaa:

”Viime aikoina, kuitenkin, koreografiset kokeilut, eklektisine sanastoineen ja uusine tai-teidenvälisine esitysmuotoineen ovat muuntaneet näiden kehojen tunnusomaisuutta / erityisyyttä.”¹⁴

Tanssin taidemaailmojen erillisyyden aika on ilmeisesti kääntynyt postmodernin yhdentymisen ja eklektiisyyden aikaan eli tanssin taidemaailman moninaisuuden tunnistamiseen ja tunnustamiseen.

Tanssijan taito, siis kehollinen ja toiminnallinen tieto, kehkeytyy suhteessa tanssin taidemaailman arvoihin ja vallitseviin osaamisvaatimuksiin. Se kehkeytyy suhteessa toisiin tanssijoihin, tanssinopettajiin ja koreografeihin läheisessä aistisessa työskentelyssä. Taidon omaksuminen on paitsi imitatiivista ja toistavaa tanssiliik-keistön omaksumista, myös ”epäsuoraa”. Silloin tavoitellaan pikemminkin liikku-misen tapoja ja laaja-alaista osaamista, jotta mukautuminen erilaisiin liikkeellisiin vaatimuksiin ja tanssityyleihin olisi mahdollista (Foster 1997, 253–254; Parviainen 2002, 39.) Vaikka tanssin taidon omaksuminen ja harjoittaminen perustuu pitkälti oman kehon kuunteluun¹⁵, oman itsen ja muiden tanssitoimijoiden aistiseen ha-vainnointiin, ei se sulje pois kielen keskeistä merkitystä, kuten Schutz ja Luckmann (1973, 270) sosiaalistuneen taidon omaksumisessa tähdentävät:

¹⁴ ”Recently, however, choreographic experimentation with eclectic vocabularies and with new inter-disciplinary genres of performance has circumvented the distinctiveness of these bodies.” (Foster 1997, 253.)

¹⁵ Parviainen (1999, 92) tarkastelee artikkelissaan seikkaperäisesti kehon kuuntelemisen luonnetta fe-nomenologisessa tanssianalysissä. Tiivistetysti kehon kuunteleminen tarkoittaa kehon tunnolle tai ke-hontietoisuudelle herkimistä.

"[...] sosiaalisten taitojen, toimintatapojen ja traditioiden omaksuminen kietoutuu Toisten 'objektivoiman' toiminnan yhteydessä tavallisimmin niin reseptitiedon imitatiiviseen vastaanottamiseen, 'itsenäiseen' harjoitteluun kuin eksplisiittisen tiedon välittymiseen kielellisellä tasolla."¹⁶

Paitsi kehollisessa työskentelyssä, liikkumisessa tanssin taidon omaksuminen kietoutuu aina, tavalla tai toisella kieleen. Tämä ei kuitenkaan merkitse yksinomaan loogisia ja lineaarisia käsitteellisiä jäsennyksiä, argumentoituja väitteitä tai artikuloituja uskomuksia. Kieli kietoutuu tanssiin monenlaisena puheena ja puhetapoina. Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan kieltä yhtenä ja itse asiassa hyvinkin keskeisenä sosiaalisen tietovarannon ilmentymänä ja kartuttajana.

Kieli ja tieto

Kieli ja käsitteelliset jäsennykset ovat olennaisesti osana kaikessa olemisessamme, myös kehollisuudessamme. Yksi kielen funktio on kokemuksen kuvaus ja nimeäminen, jota Schutz (1970), Schutz ja Luckmann (1973) sekä Berger ja Luckmann (1998) omissa analyyseissään korostavat. Kielessä nimeämisen kautta subjektiiviset eletyt kokemukset etäännyvät varsinaisesta tapahtumisestaan ja objektivoituvat osaksi laajempia merkityskokonaisuuksia, jotka ovat jaettavissa ja yhteisiä muiden ihmisten kanssa, esimerkiksi tanssin taidemaailmassa. Objektivoituminen merkitsee ensisijaisesti yksilöllisten kokemusten idealisoitumista ja anonymisoitumista kielen mahdollistamissa rajoissa. Schutz ja Luckmann (1973, 233–234) tiivistävät tämän seuraavasti:

"Kieli on kokemusten kaavallisen tyypittelyn systeemi. Se perustuu välittömien subjektiivisten kokemusten yleistämiseen/idealisoimiseen ja anonymiksi tekemiseen. Nämä kokemusten tyypittelyt, jotka ovat etäännytettyjä subjektiivisuudesta, tulevat sosiaalisesti objektivoituiksi. Tämän vuoksi ne muodostavat elementtejä sosiaalisessa a priori, joka on aikaisemmin annettu subjektille."¹⁷

¹⁶ "[...] the typical acceptance of socialized skills, modes of conduct, and 'traditions' usually takes place in an interweaving of imitative acceptance of recipes 'objectivated' in the conduct of Others, 'independent' steps of acquisition, and explicit transmission of knowledge on the linguistic level." (Schutz ja Luckmann 1973, 270.)

¹⁷ "The language is a system of typifying schemata of experience, which rests on idealizations and anonymizations of immediate subjective experience. These typifications of experience detached from subjectivity are socially objectivated, whereby they become a component of the social a priori previously given to the subject." (Schutz ja Luckmann 1973, 233–234.)

Sama mikä Schutzin ja Luckmannin analyysissä liittyy yksilöllisen (sisäisen) kokemuksen nimeämiseen ja kuvaukseen, pätee myös ihmisestä riippumattoman (ulkoisen) todellisuuden kuvaukseen. Kieli symbolisena järjestelmänä kantaa mukanaan merkityksiä, käsitteitä ja kategorioita, jotka tiettyssä sosiaalisessa kontekstissa (esimerkiksi tanssin taidemaailmassa) ovat vakiintuneet viittamaan siinä relevantteihin asioihin, ilmiöihin, objekteihin ja/tai olosuhteisiin. Schutz ja Luckmann (1973, 248) jatkavat:

”Lyhyesti, jokapäiväisen elämismaailman merkitysrakenteet, niin luontoon kuin yhteiskuntaankin liittyvät osoitetaan ja ilmaistaan kielessä. Kielessä myös merkitään näiden kahden merkitysmailman välinen raja, jonka kautta voidaan siirtyä yhdestä luonnollisen asenteen mukaisesti merkitysmailmasta toiseen. Tämä sama pätee myös muihin äärellisiin merkitysmailmoihin.”¹⁸

Sosiaalisen konstruktionismin perinteessä kielen suhde todellisuuteen sen paremmin kuin kokemuksellisuuteenkaan ei kuitenkaan ole yksiselitteinen viittaussuhde. Käsittelen tähän suhteeseen liittyviä erilaisia määrittäyksiä yksityiskohtaisemmin seuraavassa luvussa, kun paikannan tutkimukseni metodologisia lähtökohtia. Tässä instituutioitumiseen liittyvässä tarkastelussa totean lyhyesti, että kieli ei ole yksinomaan yksilöllisten kokemusten tai maailman kuvaamista, nimeämistä, tyypittelyä ja luokittelua, vaikka niitäkin se on. Edellisen lisäksi ymmärrän kielen sosiaalisen konstruktionismin mukaisesti olennaisesti toimintana, jossa sosiaalista ja kokemuksellista todellisuutta konstruoidaan eli rakennetaan, muutetaan ja ylläpidetään.

Instituutioitumiseen liittyen seuraan kuitenkin Schutzin ja Luckmannin (1973) sekä Bergerin ja Luckmannin (1998) jäsennystä kielestä yhtenä instituutioitumisen ilmentymänä. Yhteisesti jaettuun kieleen on sosiaalis-historiallisissa prosesseissa kiteytynyt tyypittelyjä ja vakiintuneita tapoja jäsentää ja ymmärtää paitsi todellisuutta myös itseä ja toisia. Kielessä, siis myös tanssi-instituutioiden arkeen liittyvässä puheessa, vakiintuneet ymmärtämisen tavat ilmenevät paitsi puheen sisällöissä myös puhetavoissa: diskursseissa, mallitarinoissa, jaetuissa malleissa ja skeemoissa, esimerkiksi sananlaskuissa (Schutz 1970, 109–110; ks. myös Heiskala

¹⁸”In short, the meaning-structures of the everyday life-world, of the “world of nature” as well as of “society”, are indicated and expressed in language along with the line of demarcation between these two provinces which can be shifted from one relative-natural world view to another. The same applies to the other provinces of reality having a finite meaning-structure, if not to all to the same extent.” (Schutz ja Luckmann 1973, 248.)

2000, 99). Nämä vakiintuneet ymmärtämisen tavat ohjaavat sitten sitä tapaa, jolla katsomme maailmaa, toisiamme ja itseämme tämän maailman toimijoina.

Tanssin taidemaailmaan kehkeytynyt kieli jäsentää ja säätelee tanssitaiteeseen liittyvää ymmärrystä, mikä väistämättä suuntaa ajattelua ja toimintaa tässä merkityksmaailmassa. Tanssin taidemaailman kieli, erityisesti sen spesifi terminologia kantaa mm. kehoon ja tanssin tekniikoihin, tanssin opettamiseen, harjoittamiseen ja tuottamiseen, tanssinlajeihin, tanssiteoksiin sekä tanssin katsomiseen ja arvottamiseen liittyviä merkityksiä. Tämä kieli on monin tavoin yhteiseen yleiskieleen ja jokapäiväiseen elämismaailmaan kiinnittyvää, mutta siihen liittyi myös merkityksiä sekä ilmaisu- ja puhetapoja, jotka eivät mahdollisesti aukea tanssitaiteeseen perehtymättömälle henkilölle (esimerkiksi liikkeiden nimeäminen ranskaksi tai erilaiset diskursiiviset merkityskorkeudet). Kielen merkitykseen, erityisesti tanssitekniikoihin liittyen kiinnittää huomionsa myös Foster (1997, 238, 239):

"Jokainen tanssitekniikka perustuu laajaan sanastoon, joka joskus on kirjaimellinen ja joskus metaforinen. Sanasto osoittaa kehon olennaiset alueet ja niiden suhteet. [...] Metaforat aukeavat rinnakkaisiin metaforiin, mikä johtaa tanssijan yhä pidemmälle annetussa kehon käsitteellistämisen järjestelmässä. Päivittäiset harjoittamisen rutiinit lujittavat metaforista tietoa ja siten tuottavat kehollisia käytäntöjä, joista jotkut ovat 'hyviä' ja jotkut 'huonoja'."¹⁹

Keho- ja tanssitekniikoiden sekä koreografisten prosessien käsitteellistäminen sekä tanssiteosten arvottaminen tarjoavat tanssitaiteelle jäsenyyksiä, jotka paitsi määrittelevät tanssitaiteilijan kehoa ja sen suhteita myös suuntaavat tanssitaiteen toimintatapoja, eli ohjaavat tanssin harjoittamista. Foster (mt., 239) jatkaa:

"Tanssijat vetävät, työntävät, ojentavat, nostavat ja pidentävät kehonsa alueita. [...] He oppivat kaaria ja asentoja, joita kehonosat voivat muodostaa, ja he oppivat asettamaan nämä tiettyyn muotoon tiettyinä aikoina. He oppivat hahmottamaan rytmisiä rakenteita, ohjaamaan voiman virtaavuutta yhdestä kehonosasta toiseen, sekä muotoamaan, jäljittelemään ja merkitsemään kehoaan tilassa."²⁰

¹⁹ "Each dance technique relies on an extensive nomenclature, sometimes literal and sometimes metaphorical, for designating key areas of the body and their relations. [...] Metaphors open out into related metaphors, leading the dancer further into a given system for conceptualizing the body. The daily routines of training consolidate metaphorical knowledge and thereby produce bodily habits, some 'good' and some 'bad'". (Foster 1997, 238, 239.)

²⁰ "Dancers pull, tuck, extend, lift, soften, and lengthen areas of the body [...] They learn the curves or angles that body parts can form, and to place these in a particular shape at a given time. They learn to delineate rhythmic structures, to regulate the flow of effort from one part to another, to sculpt, trace, and imprint these parts in space." (Foster 1997, 239.)

Aistisuuteen kietoutuen kieli avaa toisenlaisen tunnistuksen keholliseen kokemukseen, tietoon ja tekemiseen. Se herkistää kehollista tietoisuutta ja antaa toisenlaista ymmärrystä toimintaan. Kielen voisi sanoa myös luovan uusia kehollisia kokemuksia, esimerkiksi antaessaan kehollisen työskentelyn aikana sille merkityksiä uusista perspektiiveistä. Tällöin keho ikään kuin avautuu uusiin mahdollisuuksiin. Keholliseen työskentelyyn liittyvä ja sitä ohjaava kieli ei kuitenkaan välttämättä näyttäyty säännönmukaisena ja lineaarisena lauseiden kompositiona. Tanssin harjoittamista ohjaa ehkä pikemminkin affektiivinen ja paralingvistinen puhe: rytmiset, melodiset, poeettiset ja metaforiset ilmaisut, jotka kietoutuvat tekemiseen, tekemisen tunteeseen ja tunnelmiin (ks. myös Parviainen 1999, 95; Saarenheimo 2002).

Tanssiin ja sen harjoittamiseen liittyvä puhe kantaa mukanaan aina myös tanssin taidemaailmassa vallitsevia esteettisiä, sosiaalisia ja moraalisia uskomuksia (Foster 1997, 241). Mitä pidetään tanssitaiteellisesti arvokkaana tai arvottomana, mitä hyvänä tai huonona? Minkälaisia tanssiteoksia tanssin taidemaailmassa tuotetaan? Minkälaista tanssijuuttä erilaisissa teoksissa edellytetään? Minkälaista opettajuutta erilaiset tanssitekniikat vaativat? Minkälaisiin sosiaaliin suhteisiin asetutaan niin tanssin opiskelussa kuin teosten valmistamisessakin? Mikä on siis tekemisen arvoista, mitä puolestaan vältetään? Kaikki edellä luetellut ynnä monet muut vastaavanlaiset kysymykset saavat vastauksensa tanssitaiteeseen liittyvässä puheessa. Sen lisäksi näitä kysymyksiä käsitellään tietenkin myös kirjoissa ja kansissa: lehtiartikkeluissa ja muissa julkisissa kirjoituksissa, tanssitaiteilijoiden elämäkertoissa sekä tanssipedagogiikkaan, tanssinhistoriaan samoin kuin tanssin filosofiseen ja teoreettiseen jäsentämiseen liittyvissä kirjallisissa tarkasteluissa.

Kehollisen tiedon merkitys sosiaalisesti kehkeytyneen ja sosiaalisesti välittyvän taidon omaksumisessa on kiistaton. Silti myös kieli on keskeinen tanssitaidetta koskevan tiedon karttumisessa eli tanssitaiteen epistemologisena perustana. Kieli ei kuitenkaan ole pysyvä tai sulkeutunut merkijärjestelmä, vaan se on jatkuvassa kehkeytymisen tilassa oleva merkityskokonaisuus, johon syntyy uusia merkityksiä ja josta vanhoja poistuu sen mukaisesti, miten ne jäsentävät ja suuntaavat yksilöllistä kokemusmaailmaa tai sosiaalista jaettua elämämaailmaa. (Schutz ja Luckmann 1973, 233–235.) Kielessä tiivistyvä tieto mahdollistaa tanssin taidemaailman yhteytyden ja tanssitaiteilijoiden väliset jaetut merkitykset, jotka eivät ole sidoksissa yksinomaan kasvokkaiseen vuorovaikutukseen tai tiettyyn ajallis-paikalliseen tilanteeseen. Kielen, niin puhutun kuin kirjoitetunkin avulla saamme tietoa paitsi kunkin tanssitaiteilijan jokapäiväisestä subjektiivisesta kokemusmaailmasta myös

tanssitaiteilijoiden yhteisestä elämismaailmasta, sen menneisyydestä ja nykyisyydestä, joka puolestaan suuntaa toimintaa tanssin taidemaailman tulevaisuudessa.

Välineet

Paitsi taitoja, tyypillisiä toimintamalleja ja kielellisiä jäsennyksiä sosiaalinen tietovaranto käsittää myös tuotteita, tyypillisimmillään työkaluja ja välineitä. Ne ovat olemassa jotakin toimintaa varten jossakin tietyssä kontekstissa.

Välineet vakiinnuttavat niihin kietoutuvaa toimintaa ja osaamista yhteisiksi ruutiineiksi, toistuvien tilanteiden tai ongelmien toistuviksi toimintatavoiksi ja/tai ratkaisuksi. Edelleen välineitä luonnehtii se, että ne mahdollistavat niihin kiteytyneen tiedon siirtymisen minulta muille ja päinvastoin, myös täältä sinne, tästä hetkestä tulevaisuuteen. (Schutz ja Luckmann 1973, 271–277.)

Miten sitten tanssin taidemaailmassa? Minkälaisia välineitä on kehkeytynyt tanssitaiteellisen toiminnan mahdollistamiseksi? Taiteenlajeista tanssi on ehkä kaikkein vähiten välineellinen: musiikki edellyttää soittimia, kuvataiteet pensseleitä ja kankaita, tila-aikataiteet muunlaisia välineitä, teatteri lavasteita, pukuja ja näytelmätekstejä, mutta olennaisesti myös näyttelijöitä. Myös tanssissa keskeisin on ihminen, siis elävä kehollinen tanssija. Tanssi tulee ilmi tanssijassa.²¹ Mutta löytyy tanssistakin välineitä: yhtäältä tanssin harjoittamiseen liittyvät välineet (mm. varvastossut ja muunlaiset tossut, treenipuvut, kehotekniikoiden tarvitsemat välineet), toisaalta tanssiteosten tuottamiseen ja esittämiseen tarvittavat materiaaliset välineet (esitystilat, valot, esityspuvut). Myös tutkimuskohteenani olevat tanssi-instituutiot hahmotan tanssin taidemaailman välineinä. Ne ovat yhteiskunnan pysyviä rakenteita tanssitaiteellisen toiminnan mahdollistamiseksi.

²¹ Rouhiainen (1999, 98–123) tarkastelee artikkelissaan yksityiskohtaisesti tanssijan ja tanssin suhdetta sekä tanssintutkijoiden aikaisemmin esittämien analyysien että suomalaisten tanssitaiteilijoiden kokemusten kautta. Hän (mt., 105) toteaa, että ”jos luotamme vain tarkkoihin havaintoihimme, emme pysty erottamaan tanssijaa tanssista. Tanssihan toteutuu juuri tanssijan ruumiissa. Mutta sen voi nähdä myös toteutuvan tanssijan ruumiilla, siis tanssijan ruumiin kautta.” Kysymys tanssijan ja tanssin suhteesta on siis monimuotoisempi kuin arkinen ajattelu antaa ymmärtää. Rouhiainen etsii ymmärrystä kysymyksen tanssitaiteilijoiden kokemusten kautta. Fenomenologisessa tarkastelussaan hän löytää sellaisen kokemuksen ulottuvuuden, jossa korostuu sellainen tanssimisen tila, jossa tanssija ja tanssi ovat yhtä. Rouhiainen nimeää tämän tilan yhdentymisen kokemukseksi. (mt., 106, 118–120.) Tanssijan suhde tanssiin kietoutuu Rouhiaisen artikkelissa monenlaisiin ilmiöihin tanssijan kehollisista tunteuksista ja tajunnallisesta tietoisuudesta, sekä niiden merkityksistä tanssin tapahtumisessa. Palaan aiheeseen vielä lyhyesti käsitellessäni kokemuksen intentionaalisuutta sivulla 55.

Tanssi-instituutiot – yksittäiset taidelaitokset

Tanssi-instituutiot ovat tanssin taiteellisen ja taidepedagogisen toiminnan kiteytymiä, jotka vakiintuneessa toiminnassaan pitävät yllä tanssitaiteen jatkuvuutta ja tuottavat siihen vakautta. Kuten aivan tämän luvun alkupuolella totesin, yhteiskunnalliset instituutiot ovat eräänlaisia ”pysyviä” ratkaisuja yhteiskunnan ”pysyviin” ongelmiin. Toiminnan organisoinnin välineinä institutionaalinen järjestys perustuu olennaisesti toiston ja rutiinien dynamiikkaan (Berger ja Luckmann 1998, 168).

Hahmotan tanssi-instituutiot, nyt rajautuneina yksittäisiin taidelaitoksiin, eräänlaisina tanssin taidemaailman kantajakollektiiveina: yhteiskunnan pysyvinä rakenteina²² ne kantavat tanssitaiteeseen liittyviä arvoja ja merkityksiä, ajattelu- ja toimintatapoja (Berger ja Luckmann 1998, 100–102). Pysyvät rakenteet vahvistavat ja suojaavat tanssitaiteen itsenäisyyttä ja omaehtoisia toimintatapoja: niihin ei kajota, niiden toimintaan ei puututa. Mutta koska tanssi-instituutiot ovat osa yhteiskunnan taloudellisesti tukemaa taiteellista ja taidepedagogista toimintaa, ne legitimoituvat yhteiskuntakokonaisuudessa aina jotakin tarkoitusta varten. Tämä tarkoitus perusteele ja oikeuttaa tanssi-instituutioiden olemassaolon laajemmassa sosiaalisessa todellisuudessa. Samalla tämä tarkoitus määrittelee sen, mitä voidaan tehdä ja miten voidaan toimia. Instituutioituminen merkitsee siten aina toiminnan kontrollointia ja säätelyä, jopa sanktioita, niin yksilöllisellä kuin yhteiskunnankin tasolla. (Berger ja Luckmann 1998, 73–75.) Kullakin yksittäisellä tanssi-instituutiolla on ainakin yksi toimintaa määrittävä perustehtävä, jonka kautta se turvaa oman jatkuvuutensa paitsi tanssin taidemaailmassa myös yhteiskunnallisesti.

Tutkimukseni kiinnittyy kahteen erilaiseen tanssi-instituutioon: yhteen tanssiteatteriin ja yhteen tanssioppilaitokseen.²³ Niiden olemassaolon oikeutus perustuu erilaisiin tehtäviin. Tanssiteatteri on väline tanssiteosten esittämistä ja katsomista

²² Näitä pysyviä rakenteita vasten asettuvat tanssitaiteilijoiden muodostamat satunnaiset ammatilliset ryppäät, ns. freelancer -tanssitaiteilijat. Näiden vapaiden tanssitaiteilijoiden toiminta muotoutuu yksittäisten tanssiproduktioiden ympärille ja yksittäisten taloudellisten määrärahopäätösten turvin. Tämä ei kuitenkaan merkitse, etteivätkö nämäkin tanssitaiteen toimintamuodot olisi oman dynamiikkansa mukaisesti instituutioituneita, ja siten myös pysyvien ja vakiintuneiden merkitysten kantajia. Satunnaisina toimintaryppäinä arvioin niiden kantamien merkitysten olevan kuitenkin hauraampia kuin pysyvämpien tanssi-instituutioiden.

²³ Suomessa toimii viimeisimmän selvityksen (OPM 1999:24, 18) mukaan seitsemän tanssiteatteria ja kaksi tanssikeskusta, jotka saavat teatteri- ja orkesterilain mukaista säännöllistä valtionavustusta. Näiden teattereiden lisäksi Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmä toimii ja saa säännöllistä tukea toimiessaan osana kaupunginteatterin organisaatiota. Teatteri- ja orkesterilain ulkopuolella toimii säännöllisesti noin viisitoista tanssi- ja tuotantoryhmää, jotka valtaosin toimivat ilman säännöllistä ta-

varten: yksinkertaisimmillaan siellä tuotetaan tansssiteoksia ja esitetään niitä yleisölle. Minkälaisia nämä tuotannot ja esitykset ovat, vaihtelee tietenkin tanssiteatterin omaksuman tyylin tai tyylien sekä kulloistenkin tanssitaiteeseen liitettyjen esteettisten ja muiden arvojen mukaisesti. Tanssitaiteilijoille tanssiteatteri puolestaan tarjoaa mahdollisuuden harjoittaa ammattiaan, toisille päätoimisesti ja toisille sivutoimisesti.

Tanssioppilaitos puolestaan on väline tanssitaiteen oppimista ja opettamista varten, tässä tapauksessa erityisesti klassisen baletin välittämistä varten. Tanssioppilaitoksessa uusi sukupolvi saatetaan tanssitaiteen tradition²⁴, siis tanssitaiteen tietovarannon äärelle sinne kehkeytyneillä keinoilla eli opettamis- ja oppimistavoilla. Tanssioppilaitokset ovat myös keskeinen väylä rekrytoitua tanssitaiteen ammattiin samalla, kun ne kouluttaessaan muovaavat ammattikunnan rakenteita ja luonnetta. Yhteiskunnan tukemina instituutioina niiden luonne tiivistyy kuitenkin pikemminkin tanssitaiteen konventioita ja toimintatapoja säilyttäväksi kuin niitä muuttavaksi (Repo 1989, 29–31). Silti tanssioppilaitoksessa on aina enemmän tai vähemmän mahdollisuuksia vallitsevien tietovarantojen kyseenalaistamiseen ja niiden uudistamiseen. Tämä liittyy siihen, että uusi sukupolvi tuo mukanaan aina kuuliaisuuden ongelman (Berger ja Luckmann 1998, 75). Kuten aikaisemmin jo oli esillä, vasta poikkeamien, murtumien ja uusien kokeilujen yhteydessä pysyvät rakenteet tulevat

loudellista tukea. Nämä ns. vapaat tanssiryhmät ovat toiminnaltaan ja tavoitteiltaan varsin heterogeenisia (mt., 30). Tanssitaiteen ammattiin johtavaa koulutusta annetaan saman selvityksen (mt., 39) mukaan seitsemässä instituutiossa, jotka tarjoavat niin ammatillista kuin korkea-asteenkin koulutusta. Opiskelijoita näissä oppilaitoksissa oli keväällä 1999 yhteensä 181. Ammatillisen koulutuksen lisäksi tanssitaiteen alalla toimii lukuisia tanssitaiteen harrastustoimintaan painottuneita tanssikouluja ja tanssiryhmiä. Väitöstyössäni ovat edustettuina yksi säännöllistä valtiontukea saava nykytanssiin suuntautunut tanssiteatteri ja yksi tanssitaiteen perusopetusta antava ja ammatilliseen koulutukseen suuntaava tanssioppilaitos, jonka opetuksessa klassisella baletilla on keskeinen sija.

²⁴ Mitä tanssin traditio oikeastaan on? Parviainen (1998, 77–79; ks myös Giddens 1995) osoittaa mielenkiintoisesti, että traditio ei ole mikään paikallaan oleva rakennelma, vaan oikeamminkin jatkuvaa virtaa menneestä tulevaan. Tanssitaiteen traditio muodostuu vakiintuneesta toiminnasta ja liikkeellisistä sanastoista, jotka siirtyvät tanssitaiteilijoilta seuraaville tanssijasukupolvien ketjussa. Traditio viittaa silloin siihen, että tanssitaide ei voi olla yksittäisen tanssijan aikaansaamaa tai määrittämää, vaikkakin yksittäiset tanssitaiteilijat ja muut tanssitaiteessa vaikuttavat monet toimijat kulloinkin osallistuvat traditioon ja muokkaavat sen tulevaisuutta. Parviainen (1998, 79) jatkaa: “The dance tradition has also its ‘own logic’ projecting to the future; determined by dance politics and authorities in the dance field. [...] the dance field with its institutions, discourses and procedures direct the projection of dancing to the future.”

ilmi, saattavat kyseenalaistua, muuttua ja/tai laajentua (Haapala 2000, 130–131).

Tanssi-instituutiot erilaisine perustehtävineen eivät ole staattisia rakennelmia. Pikemminkin ne ovat jatkuvan inhimillisen uudelleenmäärittelyn ja tulkinnan kohteina. Sekä sisäisesti että ulkoisesti vaihtuvien tilanteiden myötä myös perustehtävät saavat uusia ulottuvuuksia ja muuntuvat. Tanssi-instituutiot eivät ole itsenäisyydestään ja eriytyneestä toiminnastaan huolimatta tanssin taidemaailmasta eivätkä muustakaan yhteiskunnallisesta todellisuudesta irrotettuja saarekkeita. Tanssi-instituutioiden toimintaa määrittävät taidemaailman yleiset rakenteet (ks. myös Haapala 2000, 132). Samoin taidemaailman olemassaoloon vaikuttaa muu yhteiskunnallinen tilanne arvoineen, merkityksineen ja materiaalisine edellytyksineen. Tanssi-instituutioiden rajat eivät siten ole yksiselitteisen tarkkoja, vaan ne ovat pikemminkin osa yhteiskunnassa vaikuttavia monikerroksisia, usein jopa ristiriitaisia arvo-, merkitys-, materiaali- ja toimintavirtojen verkkoa.

Roolit ja toiminnan tyypittely

Tanssin taidemaailman institutionaaliseen järjestykseen liittyvät olennaisesti myös roolit. Inhimillisessä kokemuksessa instituutiot ilmenevät juuri rooleissa: ne yhdistävät yksittäisen työntekijän instituutioon ja toisaalta instituution osaksi sosiaalista merkitysmaailmaa. Sosiaalisten roolien kautta ihminen osallistuu sosiaalisen maailman, esimerkiksi tanssin taidemaailman rakentamiseen, ylläpitämiseen ja/tai muuntamiseen (Berger ja Luckmann 1998, 87–88).

Institutionaalisen järjestyksen perusta on ihmisten välisessä yhteisessä toiminnassa ja sen tyypittelyssä. Tyypittely kohdistuu paitsi yksittäisiin ihmisiin ja heidän toimintoihinsa myös kokonaiseen toimintamuotoihin. Toimintojen tyypittelyn pohjalta syntyvät kunkin hetkiset yhteiset toimintatavat ja niiden eriytyminen sekä laajemmin sosiaalista ja yhteiskunnallista elämää määrittävä työnjako. (Berger ja Luckmann 1998, 70, 85, 91.)

Roolien, siis ihmisten ja heidän toimintansa tyypittelyn perustana Schutz ja Luckmann pitävät yhtäältä ihmisten aikaisempia kokemuksia erilaisista ihmisistä ja heidän toiminnoistaan, toisaalta toistuvassa kasvokkaisessa vuorovaikutuksessa syntyviä yhteisesti jaettuja toimintatapoja. Jälkimmäisessä tilanteessa ihmisten toiminnot kytkeytyvät toisiinsa, rutinoituvat ja vakiintuvat tyypilliseksi vuorovaikutussuhteiksi ja jaetuiksi toimintatavoiksi. Mitä läheisempään vuorovaikutussuhteeseen toiminnan tyypittely perustuu, sitä yksityiskohtaisempaa, vivahteikkaampaa ja kulloisenkin ainutkertaisen ihmisen huomioon ottavaa se on. Esimerkiksi

tanssin taidemaailmassa vaikuttaneet ja parhaillaan vaikuttavat tanssijat voidaan nimetä, jolloin heidän ainutkertaisuutensa, ikään kuin ominaislaatuisuutensa tanssitaiteilijoina tulevat ilmi. Sen sijaan etäämpää tapahtuva tyypittely on luonteeltaan anonyymia, ja sitä määrittää pitkälti sosiaalista maailmaa koskeva, historian myötä kehkeytnyt yhteinen tietovaranto, yhteistä elämismaailmaamme jäsentävä tieto. Sen mukaisesti yksittäiset ihmiset ja heidän toimintansa luokitellaan erilaisten tilanteiden ja kontekstien mukaisesti tyypillisiksi. Tällaisista tyypillisistä toimijoista on karsittu kaikki erityinen, siis kaikki sellainen ainutkertaisuus, joka liittyy tyyppiin johonkin määrättyyn toimijaan. (Schutz 1990, 15–26; Schutz ja Luckmann 1973, 73–95; Schutz 1967, 176–207.) Sosiaaliset toimijatyyppit irtautuvat toimintaa suorittavasta yksittäisestä ihmisestä, jolloin sosiaaliset muodostumat, kuten roolit ja niihin kietoutuvat kokonaiset toimintajärjestelmät, (siis instituutiot), alkavat edustaa itseään, omaa todellisuuttaan. Esimerkiksi tanssijana oleminen ei merkitse vain yksittäisen tanssijan olemassaoloa ja toimintaa, vaan se määrittää tiettyä toimijatyyppiä ja kaikkea toimintaa, odotuksia ja velvollisuuksia, arvoja ja normeja, jopa tunteita tähän tyyppiin liittyen. Sosiaalisen toiminnan tyypittely ja siihen perustuva institutionaalinen järjestys merkitsee siten aina ryhmien ja yksittäisten ihmisten toiminnan säätelyä. Vakiintuneet toimintatavat ja toimijatyyppit valtuuttavat ja velvoittavat ihmisiä tietynlaisiin toimintoihin sosiaaliseen merkitysmaailmaan kehkeytyneiden normatiivisten odotusten kautta. (Berger ja Luckmann 1998, 67–70, 85–93.)

”Tietyissä sisäryhmässä suurin osa sekä henkilön huomioivista tyypityksistä että yleisemmistä toimijatyypeistä otetaan itsestään selvinä (kunnes toisin ilmenee) sääntöinä ja resepteinä. Tyypitykset ovat toimineet tähän saakka ja niiden oletetaan toimivan tulevaisuudessakin. Ja vielä enemmän, tyypitykset usein instituutioidaan mallikäyttämiseksi, jota vahvistetaan perinteisillä ja tutuilla normeilla sekä joskus erityisillä, niin kutsutuilla sosiaalisen kontrollin tavoilla, kuten lakijärjestelmällä.” (Schutz 1990, 19.)²⁵

Roolit muotoutuvat aina suhteessa toiseen rooliin, toiseen toimijaan, toiseen ihmiseen. Rooli ikään kuin tulee ilmi vasta suhteessa, minun ja sinun välillä, toimintaamme määrittävinä sosiaalisina resepteinä. Roolit siis ilmenevät suhteissa, jotka

²⁵ ”Within the in-group the bulk of personal types and course-of action types is taken for granted (until counter-evidence appears) as a set of rules and recipes which have stood the test so far and are expected to stand it in the future. Even more, the pattern of typical constructs is frequently institutionalised as a standard of behavior, warranted by traditional and habitual mores and sometimes by specific means of so-called social control, such as the legal order.” (Schutz 1990, 19.)

muodostavat institutionaalisen toimintajärjestelmän kokonaisuuden. Tanssin taidemaailmassa tämä toimintajärjestelmän kokonaisuus näyttäytyy mm. tanssijan ja koreografin, tanssinopettajan ja tanssinopiskelijan, esiintyjän ja katsojan rooleina. Rooli merkitsee aina sitoutumista tiettyyn sosiaaliseen verkkoon ja tässä verkossa vakiintuneiden toimintatapojen noudattamista. Tällaisenaan institutionaalinen järjestys ilmenee objektiivisena todellisuutena, vakiintuneena, usein muuttumattomana ja itsestään selvänä, kuten Schutzin lainauksessa edellä ilmenee. Siihen ei juurikaan kiinnitetä huomiota, mutta se kuitenkin pakottaa ihmiset toimimaan vakiintuneiden toimintatapojen mukaisesti. (Schutz 1990, 19; Berger ja Luckmann 1998, 71–80, 90.)

Tanssin taidemaailman rooleihin ovat kohdistaneet kriittistä huomiota Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg (2002, 12–18). He osoittavat, että perinteinen osajako koreografin (tanssiteoksen tekeminen tai luominen), esiintyjän (esiintyminen) ja yleisön (katsominen ja arvottaminen) välillä on liian yksinkertainen:

”Teatteriteoksen esittämisessä, erityisesti perinteisessä teoksessa, sen tekijä (koreografi) on normaalisti toteuttanut roolinsa ensi-iltaan mennessä. Tanssijoiden on oletettu tanssivan hänen teoksessaan ilman minkäänlaisia variaatioita, ilman minkäänlaisia lisäyksiä. Yleisön on oletettu katsovan, kuuntelevan ja arvostavan/arvottavan. Postmoderni nykytanssi ei kuitenkaan oletettavasti toimi tuolla tavalla.” (mt., 15.)²⁶

Tämän kannanottonsa he liittävät koreografisten käytäntöjen muuntumiseen ja monimuotoistumiseen, jolloin tanssin luomisen, sen esittämisen ja katsomisen prosessit pikemminkin kietoutuvat toinen toisiinsa. Koreografi työstää teoksen liike-materiaalia omassa kehossaan, oman esiintyjyytensä kautta. Toisaalta hän käyttää tukenaan tanssijoiden luovuutta ja liikeideoita teoksen valmistamisessa. Tanssijoilta usein edellytetään valmiuksia yhteiseen, kollaboratiiviseen koreografiseen prosessiin. Myös ”yleisönä oleminen” on mukana niin tanssiteoksen luomisessa kuin sen esittämisessäkin. Tanssijat saattavat yhtäältä arvioida omaa työskentelyään eräänlaisena sisäisenä yleisönä. Toisaalta he saattavat haastaa yleisön kommentoimaan esitystä. (mt., 12–18.)

²⁶ “In the presentation of a theatre work itself, particularly a traditional piece, the creator has normally completed his role by opening night [...] The dancers were expected to dance his product with no variation, no addition. The audience were expected to watch, listen and appreciate. However, contemporary post-modern dance is unlikely to function like that.” (Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg 2002, 15.)

Preston-Dunlopin ja Sanchez-Colbergin huomiot koreografisiin prosesseihin, esiintymiseen sekä katsomiseen ja arvottamiseen liittyvien toimintatapojen muutoksesta eivät nähdäkseni kuitenkaan sulje pois tanssin taidemaailman roolien olemassaoloa. Tanssiteoksilla on edelleen koreografinsa ja tanssijansa ja yleisö ilmaantuu paikalle ensi-illassa. Näillä kaikilla rooleilla on oma funktionsa niin tanssiteoksen valmistamisessa kuin esittämisessä ja katsomisessa. On siis kysymys toimintatapojen muuntumisesta. Kunkin roolin osaamisvaatimukset ovat laajentuneet ja monipuolistuneet, eivät suinkaan hävinneet. Myös Parviainen (1998) on kiinnittänyt huomiota erilaisten roolien olemassaoloon ja niiden erilaisiin funktioihin tanssiteosten valmistamisessa. Hän (mt., 135) kirjoittaa seuraavasti:

”[...] taideteoksen tekemisessä kehollisen tietoisuuden ja kehon näkyvän ilmenemisen välinen kuilu tuottaa kaksi näkökulmaa tanssiin, tanssijan ja koreografin eriytyneet ammatit, joita tavallisesti myös eri henkilöt harjoittavat. Koreografilla on näkökulma liikkeen merkityksiin näkyvinä ilmentyminä kun taas tanssija kysyy liikkeiden merkitystä kehon tietoisuudessa.”²⁷

Rooleissa on siten kysymys pikemminkin perspektiivisyydestä, toisin sanoen siitä mistä näkökulmasta tanssiteosta tai tanssitaidetta kulloinkin jäsennetään ja mitä tämä perspektiivi kultakin toimijalta edellyttää. Roolit eivät ole välttämättä sidoksissa tiettyyn toimijaan, vaikka niin usein varmasti onkin, vaan ennen kaikkea näkökulmaan.

Yhteenvetoa

Olen tähänastisessa tarkastelussani jäsentänyt instituutioitumisen ilmenemistä sekä yksilöllisessä että yhteisessä elämässä. Kaiken tarkastelun voi tiivistää siihen, että instituutioituminen ilmenee vakiintuneina, tyypiteltyinä ja totuttuina taitoina ja tapoina, jokapäiväisinä rutiineina ja rooleina. Sellaisenaan ne tuovat turvallisuutta, jatkuvuutta ja pysyvyyttä elämään samalla, kun ne myös rajoittavat ja kontrolloivat toimintamahdollisuuksia. Instituutioituminen ilmenee myös yhteisenä tietona, jaettuina arvoina ja merkityksinä mutta myös välineinä. Niitä ovat esimerkiksi

²⁷ “In other words, in making the work of art the gap between bodily awareness and the body’s visible appearance produces two perspectives in a dance, the dancer’s and the choreographer’s as distinct professions and usually also different persons. The choreographer has a perspective into meanings of movements as their visible appearance, while the dancer interrogates meaning of movements in the body’s awareness.” (Parviainen 1998, 135.)

yksittäiset instituutiot eli taidelaitokset. Toisin sanoen me rakennamme ja ylläpidämme sosiaalista, yhteistä elämää ja sen osana myös instituutioita kognitiivisilla jäsennyksillä, toimintatavoilla ja normatiivis-moraalisilla uskomuksilla. Institutionaalisella järjestyksellä ei siis ole muuta ontologista perustaa kuin inhimillinen toiminta, joka on sen tuottanut ja joka kunakin hetkenä pitää sitä yllä.

Tanssin taidemaailma ilmenee niissä arvoissa ja merkityksissä, toimintatavoissa ja rooleissa, välineissä ja instituutioissa, jotka tyypittävät ja vakiinnuttavat tanssitaiteen olemassaoloa. Oman tutkimukseni näkökulmasta kiinnostuksen kohteena ovat erityisesti tanssi-instituutiot, kaksi yksittäistä taidelaitosta. Tanssitaiteen säännölliseen esitystoimintaan samoin kuin tanssitaiteen koulutukseen erikoistuneina sosiaalisina instituutioina ne omalta osaltaan määrittävät tanssitaiteen ilmenemistä sekä tanssitaiteilijaksi tulemista ja tanssitaiteilijana olemista: kenestä tulee tanssitaiteilija, miten hänestä tulee tanssitaiteilija, kuinka hänen on mahdollista harjoittaa ammatillista toimintaansa sekä miten tanssitaide tehdään yleisölle kohdattavaksi. Tanssi-instituutiot tarjoavat siten yhtäältä mahdollisuuden ammatilliseen toimintaan mutta toisaalta ne kontrolloivat ja rajoittavat tätä toimintaa tanssin taidemaailman pysyvinä edustajina ja niihin kehkeytyneillä sosiaalisilla ja esteettisillä normeilla. (ks. myös Parviainen 1998, 92, 96.)

2.2. Tanssi-instituutioiden arki tanssitaiteilijoiden subjektiivisina kokemuksina

Jokapäiväinen elämä koostuu pitkälti tutuista ja tavallisista seikoista: ihmisistä, ilmiöistä, perinteistä, rutiineista sekä esineistä ja asioista. Ne tuottavat elämään järjestyneisyyttä, selkeyttä ja pysyvyyttä, ehkä jopa ontologista turvallisuutta ja perusluottamusta monimuotoisessa globaalissa maailmassa. (Lehtonen 1996, 16–17; Jokinen 2003, Giddens 1995.) Tämän jokapäiväisen elämän tavallisuuden voi ymmärtää myös itsestään selvänä ja tutusti toistuvana arkena.

Arjen käsite on ihmeellinen, kuten Jokinen (2003) artikkelissaan toteaa. Yhtäältä se tuntuu hyvin selitysvomaiselta ja mutkattomalta: Arki on jonkinlaista tuttua ja jokapäiväistä toistuvuutta, josta ei pääse karkuun, ainakaan kovin helposti. Toisaalta arki käsitteenä muuttuu sitä sumeammaksi ja epämääräisemmäksi, mitä tarkemmin sitä miettii. Arjen voi ensinnäkin ymmärtää jonakin, joka asettuu ”toiseksi”, esimerkiksi työtä tai lomaa vasten. Tällöin elämä jakautuu erilaisiin toiminnallisiin

sfääreihin (tai Schutzin käsittein merkitysmaailmoihin) kuten työelämäksi ja arkielämäksi, arkielämäksi ja lomaelämäksi jne. Toiseksi arki voi asettua esimerkiksi ylevää vasten, jolloin se näyttäytyy filosofisen pohdinnan, kriittisen reflektion, spekuloinnin ja/tai esteettisen vastapoolina tai peilinä, ehkäpä jopa epä-älyllisenä maailmasuhteena. Kolmanneksi arkea on tarkasteltu erityisenä paikkana, jolloin koti ja siellä asuva heteroseksuaalinen ydinperhe saavat yksinoikeutetun roolin arjen näyttämönä. Tästä seuraa suoraan se, että arki on yhdistetty usein myös naisiin. (Jokinen 2003; Felski 2000.)

Tutkimuksessani ymmärrän arjen alustavasti jonakin sellaisena, joka on pitkälti huomaamatonta taustaa. Tästä huolimatta se ohjaa toimintaamme ja olemistamme erilaisissa konteksteissa eräänlaisen epäreflektiivisen periaatteen mukaisesti (Felski 2000, 26–29; ks. myös Jokinen 2003, 9). Arki vain on ja tulee ilmi silloin, kun siihen syystä tai toisesta kiinnittää huomiota. Arki tulee ilmi myös silloin, kun se ei enää suju, ainakaan ennakoidusti: arki ilmenee ongelmassa, murtumissa ja poikkeamisissa tai uusien kokeilujen yhteydessä. Tällä tavoin ymmärrettynä arjella on ilmeisen selvät yhteydet instituutioiden rakenteisiin ja prosesseihin; arjen tutut ja toistuvat toimintatavat, roolit ja rutiinit, reseptitiedot ja – taidot ylläpitävät instituutioitumisen prosesseja ja siten myös instituutioita. Arki on toistoa ja siksi instituutioiden ytimessä.

Työssäni jatkan arjen tarkastelua edelleenkin fenomenologisen sosiologian perspektiivistä. Perustan arjen analyysini Schutzin ajatukseen luonnollisesta asenteesta. Arjen toimissa luonnollista asennetta pidetään sellaisena välttämättömänä tulokintaresurssina, jota ilman ihmiset eivät tule toimeen (Heiskala 2000, 92; Jokinen 2003, 7).

Schutzin työn lähtökohdat paikantuvat juuri jokapäiväisen elämän (everyday world of living/daily life/everyday life-world) ja erityisesti sen sosiaalisen todellisuuden ymmärtämiseen. Arjen ajattelemisessa auttaa erityisesti hänen luonnollisen asenteen²⁸ ja itsestäänselvyyksien tarkastelunsa. Schutz ja Luckmann (1973, 3–4) kirjoittavat:

²⁸ Luonnollisen asenteen käsite on yksi keskeisimpiä Edmund Husserlin fenomenologisen filosofian käsitteistä. Se liittyy hänen jäsennyksiinsä inhimillisen tietoisuuden intentionaalisuudesta: yhtäältä luonnollisen asenteen mukaisesta suhteesta jokapäiväiseen elämäämme, jonka mukaisesti elämme ja toimimme sekä toisaalta fenomenologisen reduktion mukaisesta luonnollisen asenteen sulkeistamisesta. (Schutz 1970, 58.)

”Jokapäiväisellä elämismailmalla ymmärretään sitä todellisuuden aluetta, jota valveilla oleva normaali aikuinen yksinkertaisesti pitää itsestään selvänä arkisessa asenteessaan ja ajattelussaan. Itsestään selvydellä me tarkoitamme kaikkea, jota me pidämme kyseenalaistamattomana; kaikki asiantilat ovat meille ongelmattomia kunnes toisin osoitetaan. [...] Luonnollisen asenteen mukaisesti löydän itseni aina maailmassa, joka on minulle itsestään selvä ja itsestään selvästi 'todellinen'. Minä synnyin maailmaan, ja oletan, että se oli olemassa ennen minua. Se on tutkimatonta perusta kaikelle, joka on annettu minulle kokemuksessani. Se on ikään kuin itsestään selvä kehys, jossa kaikki ratkaistavakseni tulevat ongelmat sijaitsevat.”²⁹

Luonnollinen asenne on siis meidän arkipäiväinen asenteemme paitsi maailmaan myös toisiimme ja itseemme. Luonnollisen asenteemme avulla pidämme itsestään selvänä kaikkea sitä, jonka keskelle synnymme ja jonka keskellä elämme: luonto ja luonnonilmiöt, sosiaalinen maailma rakennettuna ympäristönä, kulttuurisina esineinä ja merkityksinä sekä muut ihmiset ja oma itsemme kehollisina ja merkityksiä luovina toimijoina suhteessa kaikkeen tähän. Jokapäiväinen arkielämämme ja sen sujuminen perustuu siten luonnolliseen asenteeseen. (Schutz ja Luckmann 1973, 3–15; Schutz 1990, 208–229.)

Luonnollinen asenne ilmenee kuitenkin olennaisesti toiminnassa: mitä olen tekemässä, mitä olen tehnyt ja mitä suunnittelen tekeväni. Luonnollista asennetta luonnehtii siis pragmaattisuus:

”[...] me emme vain toimi elämismailmassa vaan se on myös toimintamme kohteena. Keholliset liikkeet suuntautuvat elämismailmaan ja muuntavat sen objekteja ja niiden keskinäisiä suhteita. Samanaikaisesti nämä objektit asettavat toiminnallemme vastuksen, joka meidän tulee joko vaimentaa tai jonka edessä meidän tulee taipua. Elämismailma on siten se todellisuus, jota me toiminnallemme muunnamme ja toisaalta se, joka muuntaa meidän toimintaamme. Voimme sanoa, että jokapäiväisen elämän luonnollinen asenne on perusteiltaan pragmaattisen motiivin määrittämää.” (Schutz ja Luckmann 1973, 6.)³⁰

²⁹ ”By the everyday life-world is to be understood that province of reality which the wide-awake and normal adult simply takes for granted in the attitude of common sense. By this taken-for-grantedness, we designate everything we experience as unquestionable; every state of affairs is for us unproblematic until further notice. [...] In the natural attitude, I always find myself in a world, which is for me taken for granted and self-evidently 'real'. I was born into it and I assume that it existed before me. It is the unexamined ground of everything given in my experience, as it were, the taken-for-granted frame in which all the problems I must overcome are placed.” (Schutz ja Luckmann 1973, 3–4.)

³⁰ [...] we act and operate not only within the life-world but also upon it. Our bodily movements gear into the life-world and transform its objects and their reciprocal relations. At the same time, these objects offer to our actions a resistance, which we must either subdue or to which we must yield. The life-world is thus a reality which we modify through our acts and which, on the other hand, modifies our actions. We can say that our natural attitude of daily life is pervasively determined by a pragmatic motive.” (Schutz ja Luckmann 1973, 6.)

Toiminnallisuus kiertyy kaiken sen ympärille, joka on ulottuvillani juuri nyt, siis tavalla tai toisella kehollisesti kosketeltavissa (world within my actual reach).³¹ Schutz (1990, 222–226, ks. myös Berger ja Luckmann 1998, 32) kutsuu tätä jokapäiväistä olemistamme työn maailmaksi. Sillä hän viittaa juuri toiminnallisuuteen eli kaikkeen siihen tekemiseen, johon elämässämme osallistumme. Maailmassa olemisemme on ensisijaisesti toiminnallista, joka edelleen tarkentuu tulevaisuuteen suuntautuneeksi suunnitelluksi toiminnaksi (ks. myös Heiskala 2000, 88).

Tästä perspektiivistä tarkasteltuna tanssi-instituutioiden arki jäsentyy tanssitaiteilijoiden luonnollisena asenteena kaikkeen siihen, jonka keskellä he arjessaan ovat, toimivat ja jonka mukaisesti he tulevaisuuteen suuntautuvat. Arki ilmenee siten tanssitaiteilijoiden itsestään selvyyksinä pitämässä vakiintuneissa, tyypillisissä ja tutuissa sekä yhteisesti jaetuissa käytännöissä ja merkityksissä.

Kaikesta tuttuudestaan ja pysyvyydestään huolimatta tanssi-instituutioiden arki ei jäsenny minään objektiivisena tai ulkoisena todellisuutena. Sen sijaan arki on luonnollista asennetta, inhimillistä asennetta, mikä viittaa tanssitaiteilijoiden tulkitsemaan subjektiiviseen kokemusmaailmaan: Tämä arki on *minulle* luonnollista. *Minä* luotan sen tämänkaltaiseen jatkuvuuteen, ja tämän mukaisesti *minä* kykenen toimimaan tässä merkityksimaailmassa. (Schutz ja Luckmann 1973, 7; ks. myös Berger ja Luckmann 1998, 29–32.) Arki ei näin ollen asemoidu mihinkään erityiseen sfääriin tai paikkaan. Sen sijaan arki on luonnollista asennetta, jolloin arkisuuden potentiaali ikään kuin seuraa ihmistä koko ajan liukuipa tämä missä sfäärissä hyvänsä, yksin tai yhdessä muiden kanssa. Fenomenologisen ajatuksen mukaisesti arki on mukana kaikessa, se on mukana arkisuuden dimensiona tai arkisuuden performansseina. (Jokinen 2003, 7; ks. myös Felski 2000, 27.)

Tanssi-instituutioiden arki voidaan tavoittaa edellä tarkastellun perusteella ainostaan tanssitaiteilijoiden merkityksenannon kautta, heidän subjektiivisissa kokemuksissaan. Kysymys on siitä, miten tanssi-instituutioiden arki sosiaalisena todellisuutena näyttäytyy tanssitaiteilijoiden kokemuksissa. Mitä sitten on subjek-

³¹ Tätä ulottuvilla oloa Schutz (1990, 222–226) täsmentää erilaisten ”vyöhykkeiden” (zones) avulla. Ne liittyvät aikaan. Tässä ja nyt ulottuvillani oleva maailma (world within my actual reach) on nykyisyyttäni. Sen lisäksi hän erottaa mahdolliset maailmat kahdella ulottuvuudella: mennyt maailma ja tuleva maailma. Näistä mennyt maailma on sellainen, joka on mahdollista palauttaa nykyisyyteeni (world within my restorable reach) toimimalla nyt samoin kuin aikaisemminkin. Tuleva maailma puolestaan perustuu ennakoiteihin, siis nykyisyyden jatkumiseen tavalla tai toisella tästä eteenpäin (world within attainable reach).

tiivinen kokemus tai subjektiivisesti kehkeytyvä inhimillinen kokemusmaailma? Tarkastelen seuraavassa inhimillisen kokemuksen luonnetta Lauri Rauhalan kehittämän holistisen ihmiskäsityksen pohjalta. Mutta miksi olen tukeutunut Rauhalan holistiseen ihmiskäsitykseen? Miksi Berger ja Luckmann tai Schutz eivät riitä? Ennen kuin erittelen Rauhalan ihmiskäsityksen osatekijöitä, perustelen valintaani.

Holistinen ihmiskäsitys

Lauri Rauhala on ihmiskäsitysanalyysissaan käyttänyt ja kehitellyt eteenpäin Edmund Husserlin kokemuksen analyysia. Tähän tarkasteluunsa hän on liittänyt Martin Heideggerin ihmisen ihmisenä olemisen eli olemassaolon analyysin ulottuvuuksia (Rauhala 1993a, 34–35). Rauhalan eksistentiaalisien fenomenologian valossa kehittämän holistisen ihmiskäsityksen mukaan ihminen todellistuu kolmessa olemassaolon perusmuodossa: tajunnallisuudessa, situationaalisuudessa ja kehoillisuudessa. Tajunnallisuus ihmisen olemassaolon muotona ilmenee kokemuksen eri laatuina ja selkeysasteina, situationaalisuus ihmisen suhteutuneisuutena todellisuuteen, omaan elämäntilanteeseensa ja kehoisuus ihmisen orgaanisena tapahtumisena. (Rauhala 1989, 27; Rauhala 1993b, 99; Rauhala 1996, 86.) Eri olemassaolon muodoista huolimatta ihminen on holistisen ihmiskäsityksen mukaan kuitenkin ensisijassa kokonaisuus, jossa kaikki ihmisen olemuspuolet edellytetään yhtä alkuperäisiksi ja perustaviksi. Ihminen ei olisi ihminen, mikäli jokin näistä olemassaolon muodoista puuttuisi. (Rauhala 1993b, 100.) Ihmisen olemuspuolet eivät ole erillisiä, vaan keskinäisellä yhteydellään konstituivat toisensa ihmisen kokonaisuudessa. Rauhalan mukaan ne ”läpäisevät” tapahtumisessaan toisensa, mikä merkitsee, että holistisuuden piiriin tulevat erilaiset kvaliteetit ”resonoivat” välittömästi kaikissa olemassaolon puolissa. (Rauhala 1989, 50.)

Rauhalan eksistentiaalis-fenomenologisen ihmiskäsityksen mukaan ottaminen täydentää oman työni teoreettista perustaa tärkeällä tavalla. Berger ja Luckmann sivuuttavat omassa sosiaalisen todellisuuden rakenneanalyysissään inhimillisen kokemuksen yksityiskohtaisen rakenneanalyysin, vaikka he pitävätkin yksilöllisen kokemuksen merkitystä olennaisena sosiaalisen todellisuuden muotoutumisessa. Schutz sen sijaan tarkastelee kokemuksen ulottuvuuksia ja tietoisuuden rakennetta ensisijaisesti Husserlin fenomenologisen analyysin perustalta, joka siten tulee varsin lähelle Rauhalan analyysiä (ks. esim. Schutz 1967, 45–96). Schutzin analyysissä inhimilliset kokemukset on merkityksen asemassa silloin, kun ne tajunnan virrassa tavoitetaan reflektiivisesti. Merkitys on siten reflektiivinen intentionaalinen

akti (ks. myös Heiskala 2000, 82–105). Rauhala sen sijaan ymmärtää tajunnallisen merkityksen moninaisemmin: Kokemukset voivat olla merkityksen asemassa, vaikka ne eivät selvästi ja välittömästi viittaakaan mihinkään kohteeseen. Kokemuksen reflektio tietoisuudessa ei siten ole ainoa merkityksen lähde. Rauhala analysoi yksityiskohtaisesti ihmisen subjektiivisen kokemusmaailman kehkeytymistä ja sen yhteyttä ihmisen olemassaolon kokonaisuuteen: tajunnallisuuteen, kehollisuuteen ja situationaalisuuteen. Rauhalan analyysien anti paikantuu omassa työssäni juuri ihmisen olemassaolon holistisuuden ymmärtämiseen, sen ajalliseen ja kulttuuris-historialliseen kietoutuneisuuteen. Erityisen painon kuitenkin saa Rauhalan tajunnallisuuden ja merkityksen rakenneanalyysi. Tässä yhteydessä ymmärrän Schutzin jäsentämän sosiaalisen todellisuuden erilaisine rakenteineen yhdeksi yksilöllisen tilanteen, siis elämäntilanteisuuden osatekijäksi (ks. myös Perttula 1995, 59). Yksilöllisessä elämässään ihminen törmää oman tilanteensa rakennetekijöihin, joista sosiaalinen todellisuus on yksi. Samalla hän oman kokemustaan pohjalta osallistuu tämän sosiaalisen todellisuuden rakentamiseen, ylläpitämiseen ja/tai muuttamiseen, tietoisesti tai tiedostamattaan.

Kokemus - tajunnallinen merkitys

Ymmärrän subjektiivisen kokemuksen Rauhalan analyysin mukaisesti tajunnalliseksi merkityksiksi. Todellisuus³² (maailma, toiset ihmiset, oma itse psykofyysisenä kokonaisuutena) näyttäytyy ihmiselle tajunnallisina merkityksinä³³, joiden avulla hän ymmärtää objektit, ilmiöt ja asiat joksikin jossakin yhteydessä. (Rauhala 1996, 44, 48–49.) Ymmärtävä eli tajunnallinen suhde maailmaan, esimerkiksi tanssi-

³² Todellisuus, maailma, johon ihminen on kietoutunut, ei tässä merkitse konkreettista tai objektiivista maailmaa, vaan merkitysyhteyttä, taustaa, jossa ihminen saa ja antaa merkityksen kohtaamilleen asioille (Lehtovaara, M. 1996, 99).

³³ Tajunnan keskiössä on mieli, mielellisyys. Tajunta tulee siten olemassa olevaksi mielen ilmenemisessä ja niiden keskinäisessä organisoitumisessa. Todellisuudessa olevilla objekteilla, asioilla ja ilmiöillä on suunnaton joukko erilaisia mieliä, mm. niiden nimet, ominaisuudet ja niihin liittyvät tunteet tarjoavat monenlaisia mahdollisia mieliä. Ihmiselle ilmenevä mieli antaa siis sen merkityksen, jonka avulla ymmärrämme objektit, ilmiöt ja asiat joksikin jossakin yhteydessä. Kun mieli asettuu suhteeseen jonkin objektin, asian tai ilmiön kanssa siten, että ymmärrämme tuon objektin, asian tai ilmiön joksikin, syntyy merkityssuhde. Siten juuri merkityksen avulla ihminen on ymmärtävällä tavalla suhteessa todellisuuteen, omaan elämäntilanteeseensa ja myös kehoonsa. (Rauhala 1989, 29; Rauhala 1993b, 100; Rauhala 1996, 44.)

instituutioiden arkeen, ilmenee juuri inhimillisissä kokemuksissa, inhimillisen kokemisen kokonaisuutena (Rauhala 1993b, 100).

Kokemus on kaikkea ihmisen erilaatuista ja –tasoista mielellistä suhdetta maailmaan tai omaan itseensä (Rauhala 1993a, 123). Nämä erilaiset kokemukset ovat perustana ihmisen maailmankuvalle, joka on aina subjektiivinen: todellisuutta tai esimerkiksi arkea ei tavoiteta sellaisenaan, objektiivisesti vaan se on aina oman ymmärryksen, omakohtaisten tajunnallisten merkitysten avulla tulkittu. Uudet kokemukset suhteutuvat aina jo olemassa olevaan kyseisen ihmisen tiedettyyn ja tunnettuun, yksilöhistoriallisesti kerrostuneeseen kokemustaustaan. Kokemustausta toimii siten itseensä suhteuttavana, sopeuttavana ja tulkitsevana ymmärtämysyhteytenä, horisonttina. Subjektiivisen maailmankuvan kokonaisuutta Rauhala kutsuu horisonttibaasikseksi. (Rauhala 1989, 31; Rauhala 1996, 48, 80–81.)

Rauhala (1996, 125) mukaan inhimilliset kokemukset ilmenevät erilaatuisina ja tulevat ymmärretyiksi erilaisten horisonttien avulla. mm. tietoina, tunteina, tahtona, intuition, unina, uskona ja epätavallisina kokemuksina. Kokemukset ovat myös eritasoisesti selkeitä ja jäsentyneitä. Tätä kokemusten selkeysastetta Rauhala tarkastelee sekä intentionaalisuus-käsitteen että tietoisuus ja tiedostamaton käsitteiden avulla. Kokemuksen luonteen moninaisuuden hahmottamiseksi tarkastelen yksityiskohtaisemmin kokemusten selkeysasteita. Aloitan tarkastelun kokemusten intentionaalisuudesta.

Intentionaalisuus

Intentionaalisuudella Rauhala tarkoittaa kokemuksen ominaisuutta viitata johonkin itsensä kannalta ulkopuoliseen kohteeseen (Rauhala 1996, 44). Kokemus on aina kokemus jostakin ja suuntautuu johonkin kohteeseen. Tätä kohdetta, johon kokemuksemme suuntautuu, Rauhala kutsuu tarkoitteeksi. Se voi olla sekä reaallinen (pöytä, jonka äärellä istun) että kuvitteellinen (enkeli, joka suojelee minua). Kun kokemus suuntautuu selkeästi ja jäsentyneesti johonkin tarkoitteeseen siten, että ymmärrämme tuon kohteen tarkoittavan jotakin, on Rauhalan mukaan kysymyksessä manifesti intentionaalisuus. Kaikki kokemukset eivät kuitenkaan ole niin ilmeisiä, että välittömästi ymmärtäisimme mistä kohteesta ne ovat tai mihin kohteeseen ne viittaavat. Tällöin kokemus on latentisti intentionaalista, siis kokemuksen kohde ei ilmene selkeästi eikä jäsentyneesti tajunnassa. Esimerkkeinä kokemuksen latentista intentionaalisuudesta Rauhala mainitsee mm. sellaiset inhimilliset olemassaolon perustunnelmat kuin onnellisuus, iloisuus ja tyytyväisyys sekä toisaalta

ahdistuneisuus, ikävystyneisyys ja tyytymättömyys. Vaikka ei välittömästi oivallettaisikaan, mihin tällaiset kokemukset viittaavat, ne kuitenkin ovat läsnä ihmisen maailmankuvassa ja säätelevät hänen olemassaolonsa perustunnelmaa. (Rauhala 1989, 14; Rauhala 1996, 44, 79.)

Kun kokemuksen intentionaalisuus on manifestia, ilmenee kokemuksen kohde selkeänä ja jotakin tarkoittavana. Latentissa intentionaalisuudessa kokemuksen kohde sen sijaan on hämärä. Latentisti intentionaalista kokemusta voidaan Rauhalan mukaan kuitenkin kehittää manifestiksi intentionaalisuudeksi esimerkiksi opetuksen, kasvatuksen, psykoterapian ja itseanalyysin menetelmiä soveltaen. (Rauhala 1989, 14; Rauhala 1996, 45.) Tällaisissa prosesseissa saattaa ilmetä, mihin todellisuuden objekteihin, asioihin tai ilmiöihin kokemukset ovat suhteessa jotakin tarkoittavasti, jolloin ihmisen subjektiivinen maailmankuva kirkastuu.

Tutkimukseni lähtökohtana ollut työnohjaus on yksi mahdollisuus itseanalyysiin, tanssitaiteilijoiden yksilöllisten työkokemusten ja yhteisten työtilanteiden analyysiin. Sen avulla on mahdollisuus jäsentää myös niitä piileviä merkityksiä, jotka tavalla tai toisella ohjaavat toimintaa tanssi-instituutioissa. Tästä maailmankuvan kirkastumisesta tai ymmärryksen lisääntymisestä kertovat seuraavat tanssijoiden yhteen työnohjaustilanteeseen ja siitä syntyneisiin kokemuksiin liittyvät kommentit:

Mä muistan sen kerran, ku [yksi tanssija] alko purkaa työvuoroihin liittyvää epäkohtaa. [...] Se oli ajankohtainen [asia], josta oli jo nostatettu tunteita. (T.8.m)

Mä koin siinä hirveesti vastoin käymisiä ja myös etuja. Se oli semmonen ihme juttu mulle. Mut sen mä muistan, et siitä puhuttiin ja sitä käsiteltiin tuolla, ja se jotenki selkeytti joillekin sitä asiaa enemmän. (T.3.n)

Vaik se tuntu jotenkin pieneltä asialt, mut [se] oli vaikuttanut hirveesti siellä. Sitte ku se puhuttii siinä, ni se ei ollu valtava asia, mut se oli ollu valtava asia ennen sitä. Se oli must hieno. Et [hän] toi sen asian sinne ja se siel avattiin. Silloin näki, että kuinka paljon se oli [häneen] vaikuttanu ja kuinka iso asia se oli [hänelle] ollu ja mimmosii tunteita oli joutunu sen asian kans käymään läpi. Ni sehän oli ihan valtava. Sillon mun mielest me päästiin asiaan oikeesti kiinni ja puretti. Ja varmasti oli siitä apua, et sai siellä sitä puhua. (T.5.n)

Edellä kuvattujen intentionaalisuuden muotojen lisäksi Rauhala pohtii epäintentionaalista kokemuksen luonnetta. Tällainen epäintentionaalinen kokemus ei periaatteessakaan kohdistu mihinkään, ja sellaisia ovat Rauhalan mukaan esimerkiksi pyhyden, autuuden ja kauneuden kokemukset. (Rauhala 1989, 14.) Joskus edellä mainitut latentisti intentionaaliset inhimilliset perustunnelmat, kuten onnel-

lisuus ja ahdistuneisuus voidaan nähdä myös epäintentionaalisina kokemuksina. Tämänlaiset tunnelmalliset kokemuksen kokonaistilat ovat niitä kokevalle ihmiselle merkityksen asemassa, vaikka ne eivät selvästi ja välittömästi viittaakaan mihinkään kohteeseen. Epäintentionaalisuus ei siten mitätöi niiden merkittävyyttä ihmiselle. (Rauhala 1996, 45.) Rauhalan mukaan näille epäintentionaalisille kokemuksille on jopa ominaista se, että ne eivät siedä intentionalistamista. Rauhala ei siksi pidä ihmistä vain intentionaalisena tietoa muodostavana olentona, vaan hänen mukaansa ihminen ”voi, hän saa ja hänen tulee – aidosti olemassaolon ulottuvuutensa toteuttaen – kokea myös tiedollisesti jäsentymätöntä ja selittämätöntä” (Rauhala 1989, 14; Rauhala 1996, 47).

Tanssissa ja tanssijan kokemuksessa tällainen epäintentionaalisuus saattaisi liittyä siihen, mitä Leena Rouhiainen (1999) kutsuu yhdentymisen kokemukseksi. Kuten Rouhiainen toteaa, tällaisessa kokemuksessa tanssijan on jollakin tavoin luovuttava reflektiivisestä toimiensa tarkastelusta ja antauduttava liikkeen kokeamiseen, jotta liikkeellinen merkitys nimenomaan liikkeellisenä tilana välittyisi tanssijalle (mt., 115). Tämän tapahtumisen luonnetta eli yhdentymisen kokemusta Rouhiainen (mt., 118) kuvaa Merleau-Pontyyn viitaten edelleen seuraavasti:

”Tanssimisen alkaessa toteutua tähän tapaan tavoiteltu potentiaalinen ykseyden tila, jossa tanssija on tanssimansa tanssi tai liike, aktualisoituu. Liikkeellisestä tapahtumasta ja sen kokemisesta tulee tietoisuutemme keskiö ja muut olemisemme ulottuvuudet toteutuvat sen ehdoilla. Tanssija elää nyt liikkeensä virtaa, joka avautuu hänelle ruumismielen välityksellä.”

Rauhalan analyysia seuraten tällaisen tilan, tanssimisen ja siihen liittyvän yhdentymisen kokemuksen tekeminen intentionaaliseksi saattaa jopa estää tanssimisen, liikkeellisen tapahtumisen tai jollakin tavoin turmella tämän kaltaiset kokemuksen kokonaistilat.

Tietoinen ja tiedostamaton

Rauhala jäsentää kokemusten selkeysastetta edelleen tietoisien ja tiedostamattoman käsitteillä. Kokemus on tietoista silloin, kun sillä on selkeä ”paikka” ihmisen maailmankuvassa. (Rauhala 1996, 79, 115; Rauhala 1998, 37.) Tämä merkitsee, että vasta tietoisuuden kautta merkitykset tulevat tulkituiksi ja oivalletuiksi, ja sitä kautta asettuvat yhteyteen muiden merkitysten kanssa. Tiedostamaton kokemus puolestaan ei ole oivaltuneena merkityksenä ihmisen maailmankuvassa. Se on joko ollut

aikaisemmin tietoisuudessa ja etäännyntä tajunnan reuna-alueelle tai kokemuksellinen aines on vasta jäsentymässä tietoisesta maailmankuvan merkitykseksi. Tiedostaminen on silloin sitä, että subjektiivisessa maailmankuvassa avautuu ”paikka” uudelle merkitykselle; Kehkeytymässä olevat epäselvät, unohduksissa olleet, täydentymistä tarvitsevat kokemukset selkeytyvät ja täydentyvät subjektiivisen maailmankuvan osaksi. Ihmisen olemassa oleva subjektiivinen maailmakuva uudistuu ja täydentyy juuri uusien merkitysten syntymisen ja niiden tiedostamisen kautta. Tällöin ymmärretään jotakin paremmin tai toisin kuin aikaisemmin (Rauhala 1996, 78–82; Rauhala 1998, 37.) Tietoinen ja tiedostamaton ovat siten merkityksen esiintymistä ja ei-esiintymistä maailmankuvassa (Rauhala 1996, 79).

Aikaisemmin kuvatut intentionaalisuuden muodot eivät Rauhalan analyysissä sellaisenaan vastaa tajunnan tietoista ja tiedostamatonta elementtiä. Latentisti intentionaaliset ja epäintentionaaliset kokemukset ovat pääosin tiedostamattomia, mutta ne voivat olla tietoisiaakin siten, että niillä on jokin asema ja tehtävä ihmisen subjektiivisessa maailmankuvassa. (Rauhala 1996, 115.) Manifestit intentionaaliset kokemukset, eli selvästi johonkin kohteeseen viittaavat kokemukset sen sijaan ovat aina tietoisia kokemuksia (Rauhala 1996, 79).

Rauhalan analyysin tukemana myös tanssi-instituutioiden arki jäsentyy nyt monitasoisena ilmiönä. Vaikka arjen luonteeseen kuuluu erilaisten jokapäiväisten seikkojen (toistuvien toimintatapojen, rutiinien ja roolien, sosiaalisten suhteiden, reseptitietojen ja -taitojen) itsestään selvänä pitäminen tai niiden kyseenalaistamattomuus, ei tämä kuitenkaan merkitse arjen tiedostamattomuutta. Siten arki, erilaisine elementteineen, voi inhimillisessä tajunnassa ilmetä eriasteisesti selkeänä tai jäsentyneenä, epäselvänä tai hämäränä. Arki voi siis olla, ainakin osittain myös tiedostamattomassa. Se on mahdollisesti aikaisemmin ollut tietoisuudessa ja etäännyntä tuttuudessaan tajunnan reuna-alueelle. Tuttuun ja toistuvaan arkeen ei näin ollen tarvitse kiinnittää jatkuvaa huomiota, mikä mahdollistaa uusien kokemusten ja merkitysten kehkeytymisen, siis maailmankuvan laajentumisen. Silti tämä tiedostamaton arki ohjaa olemista ja toimimista esimerkiksi tanssi-instituutioissa. Tiedostamaton arki voi kuitenkin myös tulla tajunnan tietoisuuteen, syystä tai toisesta, esimerkiksi aikaisemmin todettujen ongelmien, murtumien tai poikkeamien yhteydessä. Mutta arki voi olla myös selkeästi tietoisuudessa sellaisenaan ilman siihen pakottavaa arjen poikkeamaa yksinomaan esimerkiksi inhimillisen kiinnostuksen vuoksi. Tällöin arjen erilaisia ilmiöitä tarkastellaan, jäsennetään ja tulkitaan eli merkityksellistetään. Tällaista arjen tarkastelua voi ymmärtää myös

refleksiivisyytenä, joka oman tutkimukseni kannalta on keskeisessä asemassa. Tarkastelen seuraavassa reflektiivisyyttä Rauhalan jäsentämänä.

Tajunnan henkisyys - reflektiivisyys

Rauhala (1998, 77; 1996, 115; 1974, 86) erottaa tajunnassa kaksi ulottuvuutta: psyykkisen ja henkisen. Psyykkisellä hän tarkoittaa ihmisen yksityistä kokemistasoa, joka eletään, mutta jossa ei pystytä itsetiedostukseen eikä käsitteellisyyteen. Esimerkkeinä psyykkistä tasoa edustavista kokemuksista Rauhala mainitsee mm. halut, pyyteet, toive- ja odotustilat, pelot, erilaiset jännitystilat ja tunnevireet, jotka ihminen elää intensiivisesti ja aidosti ilman analyysia tai selittämistä. Tällaiset psyykkiset kokemukset voivat olla joko tiedostamattomia tai tietoisia sekä intentioivuudeltaan eri vaihtoehtoihin sijoittuvia. Rauhalan (1998, 77) mukaan vasta tajunnan henkinen taso voi tehdä psyykkisen kokemukset käsitteelliseksi, asiaksi.

Aikaisemmissa yhteyksissä Rauhala (1974, 86) viittaa ihmisen henkiseen toimintaan toisasteisen intentioimisen ja reflektoinnin käsitteillä. Reflektoinnilla hän tarkoittaa irrottautumista lähtökohtana olleesta kokemuksesta ja etääntymistä sen objektivoivaan tarkasteluun. Reflektiossa jokin koetun maailman sisältö etäännytetään siten, että sitä voidaan tarkastella ilmiönä tai asiana. Asiaksi tuleminen on ehto käsitteellisyydelle. Kuten Rauhala (1974, 87) toteaa:

”Kun tämä taso saavutetaan, meidän ei tarvitse joka hetki tulla rakastuneeksi tai vihaiseksi tavoittaaksemme koetussa maailmassamme jotain niistä, vaan me saatamme ajatella rakkautta ja vihaisuutta [...] käsitteellisyyden avulla.”

Kaikkein tärkeimpänä persoonallisen henkisyyden³⁴ tunnusmerkkinä Rauhala (1996, 118) pitää itsetiedostusta. Se edellyttää edellä kuvattua reflektointia eli kykyä tarkastella omaa olemassaoloa ei vain yksilönä vaan myös suhteessa muuhun olemassa olevaan, maailmaan ja toisiin ihmisiin. Juuri tähän ihmisen reflektointikykyyn perustuu se, että ihmisestä voi tulla täysvastuullinen persoona, joka tiedostaa

³⁴ Persoonallisen henkisen lisäksi Rauhala (1996, 119) erottaa objektiivisen henkisen ja objektivoituneen henkisen. Objektioivinen henkinen reaalistuu ja toimii kulttuuri-ilmiöissä, ja sitä on mm. kieli, moraali ja aatteet. Objektioivinen henki muuttuu yleensä hitaasti siten, että uudet kulttuurivaikutukset kerrostuvat jo olemassa oleviin muodostumiin. Objektivoituneella hengellä Rauhala tarkoittaa erityisesti tieteen ja taiteen tuotoksia, joilla on kulttuurivirrassa pysyvyyttä. Objektivoitunut henkinen stabilisoi ja säilyttää kulttuuria.

eettiset velvoitteensa ja koettaa noudattaa niitä. Itsetiedostuksen avulla ihminen ymmärtää olemassaolonsa kehkeytymisen ja voi parhaimmillaan ohjata ja säädellä oman elämänsä tapahtumista.

Reflektointi tapahtuu aina merkitysten avulla (Rauhala 1996, 118). Reflektointi on siten asianomaisen ihmisen tulkintaa omasta kokemuksestaan, ja saa ymmärryksensä suhteessa juuri tuon ihmisen kokemustaan. Tutkimukseni keskiössä ovat tanssitaiteilijoiden kokemukset omasta arjestaan tanssi-instituutioissa. Kerroessaan erilaatuisista ja selkeysasteiltaan eri tavoin jäsentyneistä kokemuksistaan, tanssitaiteilijat refleктоivat, toisin sanoen antavat tanssi-instituutioiden arkeen liittyville kokemuksilleen tulkintoja ja merkityksiä, selityksiä ja kuvauksia omien yksilöllisten kokemustajustojensa pohjalta.

Todellisuudesta ilmenevien mahdollisten mielien moninaisuus ja ihmisen kokemustajustan yksilöllisyys tekevät ymmärrettäväksi, miten samaankin todellisuuden objektiin, ilmiöön tai asiantilaan, esimerkiksi juuri tanssi-instituutioiden jokapäiväiseen arkeen liittyvät merkitykset voivat olla hyvinkin erilaisia. Kullakin tanssitaiteilijalla on oma kokemustajustansa niin tanssitaiteeseen kuin muuhunkin todellisuuteen liittyen. Tämä kokemustajusta tarjoaa ne ymmärtämissuhteudet, horisontit, joiden avulla hän tulkitsee tanssi-instituutioiden arkea. Yksilöllisen kokemustajustan lisäksi myös kulttuuriset ajattelu- ja puhetavat (siis diskurssit) sekä erilaiset jaetut tulkintamallit ja tarinalliset jäsennykset tarjoavat tanssi-instituutioiden arkeen liittyviä ymmärtämisen tapoja. Kun arkea tarkastellaan eri tanssitaiteilijoiden näkökulmista, se saattaa ilmetä osin samanlaisena osin erilaisena juuri erilaisten kokemustajustojen ja ymmärtämissuhteuksien vuoksi. Tulkitseen tämän yksilöllisen ja jatkuvasti muotoutuvan maailmankuvan kokonaisuuden subjektiiviseksi kokemusmaailmaksi. Jokapäiväisen elämän todellisuudesta tarjoutuu kullekin ihmiselle erilaisia mieliä, jotka suhteutuvat hänen maailmankuvansa osaksi muodostaen juuri hänen ja kunkin hetkisen yksilöllisen kokemusmaailmansa.

Rauhalan ajattelussa ihmisen kokemuksen kokonaisuus on jatkuvan muutoksen ja uudistumisen tilassa. Erilaiset uudet merkitykset laajentavat ja syventävät ihmisen subjektiivista maailmankuvaa, jonka ymmärtämissuhteudet (horisontit) rikastuvat ja niiden tulkintamahdollisuudet paranevat. (Rauhala 1998, 152.)³⁵ Kokemusta, eli

³⁵ Tajunnallisissa prosesseissa keskeistä on siten myös ajallisuus. Nykyisyyden jäsentämisessä ja kokemisessa ovat mukana Rauhalan (1974, 69) mukaan sekä menneisyys että tuleva. Kulttuurivaikutusten välityksellä menneiltä sukupolvilta siirtyä horisontteja jokaiseen ihmiseen; Ymmärtämisen ehdot eivät

tajunnallista merkitystä ei kuitenkaan voi olla tyhjyydessä eikä tyhjistä. Se tulee aina olemassa olevaksi ihmisen olemassaolon reaalisisissa, siis kehollisissa ja situationaalisissa kehyksissä. (Rauhala 1996, 42.) Kokemus on siten aina kokemus jostakin, objektista, ilmiöstä tai asiantilasta jollekin tietylle ihmiselle. Tutkimuksessani tanssitaiteilijoiden kokemukset kohdistuvat tanssi-instituutioiden arkeen, joka aikaisemman tarkasteluni mukaisesti on jokapäiväisen elämismaailmaan liittyvää luonnollista asennetta: tuttuutta ja tyypillisyyttä, usein kyseenalaistamatonta vakiintuneisuutta.

Tajunta, inhimillisen kokemisen kokonaisuus, on siis suhdekäsite. Tajunnan avulla ihminen suunnistautuu ja on suhteessa paitsi maailmaan myös omaan itseensä, omaan kehoonsa (Rauhala 1996, 94). Tarkastelen seuraavassa kehollisuutta kokemuksen reaalisenä ehtona ja lähteenä. Tämän jälkeen siirryn situationaalisuuden äärelle. Se on juuri se ihmisen olemassaolon muoto, jossa hän on suhteessa maailmaan, ja joka määrittää monin tavoin sitä mitä ihminen tajunnassaan kokee tai voi kokea.

Kehollisuus

Rauhalan (1989, 47) mukaan keholla on tärkeä funktio kokemuksen synnyssä. Kehon kokonaisuus tarjoaa koordinaatiston, jossa maailma oivalletaan. Keho on siten ihmisen maailmassa olemisen keskus, ja ihmisen maailmassa oleminen voidaan nähdä ensisijaisesti kehollisena. Mikäli edellä mainittu otetaan lähtökohdaksi, vasta ihmisen kehollinen olemassaolo tarjoaa tajunnallisuudelle, ja siten myös inhimilliselle kokemukselle mahdollisuuden olla olemassa. Kehollisen maailmasuhteen mahdollistamana ja rajoittamana tapahtuvat aina myös kaikki ihmisen tajunnalliset kokemukset, sillä tajunta on kehollisten kokemusten mielellistä kuvautumista. (Lehtovaara 1996, 95.)

Rauhalan analyysissä ihminen on kehon kautta orgaanisella tavalla suhteessa maailmaan. Kehon reaktiot, aistiminen, hapenotto, aineenvaihdunta jne. ovat toimintoja, jotka vaihtelevat ja mukautuvat ulkonaisten vaikutusten johdosta mielekkäästi. Keho sellaisenaan, ilman tajunnallisia merkityksiä, on suhteessa maailmaan ja reagoi sen asettamiin ”vaatimuksiin” kehoon kehkeytyneen ”tiedon” turvin. Ke-

ole siis syntyneet yksinomaan tietyn ihmisen elinaikana hänen tajunnallisuutensa kehittämisenä. Nykyhetkessä ennakoituu myös seuraava vaihe, tuleva tietynä oletuksena jatkuvuudesta. Tämä näyttäytyy ihmisen nykyhetkessä tekemänä valintoina ja ennakkointeina, tulevaan tähtäävänä toimintana.

hon mielekkäys eroaa tajunnan mielellisyydestä, minkä vuoksi Rauhala (1974, 78; 1989, 34) kutsuu kehon orgaanista tapahtumista mykäksi ymmärtämiseksi, eli kehoolliseksi tai orgaaniseksi ymmärtämiseksi. Kehon orgaanisessa tapahtumisessa itsessään ei ole mitään symbolista, vaan orgaaninen tapahtuminen muodostuu sen ehdoksi, miten tajunnassa tiedetään tai ymmärretään. Esimerkiksi hermoston ja aivojen tilalla on merkitystä kokemisen eri laaduille ja tasoille. (Rauhala 1989, 32; 1993b, 104.)

Orgaaninen tapahtuminen voi kuitenkin tulla tajunnallisen ymmärtämisen ja merkitysten kohteeksi, kuten Rauhala (1989, 41) toteaa:

”Orgaaninen tapahtuminen voidaan käsitteellistää ja siitä voidaan muodostaa tietoa. Tieto – tai väljemmin puheen kokemus – on aina eri asia kuin tämän tietämisen tai kokemisen kohde.”

Keho on siis paitsi tajunnallisten merkitysten ehto, myös niiden lähde niin kehon aistimuksina kuin kehon tuntemuksina, jotka kuitenkin olennaisesti kietoutuvat maailmaan. Parviainen (1999, 91) toteaaakin, että:

”Maailmassa oleminen ei ole esineen kaltainen ajallis-avaruudellinen tila vaan dynaaminen elävä dialogi, jossa kehosubjektin kokemuksellisuus on kudottu osaksi maailman kudosta.”

Rauhala ei omassa analyysissään erittele kehoollisen tai mykän ymmärtämisen erilaisia ulottuvuuksia yksityiskohtaisemmin eikä tarkemmin kuvaile kehoollisuuden ja tajunnallisuuden suhdetta. Tanssitaiteessa kehoollinen ymmärtäminen on kuitenkin olennaista, kuten sosiaalisen tietovarannon, ja erityisesti taidon tarkastelussa lyhyesti kävi ilmi. Siksi on tarpeellista tarkastella kehoollisuuden ja kehoollisen tiedon luonnetta Rauhalaa perusteellisemmin. Tukeudun tarkastelussani ensisijaisesti tanssitaiteen alalla tehtyyn viimeisimpään tutkimukseen, jossa erityisesti fenomenologinen filosofia on tarjonnut kehoolliseen tietoon merkittäviä jäsennyksiä.

Kehoollisen tiedon luonnetta ovat perusteellisesti tarkastelleet useat tanssitaiteen tutkijat kuten Fraleigh (1987, 2000), Parviainen (1998, 1999, 2002b) ja Rouhiainen (1999, 2003). He lähestyvät tämän tiedon ulottuvuutta fenomenologisen filosofian perspektiivistä, jossa keskeistä on kehon eletty kokemuksellisuus. Tätä elettyä ja koettua kehoa vasten asettuu kehon jäsentäminen yksinomaan esimerkiksi fysiologisena, anatomisena tai orgaanisena kehona eli niin sanottuna esinekehona. Näiden perspektiivien eroon liittyy tärkeällä tavalla kysymys kehoollisuuden ja tajunnallisuuden tai kehon ja mielen suhteesta.

Rautakorpi (1997, 129–135) kehon³⁶ subjektiutta käsittelevässä artikkelissaan kuvailee ranskalaisen filosofi Maurice Merleau-Pontyn analyysiä koetusta kehosta. Hänen mukaansa keho ei ole eikä voi olla objekti objektin edellyttämällä tavalla. Ihmisen suhde omaan kehoonsa on erilainen kuin muihin havaittuihin olioihin, jotka ovat aina tavalla tai toisella edessäni, katseen tai käden ulottuvissa. Havaitut oliot ja objektit ovat läsnä mutta ne voivat olla potentiaalisesti myös poissa. Omaan kehoon liittyvä perspektiivi on olennaisesti erilainen. Rautakorpi (mt., 130) jatkaa tarkastelua seuraavasti:

”Oma [keho] ei sen sijaan ole koskaan edessäni, enkä voi havaita sitä niin kuin muita olioita, ainakin potentiaalisesti kaikilta puolilta. Havaitsen [kehoni] suunnilleen samasta kulmasta, ja siksi minulla on puutteellinen näkökulma [kehooni]. Toisaalta [kehoni] ei voi koskaan olla poissa minulta, vaan se on aina läsnä.”

Parviainen (1999, 90–91) yhtä lailla Merleau-Pontyn tukemana kuvaa koettua kehoa seuraavasti:

”Keho siten kuin koemme sen, on jotakin vaikeasti kuvattavaa, kaukana siitä, että pystyisimme hahmottamaan sitä täysin, puhumattakaan, että voisimme määritellä sen, määritellä kehon koettuna, koettua kehoa. [...] Koska jo olemme kehoja, meidän perspektiivimme kehoon on aina jo kehosta ja kehossa, vaikka saatamme kuvata toisen kehoa ulkopuolelta. Emme koskaan voi asettua tarkastelemaan omaa kehoamme ulkopuolelta.”

Tästä perspektiivistä katsottuna ihmisen tajunnallisuus on myös aina kehossa. Tajunnalliset merkitykset eivät synny missään abstraktissa, epäkehollisessa tajunnassa tai tietoisuudessa vaan aina tietyssä kehossa tietyssä tilanteessa. Ihmisen kehollinen tilanne on aina osa tajuntaa/tietoisuutta. (Rouhiainen 2003, 100; Reuter 1997, 147.) Kehollinen kokemus ei kuitenkaan ole palautettavissa yksinomaan tiettyinä hetkenä tapahtuvaan keholliseen aistimukseen. Sen sijaan keho on kerrostunut tämänhetkisen kehon lisäksi niin sanotusta ”habituallisesta [kehosta]”. Se tarkoittaa kehoa, joka on ollut olemassa ja omaksunut tiettyjä tapoja olla suhteessa maailmaan.

³⁶ Rautakorpi lainaamassani artikkelissa samoin kuten monet muut fenomenologiseen filosofiaan ankkuroituvat tutkijat (ks. esim. Heinämaa 1996, 1997, 2000; Reuter, 1997) käyttävät kehon sijasta ruumiin käsitettä, ja he puhuvat ruumiinfenomenologiasta. Omassa työssäni tarkastelen samaa asiaa, mutta käytän kehon käsitettä. Tämä siksi, että perustan esityksen Rauhalan holistiseen ihmiskäsitykseen, jossa ihmistä tarkastellaan kehollisuuden ja siten kehon kautta. Edellä esitetyn vuoksi käytän myös lainaamistani lähteistä poiketen ruumiin sijasta kehoa.

Tällaisena keho hahmottaa ympäristöä jo ennen ajattelua. Se ymmärretään esipersonaalisena kehollisena intentionaalisuutena, joka siis asennoituu ja suuntautuu maailmaan jo tietyllä tavalla. Kehossa on siis menneisyys, jonka se tuo mukanaan jokaiseen uuteen tilanteeseen. (Rautakorpi 1997, 132.) Ymmärrän kehon esipersonaalisuuden intentionaalisuuden sellaisena, joka kytkee ihmisen toiminnallisesti ja liikkeellisesti maailmaan jo ennen tietoisuutta ja/tai reflektiivisyyttä (Heinämaa 1996, 82; ks. myös Rouhiainen 2003, 102–105).

Kehon kokemus tai kehollinen ymmärrys/tieto on siis olennaiselta osin keholliseen olemiseen, kehollisiin aistimuksiin ja tuntemuksiin, tapahtumiin ja toimintoihin kiinnittynyttä esireflektiivistä ymmärrystä, kehoon kehkeytynyttä ”esiymmärtäneisyyttä”³⁷. Tämän ”kehollisen esiymmärtäneisyyden” tarkennan siten, että keho kantaa mukanaan oman menneisyytensä, siis monenlaiset tapahtuneet kokemukset, jotka suuntaavat toimintaamme ja ymmärrystämme uusissa tilanteissa ja uusissa toiminnoissa. Parviainen (2002b, 17) jäsentää tätä kehollista esiymmärtäneisyyttä edelleen Michael Polanyin esittämien käsitteiden ”focal knowledge” ja ”tacit knowledge” avulla seuraavasti:

”Tietoa siitä objektista tai ilmiöstä, joka on fokuksessa, hän (Polanyi) kutsuu ’fokaalitie-doksi’. Tieto, joka toimii ikään kuin taustana sille, joka on fokuksessa on ’piilevää/hiljais-ta tietoa’. Fokaalin ja piilevän tiedon ulottuvuudet ovat toisiansa täydentäviä. Piilevä tieto edistää sen tehtävän toteuttamista, joka on fokuksessa.”³⁸

Rauhalan mykän ymmärtämisen voisi ajatella liittyvän organisaationsa lisäksi myös siihen, jota Parviainen edellä jäsentää piilevänä tai hiljaisena tietona. Kuten hän yllä olevissa lainauksissa toteaa, kehollisen kokemuksen ja kehollisen esiymmärtäneisyyden tavoittaminen on vaikeaa, koska se ei perustu käsitteelliseen ajatteluun eikä kielelliseen jäsennykseen. Silti keho ymmärtää ja muistaa ja tämän ansiosta suuntaa olemistamme ja toimintaamme vaihtuvissa tilanteissa. (ks. myös Saarenheimo 2002.)

³⁷ Esittelen tämän käsitteen tarkemmin Rauhalan tarkoittamalla tavalla situationaalisuuden tarkastelun yhteydessä.

³⁸ ”Knowledge about the object or phenomenon in focus he (Polanyi) calls ‘focal knowledge’. Knowledge that functions as a background to what is in focus is ‘tacit knowledge’. The focal and tacit dimensions are complementary. Tacit knowledge assists in accomplishing a task that is in focus.” (Parviainen 2002b, 17.) Käytän suomennoksessani piilevän ja hiljaisen tiedon käsitteitä, jotka ovat suomenkielisessä kirjallisuudessa suomennettuja vastineita Polanyin esittämälle käsitteelle ’tacit knowledge’ (ks. esim. Koivunen 1997).

Kaikenlaiset kokemukset, niin tajunnassa kuin kehossa ilmenevät, ovat aina kehollisuudessa. Tämän ymmärrän siten, että tajunnassa ilmenevät merkitykset ovat aina kehon ajallisuuden ja paikallisuuden merkitsemiä: tajunnalliset merkitykset saavat erilaiset ulottuvuutensa kehon aistimuksiin ja tuntemuksiin kiinnittyneinä. Keho ja tajunta ovat siten osa toisiaan (ks. myös Saarenheimo 2002).

Rauhalan tajunnallisuuden tarkastelua soveltaen kehoon liittyvät kokemukset voivat olla erilaatuisia ja eritasoisia kulloisenkin ihmisen tajunnan ja hänen kehol-lisen herkkyytensä rajoissa. Tällöin keho ilmenee kokevalle ihmiselle eriasteisesti jäsentyneenä: tarkkoina aistimuksina, jotka voidaan selkeästi nimetä tai vastaavas-ti epätarkkoina tuntemuksina, joiden nimeäminen on vähintäänkin vaikeaa. Silti nämä epäselvät, ehkä jopa epätavalliset keholliset olotilat saattavat vaikuttaa mer-kittävästi paitsi olemisemme kokonaisuuteen, sen kokonaistunnelmaan myös ke-holliseen toimintaamme. Kun kehon herkkyyttä ja kehollisia kokemuksia jäsentää tanssitaiteilijan näkökulmasta on helppo olettaa, että monenlaiset kehon harjoitta-misen tekniikat, mm. aikaisemmin esillä olleet tanssitekniikat, tanssin oppimis- ja opettamistyyli sekä monenlaiset tanssiteosten valmistusprosessit kehittävät tans-sitaiteilijoiden kehoa ja siihen liittyvää sekä tajunnallista ymmärrystä että kehollista esiymmärrystä huomattavan herkäksi, tarkaksi, aistivaksi ja tuntevaksi.

Tulkitsen Rauhalan tajunnallisuuden analyysin pohjalta myös kehollisen tiedon ja kehollisen ymmärryksen olevan jatkuvan muutoksen uudistumisen ja/tai muun-tumisen tilassa. Kehoon liittyvät orgaaniset muutokset (esimerkiksi vanhenemisen vaikutukset), erilaiset uudet situationaaliset tilanteet vaatimuksineen ja ehtoineen tarjoavat kehollisia kokemuksia, jotka syventävät kehollista ymmärtäneisyyttä. Myös Parviainen (2002b, 21, ks. myös 1998) jäsentää tanssitaiteilijoiden kehollisen ym-märtäneisyyden kehkeytymistä seuraavasti:

”Tanssijat ja koreografit saavuttavat tietoa liikkeestä/liikkumisesta vähitellen tanssin teke-misen prosesseissa: heillä ei voi olla tietoa ja taitoa liikkuvasta kehosta välittömästi, vaan vasta jatkuvan tanssin harjoittamisen myötä. Toisin sanoen, tanssijan kehollinen tieto on polku, joka kehkeytyy ja muotoutuu vähitellen hänen uransa aikana. Uusi taito, joka opit-tiin eilen, kerrostuu tanssijan kehoon, josta siten muotoutuu hänen huomisen olemisensa perusta. Taitojen, tiedon ja kokemusten kerrostuminen kehoon voidaan ymmärtää polkuna tai henkilökohtaisena valintana. Opiskellessaan tiettyä liikkumisen tyyliä, keho tottuu tä-män tyylin sanastoon, ja vähitellen keho elää sen kautta.”³⁹

³⁹ ”Dancers and choreographers acquire knowledge of movement gradually in the process of doing dance work: they cannot possess knowledge and skills of the moving body immediately, but only through constant practicing of the dance. In other words, the dancer’s bodily knowledge is a path, developed and

Tässä yhteydessä tyydyn tarkastelussani tähän lyhyeen luonnehdintaan kehollisesta ymmärryksestä. Tämä siksi, että tutkimukseni keskiössä ei ole kehollinen tietoisuus sinänsä. Sen sijaan kehollisuus ja kehollinen ymmärrys paikantuvat ihmisenä olemisen holistisuuteen, ja ovat siten yksi ulottuvuus tanssi-instituutioiden arkeen kiinnittyvässä merkityksenannossa. Tanssi-instituutioiden arjen näkökulmasta on kuitenkin tärkeä ymmärtää kehollisuuden, kehollisen kokemuksellisuuden ja kehollisen tiedon yksilöllisyys. Toisin sanoen tanssi-instituutioiden arki jäsentyy erilaiseksi myös sen mukaan, kenen tanssitaiteilijan kehollisesta perspektiivistä arkea jäsennetään.

Situaationaalisuus

Maailma on olemassa Rauhalan (1993a, 70) ajattelussa ihmisestä riippumatta ja se on ihmistä primaarimpi. Situaatiossaan, eli omassa elämäntilanteessaan ihminen kohtaa olemassa olevan maailman jonkinlaisena ihmisenä ja jostakin näkökulmasta. Kietoutuessaan maailmaan oman situaationsa kautta ihminen kietoutuu niihin rakennetekijöihin, jotka maailmasta ovat valikoituneet juuri hänen elämäntilanteeseensa. Näitä rakennetekijöitä Rauhala (1989, 35) kutsuu situaation komponenteiksi, ja niitä ovat mm. sellaiset konkreettiset tekijät kuin luonnon olosuhteet, toiset ihmiset ja yhteiskuntarakenteet sekä ideaaliset toimintaa säätelevät tekijät, kuten arvot, normit ja traditiot. Ihmisen situaatioon sisältyvät komponenttien sisällöt ovat siten rajaamassa ja suuntaamassa sitä, mitä ja miten ihminen tajunnassaan kokee. Tätä tajunnallista kokemusta suuntaavaa ja rajaavaa situaation elementtiä kutsutaan eksistentiaalis-fenomenologisen ajattelun mukaisessa holistisessa ihmiskäsityksessä esiymmärrykseksi. Esiymmärrys viittaa siis tajunnallisen ymmärtämisen esiasteeseen, mikä merkitsee, että jokin situaation sisältö on sitä, mitä se on tajunnasta riippumatta. (Rauhala 1989, 36.) Eli esiymmärrys suuntaa, rajaa ja on ehtona sille, mitä tajunnassa voidaan varsinaisesti ymmärtää. Esiymmärtäneisyyden vuoksi maailman erilaiset ilmiöt ja asiantilat joudutaan kokemuksessa kohtaamaan aina jo jonakin ja joissakin suhteissa olevina. Tajunnassa ymmärretään siten aina jo esiymmärrettynä. (Rauhala 1993a, 103.)

formed gradually during his or her career. A new skill learned yesterday is sedimented in the dancers's body, becoming his or her indwelling tomorrow. This sedimentation of skills, knowledge, and experiences in the body can be regarded as a path or as a personal choice. Studying a certain movement style, the body habituates to this vocabulary, eventually living through it." (Parviainen 2002b, 21.)

Rauhalan jäsentämä esiymmärtäneisyys merkitsee, että ihmisen omassa tilanteessaan kohtaama maailma jäsenyytensä sosiaalisena todellisuutena, joka on eri ihmisten eri tavoin jakamaa ja kohtamaa. Sosiaalista todellisuutta, eli ihmisen tilanteen yhden ulottuvuuden rakenteita olen luonnehtinut tämän luvun alkupuolella jäsentäessäni instituutioitumisen ilmenemistä. Sen perustalta voin lyhyesti viitata siihen, että tämä todellisuuden ulottuvuus ilmenee mm. jaettuina ja vakiintuneina taitoina ja tapoina, jokapäiväisinä rutiineina ja rooleina. Se ilmenee myös yhteisenä maailman jäsentämisenä: tietona, jaettuina arvoina ja merkityksinä. Mitä sitten situationaalisuus merkitsee tanssin taidemaailmassa ja sen toimijoille eli tanssitaiteilijoille?

Omassa elämäntilanteessaan, tilanteessaan tanssitaiteilijat kohtaavat tanssin taidemaailman ja tanssi-instituutiot jo jonkinlaisena. Tanssin taidemaailma, ja tanssi-instituutiot tämän maailman osana ovat instituutioitumisprosessien vakiinnuttamia arvo- ja merkityskokonaisuuksia, elämänmuotoja ja traditioita, jotka ovat ehtona sille mitä yksittäinen tanssitaiteilija voi tajunnassaan tanssitaiteeseen liittyen kokea. Tanssin taidemaailma moninaisine rakenteineen sekä tanssitaiteilijan subjektiivinen maailmakuva kietoutuessaan toisiinsa määrittävät niitä tanssitaiteilijan kokemuksia, jotka kohdistuvat tanssi-instituutioiden arkeen.

Situaatio on jokaisen ihmisen kohdalla ainutkertainen ja yksilöllistyy elämän kuluessa sekä omaehtoisten valintojen että elämän tarjoamien tilanteiden myötä yhä enemmän (Rauhala 1996, 108). Ihmisen ainutlaatuisuus onkin juuri sitä, että hän jatkuvasti ratkaisullaan vaikuttaa siihen, mitä hän on ja miksi hän tulee (Rauhala 1993a, 79; Rauhala 1998, 24). Omassa tilanteessaan, eli maailmasuhteessaan maailma jäsenyytensä ihmiselle jonkinlaisena ja toisaalta oma itse todellistuu jonakin ainutkertaisena (Rauhala 1993b, 102).

Rauhalan situationaalisuuden analyysissä eri ihmisten elämäntilanteet nähdään varsin yksilöllisinä ja ainutkertaisina. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei eri ihmisten tilanteissa olisi monia osa- ja rakennetekijöitä, jotka rajaavat ja suuntaavat ihmisten kokemusten kehkeytymistä ja niiden ilmauksia samansuuntaisiksi. Tärkeä ulottuvuus yhteisessä ja jaetussa elämänmuodossa on kulttuuri ja kieli, jotka Rauhalan analyysissä esiintyvät varsin lyhyinä viittauksina objektiivisen hengen yhteydessä (Rauhala 1996, 114–122). Omassa työssäni ne ovat kuitenkin keskeisiä tarttumapintoja tanssi-instituutioiden arkeen. Siirryn seuraavaksi pohtimaan tanssi-instituutioiden arjen yhteyttä, eli tanssitaiteilijoiden välistä intersubjektiivista jokapäiväistä elämisa maailmaa, jonka voi ymmärtää myös kulttuurina.

2.3. Tanssi-instituutioiden arki tanssitaiteilijoiden intersubjektiiivisena elämismaailmana eli kulttuurina

Tanssi-instituutiot tanssin taidemaailman vakiintuneina välineinä ovat osa kunkin tanssitaiteilijan kulloistakin elämäntilannetta, situaatiota. Ne ovat olemassa ennen kuin yksittäiset tanssitaiteilijat astuvat niihin sisään. Siten tanssi-instituutiot määrittävät aina ne rajat ja puitteet, joissa tanssitaiteilijat elävät jokapäiväistä elämäänsä ja joissa heidän subjektiiviset kokemuksensa kehkeytyvät. Tanssi-instituutioihin kiinnittyvillä tanssitaiteilijoiden kokemuksilla on siten aina sosiaaliset ja historialliset, ajalliset ja paikalliset ehtonsa. Tämä on Rauhalan holistisen ihmiskäsityksen mukaista esiyymmärtäneisyyttä. Haapalan (2000) sanoin voisi puolestaan todeta, että tanssitaiteilijat on eräällä tavalla ”heitetty” tanssi-instituutioihin, kuten hän (mt., 132) taidemaailmassa olemista kuvailee:

”[...]sikäli, kuin olemme taiteilijoita tai taiteen vastaanottajia löydämme itsemme ´palasesta´ taidemaailmaa, tiettyssä tilassa ja vaiheessa olevasta käytäntöjen, instituutioiden ja ´roolien´ kokonaisuudesta.”

Vaikka tanssi-instituutiot ovat tanssitaiteilijoille monin tavoin etukäteen annettuja, ovat ne myös olennaisesti yhteisen toiminnan tuotoksia. Tanssi-instituutioiden olemassaolon jatkuvuus perustuu siihen, että tanssitaiteilijat ylläpitävät ja vahvistavat näitä instituutioita jokapäiväisellä toiminnallaan, ajattelullaan, säännöillä ja normeilla. Kuten aikaisemmin jo toin esille, tanssi-instituutiot ovat sosiaalisia konstruktioita, eikä niillä ole muuta ontologista perustaa kuin inhimillinen toiminta: tanssitaiteilijat luovat oman toimintansa, itsensä tanssitaiteilijoina, mutta myös yhteisen jokapäiväisen elämismaailmansa, siis arkensa kyseisissä instituutioissa.

Tanssi-instituutioiden arki tulee ilmi tanssitaiteilijoiden luonnollisessa asenteessa. Arki on siis tanssitaiteilijoiden itsestään selvänä pitämisiä jokapäiväisiä asioita. Mutta arki on myös muuta kuin yksilöllistä asennetta. Arki on olennaisesti intersubjektiiivista jokapäiväistä elämismaailmaa⁴⁰, kuten Schutz seuraavassa jäsentää:

⁴⁰ Jokapäiväisen intersubjektiiivisen elämismaailman käsite juontuu Schutzin (ks. esim. 1990, 1970) fenomenologisesta sosiologiasta, jossa keskeisenä pyrkimyksenä on ymmärtää sosiaalisen elämän todellisuutta, sen rakentumista ja peruselementtejä. Tässä analyysissään Alfred Schutz on kehittänyt edelleen Edmund Husserlin avainkäsitettä Lebenswelt sosiaalisen maailman fenomenologiana (Aittola & Raiskila 1998, 218).

”Jokapäiväinen elämismaailma’ tarkoittaa sitä intersubjektiiivista maailmaa, joka oli olemassa paljon ennen syntymäämme, ja jonka muut, edeltäjämme, kokivat ja tulksivat järjestettynä maailmana. Nyt se annetaan meidän koettavaksemme ja tulkittavaksemme. Kaikki tulkinat tästä maailmasta perustuvat aikaisempaan kokemusvarantoon, meidän omiin kokemuksiimme ja niihin, joita vanhempamme ja opettajamme ovat meille antaneet. Nämä kokemukset muodostavat ’käsillä olevan tiedon’, joka toimii eräänlaisena tulkintojen viitekehiksenä.” (Schutz 1990, 208.)⁴¹

Ihmisten välistä jokapäiväistä elämismaailmaa eli arkea luonnehtii juuri se, että se on toisten kanssa jaettua. Arki on välissämme ja elämme sitä yhdessä. Yksilölliset kokemukset ja merkitykset jaetaan muiden kanssa, jolloin niistä rakentuu yhteisiä merkitysten muodostelmia: tapoja, traditioita, tietoa, arvoja ja uskomuksia. Jaetut merkitykset rakentavat yhteistä elämismaailmaa, jonka sujuminen perustuu juuri siihen, että yhdessä toimivat ihmiset pitävät samoja asioita itsestään selvinä. Samalla tämä sosiaalisesti ja historiallisesti rakentunut ja jatkuvasti rakentuva yhteinen maailma merkityksineen asettaa ehtoja yksilöllisten kokemusten muodostumiselle. (Berger ja Luckmann 1998, 33; Lehtonen 1996, 16–18.) Yhteinen elämismaailma ei kuitenkaan tarkoita vain tässä ja nyt, aikalaisina kohdattavien ihmisten maailmaa, vaan kaikkea sitä sosiaalis-historiallista merkityksenantoa, josta Schutz yllä olevassa lainauksessa kirjoittaa, ja jonka äärellä me päivittäin olemme. Arki virtaa menneestä tulevaan.

Tutkimuksessani olen kuitenkin kiinnostunut siitä yhteisestä arjesta, jota tanssitaiteilijat toistensa kanssa juuri nyt elävät. Schutzin (1970, 184–195) käsittein voisi todeta, että olen kiinnostunut niin sanotusta Me-suhteesta (We-relationship). Olennaista tällaisessa suhteessa on, että me jaamme saman ajan ja tilan, olemme kasvokkain. Olemme siis toistemme ulottuvilla ja Schutzin kuuluisaksi tulleessa vertauksessa silloin ”me vanhenemme yhdessä” (we grow older together). Tanssitaiteilijoiden välissään oleva jaettu jokapäiväinen arki edellyttää näin ollen jatkuvaa yhteistä toimintaa ja ajatustenvaihtoa toinen toistensa kanssa (Schutz ja Luckmann 1973, 3–8; Berger ja Luckmann 1998, 33). Siten tanssi-instituutioiden yhteinen elämismaailma asettuu tanssitaiteilijoiden väliseen yhteisyyteen ja kommunikaatioon,

⁴¹ ”‘World of daily life’ shall mean the intersubjective world which existed long before our birth, experienced and interpreted by Others, our predecessors, as an organized world. Now it is given to our experience and interpretation. All interpretation of this world is based upon a stock of previous experiences of it, our own experiences and those handed down to us by our parents and teachers, which in the form of ‘knowledge at hand’ function as a scheme of reference.” (Schutz 1990, 208.)

mikä mahdollistuu kielen ja muiden symbolisten rakenteiden avulla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että yhteinen jokapäiväinen arki rakentuisi vain kielessä ja kielen avulla. Arjessa on aina sellaista ”sanatonta”, toimintaa, tunnetta, ilmiöitä, objekteja, jotka jäävät kielen tuolle puolen, kuten edellisessä luvussa subjektiivisen kokemuksen selkeysasteisiin liittyvässä tarkastelussa tuli ilmi. Mutta kielessä jokapäiväinen elämismaailma saa merkityksensä. Kielen ja sen merkitysten avulla me ikään kuin tartumme jokapäiväiseen elämismaailmaan ja jaamme sen muiden kanssa. Kieli on jokapäiväisen elämismaailman merkityksellistämistä. (Lehtonen 1996, 30–33.)

Tanssitaiteilijoiden erilaisten kokemustaustojen ja subjektiivisten maailmankuvien mukaisesti heidän näkökulmansa yhteiseen tanssi-instituutioiden arkeen ovat erilaisia. Eri näkökulmista rakentuvat, intersubjektiivisesti jaetut merkitykset esittävät yhteisen elämismaailman siksi tuttuna tai vieraana eriasteisesti. Yhden tanssitaiteilijan näkökulma ja siihen kiinnittävät kokemukset saattavat olla täysin vastakkaisia toisen tanssitaiteilijan näkökulmaan ja kokemuksiin. Tanssi-instituutioiden jokapäiväinen arki ilmenee siten yhtäältä selkeyden ja järjestyksen sekä toisaalta hämäryyden ja määrittelemättömyyden maisemana. Tieto jokapäiväisestä elämismaailmasta ei koskaan ilmene kaikenkattavana tai aukottomana (Berger ja Luckmann 1998, 55).

Kieli toteaa ja toteuttaa jokapäiväisen yhteisen elämismaailman (Berger ja Luckmann 1998, 173). Tulkitsen tämän kielessä tuotetun yhteisen elämismaailman kulttuuriksi, jonka perusta on ihmisten välisessä yhteisyydessä, kommunikaatiossa. Kulttuuri konstruoidaan kommunikaatiossa, siis yhteisen kielen tai muiden yhteisten symbolisten systeemien avulla. Kulttuuri on silloin kanssakäymistä, joka juontuu ihmisten välisistä kommunikatiivisista prosesseista, ei niinkään yksittäisen ihmisen sisäisestä todellisuudesta tai ns. objektiivisesta, ulkoisesta todellisuudesta. (Schutz 1990, 126–127, 133; Fornäs 1998, 11–13.) Schutz (1990, 133) tiivistää:

”Se (meidän jokapäiväinen maailmamme) on kulttuurin maailma, koska lähtökohdiltaan elämismaailma on meille merkitysten maailma. Se on merkitysten viitekehys (Sinnzusammenhang), joka meidän täytyy tulkita. Se on merkitysten suhteita, joita me jäsenellemme vain oman toimintamme kautta tässä elämismaailmassa.”⁴²

⁴² “It is a world of culture because, from the outset, the life-world is a universe of significations to us, i.e. a framework of meaning (Sinnzusammenhang) which we have to interpret, and of interrelations of meaning which we institute only through our action in this life-world.” (Schutz 1990, 133.)

Tanssi-instituutioiden arki on tanssitaiteilijoiden jakamaa yhteistä jokapäiväistä elämismaailmaa, toimintaa ja toiminnalle annettuja merkityksiä. Kielen ja puheen avulla tanssitaiteilijat konstruoivat instituutioiden arjesta symbolisia tulkintoja, jotka ovat tanssi-instituutioiden kulttuurisia ilmentymiä (ks. myös Czarniawska 1992, 173). Kulttuuri ei näin ymmärrettynä viittaa kaikkeen yhteiseen sosiaaliseen elämään eikä liioin yksinomaan taide-elämään vaan juuri ihmisten väliseen kommunikaatioon symbolisten muotojen kautta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että symbolein välitetyt merkitykset olisivat selkeitä ja yksiselitteisiä. Pikemminkin päinvastoin: ne eivät aina ole eksplisiittisesti ymmärrettyjä tai harkittuja. Fornäs toteaa lisäksi, että vaikka kulttuuri on yhteistä, yleistä tai jaettua tietoa, arvoja, kokemuksia ja aatteita, sen ei tarvitse olla kaikkien jakamaa. Kulttuuriin sisältyy se, mikä on yhteistä, mutta myös se, mikä erottaa ihmisiä. (Fornäs 1998, 169–171; ks. myös Pääjoki 2000, 8.)⁴³

Tutkimukseni keskiössä on edellisen tarkastelun pohjalta kulttuurinen lähestymistapa tanssin taidemaailmaan, erityisesti tanssi-instituutioihin ja niiden sosiaaliseen uusiutumiseen. Olen kiinnostunut siitä, millaisia kulttuurisia jäsenyyksiä ja merkityksiä tanssitaiteilijat antavat arjelleen tanssi-instituutioissa. En siis tarkastele yksittäisen tanssitaiteilijan tanssitaiteilijana olemisesta tai hänen persoonaa, vaan tanssitaiteilijoiden yhteisesti jaettua jokapäiväistä elämismaailmaa, joka ilmenee heidän puheessaan.

Tutkimuksessaan tiedekulttuureista Ylijoki (1998, 34–35) pohtii kysymystä siitä, kuinka monta kulttuuria akateemisessa maailmassa voi erottaa. Kyse on perspektiivistä eli siitä, miltä etäisyydeltä ja mitä tarkoitusta varten kohdetta tarkastellaan. Sama pätee tanssiin. Mikäli katson riittävän kaukaa, koko tanssin taidemaailma näyttää helposti yhtenevältä, mutta lähikatseen edessä se jakautuu useiksi erilaisiksi kulttuurisiksi juonteiksi. Mikä siis on oma perspektiivini tanssi-instituutioiden arjen kulttuurisiin merkityksiin?

⁴³ Korostan kulttuuri-käsitteen symbolista ja subjektien välistä ulottuvuutta. Esimerkiksi yhden yksittäisen tanssitaiteilijan kokemus on kulttuurinen, jos se on formuloitu subjektiivisesti pätevään symboliseen, esimerkiksi kielelliseen muotoon. Tietyn ryhmän, yhteisön tai instituution yhteisiä tapoja, arvoja ja aatteita voidaan paremmin nimittää esimerkiksi elämäsmuodoiksi paitsi silloin, kun niiden symbolista aspektia on syytä erityisesti korostaa. (Fornäs 1998, 169–170; Czarniawska 1992, 172) Väitöstyössäni tavoitan tanssi-instituutioiden elämäsmuotoja juuri kielen ja puheen avulla, jolloin kulttuurin symbolinen aspekti on ilmeinen.

Erottelen tanssin taidemaailman kulttuurisessa tarkastelussa seuraavat tasot (ks. myös Ylijoki 1998, 35): 1. tanssin taidemaailma kokonaisuudessaan, 2. tanssi-instituutioiden edustamat ammatillisten yhteisöjen pysyvät kokonaisuudet, 3. samankaltaisten ammatillisten yhteisöjen muodostamat satunnaiset ryppäät, jotka voivat olla kokoonpanoiltaan ja kestoiltaan monenlaisia. Omassa kulttuurisessa tarkastelussani keskityn tanssi-instituutioiden edustamien ammatillisten yhteisöjen muodostamiin kokonaisuuksiin, ja otan huomioon myös yksittäiset erot ja eronteot näissä konteksteissa. Työni kaksi tanssi-instituutiota edustavat kahta erilaista ammatillista yhteisöä, toinen taiteellista ja toinen pedagogista toimintaa järjestävää yksittäistä instituutiota. Tämä mahdollistaisi näiden instituutioiden vertailun ja siten niitä yhdistävien tanssin taidemaailmaan kokonaisuudessaan liittyvien kulttuuristen ulottuvuuksien tarkastelun. Tämä ei kuitenkaan ole tutkimukseni tarkoitus. Sen sijaan pääpainon saavat yksittäiset tanssi-instituutiot ja niiden edustamat ammatilliset yhteisöt. Erittelen tanssitaiteilijoiden näkökulmasta, millaisia kulttuurisia jäsennyksiä tanssi-instituutioiden arjessa esiintyy. Tutkimukseni pääkysymykset ovat: Millaisia yhteisesti ylläpidettyjä, toistuvia, tyypillisiä ja vakiintuneita käytäntöjä tanssi-instituutioiden jokapäiväiseen elämään kuuluu? Millaisia merkityksiä tanssitaiteilijat antavat arkselle toiminnalleen ja toimintatavoilleen tanssi-instituutioissa?

3. Tutkimuksen metodologinen perusta ja tutkimusprosessi

Ensimmäisessä luvussa jäsenisin tutkimuskohteeni eli tanssi-instituutioiden arjen luonnetta. Tässä tutkimusmetodologiaan ja –prosessiin painottuvassa luvussa tarkastelen sitä, miten lähestyn aiheittani tutkimuksellisesti. Keskeiset teemat painottuvat kysymyksiin todellisuuden ja tiedon luonteesta sekä tietämisen mahdollisuuksista ja tavoista.

Jatkan tutkimukseni toteuttamista sosiaalinen konstruktionismin kehystämänä. Tältä perustalta sitoudun tiettyihin perusoletuksiin, jotka määrittävät työni metodologisen perustan lisäksi myös tutkimuskohteen spesifiointia, tutkimuskysymysten muotoilua, aineiston hankintaan ja analysointiin liittyviä ratkaisuja sekä suhdettani tutkimuskohteeseen tutkijana. Syvennyn tässä luvussa pohtimaan ensiksi sosiaalisen konstruktionismin yleisiä metodologisia lähtökohtia ja toiseksi sen perinteessä vaikuttavaa kahta erilaista eli ontologista ja epistemologista suuntausta. Tämän jälkeen esittelen tutkimukseni toteuttamisen otetta ja kuvaan tutkimusprosessin kulkua.

3.1. Sosiaalisen konstruktionismin lähtökohdat

Todellisuus sosiaalisena konstruktiona

Sosiaalisen konstruktionismin ydinteesi on, että todellisuus on ihmisten välisissä sosiaalisissa prosesseissa merkitysten avulla konstituoituvaa. Kun todellisuus nähdään keskeisesti sosiaalisten merkitysten kautta jäsenytynä, määrittää tämä myös todellisuutta koskevan tiedon luonnetta. Tieto sosiaalisen konstruktionismin kehityksessä ei siten ole heijastusta oletetusta ”puhtaasta” ja pysyvästä todellisuudesta. Sen sijaan tieto on aina jostakin näkökulmasta, jotakin tarkoitusta varten ja jossakin sosiaalisessa suhteessa merkityksellistettyä tietoa (Burr 1995, 6). Tämä sosiaalisen konstruktionismin anti-essentialistinen oletus merkitsee, että todellisuudessa ei olemuksellisesti ole mitään sellaista, joka määrittäisi todellisuutta koskevat kuvaukset jonkinlaisiksi ihmisistä riippumatta. Toisin sanoen niitä kuvauksia, joiden avulla ymmärrämme maailmaamme, toisiamme tai itseämme eivät sanele se ”mitä

siellä on”, siis kuvausten kohteet (Gergen 1999, 47). Sen sijaan kuvaukset todellisuudesta muotoutuvat ihmisten välisissä sosiaalisissa prosesseissa, jossa kielellä, käsitteellisillä kehyksillä, kategorioilla sekä muunlaisilla representaation muodoilla on keskeinen merkitys. Todellisuuden ymmärtäminen jonkinlaisena ja tähän ymmärrykseen liittyvien elämäsmuotojen ja traditioiden ylläpitäminen edellyttävät siten jatkuvaa ihmisten välistä merkitysten jakamista ja muodostamista. (Burr 1995, 1–8, Gergen 1999, 48–49.)

Kielessä rakentuneet ja jatkuvasti rakentuvat käsitykset todellisuudesta (maailmasta, toisistamme ja itsestämme) ovat ihmisten välisten pitkien historiallisten ja kulttuuristen prosessien tuotteita, joiden avulla ymmärryksemme todellisuudesta rakentuu tietynlaiseksi. Merkityksellistämisen eli todellisuuden jäsentämisen tavat ovat siten kontekstisidonnaisia, toisin sanoen historiallis-kulttuuriseen aikaan ja paikkaan sekä esittämistilanteeseen (rooleihin, toimintaan) kiinnittyviä todellisuuden jäsennyksiä. (Burr 1995, 1–8.) Tanssija esimerkiksi saa erilaisia merkityksiä erilaisten aikakausien ja kontekstien mukaisesti: esimerkiksi klassisen balettiteoksen tai eroottisen tanssiesityksen kehyksessä. Yhteinen ymmärryksemme maailmasta ja siihen perustuvat käsityksemme ”totuudesta” ovat aina tietyn aikakauden ja tilanteen ilmentymiä ja siten tavalla tai toisella suhteellisia.

Merkitysten vakiintuminen ja muuntuminen

Todellisuuden merkityksellistämisessä on samanaikaisesti käynnissä kaksi vastakaista tendenssiä: yhtäältä on kysymys merkitysten vakiinnuttamisen prosessista, jolloin tutut kuvaamisen tavat vahvistuvat ja kiinnittyvät eräällä tavoin itsestään selviksi ymmärryksemme välineiksi. Toisaalta on käynnissä merkitysten muuttumisen ja uusien merkityksellistämisen tapojen esiin nouseminen. (Jokinen 1999, 39.) Gergen jäsentää tätä vakiintumisen ja muuttumisen prosessia käyttökelpoisuuden ja hyödyn näkökulmasta. On käytännöllistä, että tarkoitamme esimerkiksi tanssikoulusta tai tanssinopettajasta puhuessamme samaa asiaa tai ainakin luotamme siihen, että kanssakeskustelijamme ymmärtää asian kutakuinkin samoin. Tietyt kuvaamistavat liittyvät ihmiset yhteisten merkitysten äärelle, jotka puolestaan ylläpitävät kulttuuristen merkitysten jatkuvuutta. (Gergen 1994, 48–54; 1999, 46–50; ks. myös Juhila 1999, 177 ja Burr 1995, 7.)

Yhteiseen ymmärrykseen perustuvat kuvaukset eivät kuitenkaan yksinomaan nimeä todellisuuttamme vaan ne myös ylläpitävät toiminnan muotoja. Esimerkiksi erilaiset käsitykset tanssinopettajasta suuntaavat tanssinopettamista sosiaalisena

toimintana. Sosiaalisen konstruktionismin kehyksessä kieli todellisuuden merkityksellistäjänä nähdään siten sosiaalisen toiminnan muotona: kieli luo määritelmiä ja määrittelee toimintaa, joka saa tekoina aikaan vaikutuksia. Kieli on siten pikemminkin performatiivista kuin yksinkertainen itseilmaisun tai todellisuuden kuvailun väline. (Gergen 1999, 35; Burr 1995, 93.)

Käsitykset todellisuudesta konstruoituvat ihmisten välisissä sosiaalisissa prosesseissa kielen ja muiden representoinnin (kuvat, kartat, symbolit) muotojen avulla. Gergen (1999, 49) kuitenkin toteaa, että samalla kun todellisuutta konstruoidaan tietynlaiseksi, on mahdollista kysyä minkälaisia maailmoja meidän tulisi luoda. Tietynlainen todellisuuden jäsenyys on hänen mukaansa aina eräänlainen kutsu tuon jäsenyyksen kyseenalaistamiseksi ja sosiaalisen maailman muuntamiseksi. Tähän liittyy Gergenin (1994, 54) esittämä ajatus hyödyistä: mitä kulttuurimme hyötyy tietystä kuvaamisen tavoista. Tarkemmin voisi kysyä, kuka hyötyy tietynlaisista todellisuuden kuvaamisen tavoista. Tässä kohden tulee ymmärrettäväksi, että todellisuuden kuvaukset eivät rakennu yksinomaan ihmisten välisen yhteisymmärryksen vaan myös neuvottelujen ja kamppailujen tuloksena, joissa tietyt todellisuuden kuvaukset saavat joskus vahvemman sijan ja toisinaan taas vakiintuneet todellisuuden kuvaamistavat muuttuvat. Miksi sitten näin tapahtuu? Jokinen (1999, 40) liittää tämän ihmisten väliin sosiaalisiin prosesseihin ja suhteisiin, joihin valta olennaisella tavalla kietoutuu.

Vallan ilmeneminen todellisuutta koskevissa kuvauksissa eli tiedossa ja kielessä tekee näkyväksi sosiaalisen konstruktionismin poststrukturalistisen juonteen, ja siinä erityisesti Michel Foucaultin (ks. esim. 1980) analyysit vallan luonteesta. Poststrukturalismin ydinajatus on juuri se, että todellisuuden merkityksellistämisen tavat eivät ole pysyviä, vaan ajan ja kontekstin mukaan muuttuvia jäsenyyksiä, joilla edistetään tai ehkäistään sosiaaliseen todellisuuteen liittyviä asiaintiloja. Kielessä ilmenevä maailman moninaisuus, siihen liittyvät erimielisyydet ja konfliktit kutsuvat näkyviksi myös ihmisten väliset valtasuhteet. Valta ei kuitenkaan paikannu inhimillisen omistamisen kohteeksi, jota joillakin henkilöillä on ja toisilla ei. Sen sijaan Foucaultin analyysit paikantavat vallan kielen ja puhetapojen eli diskurssien tuotteeksi. Erilaisiin kulttuurisiin konteksteihin ankuroituissa todellisuuden määrittelyissä, niin kategorisoinneissa, eronteoissa kuin vastustuksessakin on siten kysymys vallan ilmenemisestä. Todellisuutta koskeva tieto on Foucaultille aina valtaa toisiin nähden, valtaa määritellä toisia ja toimia tämän määritelmän mukaisesti. Vaikka Foucault korostaa diskursseja vallan ilmenemisen mediumeina, eivät

ne ole sosiaalisen maailman rakenteista ja käytännöistä irrallisia, vaan olennaisesti toisiinsa kietoutuneita. (Foucault 1982; Burr 1995, 39, 62–64.) Diskursseihin kietoutuvan vallan samoin kuin maailman moninaisuuden näkyväksi tekemisessä korostetaan reflektiivisyyttä.

Reflektio – toisenlaisten todellisuuskuvausten ja toisenlaisen tulevaisuuden konstruomiseksi

Gergenin mukaan todellisuuden kuvaukset eivät yksinomaan konstruoi mennyttä maailmaa tai nykyhetkeä vaan olennaisesti rakentavat tulevaisuuttamme. Hän kirjoittaa (1999, 49):

”Puhuessamme ja kirjoittaessamme tässä hetkessä osallistumme tulevaisuuden luomiseen – hyvässä tai pahassa.”⁴⁴

Koska todellisuuden kuvaustavat eivät ole johdettavissa kuvausten kohteista, on kuvausten arviointi ja kyseenalaistaminen aina mahdollista. Todellisuuden kuvaustapojen muutos on siten yhteydessä oman ymmärryksen perspektiivisyyden oivaltamiseen: se tapa, jolla kuvaan todellisuutta, on aina johonkin aikaan ja paikkaan, historiallis-kulttuuriseen traditioon sekä kontekstiin kiinnittyvä.

Sosiaalisen konstruktionismin kehyksessä muutokset todellisuuden kuvauksissa perustuvat kriittiseen reflektioon. Se haastaa todellisuuden ymmärtämisen traditiot ja tältä pohjalta tarjoaa toisenlaisia kuvauksen ja toiminnan mahdollisuuksia. Kriittinen reflektio merkitsee ensisijaisesti itsestään selvänä pidetyn tiedon kyseenalaistamista, mutta myös erilaisissa perspektiiveissä tapahtuvien toisenlaisten todellisuuskuvausten kuuntelemista, joka siten suhteellistaa omia ymmärtämisen tapoja. Gergenin mukaan tällaisen kriittisen reflektion kautta on mahdollista rakentaa entistä elinvoimaisempaa tulevaisuutta. (Gergen 1999, 47–50; Burr 1995, 3.)

Reflektiivisyyteen liittyy kuitenkin yksi sosiaalisen konstruktionismin dilemma siitä, kenen elinvoimaisuutta, mitä diskurssia tai mitä (marginaalista) ääntä kriittisen reflektion tulisi tukea. Kysymys on toisin sanoen yhtäältä todellisuutta koskevien jäsenysten ja toisaalta tältä perustalta syntyvän sosiaalisen toiminnan suhteesta (Miettinen 2002, 45), siis poliittisesta toiminnasta. Sosiaalista konst-

⁴⁴ ”As we speak and write t this moment we participate in creating the future – for good or ill.” (Gergen 1999, 49.)

ruktionismia onkin kritisoitu siitä, että se jää diskurssien kuvaukseen ja ehkä jopa niiden dekonstruktiiiviseen analyysiin ottamatta kuitenkaan kantaa sosiaalisen todellisuuden muuttamiseksi. Tämän voi nähdä liittyvän foucaultlaiseen käsitykseen kollektiivisten tai ”totalisoivien” diskurssien vaarasta, mikä merkitsee, että diskurssien sisältämät moninaisuudet ja eronteot saatetaan sivuuttaa. Tämän välttämiseksi toimintaohjeita sosiaalisen todellisuuden muuttamiseksi johonkin suuntaan ei mahdollisesti haluta antaa. Burr kuitenkin ehdottaa, että vaikka emme täysin voi siirtyä oman kulttuuris-historiallisesti muotoutuneen arvomaailmamme ulkopuolelle, voisimme sosiaalisen konstruktionisminkin piirissä pyrkiä edistämään inhimillistä hyvinvointia, vaihtoehtoisia elämänmuotoja tai ihmisten toimintakykyisyyttä vallitsevissa olosuhteissa juuri erilaisten perspektiivien hahmottamisen kautta. (Burr 1998, 15–18.)

Burr (1998, 17) jatkaa, että sosiaalisen konstruktionismin korostama kriittinen reflektio on ensisijaisesti mahdollisuus tulla tietoiseksi todellisuuden moninaisuudesta sekä siihen liittyvien subjektiivisten kokemusten ja kielellisten jäsennysten eroista. Todellisuuden kuvaukselle ei ole mitään yksiselitteistä ”totuuden” kriteeriä; Ilmiöille, objekteille ja asioille on potentiaalisesti lukuisia erilaisia kuvaamisen mahdollisuuksia (Gergen 1999, 47; ks. myös Edwards 1997). Todellisuus voidaan puheessa ja kirjoituksessa konstruoida monella tavalla ja siitä voidaan rakentaa erilaisten perspektiivien mukaisesti rinnakkaisia versioita. Tämä herättää saman tien kysymyksen siitä, onko mikä tahansa todellisuuden kuvaus mahdollinen? Mikäli näin on, millä perusteella todellisuuden kuvaukset sitten tehdään tai mikä perspektiivi valitaan? Burr (1998, 14) kysyykin sitä, miten tietty todellisuuden kuvaus voidaan oikeuttaa toiseen nähden, jos minkäänlaisia käsityksiä totuudesta tai todellisesta ei ole. Nämä kysymykset johdattavat tarkastelemaan kahta konstruktionismin suuntausta, ontologista ja episteemistä konstruktionismia, joiden käsitykset kielen, todellisuutta koskevien kuvausten ja todellisuuden suhteista ovat hyvinkin erilaisia, ja jotka siksi merkitsevät erilaista perustaa tutkimuksellisille ratkaisuille. Esittelen seuraavaksi näiden kahden suuntauksen keskeisiä piirteitä, minkä jälkeen perustelen omaan tutkimukseeni liittyviä valintoja ja sitoumuksia.

3.2. Sosiaalisen konstruktionismin lajit

Kielen suhde todellisuuteen (maailmaan, toisiin ihmisiin ja itseemme) ja tähän suhteeseen perustuva ymmärrys ”totuudesta” ei sosiaalisen konstruktionismin mukaisessa teoreettisessa traditiossa ole yksiselitteinen eikä yksinkertainen asia. Kielen, diskursiivisuuden⁴⁵ ja todellisuuden suhteesta on suuntauksen sisällä käydyssä keskustelussa kehkeytynyt konflikti, jota on nimetty jopa kulttuuriseksi sodaksi (Gergen 1998, 150). Vastakkain tässä keskustelussa asettuvat episteeminen eli relativistinen konstruktionismi ja ontologinen eli realistinen konstruktionismi⁴⁶. Ne kysymykset, joiden ympärillä suuntausten välistä kamppailua käydään, ovat tiivistetysti seuraavat: Mikä on suuntausten taustalla oleva käsitys todellisesta tai todellisuudesta (What is Real)? Mikä on kielen ja todellisuuden välinen suhde? Miten suuntaukset ymmärtävät inhimillisen toimijuuden (agency) ja tämän yhteyden yksilölliseen ja sosiaaliseen muutokseen? Tarkastelen seuraavassa näitä suuntauksia kahden ensimmäisen kysymyksen valossa, ja tukeudun pääasiassa Burrin (1998, 13–25; 1995, 79–94) esittämiin jäsennyksiin. Kolmatta kysymystä olen sivunnut jo toisen luvun alussa (ks. s. 25–27) ja palaan siihen tutkimuksen viimeisessä luvussa.

Episteeminen konstruktionismi

Burrin (1995, 86) mukaan äärimmäinen relativistinen perspektiivi johtaa väitteeseen, jonka mukaan asiat tai ilmiöt ovat olemassa yksinomaan symbolisessa kielen maailmassa, diskursiivisessa todellisuudessa. Potter (1998, 1996; ks. myös Burr 1998, 19) edustaa juuri tätä relativistista positiota, jonka mukaan todellisuus on tekstuaalinen ja diskursiivinen. Tämän mukaisesti emme saa kosketusta todellisuuteen ilman kieltä, ja siksi suuntaus kieltäytyy ottamasta kantaa siihen, onko kielen ulkopuolella todellisuutta vai ei. Toisin sanoen heti, kun alamme puhua todellisuudesta se muuntuu diskursiiviseksi ilmiöiden, asioiden ja objektien representoinniksi ja selittämiseksi. Näin ollen emme voi ylittää kielen vaikutuksia todellisuuden ymmärtämisessä, ja siksi meidän tulee Potterin mukaan unohtaa kysymys kielen tuolla puolen olevasta mahdollisesta maailmasta ja keskittyä siihen, miten selonteokoja todellisuudesta konstruoidaan ja mitä nämä selonteot saavat aikaan.

⁴⁵ Palaan diskurssin käsitteeseen tarkemmin tämän luvun lopussa aineiston analyysin yhteydessä, jossa määrittelen miten tässä työssä ymmärrän diskursiivisuuden.

⁴⁶ Käsitteiden realismi ja relativismi ongelmallisuudesta ks. Juhila 1999, 163 ja 196.

Relativistisen konstruktionismin mukaisesti meillä ei ole pääsyä kielen ulkopuolelle havainnoimaan maailmasta jotakin sellaista, mitä emme olisi jo konstruoineet kielessä. Edwards (1997, 51–52) toteaaakin, että ei-diskursiivinen tai ontologinen maailma on se, mikä sellaiseksi kielellisesti kuvataan ja selitetään. Todellisuus on relativistisen konstruktionismin mukaan tulosta diskursiivista käytännöistä sen sijaan, että se edeltäisi näitä käytäntöjä (Juhila 1999, 166).

Mitä tällainen käsitys kielestä ja todellisuudesta sitten merkitsee tutkimukselle? Edellä esitetyn mukaisesti puheiden ja tekstien tuolle puolen, toisin sanoen ei-diskursiiviseen maailmaan kurkistaminen on tutkimuksellisesti mahdotonta. Tutkijalla ei myöskään ole hallussaan tietoa ontologisesta maailmasta, johon puheita tai tekstejä voitaisiin verrata. Sen sijaan yksittäisissä puhe- tai kielenkäyttötilanteissa tuotettua todellisuutta on mahdollista suhteuttaa muihin puheisiin ja teksteihin ja löytää tätä kautta institutionalisoitunutta jatkuvuutta. (Juhila 1999, 166–167.) Omassa tutkimuksessani yksittäiset tanssi-instituutioiden arjesta kertovat puhe-tilanteet aukeaisivat näin toisiin puheisiin tai teksteihin, joiden kautta olisi mahdollista löytää yhteisymmärrystä ja institutionalisoitunutta tanssitaiteilijoiden arkidiskurssin jatkuvuutta.

Ontologinen konstruktionismi

Ontologisen eli realistisen konstruktionismin mukaan tekstien ja puheen ulkopuolella on ei-diskursiivisia maailmoja eli kielen tuolla puolen olevia maailmoja. Todellisuuden voi tämän suuntauksen mukaisesti nähdä eräänlaisena diskurssien, siis kielen, puheen ja tekstien perustana. Tämä ontologiseksi nimetty todellisuus koostuu niin kehollisen olemassaolomme mahdollisuuksista ja rajoituksista kuin myös niistä fyysisen ja sosiaalisen maailman ominaisuuksista, joiden keskellä elämme. Ontologinen todellisuus tarjoaa siten sen ”raa’an materiaalin”, jonka perustalta ja johon suhteessa me luomme ymmärryksemme maailmasta ja itsestämme diskurssien välityksellä. (Parker 1992, 23–37; Burr 1995, 86–88; Juhila 1999, 162–164.)

Materiaalinen maailma on olemassa ja edeltää kieltä, jolla kuvaamme tuota maailmaa. Collierin (1998, 47–58, ks. myös Burr 1998, 18–20) osin fenomenologisen filosofian innoittamana tarkastelee inhimillistä kokemusta, tietoisuutta ja myös kieltä siten, että niitä voidaan ymmärtää vain suhteessa maailmaan ja todellisuuteen, josta ne kertovat. Kokemus, tietoisuus ja kieli ovat siten aina jostakin ja suuntautuvat johonkin kohteeseen niitä edeltävässä maailmassa, todellisuudessa. Kuvaus-uksemme todellisuudesta ovat siten aina tavalla tai toiselle suhteessa maailmaan.

Maailma ”annetaan” meille ja Collierin mukaan saamme tietoa maailmasta, sen asettamista mahdollisuuksista ja rajoista erilaisten maailmasuhteiden, toisin sanoen maailmaan osallistumisten kautta. Hän (Collier 1998, 48) itse asiassa kyseenalaistaa kielen etuoikeutetun aseman, joka sille on annettu sosiaalisen konstruktionismin piirissä. Hänen mukaansa kieli ja sen oppiminen edellyttää jotakin edeltävämpää ja perustavampaa suhdetta todellisuuteen. Tämä suhde toteutuu Collierin mukaan toiminnassa (practical interaction with reality). Esikielellinen lapsi osallistuu maailmaan ensisijaisesti toiminnallisesti. Samanaikaisesti hän kuitenkin kietoutuu niin itsensä kuin maailman ilmiöiden merkityksiin, joita kielessä toiminnalle ja todellisuudelle annetaan kyseisessä kulttuurissa. Kielen oppiminen edellyttää ensin ”pääsyä” tai osallistumista todellisuuteen. Kieli saa näin ollen merkityksensä vasta suhteessaan todellisuuteen, maailmaan, joka asettaa aina rajat sille, mitä ihminen voi kulloinkin toiminnallisesti tehdä ja tietää.

Collierin mukaan todellisuuden ilmeneminen kielessä on toisenlaista kuin sen ilmeneminen toiminnassa. Kielellä on hänen mukaansa etäisempi suhde todellisuuteen kuin toiminnalla, minkä vuoksi Collier korostaa toiminnallisuutta materiaaliseen (ontologiseen) maailmaan osallistumisen muotona. Collierin (mt., 54–58) edustaman kriittisen realismin mukaisesti sosiaalista toimintaa voidaan kuvata kielen ja käsitteiden avulla, mutta tällaisella toiminnalla on aina myös sellainen materiaallinen ulottuvuutensa, jota ei tavoiteta eikä voida kuvata yksinomaan diskursiivisesti. Maailma on siten paljon enemmän kuin tekstuaalinen, jota jo toisessa luvussa kielen ja jokapäiväisen elämismaailman yhteydessä tarkastelin (ks. luku 2.3.).

Parker (1992, 23–41, ks. myös Burr 1995, 85–89) edustaa Collierin tavoin realistista, ontologista konstruktionismia. Hän on omassa analyysissään pyrkinyt välttämään äärimmäisen relativismin ja ehdottaa todellisuuden, tiedon ja kielen yhteyden jäsentämiseksi kolmenlaista ”objektistatusta”, joiden mukaisesti asiat, ilmiöt ja objektit ovat olemassa. Nämä ovat ontologinen, epistemologinen ja moraalis-politiittinen ”objektistatus”. Parker antaa ontologisen statuksen sekä keholliselle olemassaolollemme että niille fyysisen ja sosiaalisen maailman ominaisuuksille, jotka määrittävät olemistamme ja toimintaamme. Me synnymme tietynlaiseen yhteiskuntaan, jonka fyysisesti ja sosiaalisesti määrittynyt elämänmuoto asettaa rajoituksia sille, mitä voimme olla, tehdä ja tietää. Esimerkiksi tanssiteattereiden ja tanssinoppilaitosten tietynlainen fyysinen tila määrittää tanssitaiteilijoiden toimintaa ja sosiaalista kanssakäymistä kyseisissä instituutioissa. Tämä puolestaan synnyttää erilaisia sosiaalisia ryhmittymiä (esimerkiksi ehkä tanssijat, koreografit, tuottajat,

tanssinopettajat, tanssioppilaat), joissa tanssi-instituution arkea merkityksellistettiin tietynlaiseksi, mikä puolestaan saa aikaan sen mukaista yhteistä toimintaa.

Ontologinen maailma antaa ajattelulle, tietämiselle ja myös toiminnalle rajat, mahdollisuudet ja materiaalsen perustan (kehollisuus ja maailmallisuus tietämisen ehtona, mahdollisuutena ja kohteena). Tästä ontologisesta todellisuudesta emme kuitenkaan saa koskaan suoraa tietoa, koska tieto edellyttää aina asioiden merkityksellistämistä. Parkerin (1992, 29) analyysissä tieto todellisuudesta saa toisenlaisen olemassaolon muodon eli ”objektistatuksen”, joka on epistemologinen. Tullessaan tiedoksi ontologinen todellisuus siirtyy epistemologiselle alueelle eli merkityksellistyy mm. kielessä, puheessa ja tekstissä.

Moraalis-poliittinen ”objektistatus” on epistemologisen alueen erityiskategoria. Moraalisilla ja poliittisilla asioilla ei välttämättä ole yhteyttä ontologiseen todellisuuteen, mutta niitä kohdellaan niin kuin tällainen yhteys olisi. Esimerkiksi sellaiset seikat kuin älykkyys, rotu, asenteet, mielisairaudet, persoonallisuus eivät välttämättä paikannu ontologiseen todellisuuteen vaan ne pikemminkin konstruoidaan erilaisissa diskursseissa, esimerkiksi lääketieteellistä ideologiaa korostavassa diskurssissa. (mt., 30–31.) Näillä erilaisten diskurssien ja ideologioiden mukaisilla moraalisi-poliittisilla jäsenyksillä on kuitenkin huomattavaa ja todellista vaikutusta ihmisten elämään ja käytäntöihin.

Parker (1992, 31–32) korostaakin, että epistemologiselle alueelle sijoittuva moraalisi-poliittinen tiedon ulottuvuus aina reflektoi ja uusintaa vallitsevia kulttuurisia ajattelumuotoja. Tähän liittyy näkemys siitä, että sosiaaliset järjestelmät (social arrangements), kuten esimerkiksi tanssinopiskelijan hahmottaminen palveluita ostavana asiakkaana, muuttuvat yhtäältä pysyviksi rakenteiksi ja toisaalta että ihmiset itse ovat vastuussa näiden rakenteiden muotoutumisesta. Parkerin mukaan yksilölliset valinnat ja ratkaisut tai ihmisten osallistuminen sosiaalisten rakenteiden vakiinnuttamiseen eivät kuitenkaan paikannu heidän yksilöllisiin asenteisiinsa ja motivaatioonsa vaan jonkinlaiseen yleiseen ideologiseen kontekstiin, esimerkiksi juuri asiakkuuden korostamiseen oppimisen konteksteissa. Siten ihmiset ”tekevät” diskurssin, mutta diskursiiviset olosuhteet eivät kuitenkaan ole ihmisen itsensä valittavissa.⁴⁷ (Parker 1992, 28–34, Burr 1995, 85–89.)

⁴⁷ Parker (1992, 3–22) kiinnittää diskurssin käsitteen foucaultlaiseen traditioon, jossa korostuu diskurssien historiallisuus sekä niiden kytkeytyminen institutionaalsiin ja sosiaalisiin käytäntöihin sekä valtasuhteisiin. Diskurssit ovat siis käytäntöjä, jotka muokkaavat sosiaalista todellisuutta ja ne määrittävät suhteessa

Liitän edellä esitetyn Parkerin huomion hänen kantaansa, jonka mukaan diskurssit eli todellisuuden merkityksellistämisen ja kuvaamisen tavat kiinnittyvät aina instituutioihin, valtaan ja ideologiaan. Tietyissä yhteiskunnassa, tiettyinä aikana vaikuttavat diskurssit ja diskursiiviset käytännöt tukevat tiettyjä instituutioita ja uusintavat niiden materiaalista perustaa. Parker antaa esimerkin lääketieteellisestä diskurssista, joka realisoituu mm. tutkimusraporteissa ja lääkärin vastaanotolla. Vastaavasti tanssitaiteellinen diskurssi realisoituu esimerkiksi tanssitaideita koskevassa yhteiskunnallisessa päätöksenteossa, lehtikritiikkeinä, artikkeleina ja tutkimusraporteina mutta myös tanssi-instituutioiden arkeen liittyvässä toiminnassa ja puheessa. Kaikilla näillä diskursiivisilla käytännöillä on tanssitaiteen materiaalista perustaa uusintava tai uudistava vaikutus, esimerkiksi työmahdollisuuksina ja työkäytäntöinä tai niiden puutteena. Vakiintuneet diskurssit pitävät yllä tiettyjä instituutioita, jotka puolestaan vahvistavat niihin kiinnittyviä valtasuhteita. Kysymys on siitä, mitä instituutioitunutta toimintaa diskurssit vahvistavat, mitä vaientavat, ketkä diskurssista hyötyvät ja ketkä niitä ajavat. Tietynlainen todellisuuden kuvaus sivuuttaa aina jonkin toisen kuvauksen. Kysymys on siten myös siitä kenellä on pääsy vallitsevaan diskurssiin ja ketkä siitä syrjäytyvät, tai syrjäytetään. Tätä kautta diskurssit ja diskursiiviset käytännöt ovat yhteydessä myös erilaisiin ideologioihin, joilla Parker ei niinkään viittaa yksiselitteisiin normatiivisiin totuussisältöi-

diskurssin ”ulkopuolisiin” suhteisiin, kuten instituutioihin, sosiaalisiin prosesseihin ja yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Tästä perspektiivistä Parker hahmottaa diskurssit suhteellisen koherentteina tapoina nimetä, kuvata ja kategorisoida sosiaalista maailmaa. Hän määrittelee diskurssin ”lausumien systeemiksi, joka rakentaa objektin” (mt., 5; ks. myös Suoninen 1993, 60.) Diskurssin voi siis ymmärtää melko eheäksi säännönmukaiseksi merkityssysteemiksi, joka rakentuu sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentaa sosiaalista todellisuutta. Säännönmukaisuus viittaa siis siihen, että ne kuvat, joita jokin diskurssi piirtää todellisuudesta, ovat kartoitettavissa yhtenäisenä kokonaisuutena. (Suoninen 1993, 60–63; Jokinen, Juhila, Suoninen 1993, 27) Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tiettyyn kohteeseen liittyvät kuvat ja kategorisoinnit olisivat yksiselitteisiä ja itsestään selviä. Todellisuuden erilaisiin objekteihin, ilmiöihin, tapahtumiin, henkilöihin jne. saattaa liittyä useita mahdollisia diskursseja, jotka kukin antavat sille erilaisen ja erityisen representaation. (Burr 1995, 48.) Yksi diskurssi ei siis välttämättä tyhjennä kohdettaan. Näiden erilaisten diskurssien rajat eivät myöskään välttämättä ole selkeitä, kuten Suoninen (1993, 62) toteaa, ja siksi hän pitää merkityssysteemin luonnehtimista yhtenäisenä turhan ’kiinteänä’ kielikuvana. Tähän liittyy olennaisesti myös diskurssien muuntuminen; Ne eivät ole staattisia tapoja representoida ja nimetä todellisuutta, vaan historiallisesti, aikaan ja paikkaan kiinnittyviä sosiaalista todellisuutta luovia merkityssysteemejä. Muokatessaan sosiaalista todellisuutta diskurssit ovat suhteessa toisiin diskursseihin ja nämä suhteet ovat puolestaan hierarkkisia: Jotkut diskursseista ovat vallitsevia ja toisten on puolestaan käytävä kovaa kamppailua tullakseen tunnustetuiksi. (Lehtonen 1996, 71.)

hin kuin suhteisiin ja niiden vaikutuksiin tietyssä aikana. Tällä hän tarkoittaa sitä, miten ihmiset suhtautuvat tiettyihin ilmiöihin ja mitä tämä suhtautuminen saa aikaan. Esimerkkinä hän mainitsee kristillisen diskurssin, jonka voi nähdä toimivan ideologisesti silloin, kun se tukee jotakin tiettyä maailmankuvaa vallitsevana maailmankuvana. Diskursseissa ilmenee näin ollen dominoivan tai vallassa olevan ryhmän kertomus historiasta, joka samalla oikeuttaa nykytilanteen ja mahdollisesti estää alistettujen osallistumisen historian kertomiseen. (Parker 1992, 17–20.)

3.3. Tutkimuksen metodologinen kehys ja tutkimustehtävät

Tutkimuksessani sitoudun ontologisen konstruktionismin mukaiseen käsitykseen todellisuuden kieltä edeltävästä olemassaolosta, josta saamme tietoa erilaisen maailmasuhteiden kautta. Omassa tutkimuksessani kiinnityn kieleen, joka on tarttumapinta tanssi-instituutioiden arkeen. Kieli paitsi kuvaa arjen todellisuutta on myös toimintaa, joka saa aikaan vaikutuksia ja tietynlaisia asiointiloja. Tutkimuksessani arjen kuvaamistavat kytkeytyvät tanssin instituutioitumisprosesseihin ja niissä vallitseviin valtasuhteisiin. Kielessä luodaan, ylläpidetään ja muunnetaan tanssi-instituutioiden sosiaalista todellisuutta jonkinlaiseksi. Mutta samalla tällä tietyllä kuvaamistavalla suljetaan toisenlainen todellisuus pois.

Kuten toisen luvun lopussa esitin (ks. s. 70) tutkimukseni pääkysymykset ovat: Millaisia yhteisesti ylläpidettyjä, toistuvia, tyypillisiä ja vakiintuneita käytäntöjä tanssi-instituutioiden jokapäiväiseen elämään kuuluu? Millaisia merkityksiä tanssitaiteilijat antavat arkiselle toiminnalleen ja toimintatavoilleen tanssi-instituutioissa?

Nämä pääkysymykset tarkentuvat nyt yksityiskohtaisemmiksi tutkimuskysymyksiksi ja -tehtäviksi, jotka ovat seuraavat:

1. Millaiseksi ja miten tanssitaiteilijat konstruoivat jokapäiväisen arkensa kertoessaan siitä?
- 1.1. Minkälaisia arjen käytäntöjä tanssitaiteilijat luovat, kun he kertovat jokapäiväisestä elämästään tanssi-instituutioissa?
- 1.2. Minkälaisia kulttuurisia puhetapoja eli diskursseja tanssitaiteilijat käyttävät kertoessaan arjestaan?
- 1.3. Minkälaisia yhteyksiä tanssitaiteen institutionaaliseen kontekstiin arjen käytännöistä ja puhetavoista voi löytää?

Tutkimuksessani tarkastelen siten niitä merkityksellistämisen tapoja, joilla tanssitaiteilijat jäsentävät jokapäiväistä arkeaan tanssi-instituutioissa. Tarkoitukseni on tavoittaa niitä kulttuurisia merkitysresursseja, joita tanssitaiteilijat käyttävät, konstituoivat, uusintavat ja/tai muuntavat puhuessaan tanssi-instituutioiden arjesta. Tämän lisäksi pohdin sitä institutionalisoitunutta kontekstia, eli eräänlaista tanssi-instituutioiden materiaalista ja sosiaalista perustaa, joka mahdollistaa kyseiset kuvaamis- ja puhuvat.

Mutta miksi kiinnityn juuri kieleen tanssi-instituutioiden arkea koskevan tiedon tavoittelemisessa? Eikö tanssin taidemaailma, ja tanssi-instituutioiden arkitodellisuus ole pikemminkin jotakin ei-kielellistä, eli kehollista ja liikkeellistä toimintaa, jonka tutkimiseksi esimerkiksi sellaiset tiedonhankinnan muodot kuin osallistuva havainnointi ja etnografia olisivat kohdallisempia menetelmiä? Tavoitteenani on kuitenkin pysähtyä juuri tanssitaiteilijoiden antamien merkitysten äärelle. Haluan korostaa toimijoiden omaa näkökulmaa ja heidän merkitystään arjen jäsentämisessä, ylläpitämisessä ja muuntamisessa. Tanssitaiteilijoiden arki on varmasti monin tavoin myös ei-kielellistä toimintaa. Pidän kuitenkin lähtökohtanani edellä esittämäni Collierin näkemystä, jota soveltaen kielessä annettavat merkitykset ja kuvaukset arjesta olennaisesti kietoutuvat tanssitaiteilijan maailmassa olemiseen ja siihen osallistumiseen sekä jokapäiväisessä subjektiivisessä että intersubjektiivisessä toiminnassa. Kielessä annettavat merkitykset rakentuvat erilaisissa käytännöissä, toiminnassa ja sosiaalisissa suhteissa. Kieli ja toiminta eivät ole toisiansa poissulkevia vaan toisiinsa kietoutuneita ja toisiansa täydentäviä.

Sosiaalisen konstruktionismin kautta tutkimukseni kiinnittyy laadullisen ja empiirisen tutkimuksen perinteeseen, jonka mukaisesti olen kiinnostunut ilmiöiden merkityksistä ja ymmärtämisestä niiden selittämisen ja kontrollin sijaan (Alasuutari 2001; Varto 1992). Paikannan tutkimukseni todellisuuden ja sen representation väliselle eletylle rajalle, eli siihen tanssitaiteilijoiden eletyn elämissämaailman kohtaan, jossa he kuvaavat kokemuksiaan asioista, ilmiöistä ja tilanteista tanssi-instituutioiden arkeen liittyen yhtäältä minulle tutkijana mutta toisaalta myös itselleen tanssitaiteilijoina. Eletyn rajan (lived border) käsite juontuu laadullisen tutkimuksen paikantamisesta juuri sille rajalle, jossa maailma saa merkityksensä. (Gubrium ja Holstein 1997, 101.) Myös Ollila (2002, 9) paikantaa tiedon tavoittelun rajalla tapahtuvaksi ja luonnehtii sitä seuraavasti:

”Tiedon saavuttaminenkin on moninaista ja monimutkaista. Tietoa etsitään ja löydetään rajalta ja reunoilta. Tietoa noudetaan kaaoksen ja järjestyksen rajalta, totunnaisten ja tavattoman rajalta, järjen ja mielikuvituksen rajalta. Tietäminen tapahtuu myös totuuden ja erheen rajalla, rajan kahta puolta horjuen.”

Maaailma on, mutta tieto tuosta maailmasta konstituoituu sosiaalisesti erilaisten merkitysten hämärillä rajoilla. Todellisuuden symboliset kuvaamistavat kehkeytyvät ihmisten välisissä sosiaalisissa prosesseissa historian ja kulttuurin antamissa yhteisymmärrysten ja kamppailujen kehissä. Tieto on aina myös jostakin näkökulmasta, jotakin tarkoitusta varten ja jossakin sosiaalisessa suhteessa merkityksellistettyä tietoa. Työssäni tieto tanssi-instituutioiden arjesta rakentuu tanssitaiteilijoiden ja tutkijan välisissä keskusteluissa tutkimuksellisesta perspektiivistä. Tieto ja tutkimus keskusteluna on tärkeä työni kulkua ohjaava sosiaalisen konstruktionismiin liittyvä näkemys, jota seuraavaksi jäsennän.

Keskustelu tiedon tuottamisena

Keskustelu tutkimuksen ja jopa tieteen metaforana on sosiaalisen konstruktionismin tutkimusperinteen keskiössä. Keskustelu viittaa ensisijaisesti siihen, että empiirinen eli kokemuksien ohjaama tutkimus jäsentyy historiallis-kulttuurisena merkitysten jatkuvana kehkeytymisenä tiedon kasautumisen tai lopullisen totuuden etsimisen sijaan. (Gergen 1999, 91, 93, 147; ks. myös Czarniawska 1997, 7; 1998, 51–63; Gubrium ja Holstein 1997, 113.) Keskustelun käsitteellä korostetaan tiedon kehkeytymisen prosesseja, joissa itseen, toisiin ihmisiin ja maailmaan liittyviä merkityksiä konstruoidaan vuorovaikutuksessa. Kun tieto ymmärretään ihmisten välisissä suhteissa konstruotuviksi merkityksiksi, on ilmeistä, että merkitykset eivät ole lopullisia, pysyviä tai jäätyneitä, kuten Gergen (1999, 146, 157) asian ilmaisee. Sen sijaan erilaisissa suhteissa syntyvät merkitykset ovat jatkuvassa tulemisen, muotoutumisen ja uudelleenmuotoutumisen tilassa, jonka Gergen (mt., 145) tiivistää seuraavasti:

”Tämän tarkoituksena on ehdottaa, että me siirrämme merkityksen ihmisten päistä ja si-
joitamme sen niihin tapoihin, joilla me jatkamme yhdessä eteenpäin.”⁴⁸

⁴⁸ ”This is to suggest that we remove meaning from the heads of individuals, and locate it within the ways in which we go on together.” (Gergen 1999, 145.)

Keskustelu ihmisten välissä syntyvän tiedon ja ymmärryksen metaforana ohjaa tutkimustani sen eri vaiheissa: tutkimusaineiston keräämisessä, sen analysoimisessa ja tulkinnassa sekä lopuksi tutkimuksen raportoinnissa. Keskustelu viittaa sekä kasvokkaisessa kielellisessä vuorovaikutuksessa kerättyyn tutkimusaineistoon että teoreettisen kirjallisuuden kanssa käytävään keskusteluun aineiston analyysin ja tulkinnan yhteydessä. Keskusteluun liittyy myös tanssin taidemaailma tutkimus-aiheeseeni liittyvissä kysymyksissä. Keskustelu on kehämäistä liikkumista vuorovaikutuksellisen 'tässä ja nyt' tilanteen ja tanssi-instituutioiden vakiintuneen kulttuurisen tason välillä. (ks. myös Juhila 1999.) Sovellan tutkimuksessani myös kollaboratiivisen tutkimuksen osallistavaa ideaa (Lather 1997, xix; Gergen 1999, 98), jonka mukaisesti työskentelen yhteistyössä tutkimukseeni osallistuvien tanssitaiteilijoiden kanssa eriasteisesti tutkimusprosessin eri vaiheissa. Kollaboraatiohan on olennaisesti keskustelua yhteisen aiheen äärellä, mikä ilmenee myös tutkimusraporttini muodossa, jota esittelen tarkemmin aineiston analyysiluvun lopussa.

3.4. Tutkimusprosessi

Tieto tanssi-instituutioiden arjesta on tiettyyn aikaan ja paikkaan kiinnittyvää, erityisesti keskusteluun osallistuvien tanssitaiteilijoiden ja tutkijan näkökulmiin sekä keskusteluolosuhteisiin kietoutuvaa tietoa. Ketkä siis osallistuvat keskusteluun sekä milloin ja missä nämä keskustelut käytiin?

Tutkimuksen tanssitaiteilijat

Tutkimukseeni osallistuvat kaikki ne tanssitaiteilijat, jotka olivat mukana kahden eri tanssi-instituution työnohjausprosesseissa vuosina 1995–1997. Osallistuminen työnohjaukseen oli vapaaehtoista. Työnohjausprosessien kuluessa tanssitaiteilijoiden työsuhteet muuttuivat, minkä vuoksi alkuperäisistä työnohjausryhmien kokoonpanoista yksi henkilö kummastakin ryhmästä jäi pois. Siten tutkimukseeni osallistui lopulta 8 tanssijaa ja 6 tanssinopettajaa.

Olen päätenyt säilyttämään sekä tutkimukseeni osallistuvien tanssitaiteilijoiden että heidän edustamiensa tanssi-instituutioiden anonymisyyden, mikä liittyy tutkimuskäytännöissä tutkittavien henkilöiden ja heidän instituutioidensa suojaamiseen (Kvale 1996, 114, 172, 259–260; Eskola & Suoranta 1996, 57–58). Periaatteena anonymiteetin säilyttämisessä on, että henkilöllisyyden ja instituutioiden

tunnistaminen tehdään mahdollisimman vaikeaksi, jolloin suojataan tutkimukseen osallistuvien henkilöiden yksityisyyttä myös instituutioiden kontekstissa. Edellisen lisäksi olen halunnut suojata myös lukijaa. Identifioimatta tanssitaiteilijoita ja tanssi-instituutioita pyrin antamaan lukijalle mahdollisuuden pitäytyä näihin mahdollisesti liittyvien aikaisempien mielikuvien ulkopuolella (ks. myös Houni 2000, 78). Näin pyrkimykseni on johdattaa lukija tanssi-instituutioiden seinien läpi itse asiaan, tanssi-instituutioiden arjen kulttuuriin ja jäsenyyksiin tanssitaiteilijoiden näkökulmasta.

Anonymisyyden säilyttämiseksi olen poistanut tai muuntanut kaikki sellaiset kohdat, jotka yksiselitteisesti identifioivat joko tanssitaiteilijan tai tanssi-instituution. Olen merkinnyt nämä kohdat merkillä [...]. Kaikki tanssitaiteilijat esiintyvät tutkimusraportin fiktiivisissä keskusteluissa pseudonimillä, jotka he joko itse itselleen antoivat tai pysyivät minua antamaan sen heille. Tämä on tutkimuksellinen valintani, joka liittyy yhtäältä yksityisyyden säilyttämiseen (ks. myös Kvale 1996, 114, 259) ja toisaalta moniäänisyyden näkyväksi tekemiseen keskusteluissa (ks. tarkemmin s. 84 ja 106–110). Mikäli muualla tutkimusraportissa viitataan tanssitaiteilijoiden kommentteihin, käytän heistä kirjain- ja numeromerkintöjä: T = tanssija, TO = tanssinopettaja, n = nainen, m = mies sekä numerot 1,2, jne., jotka erottelevat tanssitaiteilijat toisistaan.

Onko tunnistamattomuuden säilyttäminen sitten mahdollista tanssin taidemaailman kontekstissa vai johtaako anonymisyyteen pyrkiminen itse asiassa lukijan askartelemaan aiheen kimpussa etsiäkseen ja tunnistaakseen puhujat ja heidän arkiset työympäristönsä? Olen hyvin tietoinen tanssin taidemaailman tunnistettavuudesta sen ytimessä mutta myös sen reunamilla toimiville henkilöille, ja siten myös tämän tutkimusraportin lukijoille. Tunnistettavuus saattaa ilmetä niin tanssitaiteilijoiden tuttuina mielipiteinä ja kommentteina kuin puhe- ja ilmaisutapoina. Pseudonimet ja koodimerkit eivät hävitä tanssitaiteilijoiden olemassaoloa. Tunnistettavuus voi ilmetä myös toimintatavoissa, jotka on mahdollista yhdistää tiettyyn tanssi-instituutioon. Tutkimukseni intentio ei kuitenkaan ole paljastaa juuri näitä tanssitaiteilijoita ja tanssi-instituutioita. Sen sijaan heidän avullaan tavoittelen niitä kulttuurisia merkitysresursseja, joilla he arkeaan tanssi-instituutioiden kontekstissa jäsentävät.

Tanssijat edustavat yhtä pääkaupunkiseudulla toimivaa nykytanssiin suuntautunutta tanssiteatteria. Haastattelun toteuttamisen aikaan keväällä 1997 tanssijat olivat 26–37 vuoden ikäisiä. Heistä naisia oli 4 ja miehiä 4. Viisi tanssijoista oli suorit-

tanut tanssitaiteen alan koulutuksen Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella joko pääosin tai tanssitaiteen maisterin tutkintoon saakka. Kolmella tanssijalla oli tanssitaiteeseen liittyviä laajoja opintoja ja kursseja mm. Suomen Kansallisoopperan balettikoulussa, muissa tanssitaiteen oppilaitoksissa ja festivaalien yhteydessä sekä Suomessa että ulkomailla. Kaikki tanssijat olivat toimineet koko ammatillisen uransa päätoimisesti tanssijoina joko tässä tanssiteatterissa tai aikaisemmin muissa tanssiryhmissä ja -kokoonpanoissa. Jonkin verran he ovat tehneet tanssitaiteeseen liittyvää sivutoimista opetustyötä. Pisimpään alalla toiminut tanssija aloitti päätoimisen tanssijantyönsä vuonna 1980 ja viimeisin aloitti tanssijan ammatissa vuonna 1995.

Tanssinopettajat edustavat puolestaan yhtä pääkaupunkiseudun tanssioppilaitosta, jonka opetussuunnitelmassa klassisella baletilla on keskeinen sija. Kuudesta tutkimukseen osallistuneesta tanssinopettajasta 1 oli mies ja 5 naista. He olivat haastattelun toteuttamisen aikaan 31 – 57 vuoden ikäisiä. Ennen opetustyötään neljä heistä oli toiminut päätoimisena tanssijana, osa solistisissa tehtävissä Suomen lisäksi myös ulkomailla. He olivat niin ikään saaneet tanssijan ammattiin johtavan koulutuksen joko Suomen Kansallisoopperan balettikoulussa tai muissa tanssikouluissa Suomessa ja ulkomailla. Tanssinopetukseen liittyviä opintoja he olivat suorittaneet Suomessa mm. korkeakoulujen ja muiden oppilaitosten täydennyskoulutuskursseilla, mutta myös ulkomailla alan oppilaitoksissa. Yhdellä tanssinopettajalla oli ulkomailla suoritettu balettiopettajan ammattitutkinto. Tanssinopettajan työssä pisimpään ollut oli aloittanut opetustyön vuonna 1968 tanssijantyön ohella ja viimeisimmät kaksi olivat siirtyneet päätoimisiksi tanssinopettajiksi vuonna 1990.

Tutkimukseeni osallistuvat tanssijat ja tanssinopettajat edustavat osaa kummankin tanssi-instituution työyhteisöstä. Heitä voi pitää myös eräänlaisena valikoituneena joukkona, koska he olivat olleet kiinnostuneita työnohjauksen kaltaisesta oman työn jäsentämisestä ja kehittämisestä. Tähän valikoitumiseen viittaa mm. erään tanssijan kommentti haastattelun lomassa:

Tää on hyvä ku pukee sanoiks näit asioit ni nyt on ihan et vau, tosiaan näinhän se on. Tätä mieltä mä olin silloin siit työhön ohjauksestakin, että kun ihmiset kokoontuu puhumaan asioista, varsinkin me, jotka ollaan tanssijoita, [...] niin se on äärimmäisen hyödyllistä. (T.3.n)

Mitä tällainen valikoituminen merkitsee ja mikä suhde tällä joukolla on tutkittaviin tanssi-instituutioihin? Edustavatko he riittävästi näitä tanssi-instituutioita? Yksi-

selitteistä vastausta kysymyksiin on vaikea antaa. Kukin tanssitaiteilija oli toiminut näiden instituutioiden työntekijänä eripituisia aikoja, mikä antaa heille käsitykseni mukaan omanlaisensa näkökulman ja sen mukaisen edustuksen tanssi-instituutioiden arkeen. Korostan kuitenkin, että kun tarkastelen tanssi-instituutioiden arkea, tulkitsen sitä juuri näiden valikoituneiden tanssitaiteilijoiden perspektiiveistä rakentuvaksi.

Tutkija tanssin taidemaailmassa

Tieto ei ole tietäjistään irrallista. Tutkijana olen mukana konstruoimassa tietoa tanssi-instituutioiden arjesta oman taustani viitoittamana. En ole tanssija enkä tanssinopettaja, mutta olen toiminut tanssitaiteen alalla erilaisissa tehtävissä koko ammatillisen urani⁴⁹. Siten toimin tutkijana eräällä tavalla kotikentälläni, vaikkakin sen reunamilla, sivussa varsinaisesta tanssitaiteen ytimestä eli tanssitaiteilijan työstä. Mitä tällainen kotikentällä toimiminen sitten tutkimuksellisesti merkitsee?

Tutkimuksen toteuttaminen kotikentällä tuo mukanaan sekä etuja että haittoja (ks. myös Ylijoki 1998, 13). Etuna voi pitää sitä, että oman taustani ansiosta olen varsin sisällä tutkimassani tanssin taidemaailmassa. Wulffin (1998, 5) sanoin, minulla on sellaista sosiaalista pääomaa, joka liittyy tanssin taidemaailman rakentumiseen. Tunnen siihen liittyviä taloudellisia ja muita rakenteellisia toimintaedellytyksiä, vallitsevia toimintatapoja mutta myös epävirallisia toimintakäytäntöjä. Tanssitaiteilijat ovat minulle niin ikään tuttuja erilaisista ammatillisista konteksteista: henkilökohtaisina työtovereina, esiintyvinä tanssitaiteilijoina näyttämöillä ja medioissa sekä tanssinopettajina erilaisissa tanssioppilaitoksissa. Osa tanssitai-

⁴⁹ Kasvatustieteen maisterin tutkinnon suorittamisen jälkeen vuonna 1986 aloitin Suomen Tanssitaitelijan liiton osa-aikaisena sihteerinä ja tein osa-aikaisen suunnittelijan töitä Teatterikorkeakoulussa kevääseen 1987 saakka. Vuosina 1987–1988 toimin Vantaan kaupungin kulttuurisihteerinä vastuualueenani teatteri ja tanssi. Teatterikorkeakoulun suunnittelijana tanssitaiteen perusopetukseen ja täydennyskoulutukseen liittyen toimin vuosina 1988–1994. Vuosina 1995–1998 olin Taidekorkeakoulujen opettajien pedagogisen koulutuksen suunnittelija ja kouluttaja. Näiden tehtävien lisäksi toimin Valtion tanssitaidetoimikunnan sihteerinä vuosina 1991–1996. Vuonna 1999 siirryin tutkijakoulutettavaksi Monikulttuurisen taidekasvatuksen tutkijakouluun ja myöhemmin Valtakunnallisen esittävän taiteen tutkijakouluun sekä tutkijaksi Suomen Akatemian rahoittamaan tanssintutkimuksen projektiin *Making a Difference in Dance*, johon myös tämä tutkimukseni kiinnittyy. Tähän kaikkeen minut johdatteli noin 15 vuoden tiivis tanssinharrastus, joka alkoi vuonna 1972. Ammatilliseen tanssitaiteen koulutukseen tai muutoin tanssin ammattiin en ole koskaan hakeutunut.

teilijoista on tuttuja myös tanssinharrastuksen ajoiltani. Minulla tutkijana on siten heistä entuudestaan mielikuvia tanssitaiteen ammattilaisina.

Tanssin taidemaailmaan sijoittumiseni lisäksi suhteeni tutkimukseni tanssitaitelijoihin on hyvin erityislaatuinen. Erilaisten ammatillisten kontaktien lisäksi olen ollut työnohjaussuhteessa jokaiseen heistä. Toimin kahdessa tanssi-instituution työryhmässä työnohjaajana, mikä avasi itselleni uuden näkökulman ja entistä läheisemmän suhteen näiden kahden tanssi-instituution arkeen, työprosesseihin ja toimintatapoihin sekä niissä toimiviin tanssitaitelijoihin. Myös tanssitaitelijoiden suhde minuun sai uuden ulottuvuuden, jota yksi tanssija ja yksi tanssinopettaja kuvaavat seuraavasti:

Se oli vaan hämmäntävää nähdä sut työssäs. Teija työssä. [...] Se hämmens mua hirveesti. Ja sitten mä kysyin, että minkä takia sä oot niin erilainen, kun sä vedit sitä, kun sitten miten sä oot muuten. (T.6.n)

Se oli mulle helpottavaa, että ohjaaja oli henkilöitynyt nyt sinuun. (TO.5.n)

Työnohjaussuhteen yksi keskeinen elementti on luottamuksellisuus. Tämä merkitsee työnohjaajalle mm. ehdotonta vaitiolovelvollisuutta työnohjausryhmissä käsiteltyihin teemoihin ja ilmiöihin. Kun työnohjausprosessien jälkeen siirryin tutkimuskysymysten ja tutkimuskeskustelujen pariin, oletan, että tanssitaitelijat kertoivat arjestaan sekä työnohjaajalle sekä tutkijalle. Tähän viittaa oma arvioini tutkimussuhteen ja aineiston luonteesta; Tanssitaitelijat kertoivat avoimesti ja arkailematta erilaisista kokemuksistaan niin työhönsä kuin yksityiselämäänsä ja jopa yksittäisiin henkilöihin liittyen, vaikka en jälkimmäisiin liittyviä kysymyksiä esittänytkään. Yhden tutkimuskeskustelun alussa eräs tanssitaitelija kertoi odotaneensa yhteistä keskusteluumme, jona aikana hän hyvin koskettavasti kertoi kokemuksistaan kuluneista työkausistaan.⁵⁰ Tässä keskustelussa oma kokemukseni rajasta työnohjaajan ja tutkijan roolini välillä oli hyvin häilyvä, mikä myös kertoo näiden roolien samankaltaisuudesta. Juuri tämä haastattelu ja tutkimussuhteen

⁵⁰ Tarkastellessaan vapaamuotoisen yksilöhaastattelun luonnetta Alasuutari (2001, 151) toteaa, että haastateltavat näyttävät usein soveltavan haastattelussa jonkinlaista sovellettua "terapiatilanteen" kehystä. Kun oma suhteeni tanssitaitelijoihin oli tutkijan lisäksi myös työnohjaaja, on ilmeistä, että tanssitaitelijat saattoivat virittyä ainakin osin työnohjausselliseen, ehkä jopa terapeutiseen keskusteluun.

luottamuksellisuus viritti kiinnostukseni toisenlaista eli kollaboratiivista tutkimusotetta kohtaan.

Tanssin taidemaailman tuttuus tuo tutkimukseen sen, että minun on helppo taivottaa ja ehkä jopa ymmärtää niitä kokemuksia, joista tanssitaiteilijat minulle kertovat. Tähän liitän yhden tanssijan seuraavan sivuhuomautuksen:

Mut arjessahan se tietysti [...] ihan kaikki glamouri sillä tavalla hävi, kyl sä sen tiedät, mitä se sit on. (T.5.n)

Tässä taidemaailmassa sisällä olevana tutkijana minulle ei ehkä tarvitse yksityiskohtaisesti avata niitä merkityksiä, joiden äärellä tanssitaiteilijat työskentelevät. Tästä jatkaa eräs toinen tanssija seuraavasti:

Tietysti se, että on ollu jollain lailla tanssin kans tekemisissä niin, että ymmärtää tätä meidän ongelmakenttää ilman et meidän tarvii pohjamutia myöten selvittää, että minkä takia treenitunnista voi olla väsyne. Et jos on itte tehny joskus ni tietää et ahaa siellä hikoillaan [ja] siel voi väsyäki. [...] Jos ei ois koskaan ollu missään tekemisissä tanssin tai fyysisen tekemisen kanssa, ni se vois olla tosi hankalaa. [...] Että semmonen perusymmärrys on olemassa. (T.7.m)⁵¹

Toisaalta tällaisen position haittana saattaa olla, että minulle ei välttämättä kerrota itsestään selvinä pidettyjä seikkoja. Ne saatetaan sivuuttaa yhteisissä keskusteluissa, erityisesti mikäli tutkijana en huomaa pysähtyä näihin kohtiin. Löydän tällaisen momentin erään tanssijan puheenvuorosta, jota tutkijana en pyytänyt tarkentamaan:

TL: Kerro vähän niistä treeneistä, harjoituksista. Mitä se on sulle? Mikä sulle siinä on tärkeää?

Tanssija: No siin on eri vaiheita. Se alkaa tyhjästä, ei tiedä mitään. Sit tulee joku kuva. Tai se riippuu hyvin paljon produktiosta ja koreografista ja bla, bla, bla. (T.4.n)

Itsestään selvinä pidettyjen seikkojen sivuuttaminen saattaa liittyä myös paikkaan tanssin taidemaailman reunalla. Tanssitaiteen ytimen ulkopuolelta minun ei kui-

⁵¹ Tanssijan kommentti liittyy hänen arvioonsa minusta työnohjaajana, mutta liitän sen tässä tutkimukselliseen kontekstiin. Mielestäni työnohjaajan ja tutkijan roolit voidaan varsin helposti rinnastaa, sillä molemmissa pyrkimyksenä on kuunnella ja ymmärtää toisen ihmisen kokemuksia. Teoreettis-analyttinen kehys ja työn raportoinnin luonne on tutkijan roolissa kuitenkin toisenlainen kuin työnohjaajan roolissa.

tenkaan ole mahdollista täysin ymmärtää kaikkea sitä hienovaraista kokemuksellisuutta, joka niin tanssijan kuin tanssinopettajankin arkityöhön liittyy. Oletukseksi on, että monisysten arjen ilmiöiden kertominen sellaiselle henkilölle, joka ei harjoita kyseistä ammattia saattaa tuntua yksinkertaistavalta ja jopa turhautavalta.

Tanssin taidemaailman tuttuus antaa yhtäältä mahdollisuuden läheiseen ymmärtämiseen ja luottamukselliseen keskusteluun: En tutkijana ole tanssin taidemaailman sisäisyyteen kurkistava ulkopuolinen urkki ja vaan monin tavoin osallinen alaan liittyvissä prosesseissa. Toisaalta tällainen tuttuus, läheisyys ja osallisuus saattaa tuottaa näköharhan tai ”koti-sokeuden”, joka liittyy juuri merkitysten itsestään selvänä pidettyyn sisältöön ja niiden konstruoinnista. (Ylijoki 1998, 13; Czarniawska 1997, 59–63.)

Miten sitten ehkäistä tuollaista näköharhaa? Sosiaaliseen konstruktionismiin kiinnittyneen tutkimuksen yhtenä lähtökohtana on kriittinen asenne itsestään selvänä pidettyyn tietoon. Se edellyttää kyseenalaistavaa ja eräänlaista ulkopuolelle asettuvaa suhdetta tutkimuksen kohteeseen (attitude of *outsidedness*) (Czarniawska 1997, 59–63; Burr 1995, 3). Tämän voi välittää esimerkiksi teoreettis-analyttinen viitekehys, jonka äärellä itsestään selvyksiä voi problematisoida. Kriittinen asenne edellyttää myös tutkimuskohteeseen liittyvän tiedon paikallistamista henkilöiden lisäksi tiettyyn ajalliseen hetkeen. Tämä kaikki on tutkimukseen ja sen toteuttamiseen liittyvää reflektiota, johon olennaisesti liittyy myös tutkijan itsereflektio, siis tietoisuus tutkijan taustani, esioletusteni ja tekemieni tutkimuksellisten valintojen ja ratkaisujen merkityksestä tiedon konstruoinnin prosesseissa. Tällainen kriittisyys ja reflektiivisyys on Gergenin (1999, 162) mukaan yksi tie moniäänisyyden kunnioittamiseen ja useiden perspektiivien huomioon ottamiseen tutkimuksessa. Omassa työssäni perspektiivisyyttä lisää myös kollaboratiivinen työtap, kun tanssitaiteilijat osallistuivat paitsi tutkimusaineiston tuottamiseen myös sen analysoimisvaiheeseen yhteistyössä kanssani.

Haastattelu tutkimuskeskustelun muotona

Keskustelussa saamme tuntumaa toisiin ihmisiin, heidän kokemuksiinsa ja siihen maailmaan, jossa he elävät. Tutkimuksellisessa kehyksessä keskustelu ei kuitenkaan ole jokapäiväiseen inhimilliseen vuorovaikutukseen liittyvä kanssakäymisen muoto, vaikka se monilta osin saattaa muistuttaa sellaista. Tutkimuksellisessa keskustelussa tarkoituksena on kerätä tietoa ja kuvauksia toisen keskustelun osapuolen kokemuksista ja elämismailmasta. Tällaisessa kehyksessä keskustelu on ammatil-

lista toimintaa, jota ohjaavat keskustelun tarkoitus ja rakenne sekä keskustelijoiden erilaiset positiot keskusteluun nähden. (Kvale 1996, 5–6.)

Työssäni tutkimuksellinen keskustelu toteutui yksilöllisinä haastatteluina. Haastatteluiden tarkoituksena oli kerätä tietoa ja kuvauksia tanssi-instituutioiden arjesta niissä työskentelevien tanssitaiteilijoiden näkökulmista. Näiden haastatteluiden kautta tavoittelen niitä kulttuurisia merkityksiä, joilla tanssitaiteilijat kuvaavat arkeaan. Tällaisten merkitysten tavoittamiseksi haastattelu on mielestäni kohdallinen tutkimusaineiston keräämismenetelmä. Kvale (1996, 104; ks. myös Eskola & Suoranta 1996, 73) kuitenkin toteaa, että mikäli tutkimuksen aiheena on tietyn ryhmän toimintaan liittyvät implisiittiset merkitykset tai itsestään selvinä pidetyt oletukset, haastattelua parempia aineiston keruun menetelmiä olisivat esimerkiksi osallistuva havainnointi tai kenttätutkimus, joita voi täydentää epämuodollisilla haastatteluilla. Oman tutkimukseni voi katsoa ainakin osin edustavan Kvalen kuvaamaa aihepiiriä. Miksi kuitenkin keräsin aineistoni yksinomaan haastattelemalla tanssitaiteilijoita? Perustelen valintaani omalla pitkäaikaisella työkokemuksellani tanssin taidemaailmassa. Taustani on useiden vuosien työskentely tanssitaiteen parissa, jona aikana olen tullut tehneeksi eräänlaista osallistuvaa havainnointia tanssitaiteeseen liittyvistä elämysmuodoista (ks. myös Ylijoki 1998, 13). Olin siksi osallisena moninaisesti tanssitaiteeseen liittyvissä ilmiöissä. Tanssitaiteilijoiden yksilöllisten haastatteluiden kautta sain etäisyyttä omaan perspektiiviini tanssin taidemaailmassa ja pääsin lähemmäksi juuri heidän jäsennyksiään ja merkityksiään. Yksilölliset haastattelut toivat useita perspektiivejä tanssi-instituutioiden arkeen, ja siten ehkäisivät tutkijan näköharhaa tai ”kotisokeutta”.

Koska tanssi-instituutioiden arkeen liittyvien kulttuuristen merkitysten hahmottaminen on työssäni keskeistä, on tärkeää pohtia haastatteluiden toteuttamista yksilöllisinä haastatteluina ryhmäkeskusteluiden sijaan. Kuten Alasuutari (2001, 151–155) toteaa, näiden erilaisten vuorovaikutustilanteiden avulla saadaan erilaista tutkimusaineistoa, johon erityisesti aineiston analyysissä ja tulkinnessa tulee kiinnittää huomiota.

Ryhmäkeskustelussa, varsinkin jos ryhmä on luonnollinen ryhmä kuten omassa tutkimuksessani, osallistujat soveltavat arkielämästään tuttua ryhmän vuorovaikutustilanteen kehystä. Näin voi olettaa, että ryhmän kulttuuri on läsnä sellaisenaan, ikään kuin autenttisesti. Tällöin tutkijalla on mahdollisuus nähdä, kuulla ja eritellä sellaista, mikä ei yksilöhaastattelussa ole mahdollista: niitä termejä, käsitteitä, hahmottamistapoja ja argumentaatiostruktuureja, joiden puitteissa ryhmä toimii

ja ajattelee kulttuurisena ryhmänä. Puhuessaan toisilleen ryhmän jäsenet voivat käyttää ”sisäpiirin” termejä, jotka ovat arvokkaita mahdollisuuksia tavoittaa juuri tämän ryhmän kulttuurisia piirteitä. (Alasuutari 2001, 151–152; Eskola & Suoranta 1996, 72–75.)

Yksilöllisiä haastatteluita perustelen yhtäältä tanssitaiteilijoiden aikataululla. Jotta ryhmäkeskusteluissa olisi päästy käsittelemään arjen moninaisia ilmiöitä, olisi ollut tärkeää, että ryhmäkeskusteluja olisi voitu järjestää niin monta kuin aiheen käsittely olisi vaatinut. Tämä tuntui kuitenkin tanssitaiteilijoiden arjen aikataulujen ja tutkimukseni etenemisen rytmissä lähes mahdottomalta. Toisaalta ryhmäkeskustelutilanne olisi muistuttanut vahvasti työnohjaustilanteen struktuuria, minkä tutkimuksellisessa kehyksessä halusin välttää. Pyrin siis rajaamaan työnohjauksen ja tutkimuksen toisistaan erillisiksi prosesseiksi. Tähän liittyy myös tutkijaroolini korostaminen työnohjaajan roolin sijasta.

Alasuutarin (2001, 153) mukaan ryhmäkeskusteluja vierastetaan mm. koska arvellaan että ihmiset arastelevat puhua omista asioistaan muiden kuullen. Tällöin puheen ajatellaan jäävän pinnalliseksi myöntelyksi ja ryhmästä saatetaan esittää yhtenäinen julkisivu. Alasuutari (mt., 152) erittelee ryhmäkeskustelua edelleen tilanteena, jossa keskustelu kiertyy sen ympärille, mikä ryhmän jäsenille on yhteistä, kun taas yksilölliset eroavaisuudet ja subjektiiviset tuntemukset suodattuvat pois. Yksilöllisissä haastatteluissa ryhmän kulttuuri ei mielestäni kokonaisuudessaan katoa. Tähän viittaa myös Riessman (1993, 5), kun hän toteaa, että ”[...] kulttuuri ’kertoo itsestään’ yksilöllisten tarinoiden kautta”⁵². Kulttuuri on läsnä yksittäisen tanssitaiteilijan kerronnassa jo kielessä sellaisenaan, kuten ensimmäisen luvun kulttuurin tulkinnassani osoitin. Mutta kulttuuri on läsnä myös tanssitaiteilijoiden ryhmään itseensä liittyvissä kuvauksissa. Toteuttamalla haastattelut yksilöllisinä halusin antaa mahdollisuuden yhteisten jäsennysten esille tulemiseen, mutta halusin antaa tilaa myös eron tekemiselle sekä tanssitaiteilijoiden subjektiivisille kokemuksille.

Milloin ja missä tutkimuskeskustelut käytiin?

Otin puhelimitse yhteyttä kuhunkin tanssijaan ja tanssinopettajaan, ja ehdotin heille yksilöllistä haastattelua kahdesta teemasta, joista toinen käsitteli heidän ar-

⁵² ”[...] culture ‘speaks itself’ through an individual’s story”. (Riessman 1993, 5.)

keaan tanssi-instituutioissa ja toinen heidän kokemuksiinsa toteutuneista työnohjausprosesseista. Jo ennen työnohjausprosessien alkua, keväällä 1995, olin kertonut tanssitaiteilijoille tutkimuksestani, jonka tarkoituksena oli pohtia työnohjauksen mahdollisuuksia tanssi-instituutioissa (ks. liite 1). Myös haastattelun hetkellä työni kaksoisteema oli vielä ajankohtainen: tarkoitukseni oli saada ymmärrystä niin tanssi-instituutioiden arkeen kuin tässä kontekstissa toteutettuihin työnohjausprosesseihin. Tanssi-instituutioiden arkeen liittyvän tiedon tarkoituksena oli kontekstualisoida tanssitaiteilijoiden työnohjauskokemukset.⁵³

Tanssitaiteilijat valitsivat itse niin haastattelun ajankohdan kuin haastattelupaikankin. Ajankohtaa samoin kuin haastattelun kestoa määritteli vahvasti heidän arkinen aikataulunsa. Haastattelut toteutuivat 26.2.1997 – 14.6.1997 välisenä aikana. Aikaisin haastattelu alkoi kello 9.00 ja viimeisin kello 17.30. Tanssijoilla oli takanaan tiivis syksyn ja vuodenvaihteen esityskausi, mikä työnohjausprosessien päättymisen lisäksi määritteli haastatteluiden sijoittumista helmi-huhtikuulle 1997. Tanssinopettajilla puolestaan lukuvuosi päättyi toukokuun lopussa, joten haastattelut sijoittuivat luontevasti kesäkuun alkuun 1997.

Haastattelupaikat vaihtelivat tanssitaiteilijasta toiseen. Erilaiset paikat luovat haastattelulle varsin erilaisen tunnelman (ks. myös Houni 2000, 79–80). Suurin osa haastatteluista toteutui tanssitaiteilijoiden työpaikoilla: tanssiteatterissa ja tanssioppilaitoksessa. Tilat vaihtelivat rauhallisista kokoushuoneista vilkkaisiin kahviloihin, jotka siten tarjosivat minulle mahdollisuuden saada tuntumaa tanssijoiden ja tanssinopettajien arkisiin tilanteisiin ja tapahtumiin.

Kaikkein intiimein tila, jossa haastatteluja toteutettiin, oli kodin ympäristö. Tarjosin yhtäältä omaa kotiani ja toisaalta yksi tanssinopettaja kutsui minut kotiin haastattelun toteuttamiseksi. Oma kotini tutkimuskeskustelun taustana toi omaa persoonaa näkyvämmäksi kuin muut tilat. Tulkitsen tämän eräänlaisena keskustelun tasa-arvoistumisena, kun tanssijoilla oli mahdollisuus tutustua minuun tutkijana myös henkilökohtaisessa ympäristössäni. En tutkijana yksinomaan tirkistellyt heidän elämänsä vaan paljastin jotakin myös itsestäni ja oman elämäni yksityisyydestä.

Yhden naistanopinopettajan haastattelussa ilmeni jälkeinpäin, tosin vasta litteroinnin yhteydessä nauhoitukseen liittyneitä ongelmia, minä vuoksi tein uusinta-haastattelun 21.6.1999 omassa kodissani.

⁵³ Tutkimuskohteen muutosta olen tarkemmin kuvannut johdantoluvussa.

Erilaiset paikat luovat tutkimuskeskustelulle erilaisen taustan, tunnelman ja vuorovaikutuksen. Mikä konkreettinen vaikutus erilaisilla taustoilla on keskustelun sisältöön ja kertomisen tapaan, on vaikeasti eriteltävissä, kuten Houni (2000, 80; ks. myös Eskola & Suoranta 1996, 69–70) toteaa. Edellä esitetty kuvaus kuitenkin kehystää tanssi-instituution arkeen liittyvän tiedon syntyminen ainutkertaisiin keskustelujen tiloihin ja hetkiin.

Haastattelutilanteet

Kunkin tanssitaiteilijan kanssa valmistelin haastattelutilannetta ensin puhelimitse. Esittelin tutkimukseni aiheen sekä haastattelun teemat. En kuitenkaan edellyttänyt heiltä mitään erityistä valmistautumista haastatteluun. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö tanssitaiteilijat olisi valmistautuneet siihen kukin omalla tavallaan, kuten erään tanssijan aloituspuheessa ilmenee:

No mä itse asiassa sitä jo vähän tos pohdin etukäteen et mitä tanssijana oleminen mulle on tai näin. (T.5.n)

Haastattelutilanteen kuvaukseksi sopii Holsteinin ja Gubriummin (1997) jäsentämä aktiivinen haastattelu, jossa korostetaan molempien keskusteluosapuolien aktiivisuutta haastattelutilanteessa. Haastattelutilanteen lähtökohtana pidin myös mahdollisimman spontaanin, omakohtaisen ja konkreettisen puheen syntymistä niistä tanssi-instituutioiden arkeen liittyvistä kokemuksista, joita tanssitaiteilijat itse pitivät relevantteina. (Kvale 1996, 129, 145; Perttula 1995, 65.) Tästä huolimatta haastattelut olivat rakenteeltaan puolistrukturoituja. Haastatteluja ohjasi niiden aihe: tanssi-instituutioiden arki tanssitaiteilijoiden kokemana, jota olin jäsentänyt haastattelua ohjaavaksi avoimeksi teemarungoksi. Pidin sitä itselläni muistilistana, mikäli haastattelu sitä edellyttäisi. (Kvale 1996, 27, 124.) Tämä temaattinen haastattelurunko perustui erääseen työnohjaukselliseen kehykseen, jossa työn tarkastelua lähestytään kolmesta suunnasta: työn sisällöistä ja prosesseista, työntekijästä ja työyhteisöstä käsin. Sisällöllisesti haastattelurunko muotoutui oman kokemukseni eli tanssijoiden ja tanssinopettajien parissa tehdyn työn perusteella. Haastattelurunko ei ollut kysymysten muodossa vaan olin jäsentänyt sen väljiin aihealueisiin seuraavasti:

Tanssijat:

- arkikokemus tanssijan työstä – mistä arki koostuu,
- suhde harjoituksiin,
- suhde ryhmään ja koreografeihin,
- suhde esityksiin ja yleisöön,
- suhde kyseiseen tanssiteatteriin.

Tanssinopettajat:

- arkikokemus tanssinopettajan työstä – mistä arki koostuu,
- suhde oppilaisiin,
- suhde kollegoihin,
- suhde kyseiseen tanssioppilaitokseen.

Haastattelutilanteen alussa kertosin tutkimukseni tarkoituksen ja annoin tanssitaiteilijoille mahdollisuuden siihen liittyviin kysymyksiin. Kertosin myös haastattelujen luottamuksellisen luonteen, mikä merkitsee yhtäältä sitä, että haastattelu-
materiaali (ääninauhat ja litteroidut tekstit) ovat yksinomaan minun eli tutkijan hallussa ja käytössä. Toisaalta luottamuksellisuus merkitsee sekä haastateltujen tanssitaiteilijoiden että heidän edustamiensa tanssi-instituutioiden anonymiteetin säilyttämistä tutkimusraportissa.

Ennen varsinaista aiheeseen liittyvää puhetta keskustelimme myös esimerkiksi kotiympäristöön, työtilanteeseen tai elämäntilanteeseen liittyvistä seikoista. Tämä keskustelu oli eräänlainen kevyt siirtyminen haastattelun teemaan. Varsinaista haastattelun aihetta lähestyin avoimesti väljillä aloituskysymyksillä, joita kuvaavat esimerkiksi seuraavat:

T: Ni mä ajattelin että jos puhuttais kahdesta teemasta: siit tanssinopettajan työn arjesta, et mitä se on ja sit toisaalt täst työnohjauksesta. Enemmän tai vähemmän siitä, mitä sulle tulee mieleen. Jos lähetään liikkeelle siitä tanssinopettajan työstä, arjesta et mitä se on. (T_{0.5.n})

T: Ni mä ajattelin, et jos me käytäs kahta teemaa [läpi], tanssijan työn arkea, mitä se työ on ja sitte työnohjauksesta sun muistoja.

Tanssija: Joo, joo.

T: Niin tota, niin niin. Mitä tanssijan työ on?

Tanssija: Ihan tommoset pienet, tavalliset suppeat kysymykset tähän alkuun. Mitä tanssijan työ on? (T_{1.5.n})

Jotkut tanssitaiteilijoista ilmaisivat väljän aloituskysymyksen jälkeen toiveensa tarkentaviin lisäkysymyksiin haastattelun kuluessa, kuten seuraavassa:

No ehkä pieniä tarkennuskysymyksiä saat tehdä sitte sitä mukaa. No mistä kohtaa alotetaa tanssijan työn arkea. (T.7.m)

Ääninauhoille tallennetut haastattelut kestivät tunnista kolmeen tuntiin. Kaiken kaikkiaan haastattelujen yhteenlaskettu kesto on noin 30 tuntia.⁵⁴ Nauhuri oli aluksi joillekin haastateltaville vieras ja herätti jonkin verran torjuntaa, kuten seuraava kommentti ilmaisee:

Hyi toi vie vielä kaiken energian. (T.6.n.)

Oma arvioni kuitenkin on, että haastattelun kuluessa nauhurin häiritsevä vaikutus väheni ja että osalle tanssitaiteilijoista nauhuri ei tuottanut lainkaan ongelmia. Sen sijaan omassa toiminnassani nauhuri edellytti tarkkaavaisuutta, jolloin huomioni välillä siirtyi pois haastateltavasta tai haastattelun rytmi katkesi.

Tutkimushaastattelu on kahden ihmisen välinen keskustelutilanne yhteistä kiinnostusta herättävän aiheen äärellä. Keskustelu tutkimuksellisessa kehyksessä ei kuitenkaan ole vastavuoroista kahden symmetrisen keskustelijan välillä: tutkija/haastattelijaa määrittelee tilanteen, esittelee keskustelun aiheen ja ohjailee keskustelun kulkua. Toisaalta myös haastateltava määrittelee keskustelun etenemistä joko seuraamalla tai vastustamalla haastattelijan ohjailuja. Myös haastattelupaikalla on vaikutusta keskustelusuhteen luonteeseen: kuka on vierailuilla kenenkin luona ja minkälaiseksi suhde tällöin muotoutuu. Haastateltavallakin on näin ollen suuri vaikutus keskustelun etenemiseen. (Kvale 1996, 124–126; Alasuutari 1999, 146.) Riessman (1993, 55) kuitenkin korostaa sekä haastateltavan että haastattelijan vapauden merkitystä haastattelun toteuttamisen käytännöissä. Toteuttamissani yksilöllisissä haastatteluissa keskustelun ohjaus oli selkeästi minun vastuullani. Etenin haastatteluissa kuitenkin mahdollisimman spontaanisti välttämättä tiukkaa keskustelunaiheiden tai niiden järjestyksen rajausta. Pysin myös avoimuuteen tanssitaitei-

⁵⁴ Tämä tuntimäärä käsittää sekä tanssi-instituutioiden arkeen että työnohjaukseen liittyvän puheen. Ne eivät haastattelussa olleet toisistaan tiukasti erottuvia aiheita, vaan pikemminkin lomittuivat toisiinsa keskustelun edetessä. Siksi ei ole mahdollista yksiselitteisesti eritellä näihin aiheisiin kulunutta aikaa.

lijoiden arjen kuvauksille ja niiden herättämille lisäkysymyksille ja uusille aiheille. Näin etenin haastateltavan ja tilanteen mukaan, vapaasti. Silti haastattelijan roolini tiedon tuottamisen vuorovaikutuksellisessa hetkessä on tärkeä. Erityisesti esittämäni kysymykset tulevat analyysin kannalta olennaisiksi (ks. myös Jokinen, Juhila, Suoninen 1993, 31; Houni 2000, 90).

Kvale (1996, 133–135) erottelee kaiken kaikkiaan yhdeksän erilaista haastattelukysymyksen tyyppiä, jotka suuntaavat haastateltavan puhetta erilaisiin sisältöihin ja muotoihin. Omassa tutkimuksessani yksilöllisten haastatteluiden keskiössä olivat tanssitaiteilijoiden kokemukset jokapäiväisestä elämismaailmastaan tanssi-instituutioissa. Erilaisten kysymysten avulla pyrkimykseni oli suunnata tanssitaiteilijoiden puhetta mahdollisimman lähelle heidän konkreettisia kokemuksiaan, ja siten hankkia tietoa tanssi-instituutioiden arjesta mahdollisimman monesta erilaisesta näkökulmasta. Tavoitteenani oli kokemuskuvausten spesifisyys, eivät yleiset mielipiteet tai käsitykset. Edellisten lisäksi aikaisemmin esittämäni tutkimushaastattelun avoimuus oli lähtökohtanani, mihin voi tilanteisuuden lisäksi liittää myös haastateltavan kokemusten moniselitteisyyden ja muuttumisen hyväksymiseen. (Kvale 1996, 29–36; Perttula 1995, 67.) Tältä pohjalta haastattelukysymyksiäni voi luonnehtia Kvalen (1996, 133–135) esittämien tyyppien pohjalta seuraavasti:

- *avoimet kysymykset*, jotka haastattelun aloittamisen lisäksi saattoivat liittyä myös uuden teeman aloittamiseen (esimerkiksi yllä esitetyt aloituskysymykset),
- *tarkentavat kysymykset*, jotka seurasivat jotakin haastateltavan aikaisemmin esittämää ja tarkensivat sitä:

Mikä se pakkomielle on mistä sä puhuit siihen treenaamiseen? (T.5.n.)

Minkälainen motivaatio sulla tällä hetkel on, opettaa näitä, mitä sä olet opettanu ja näitä luokkia, joita sä tulet opettaa? (TO.5.n)

- *rakenteelliset kysymykset*, jotka suuntasivat haastattelua toiseen teemaan:

Miten sitte tää [tanssioppilaitos]. Mitä sulle tää merkitsee? (TO. 6.n)

Mua kiinnostaa viel tanssijan työstä, [että] mikä merkitys sillä ryhmällä on, jonka kanssa sä työskentelet? (T.3.n)

- *tulkitsevat kysymykset*, joissa tulkitsin haastateltavan puhetta:

Et mulle tule semmonen mielikuva tosta, että se aamutunti ei ole sinänsä vaan se on jonkun palveluksessa ja sil on joku tarkoitus täs kokonaisuudessa kun te ootte täällä. (T.7.m)

Mulle tulee semmonen ajatus, et sä jokaisesta oppilaasta välität ja annat sille sen tilan... voisko tän ymmärtää näin? (TO.3.n).

Varsinaisten kysymysten lisäksi osallistuin keskusteluun kommentoimalla haastateltavan puhetta lyhyillä huomioilla kuten just, joo, niin. Tulkitsen nämä kommentit yhtäältä kuuntelun ja oman läsnäoloni ilmaisuksi ja toisaalta kehotukseksi jatkaa puhetta. Kvale (mt., 132–135) korostaakin haastattelijan aktiivisen kuuntelemisen merkitystä. Tällä hän viittaa lähinnä haastattelijan kykyyn tavoittaa kertojan kokemusten hienovaraisia vivahteita. Myös Houni (2000, 93–99) toteaa, että haastattelun kerätyssä aineistossa kuuntelemisen merkitys korostuu, ja hän erittelee omaa kuuntelemistaan haastattelijana varsin yksityiskohtaisesti. Omassa tutkimuksessani tulkitsen kuuntelemisen erityiseksi asenteeksi, joka ilmenee haastattelijan suhteessa haastateltavaan.⁵⁵ Kuten edellä totesin, pyrkimykseni oli avoin suhde haastateltavaan ja hänen kerrontaansa. Pyrin tällä avoimuudella myös haastattelun aiheeseen liittyvien omien esioletusteni pidättämiseen. Toisaalta näiden esioletusten täydellinen pidättäminen ei ole mahdollista, sillä ne tulevat väistämättä näkyviksi esimerkiksi niissä kysymyksissä ja tulkinnoissa, joita haastattelujen kuлуessa esitin. Joissakin haastatteluissa olin mielestäni liian nopea tulkitsemaan ja esittämään jatkokysymyksiä, mikä saattoi katkaista haastateltavan kesken olleen ajatuksen ja aiheen kuvauksen. Kahdessa haastattelussa puolestaan omaa keskittymistäni ja siten avointa ja aktiivista kuunteluani vaikeutti saman päivän aikana kaksi peräkkäistä haastattelua.

⁵⁵ Tässä yhteydessä on mielenkiintoista pohtia oman työnohjaajakoulutukseni merkitystä haastatteluiden toteuttamisessa. Haastattelutilanne, jossa tavoittelen haastateltavan kokemuksia omasta arjestaan tanssi-instituutioissa muistuttaa varsin paljon työnohjaustilannetta, jossa tavoittelen niin ikään ohjattavan työhönsä liittyviä kokemukseksia. Työnohjaajakoulutuksessa kiinnitetään paljon huomiota ohjattavan ja ohjaajan väliseen suhteeseen: kuuntelemisen ja kuulemisen jäsentämiseen, erilaisten kysymystyyppien merkitykseen sekä hypoteesien ja oletusten tuottamiseen. Oletan, että oma työnohjaajakoulutukseni edisti haastattelutilanteeseen liittyvien erilaisten elementtien ymmärrystä ja niiden kohdallista käyttöä. Kvale (1996) vastaavasti pohtii haastattelutilannetta mm. suhteessa terapiatilanteeseen ja jäsentää haastattelijan roolia terapeutin roolista käsin.

Kuhunkin ainutkertaiseen haastatteluun vaikuttivat kummankin keskusteluun osallistuvan senhetkiset yksilölliset tunnelmat samoin kuin välillemme syntynyt vuorovaikutus. Siksi haastattelut olivat hyvin erilaisia. Ne myös muuntuivat kevään mittaisen haastatteluprosessin kuluessa oman haastatteluihin liittyvän metodologisen ja sisällöllisen ymmärryksen lisääntyessä. Nämä tutkimushaastattelut voi pääsääntöisesti jakaa kolmeen päätyyppiin (ks. myös Lieblich, Tuval-Mashiach, Zilber 1998, 26): monologihaastattelut, dialogihaastattelut ja kysymys-vastaus –haastattelut. Monologihaastatteluissa tanssitaiteilijat kertoivat omista kokemuksistaan aloituskysymyksen jälkeen lähes keskeytyksettä. Haastattelijana jäin näissä lähinnä muutamien tarkentavien ja rakenteellisten kysymysten esittäjäksi, joilla pyrin pitämään keskustelun tanssi-instituutioiden arkeen liittyvissä teemoissa. Dialogihaastatteluissa keskustelu oli vuorovaikutuksellisempaa, ja eteni pääsääntöisesti haastateltavan esille tuomien teemojen kautta, joita haastattelijana sitten erilaisilla kysymyksillä ja kommentailla pyysin täydentämään. Kysymys-vastaus -haastatteluissa keskustelu eteni pääsääntöisesti esittämieni kysymysten pohjalta.

Tutkimusaineisto

Haastattelu on kahden ihmisen välissä kehkeytyvä merkitysten kudelma. Haastattelusta kirjoitettu litteroitu teksti sen sijaan on tuosta elävästä ja ajallisesta kohtaamisesta irrotettu yksittäinen ja pysähtynyt kuva: siihen ei enää liity eleitä, ilmeitä, asentoja, äänenpainoja ja katseita, jotka täydentävät sanottavan merkitystä. Litterointi tai transkriptio onkin eräänlainen transgressio, jossa yhdenlainen kertomisen tapa, puheen diskurssi muunnetaan toiseksi kertomisen tavaksi, kirjalliseksi diskurssiksi. Puheen diskurssin on todettu poikkeavan kirjallisesta mm. siinä, että se on läheisemmin yhteydessä inhimilliseen elämismaailmaan, esimerkiksi sen situationaalisuuteen, empaattisuuteen ja osallistavaan luonteeseen. Puhe kehkeytyy ja häviää ajassa eikä siitä jää samanlaista dokumenttia kuin kirjallisesta tekstistä. Kirjalliseen diskurssiin onkin puolestaan liitetty analyttisyys, abstraktisuus ja objektiivinen ilmaisu. Omassa litteroinnissani pyrin säilyttämään puheen luonteen mahdollisimman tarkasti, enkä siksi muokannut kirjoitettua tekstiä kirjakieliseen muotoon. Tämä tuo esiin kunkin tanssitaiteilijan erityisen tavan ilmaista asioita puheessa. Litterointi ei näin ollen ole puhtaasti tekninen operaatio, vaan siihen sisältyy olennaisesti myös aineiston analyysin ja tulkinnan elementtejä: ajatuksia aineistoon liittyvistä sisällöllisistä aiheista, kertomisen tavoista ja merkityksistä.

Varsinainen tutkimusaineistoni on näin ollen kirjoitettu puheteksti. (Kvale 1996, 160–173; Riessman 1993, 56–60; Lieblich, Tuval-Mashiach, Zilber 1998, 8.)

Pidin tärkeänä, että purin ja litteroin ääninauhoille tallennetut haastattelut itse. Se mahdollisti kaikkien haastatteluiden kuuntelemisen uudestaan, ja antoi siten syvällisen tuntuman tutkimusaineistoon. Kun myöhemmin aineistonani olivat yksinomaan kirjoitetut haastattelutekstit, saatoinkin lukiessani kuulla haastateltavan tanssitaiteilijan äänen ja aistia sen tunnelman, joka häneen ja yhteiseen keskusteluhetkeemme liittyi. Litteroinnin yhteydessä tein muistiinpanoja, jotka liittyivät yhtäältä aineiston sisältöön ja toisaalta haastattelun toteuttamiseen. Tulkitsen nämä muistiinpanot orientaatioksi aineiston analyysiin.

Tutkimusaineistoni koostuu 14 tanssitaiteilijan yksilöllisestä haastattelusta. Litteroin haastattelut sanatarkasti tekstimuotoon.⁵⁶ Koska tarkoitukseni ei kuitenkaan ole tutkia puhetta tai keskustelua sinänsä, jätin tauot, hymistelyt, puheenkatkokset ja –pällekkäisyydet sekä tunneilmaisut merkitsemättä. Myös omia lyhyitä huomioitani (just, joo, niin) jätin tekstistä pois. Sen sijaan puheessa esiintyneet toistot, änkytykset ja ”niinkuttelut” kirjoitin tekstiin.

Kun olin saanut kaikki haastattelut litteroitua, lähetin ne kullekin tanssitaiteilijalle luettavaksi mahdollisia kommentteja varten. Muutama tanssitaiteilija otti oma-aloitteisesti minuun yhteyttä ja kommentoi tekstiä yleisillä huomioilla, kuten ”aikamoinen materiaali”. Monet tanssitaiteilijat olivat hyvin hämmentyneitä kirjoitetun puheen luonteesta, vaikka olin siitä saatekirjeessä maininnutkin (ks. liite 2). Yksi heistä aluksi jopa kielsi tekstin käytön, mutta hetken keskusteltuamme antoi siihen kuitenkin luvan. Kysymys kirjoitetun puhetekstin luonteesta on tullut esille monissa yhteyksissä, kun olen työstänyt aineistoani tanssitaiteilijoiden kanssa. Se on herättänyt itselleni tutkijana eettisen kysymyksen siitä, minkälaisen kuvan annan haastattelemistani tanssitaiteilijoista. Tekeekö puheteksti oikeutta yhtäältä tanssi-instituutioiden arjen sisällölliselle kuvaukselle ja toisaalta tanssitaiteilijoille itselleen? Olen kuitenkin päättänyt säilyttämään kirjoitetussa tekstissä puheen luonteen, vaikka lopullisessa raportissa olenkin selvittänyt puheen katkoksia sekä poistanut liiallisia toistoja, änkytyksiä ja ”niinkutteluja”. Tämä siksi, että analysoin tanssitaiteilijoiden puhetapoja eli sitä, miten he kertovat arjestaan. Puheen stiloiminen ja tekstin liiallinen muokkaaminen kirjakieliseen asuun saattaisi pa-

⁵⁶ Tekstimuodossa haastattelut ovat noin 300 sivua tekstiä.

himmassa tapauksessa hävittää kunkin tanssitaiteilijan omintakeisen kerronnan, jolloin menetettäisiin arjen kertomisen moninaisuus ja rikkaus. Litteroitua haastattelutekstiä lukiessaan tanssitaiteilijat eivät tehneet muutoksia omaan tekstiinsä. Silti joitakin ilmauksia tarkennettiin ja muokattiin.

Otin itse yhteyttä kolmeen tanssijaan ja kahteen tanssinopettajaan, joiden kanssa halusin jatkaa keskusteluja litteroidun haastattelutekstin pohjalta. Valitsin nämä tanssitaiteilijat, koska heidän haastatteluissaan oli joko jotakin epäselvää tai jokin aihe oli jäänyt itselleni avoimeksi tai muutoin kiinnostavaksi.⁵⁷ Tavoitteenani oli täydentää ja täsmentää joitakin niistä aiheista, jotka itseäni kiinnostivat kyseisissä haastatteluissa. Toisaalta halusin samalla käydä keskustelua niistä aiheista, joita nämä tanssitaiteilijat pitivät omissa haastatteluissaan kiinnostavina. Näitä keskusteluja en kuitenkaan enää nauhoittanut vaan tein muistiinpanoja kirjallisesti. Tässä tutkimusprosessin vaiheessa toteutui yksi kollaboratiivisen tutkimuksen elementti: pyysin tanssitaiteilijat mukaan käynnistäessäni haastattelutilanteen jälkeistä aineiston analysointia. Näiden keskustelujen kautta hahmottui osa puheen temaattisista ja diskursiivisista tulkinnoista, joihin syvennyn tarkemmin tutkimukseni empiirisessä osassa.

Kuten Kvale (1996, 205) toteaa, aineiston analyysi ei ole erillinen tutkimusprosessin vaihe, vaan se kietoutuu kaikkiin tutkimusprosessin vaiheisiin tutkimuksen ideasta tutkimusraporttiin. Erityisen tärkeänä pidän haastateltujen tanssitaiteilijoiden kanssa monessa eri vaiheessa käytyjä keskusteluja, jolloin meidän oli mahdollisuus yhdessä, kollaboratiivisesti etsiä jäsennystä kerrottuihin kokemuksiin. Aineiston analyysin keskiössä on kuitenkin tanssitaiteilijoiden käyttämien kulttuuristen merkitysresurssien jäsentäminen, jossa tukeudun sosiaalisen konstruktionismin traditiossa sovellettuihin kielen analyysitapoihin.

Aineiston analyysi

Tanssi-instituutioiden arjen kulttuuristen merkitysten jäsentämiseksi tarkastelen tanssitaiteilijoiden kirjoitettua puhetekstiä yhtäältä sisällöllisesti (mitä he kertovat) ja toisaalta muodon kautta (miten he kertovat). Tulkitsen puheen sisällöt liittyvän

⁵⁷ Yhdessä näiden viiden tanssitaiteilijan haastatteluista ilmeni nauhoitukseen liittyneitä ongelmia. Kesken haastattelun oli hetki, jolloin nauhalle ei ollut tallentunut mitään. Sekä haastattelun alku että sen loppu olivat nauhoittuneet erinomaisesti. Muiden neljän kohdalla tarkennettavat aiheet liittyivät sisällöllisiin kysymyksiin. Näiden täydentävien haastatteluiden lisäksi uusin kokonaan siis yhden tanssinopettajan haastattelun (ks. s. 93), koska ääninauhalle ei ollut tallentunut riittävästi puhetta.

jokapäiväisen arjen erilaisiin käytäntöihin ja toimintatapoihin. Puhetavat liittyvät puolestaan arjen käytäntöjen erilaisiin merkityksellistämisen ja tekemisen tapoihin. Sekä puheen sisällöt että puhetavat ymmärtän kulttuurisiksi resursseiksi, joita käyttäen tanssitaiteilijat yhtäältä ylläpitävät ja uusintavat sekä toisaalta muuntavat yhteistä arkeaan tanssi-instituutioissa. Analysoin puheen sisällöt haastatteluis-
 sa esiintyneiden teemojen kautta. Puhetapojen analyysissä sovellan ontologisen konstruktionismin mukaista diskurssien analyysia (Burr 1995, 159–183; Parker 1992, 3–22; ks. myös Juhila 1999, 160–198) ja narratiivisen tutkimuksen lähestymistapoja (Czarniawska 1997, 1998, ks. myös Riessman 1993; Lieblich, Tuval-Mashiach, Zilber 1998; Saarenheimo 1997, 2001). Etenen seuraavassa aineiston teema-analyysin esittelystä tanssitaiteilijoiden puhetapojen eli diskurssien analyysiin. Edellisten lisäksi käytän myös muita metodisia työkaluja, joita esittelen tarkemmin niissä empiirisen aineiston yhteyksissä, joissa otan niitä käyttöön.

Aineiston äärellä – Mistä tanssitaiteilijat puhuivat?⁵⁸

Sosiaalinen konstruktionismi tutkimukseni teoreettis-metodologisena kehyksenä ei sellaisenaan tarjoa käsitteitä eikä kategorioita, jotka selittäisivät aineistoa sisällöllisesti. Se on siis metodologinen teoria, jota tutkijana käytän suunnatakseni huomioni joihinkin aineiston ominaisuuksiin tai yksityiskohtiin. Tämä mahdollistaa, ja itse asiassa edellyttää, sisällöllisten jäsenysten paikantamisen itse aineistoon, yksittäisten tutkimuskeskustelujen ytimeen. Tämä puolestaan johtaa aineistolähtöiseen analyysiin. (Jokinen, Suoninen, Wahlström 2000, 18,33; Juhila & Suoninen 1999, 249.) Kirjoitettu puheteksti tutkimusaineistonani on lähtökohta tanssi-instituutioiden arkeen liittyvien kulttuuristen merkitysten ja resurssien jäsentämisessä. Aineiston status onkin tutkimuksessani hyvin korkealla, yhtäältä analyysin lähtökohtana ja toisaalta myös tutkimusraportin osana. Aineiston analyysissä en tavoittele parempia, todempia tai oikeampia tulkintoja tanssi-instituutioiden arjesta. Sen sijaan pidän lähtökohtanani luodata aineistoon sisältyviä merkityksiä siten, että ne yhdessä teoreettisen käsitteistön kanssa avaisivat uusia ja hedelmällisiä näkökulmia tanssi-instituutioiden arkeen tämän aineiston valossa.

⁵⁸Tässä yhteydessä esittelen aineiston työstämiseen liittyviä konkreettisia tekoja yksinomaan tanssi-instituutioiden arkeen liittyvän puheen osalta. Olen työstänyt työnohjaukseen liittyvän puheen samoin, mutta tutkimuskohteeni rajautumisen vuoksi en tässä yhteydessä eritele työnohjauspuheeseen liittyviä aineiston analyysin vaiheita.

Aineiston työstäminen käynnistyi kirjoitettujen puhetekstien lukemisella useaan otteeseen, minkä yhteydessä merkitsin tekstin sivuun aiheita, joista tanssitaiteilijat kyseisessä kohdassa puhuivat. Kokosin lukemiskertojen jälkeen kunkin tanssitaiteilijan puheenaiheet yksilöittäin aihealueiksi, joihin heidän puheensa saattoi ankkuroida. Näiden aihealueiden ulkopuolelle jätin sellaiset aineisto-osuudet, jotka tulkitsin selvästi tanssi-instituutioiden arkeen liittymättömäksi puheeksi. Tämä ei kuitenkaan merkitse, etteivätkö kyseiset aiheet heijastuisi aineiston tulkinnassa ja sen ymmärtämisessä. Nämä aineiston osuudet toimivat siten ikään kuin peileinä varsinaiseen arkipuheeseen.

Kun olin saanut kaikkien tanssitaiteilijoiden yksilölliset aihealueet koottua, vertasin tanssijoiden puheenaiheita toisiinsa samoin kuin tanssinopettajien aiheita toisiinsa. Näin etsin puheteksteistä toistuvia teemoja, jotka tulkitsin yhteisesti jaetuksi tanssi-instituutioiden arkeen liittyväksi tiedoksi. Tältä pohjalta kokosin kategoriarungon kummankin ryhmän puhetekstien ryhmittelyä varten. Tämän rungon muokkaamisessa käytin tukenani paitsi tanssitaiteilijoiden jaettuja puheenaiheita myös viiden tanssitaiteilijan kanssa käymiäni keskusteluja toisella haastattelukerralla. Halusin näin huomioida heidän esiin nostamiensa aiheita ja suunnata oman katseeni näihin aineiston osuuksiin. Aineiston kategorisoinnissa oli väistämättä läsnä myös oma tuntumani tanssi-instituutioissa yhteisesti jaettuun tietoon tanssin taidemaailmassa toimimiseni kautta (ks. myös Juhila 1999, 184; Ylijoki 1998).

Tutkimusaineiston ryhmittelyssä käyttämäni kategoriarungot eli tanssitaiteilijoiden yhteiset puheenaiheet muuntuivat ja tarkentuivat eri työvaiheiden aikana seuraavanlaisiksi:

Tanssijat

Tanssijana olemisen arki / Tanssijuus

Tanssija jäsentää ja kuvailee omaa arkeaan ja pohtii suhdettaan siihen erilaisista näkökulmista kuten omasta elämänhistoriastaan, nykyisestä perhetilanteestaan tai tulevaisuuden näkymistään.

Treenaaminen

Tanssija kuvailee kokemuksiiaan jokapäiväisestä aamun tekniikkatunnista, erilaisista tunteista ja opettajista sekä tunnin merkityksestä arjen osana.

Harjoitus

Tanssija jäsentää kokemuksiaan suhteessa erilaisten tanssiteosten valmistusprosesseihin, erilaisiin työtapoihin ja koreografeihin.

Esiintyminen

Yhtäältä esiintymiseen, yleisöön, vuorovaikutukseen ja välittymiseen liittyvät kysymykset ja toisaalta palautteen saamiseen liittyvät pohdinnat kietoutuvat tähän aihealueeseen.

Ryhmä

Tanssija jäsentää omaa suhdettaan tanssiryhmään eri aikoina ja pohtii omaa asemaansa ryhmässä sekä ryhmän merkitystä itselleen.

Tanssijan työn jälkeen

Tanssijan työn lopettaminen esiintyy useiden tanssijoiden puheessa eräänlaisena huomioina heidän sitä kuitenkin tarkemmin jäsentämättä. Yksityiskohtainen kuvaus tanssijan työn lopettamisen vaiheista, uuden tehtävän omaksumisesta ja erilaisista suhteista paikantuu yhden tanssijan kertomukseen.

Tanssinopettajat

Opettajana olemisen arki / Opettajuus

Tanssinopettaja kuvailee oman arkensa ja asemansa jäsenyyksiä tanssinoppilaitoksen mutta myös ammatillisen uransa ja oman elämänsä kehityksessä.

Vuorovaikutus

Tanssiluokan sisäinen vuorovaikutustunnelma, opettajan omat suhdemääritelmät tanssioppilaisiin, tanssinopettajan motivaatio sekä tunteet erilaisissa suhteissa kuuluvat tähän aihealueeseen.

Pojat

Yhden tanssinopettajan puheessa poikien opettaminen ilmenee aihealueena, jonka kautta hän peilaa omaa arkeaan.

Työyhteisö

Tanssinopettajat kuvailevat suhdettaan tanssinoppilaitokseen työyhteisönä ja kokemuksiinsa tämän yhteisön jäsenenä.

Muutos

Tanssinopettajat tuovat esiin tanssinoppilaitoksen muutokseen liittyvän tilanteen, jota he oman kokemuksensa kautta jäsentävät.

Kategorioiden muokkaamisen rinnalla etsin yksilöllisistä tanssitaiteilijoiden puhe-teksteistä ne kohdat, joissa jäsennystavat ilmenivät, poimin ja ryhmittelin ne hahmottuviin kategorioihin. Nämä kategoriat ovat monin tavoin yhtenevät haastatteluja ohjaavien teemarunkojen kanssa (ks. s. 95). Haastattelutilanteissa en kuitenkaan esitellyt kyseisiä teemoja vaan etenin avoimien, tarkentavien ja tulkitsevien kysymysten kautta kohti tanssitaiteilijoiden omia jäsennyksiä. Haastattelujen teemaurungot olivat tanssi-instituutioiden arjen esiymmärrystäni, josta osa verifioitui heti ensimmäisten haastattelujen alussa. Tästä esimerkkinä seuraava aineistokatkelma, jossa eräs tanssija toteaa haastattelun alussa, että arkeen

[...] liittyy ensinnäkin siis treenaaminen, perustreenaaminen. Sit on annettu prosessi, työprosessi, esityksen valmistelu ja sitten on esittäminen, esitykset. Periaatteessa voi silleen kolmeen kastiin jakaa. Ja sitten vielä neljänneksi siihen sitten muu elämä. (T.2.m)

Tutkimuskeskustelujen alkupuolella toteutuneet haastattelut suuntasivat tutkijan orientaatiotani, mikä ohjasi niin sisällöllisiä kuin menetelmällisiäkin huomioitani myöhemmin toteutuneissa haastatteluissa.

Haastattelujen teemarunkoihin liittyvät aiheet ilmenivät haastattelujen kuluessa melko spontaanisti. Näitä teemanmukaisia tanssi-instituutioiden arjen jäsennyksiä voi pitää myös instituutioiden temaattisina narratiiveina. Teemoissa ei ole juonta, joka tavallisesti on narraation edellytys. Sen sijaan teemojen tarkoituksena on osoittaa, mitä ihmiset tekevät ja kuinka he toimivat tietynlaisissa arkisissa tilanteissa. Tanssi-instituutioiden arki jäsentyy eräänlaisten pysyvien teemojen mukaisesti, jotka jäsentävät sitä, miten jokapäiväisen elämän kontekstissa relevantit rutiinit ja säännöt luodaan, uudistetaan ja/tai muutetaan. (Czarniawska 1997, 78.)

Yksi teema kummankin ryhmän osalta oli sellainen, jonka esittelin kysymyksen kautta, ja se käsitteli työskentelyä kyseisessä työyhteisössä/ryhmässä/instituutiossa. On mielenkiintoista, että teema ei spontaanisti ilmennyt haastateltavien pu-

heessa. Tulkitsen tämän kertovan arjen jäsennyksestä ensisijaisesti subjektiivisen työorientaation kautta. Jotkut haastatteluissa ilmenneet teemat olivat puolestaan sellaisia, joita en etukäteen ollut jäsentänyt arjen ilmiöinä kuten poikien opettamiseen, tanssinoppilaitoksen muutokseen tai tanssijan työn jälkeiseen aikaan liittyvät kokemukset. Oletan, että nämä teemat kertovat tanssi-instituutioiden arkeen liittyvistä erityistilanteista ja -teemoista.

Kollaasit ja kollaboraatio tutkimuksellisena lähestymistapana

Seuraavassa vaiheessa tarkastelin kutakin aiheen mukaista kategoriaa ja etsin siihen liittyvistä puhelainauksista sekä samanlaisuuksia että eriytyviä piirteitä. Tämän jälkeen hahmottelin miellekartan tyypisesti kunkin aiheen sisäisen logiikan, toisin sanoen aiheen sisällöllisen etenemisen, täydentymisen ja muuntumisen (ks. esimerkki liitteessä 3). Tämä vaihe, jossa seurasin keskustelun metaforaa tutkimusaineiston jäsennyksen muotona, oli monin tavoin intuitiivista työskentelyä tanssitaiteilijoiden puhetekstin äärellä. Työstin aineiston aiheen mukaisiksi fiktiivisiksi⁵⁹ keskusteluiksi tanssitaiteilijoiden välillä, joissa myös itse haastattelijana aika ajoin esiinnyin. Tavoitteenani oli liittää keskusteluun mahdollisimman monen tanssitaitelijan huomiota ja siten tuoda esille aiheeseen liittyviä jäsennyksiä ja puhetapoja useasta perspektiivistä. Pyrin kuvaamaan tanssi-instituutioiden arkea rikkaasti ja moniäänisesti välttämällä kuitenkin liiallista toistoa. Tutkijaminäni mukanaolo keskusteluissa korostaa kertomisen kollaboratiivisuutta, kertojan, kuuntelijan ja lukijan osallisuutta merkitysten syntymisessä (ks. myös Riessman 1993, 42). Tässä aineiston työstämisen vaiheessa muokkasin tanssitaiteilijoiden kirjoitettua puhetekstiä poistamalla ”niinkutteluja”, toistoja ja änkytyksiä. Poistin myös tekstin keskeltä käsiteltävään aiheeseen kuulumattomat huomiota. Poistetut tekstiosuudet huomioin merkillä [...]. Mikäli haastateltavan puheessa ilmeni sellaisia katkoksia, jotka häiritsivät lukemista, täydensin puhetta omilla huomioillani, jotka sijoitin hakasulkeisiin, esimerkiksi [ja]. Miksi sitten tällainen aineiston esittämisen muoto?

Kuten aikaisemmin toin esille, aineistoni status on tutkimuksessani hyvin korkealla. Olen halunnut antaa huomattavasti tilaa tanssitaiteilijoiden omille jäsennyksille tulkintojeni ja niihin liittyvän teoreettisen kirjallisuuden rinnalla. Tutkijan

⁵⁹ Fiktiivisyys tässä yhteydessä viittaa siihen, että varsinaisia keskusteluja tanssitaiteilijoiden välillä ei käyty. Fiktiiviset keskustelut perustuvat siis yksilöllisiin haastatteluihin.

jäsennykset tutkimusaineistosta ovat näkemykseni mukaan aina eräänlaisia meta-analyysejä, jolloin yksittäisten haastateltavien jäsennykset pahimmassa tapauksessa alistetaan perustelemaan, havainnollistamaan tai elävöittämään tutkijan omia tulintoja ja hänen eräällä tavoin yksiaänistä kerrontaansa.⁶⁰ Tällaisessa esityksessä aineistosta valikoidaan vain sellaisia otteita, jotka parhaimmalla tavalla kuvaavat tutkijan tulkintoja. Omassa työssäni olen halunnut välttää tutkijan yksiaänistä ja yksiselitteistä kerrontaa ja siten haastattelemini tanssitaiteilijoiden puhetekstien jopa totalisoivaksi nimettyä käyttöä (Czarniawska 1997, 63). Sen sijaan olen halunnut ottaa mukaan kaikkien haastattelemini tanssitaiteilijoiden kommentteja ja kiinnittää huomioni heidän erilaiseen ilmaisuunsa, vaikka käsitykset eri teemoista olisivatkin hyvin yhteneväiset.

Hahmotan työni kirjallisena ja moniäänisenä kollaasina, jonka luomiseen osallistuivat niin haastattelemani tanssitaiteilijat, käyttämäni teoreetikot kuin minä tutkijana. Oikeastaan kaiken tutkimuksen voi nähdä eräänlaisena kollaasina: teoreettisen ja empiirisen materiaalin osasia yhdistelemällä ja uudelleen kontekstualisoimalla erilaisiin ilmiöihin pyritään saamaan uutta ymmärrystä. Omassa työssäni kollaasinomaisuus viittaa kuitenkin ensisijaisesti tutkimusaineistoon ja sen työstämiseen. Tällaisella muodolla olen halunnut korostaa tanssi-instituutioiden arkeen liittyvän puheen sisällöllistä moninaisuutta ja kokemusten omintakeista kerrontaa, polyfoniaa, mikä tutkijan yksiaänisessä kerronnassa ja tutkimuksen analyttisiin kehyksiin upotetussa kirjoituksessa saattaa hävitä. Tai kuten Czarniawska (1998, 67) kirjallista kollaasia tutkimuksen analogiana perustelee:

“Tutkimusraportin kutsuminen kollaasiksi on rohkeus tehdä siitä selkeästi polyfoninen, jossa erilaisten osien alkuperät selvästi osoitetaan.”⁶¹

Czarniawska, Bakhtinia (1985/1928) seuraten, viittaa polyfonialla tai moniäänisyydellä siihen, että maailma on täynnä erilaisia ääniä, erottautuvia sanastoja ja yhteen sopimattomia murteita. Maailmasta ei siksi voi kertoa vain yhtä yksiaänistä kertomusta. Tutkimus kollaasina on pyrkimys tämän kertomisen kirjon näkyväk-

⁶⁰ Parhaimmillaan aineistolähtöinen analyysi on tietenkin aidosti aineiston ohjaamaa, jolloin tutkijan käyttämät käsitteet ja sisällön esittely alistetaan tutkimusaineiston logikalle.

⁶¹ “Calling the research report a collage is an encouragement to make it clearly polyphonic, where the authorship of different pieces is distinctly attributed.” (Czarniawska 1998, 67)

si tekemiseen. (Czarniawska 1998, 67.) Konkreettisena mallina tutkimusraportin konstruomisessa kirjallisen kollaasin muotoon pidin Latherin ja Smithiesin (1997) tutkimusta HIV/AIDS naisista, jonka työstämisen eri vaiheisiin minulla oli mahdollisuus tutustua kahdella professori Latherin pitämällä metodologiakurssilla Helsingissä.

Olen kollaasimuotoisella tutkimusraportilla halunnut lähestyä myös erilaisia lukijoita: tutkimusraportin eri osilla on eri kohdeyleisö. Teoreettis-metodologisen ja loogis-lineaarisen tekstin lisäksi olen kollaasimuotoisilla keskusteluilla halunnut tarjota mahdollisuuden eläytyvään, ehkä jopa elämykselliseen tanssitaiteilijoiden kokemusten lukemiseen. Näitä kuvauksia lukija voi halutessaan täydentää tutkijan teoreettisilla tulkinnoilla ja vakuutteluilla. Kollaaseilla tavoittelen siten paitsi instituutioissa työskenteleviä tanssitaiteilijoita myös heidän arkeensa liittyviä muita työntekijöitä, jotka kollaasien avulla voivat tunnistaa jotakin oman arkensa moninaisuudesta.

Kun olin saanut kaikki tanssi-instituutioiden arkeen liittyvät fiktiiviset keskustelut työstettyä, annoin kaikkien tanssitaiteilijoiden lukea kunkin omaan tanssi-instituutioon liittyvät keskustelut. Olin itse läsnä näissä kahdesta viiteen tuntiin kestäneissä lukutilanteissa, jolloin kirjasin ylös tanssitaiteilijoiden huomiot, kysymykset ja korjausehdotukset. Nämä kommentit liittyivät sekä keskustelujen sisältöihin että muotoon. Otin ne huomioon ”lopullisia” keskusteluja työstäessäni. Sisällöllisesti keskustelukollaasit yhtäältä laajenivat käsittämään erilaisia teemoja ja toisaalta jotkin kollaasit erottautuivat useammaksi keskusteluksi. Keskustelujen muotoon liittyen yksi usein toistunut kysymys oli keskustelujen puheenomaisuus. Se vaivasi osaa tanssitaiteilijoista ja vaikeutti puhetekstin lukemista ja jopa sen ymmärtämistä. Olen kuitenkin halunnut säilyttää kirjoitetussa tekstissä puheen luonteen. Se aikaisemmin esitettyyn tapaan korostaa kunkin tanssitaiteilijan erityistä tapaa ilmaista asioita puheessa ja siten säilyttää tanssi-instituutioiden arjen moninaisuuden.

Kiinnostavia tällä luentakierroksella olivat myös tanssitaiteilijoiden pohdinnat, joissa he peilasivat nykytilannettaan tanssi-instituutioissa luettujen keskustelujen valossa: tuttuja samanlaisuuksia ja muutoksia niin yksilöllisissä kuin yhteisöllisissäkin merkityksissä. Oli myös mielenkiintoista huomata kuinka tanssitaiteilijat osin tunnistivat toistensa puheenvuorot kirjoitetuista keskusteluista, vaikka kyseisissä tekstiversioissa ei ollut mahdollisuutta identifoida tanssitaiteilijoita. Oletan tämän liittyvän tanssitaiteilijoiden puheen samankaltaisuuteen ja toistuvuuteen

tanssi-instituutioiden jokapäiväisessä arjessa. Tämän luennan yhteydessä pyysin tanssitaiteilijoita niin ikään antamaan itselleen pseudonimen, jotta keskustelujen etenemistä eri henkilöiden välillä olisi selkeä seurata. Osa tanssitaiteilijoista ei pitänyt välttämättömänä, että keskustelukollaaseissa kunkin puheenvuoron esittäjä on fiktiivinen henkilö, jonka ajatuksia ja niiden kehittymistä voi seurata läpi tekstin. He pitivät mielenkiintoisempana tekstin lukemista täysin anonyymein koodimerkein. Tämän vuoksi he jättivät minun ratkaistavakseni oman nimensä, mikäli kuitenkin halusin nimetä keskustelijat. Näin halusin, koska oletukseni on, että lukeminen on helpompaa ja erottelevampaa, mikäli puhujat esiintyvät nimillä. Siksi kaikki keskusteluissa esiintyvät nimet ovat fiktiivisiä.

Kollaasimuotoiset keskustelut vaivaavat lukijaansa. Ne häiritsevät totuttuja lineaarisen ajattelun ja tietämisen tapoja liittämällä yhteen eräällä tavoin aukollista, epäjatkuvaa ja kerroksellista tekstiä: useiden tanssitaiteilijoiden puhetta keskustelukollaaseissa, tutkijan tulkintojani ja niihin liittyviä teoreettisia pohdintoja. Nämä tutkijan erilliset tulkintatekstit edellyttävät paluuta tanssitaiteilijoiden jäsenyyksiin, mikä siksi merkitsee eräänlaista edestakaista lukutapaa. Latherin (1997, 220) sanoin

”Pakottaessaan käsittelemään kahta tarinaa samanaikaisesti, hajautettu tekstimuoto asettaa lukijan eräänlaiseen ‘lukemisharjoitukseen’, vaivalloiseen lukutapaan.”⁶²

Tällaisessa keskustelumuotoisessa kollaasissa saattaa ilmetä aihioita myös sellaisista merkityksistä, joiden äärelle tutkijana en pysähdy. Konstruoiduissa keskusteluissa tulee ilmi arjen kertomisen monisäikeisyys, erilaisten kertomusten ja kulttuuristen resurssien toisiinsa kietoutuneisuus ja niiden jatkuva muuntuminen, kuten Lather (1997, 220) tiivistää:

”[...] ei ole olemassa yhtä yksittäistä kertomusta eikä mikään kertomus pysy paikoillaan [...]”⁶³

Työstämälläni fiktiivisillä keskusteluilla korostan yhtäältä tiedon kehkeytymistä vuorovaikutuksessa toisten ihmisten kanssa ja toisaalta tiedon kehkeytymisen

⁶² “Forced to deal with two stories at once, the split text format puts the reader through a kind of ‘reading workout’, a troubling exercise of reading.” (Lather 1997, 220.)

⁶³ “[...] there is never a single story and that no story stands still [...]”. (Lather 1997, 220.)

liikkuvuutta, jatkuvaa muotoutumista ja uudelleenmuotoutumista. Keskustelut toivottavasti haastavat lukijat kriittisyyteen ja siten osallistumaan dialogiin tanssi-instituutioiden arjen vaihtuvien merkitysten konstruoinnissa.

Kollaboratiivisella työtavallani ja aineiston kollaasimuotoisella esittämisellä olen halunnut osallistaa tutkimukseni tanssitaiteilijat heidän arjestaan kertovan tutkimusaineiston työstämiseen. Tällä en kuitenkaan halua vähätellä tutkijan rooliani tai peräti siirtää tutkijan vastuutani muille. Tutkimus kollaasina on selkeästi minun tuotokseni: olen työstänyt aineiston aiheen mukaisiksi keskusteluiksi ja näin päättänyt mistä kukin keskustelu kertoo. Olen kuitenkin ottanut huomioon tanssitaiteilijoiden kiinnostuksen kohteet sekä verifioivat ja kiistävät kommenttinsa kaiken kaikkiaan kolmessa eri tutkimuksen työvaiheessa. Tällainen työtapa avasi itselleni mahdollisuuksia aineiston erilaisille tulkinnoille, missä siten korostuu sosiaalisen konstruktionismin mukainen reflektiivisyys. Lähestymistavallani olen halunnut problematisoida tutkijan positiotani kertoessani toisten ihmisten elämästä. Tavoitteeni tällaisessa kollaasimaaisessa kirjoituksessa kiteytyy Latherin (2001, xx; ks. myös 1996, 529 ja Czarniawska 1998, 48, 58) sanoihin:

”Menemällä mukaan osallistujien kertomuksiin ja siirtymällä niistä sivuun [...] tarkoituksena ei ole niinkään aihetta paremmin vastaavat representaatiot kuin auktoriteetin kysyminen ja kyseenalaistaminen silloin, kun kerrotaan toisten ihmisten kertomuksia.”⁶⁴

Olen edellä kuvannut tutkimusaineiston temaattista analyysia, joita kollaasit edustavat. Kollaasit toimivat tutkimuksessani myös toisen tason aineistona, jota käytän tanssitaiteilijoiden puhetapojen analyysin lähtökohtana. Siirryn seuraavassa aineiston sisällöllisestä analyysistä tanssitaiteilijoiden puheen diskursiivisuuden pohdintaan.

Diskurssien analyysi – Tanssitaiteilijoiden puhetavat

Diskurssianalyysi keskittyy kulttuuristen merkitysten ja niitä tuottavien kielellisten prosessien erittelyyn (Jokinen 1999, 50). Se ei kuitenkaan ole yksiselitteinen metodi, vaan käsittää laajan joukon erilaisia tutkimuskäytäntöjä, joiden tavoitteet

⁶⁴ ”Getting both in and out of the way of participants’ stories ... the aim is not so much more adequate representation as a troubling of authority in the telling of other people’s stories.” (Lather 2001, xx; ks. myös 1996, 529 ja Czarniawska 1998, 48, 58.)

ja teoreettiset taustat voivat olla monenlaisia. Myös episteeminen ja ontologinen konstruktionismi jäsentävät diskurssin ja diskurssianalyysin toisistaan eri tavoin (Burr 1995, 159–183; Jokinen, Juhila, Suoninen 1999). En tässä yhteydessä esittelen näitä erilaisia käsityksiä. Sen sijaan kuvaan Parkerin (1992) edustaman ontologisen konstruktionismin mukaista käsitystä diskurssien analyysistä, koska olen ottanut tämän suuntauksen metodologiseksi ankkurikseni.

Diskurssit tulevat ilmi teksteissä, joilla Parker (1992, 6–7) ei viittaa yksinomaan kieleen, puheeseen ja kirjoitukseen vaan kaikkeen, josta voimme löytää merkityksiä (pukeutuminen, rakennukset, sukupuoli, ikä, alakulttuurit jne.). Omassa tutkimuksessa kieli on kuitenkin keskeinen diskurssin ilmentymä.⁶⁵ Ihmisten eri tavoin ilmaisemia merkityksiä voidaan pitää erityisinä tilanteina, joissa diskurssi ikään kuin näyttäytyy ja siten rakentaa ja nimeää kohteensa jonkinlaiseksi. Burr jäsentääkin diskurssin eräänlaiseksi viitekehykseksi, käsitteelliseksi taustaksi, jota vasten ilmaisumme tulevat ymmärretyksi. (Burr 1995, 50–51.) Diskurssit luovat siis kehyksen ihmisten välisessä keskustelussa, jolloin kohdetta nimetään, merkityksellistetään ja representoidaan tietynlaisena. Diskursiivinen viitekehys on olennaisesti myös arvottava, jolloin yhtä tapaa keskustella arvotetaan jonkin muun tavan kustannuksella (Parker 1992, 4–5). Tämä arvottava ulottuvuus liittyy kysymyksiin siitä, miksi tietyt merkitykset koetaan tiettyinä aikoina oikeiksi ja toiset vääriksi, miten nämä oikeina pidetyt merkitykset syntyvät ja kuinka niistä tulee vallitsevia (Lehtonen 1996, 69).

Omassa työssäni paikannan diskursiivisuuden tanssi-instituutioiden sosiaalisiin prosesseihin kietoutuviksi arjen merkityksellistämisen tavoiksi, jotka ovat vakiintuneet historian kuluessa tietynlaisiksi. Tanssi-instituutioiden arjen diskurssit ovat siten yhtäältä vuorovaikutuksellisia prosesseja, joissa merkityksiä tuotetaan ja toisaalta ne ovat tämän prosessin lopputuloksia, jotka voivat olla rinnakkaisia ja/tai kilpailevia diskursseja. Tanssitaiteilijoiden, sekä tanssijoiden että tanssiopettajien kirjoitetuista puheteksteistä etsin toistoja eli samanlaisuuksia arjen kuvauksissa. Ne ovat arjen vakiintuneita puhetapoja eli diskursseja, jotka tulkitse-

⁶⁵ Lehtonen (1996, 69) jäsentää tarkentavasti kielen ja diskurssin suhdetta. Hän hahmottaa ”kielen” viittaavan ikään kuin johonkin staattiseen oloon tai asiaan tilaan. Termi ”diskurssi” sen sijaan sisältää ajatuksen toiminnasta. Diskurssin voi siten ymmärtää kahtalaisena terminä. Yhtäältä sillä tarkoitetaan sitä vuorovaikutuksellista prosessia, jossa merkityksiä tuotetaan. Toisaalta sillä tarkoitetaan tämän prosessin lopputulosta.

tanssi-instituutioiden kulttuuriseksi tasoksi, joka tuottaa yhteisymmärrystä. Yhteisymmärrys on kuitenkin samalla pohja eroavaisuuksille, eron tekemiselle. (ks. myös Juhila 1999, 182.)

Tanssi-instituutioiden arkeen liittyvien puhetapojen analyysin käynnistin kollaasien lukemisella ja sellaisten yhtenäisten väitteiden tai yksittäisten sanojen paikantamisella, jotka edustavat tanssi-instituutioiden arkea samalla tavalla. Tämän jälkeen palasin alkuperäiseen aineistoon ja peilasin kyseisiä diskursiivisia ulottuvuuksia siihen. Analyysini tuloksena tarkastelen diskursseja ja niiden välisiä suhteita. Tarkastelen myös diskurssien seuraamuksia ja jäsennän niiden suhdetta instituutioiden sosiaaliseen ja materiaaliseen perustaan. Näihin analyysihin siirryn tutkimusraportin seuraavassa eli empiirisessä osassa.

4. Tanssijat kertovat arjestaan

Aloitin työni empiirisen osan tarkastelemalla tanssijoiden jäsennyksiä arjestaan omassa tanssi-instituutiossaan. Luku jakautuu kuuteen teemalliseen keskustelukollaasiin, joiden järjestys seuraa pitkälti tanssijoiden arjen ajallista kulkua. Osa keskustelukollaaseista on kuitenkin sellaisia, jotka eivät ankkuroidu aikaan vaan seuraavat toisiaan pikemminkin temaattisesti. Kunkin tanssijoiden puheesta rakentuvan keskustelukollaasin jälkeen on siihen liittyvä tutkijan tulkintani, jossa tarkastelen tanssijoiden puhetta metodologialuvussa esitettyjen työtapojen ja erilaisten teoreettisten lähdeaineistojen avulla. Keskustelukollaasit on mahdollista lukea sellaisenaan ilman tutkijan tulkinta- ja analyysiosuutta. Sen sijaan tulkintatekstin lukeminen edellyttää edestakaista liikettä tanssijoiden puheen ja tutkijan tekstini välillä. Kuten jo edellisessä luvussa toin esille, tällainen tekstimuoto vaivaa lukijaansa korostamalla tietämisen ja ajattelun epälineaarisuutta, kerroksellisuutta ja jatkuvaa kehkeytymistä myös lukutilanteessa. Lukemisen helpottamiseksi olen alleviivannut keskustelukollaaseista sellaisia seikkoja, joihin analyysissäni tulen kiinnittämään huomiota. Analyysiosassa olen puolestaan kursivilla osoittanut kaikki suorat lainaukset haastattelemieni tanssitaiteilijoiden puheesta.

Tanssijoiden arkipäivä tässä tanssiteatterissa alkaa aamutunnilla, joka on päivittäistä treenaamista erilaisissa kehon harjoittamisen konteksteissa. Ensimmäisessä keskustelukollaasissa tanssijat merkityksellistävät treenaamistaan eri tavoin ja erilaisista diskurssiivisista perspektiiveistä.

4.1. Treenaaminen

”Itsensä jatkuvaa kehittämistä ja ammattitaidon ylläpitämistä”

Teija: Millaista sun tanssijan arkityö on?

Anders: Siihen liittyy ensinnäkin siis treenaaminen, perustreenaaminen. Sit on annettu prosessi, työprosessi esityksen valmistelu ja sitten on esittäminen, esitykset. Periaatteessa voi silleen kolmeen kastiin jakaa. Ja sitten vielä neljänneksi siihen sitten muu elämä.

Arttu: Se on [siis] treenaamista ja biisien harjoittelua ja esiintymistä. Ja itse asiassa niin-päin että esiintyminenhän on tietysti kaikkein tärkein asia. Sitte oikeestaan oma tree-

naaminen ja biisien treenaaminen on ehkä aika tasa-arvosia. Pitäis olla. Tässä [tanssi-teatterissahan] ne ei sitä ole. Et nyt must tuntuu, että tässä hommassa jää niinku se oma treenaaminen kauheen vähälle. Tai liian vähälle.

Teija: Mitä se treenaaminen on? Mitä se sulle merkitsee?

Anders: Se on kehittämistä, itsensä jatkuvaa kehittämistä ja sitten toisekseen se on am-mattitaidon ylläpitämistä. Ihan siis liikeratojen suurentamista, voiman käyttöä, sitä sem-mosta kineettistä ajattelun, älyn kehittämistä. Tai se kehittyi siinä, mitä sitten tehdään tuolla lavalla. Että sitä ei siellä enää ajattele. Se on semmosta perustyötä. Pohja.

Marjut: Siin [treenaamisessa] on oikeestaan kaks asiaa ja se riippuu työvaiheesta, mis mennään prokkiksen kanssa. Et jos ei olla ihan viime metreillä tekemässä juttuu ni mun mielest ois kauheen tärkeetä, että [...] mä myöski oppisin siel aamutunnil viel jotaki. Et mul ois semmonen opettaja, joka vois antaa mulle viel jotaki, jolta mä saisin oivalluksia. Se ois se hetki, jollon siinä treenatessa, vaikka lämmittää kehoo ja keskittyy siihen työpäivään, ni silti sais energiat pyörimään heti alusta saakka.

Tiina: Siis me tarvitaan se perustreeni joka päivä. [...] Muuten kunto jysähtää.

Teija: Eli se tekniikkatunti on olennainen osa teidän jokapäiväistä arkea.

Tiina: On joo. Se valmistaa meidät siihen harjoitukseen. Joka päivä. Se ei ole näytön paikka. Että sen takia jokainen tekee jotain, mikä tuntuu omalle kropalle [tärkeeltä]. [...] Se on valmistautuminen siihen päivään.

Mari: Siinä lämpenee, et voi sit tehdä päivän treenit, harjotukset. [...] Ehkä [olen] riippuvainen siitä myös. [...] Se [on] jollain tavalla ehkä tiedät jonkunlainen rituaali. Mä muistan ku mul oli polvivamma. Mä menin joka päivä [...] uima-altaaseen [ja] poljin vedessä. Ensimmäinen se oli tosi, oo en jaksa mennä. Mut sit ku mä tein sen joka aamu, sit tuli semmonen rituaali, [että] mun oli pakko mennä. Vieläki on melkein pakko. Et jotain hyvää sellasta mun mielestä. Se [tekniikkatunti] ylläpitää myös se tekninen taso. Jos ei ois [noita tekniikkatunteja], sit tekis varmaan sellast mikä on vaan helppo itelle. Mut täs joutuu just balettiin ja kaikkee. Ja huomaa et se on mahdollista kuitenkin tehdä.

Pekka: Mä on hirveen huono heräämään tai mä olen hyvä heräämään, mutta heräämään fyysisesti. Silmät saan auki, mutta mä en herää siis henkisesti [ja] kroppa herää hirveen hitaasti. Mulle aamu on hirveen vaikeeta aikaa. Et se aamutunti on semmonen, et millon mä niinku herätän itteni päivän töitä varten. Ja sitte se on myöski semmonen kehon huolto ja oma aika.

[Yksi koreografi] on hirveen tarkka tossa työssä. Se tuijottaa sua koko ajan, koko ajan. Kädet ja jalat ja koko ajan niin pikkuasioista on kysymys. [...] Koko ajan sua korjataan ja tuijotetaan, [...] niin se aamutunti on sellanen, et sä saat ite tehdä sen työn. [...] Sä voit opettajalle myös viestittää, et tänä aamuna ei korjauksia. Tai että nyt mä haluan treenata itekseni rauhassa, miltä ite tuntuu. Se on sitä omaa, et näin mun keho nyt ite liikkuu, näin

mä ite määrään, miten mä liikun. Et tää on nyt sitä vapaata työskentelyä. Mutta myöskin samalla valmistautumista työntekoon.

Mari: Jotenki tunnilla se on niinku oma työ. [...] Mä en tee kenellekää muulle kun itelleni. Vaik jotkut opettajat sanoo, [et] tanssi mulle, tanssi mulle. Koreografit saa sen sitte. Se treeni, pitää huolta, että vartalo kykenee [tekemään] sen mitä [odotetaan].

Arttu: No mä treenaan ammattitaidon kehittämistä ja ylläpitämistä [varten]. Mutta täälähän se on lähinnä lämmitys siihen harjotukseen. Monet opettajatki, jotka tänne tulee ottaa sen sillä tavalla, et tää on ammattiryhmä, ja hän vaa antaa liikkeit eikä niinkään, että korjais ja oikeesti opettais. [...] Me ollaan [myös] kauheen heterogeeninen ryhmä, kaikil on erilaiset taustat. Siitä johtuen sitte kaikki haluais treenata vähä eri tavalla ja toisaalta tarvis myös erilaisia asioita. Et yhden pitäis ehdottomasti tehdä tota ja toisen pitäis ehdottomasti tehdä ihan jotain muuta. Sen takia ei ehkä kukaan saa just välttämättä sitä mitä itte tarvis. Mut tässä aikataulussa ei ihan hirveesti aikaa [ole] tehdä sitä mitä oikeesti tarvis. Se jää kesäharrastuksen varaan, jos sitte jaksaa.

Arttu: Mä oon tällä hetkellä aika kyllästynyt tämmöseen tekniikkatreenaamiseen. [...] Nää kaikki biisit mitä nyt tehdään on aika teknistä tanssimista. Että siin aamutreenissä, mä toivoisin et pääsis jotenki syvemmälle. Et vois tehdä pitkään esimerkiksi yhtä samaa asiaa. Kunnes se alkais niinku jotenki purkautuu ja alkas löytyy uusia kerroksia. Tämmöstä mä mielelläni tekisin, ja tää on se mihkä tääl ei oo aikaa ollenkaan. Että tässä on ristiriita. Parhaimmillaan se vois olla just sitä, että sä löytäisit itsestäs jotain uutta, mitä voi sit kehittää. [...] Siis senhän pitäis olla tietysti sitä, et kaikki opettelis juuri sitä mitä ei osaa jo. Mutta paremminki täällä menee just niin päin että tehdään just ne samat temput mitkä kaikki jo osaa. Ja näillä lämpenee sitte hyvin ja sopivasti.

Marjut: Mulle[kin] se ois tärkeä, et vielä sais jotain ovia auki. Mä tyydyn aina balettituntiin ihan helposti. Se on mun perus, jossa [...] mä koen, et se on mun omin. Mut mä tiedän, et mulle on hirveen tärkeä, et mä saisin paljo muuta. Koska [baletti] on mun se vahva, ni se on tavallaan myöski mun heikkous. Että se puskee vähä liikaa välillä läpi, ku me ollaan kuitenkin moderni ryhmä ja pitäis hirveen monenlaiseen pystyä sit näyttämöllä.

Teija: Toi syvemmälle meneminen tossa treeneissä. Mitä se tuottaa sulle, ku sä kaipaat sitä? Mitä sä aattelet?

Arttu: Se mikä siin on varmaan kaikkein mielenkiintoisinta on psyken ja fysiikan yhteys. Et miten se on yhtä ja samaa asiaa kuitenkin. Ja tän kaikki tunnustaa, mut kuitenkin me yleensä treenataan vaan pelkkää tätä, että jalat menee ja kädet menee ja niin päin pois. Että sillonhan se tarkoittaa tietenki paljon improvisaatiotyöskentelyä. Et sulle annetaa joku tehtävä ja sitte sä saat sitä työstää. Siin on mukana esimerkiksi et sitä mukaa, jos siitä tulee jotain emootioita, sä annat niitten tulla ja sitte ne taas vie sitä fyysistä juttua eteenpäin. Tai päin vastoin. Mutta tää on musta hirveen mielenkiintoinen asia ja siitä löytyy joka kerta aina jotain uutta ja myös pystyy helposti yllättää itsensä: et ai jaa tämmösiäkin löytyy ja ai mä teenki tässä kohtaa näin.

Mari: Mä olen huomannu, et täällä [tanssiteatterissa] sellaset jutut ei niinku mee helposti läpi, et ois jotain meditatiivisempaa. Koska mä luulen, et se ei vaan sovi tähän teatterin rytmiiin. Et [kun] pitää olla niin kunnossa, se tarvitsee erilaisen, baletin tai [...] sellasen napakampi modernitreenaus.

Arttu: Ja nää jutut, ku tekee hirveen pitkään [...] yht'äkkii saattaa joku semmonen blokki jostain auela. [Se] on ihan siis fyysinen tapahtuma, et sen jälkeen sä huomaat et ahaa, että mun käsi meneeki nyt tänne, minne se ei ole pitkään aikaan mennyt. Me ollaan mun mielest vähän jämähdetty siihen, että nyt vaan aina venytellään ja tehdään sitä lihastyötä ja se työstää yhdellä tavalla. Mutta sen vois työstää myös tällai sisäkautta. Mutta se on hirveen vaikeeta. Sitä on vaikee opettaa, semmosii opettajii ei ole. Että mäki olen käyny kauheen pitkän tien ennenku mä olen päässy siihen, että mä pystyn treenaa sillä tavalla ittekseni. Ja sitte toisaalta se vaatis aina sen pitkän ajan, mitä tääl ei ole. Plus että kaikki ei ole halukkaita siihen. On myös niinku paljo niitä, joitten mielestä se on ajanhukkaa.

Marjut: Mä olen ihan lukos semmosten asioiden kans, mut ne ois mulle hirveen tärkeitä ja terveellisiä. [...] Mut must tuntuu et niihin ei ole ikinä tarpeeks pitkäjänteist aikaa tuol [tanssiteatterissa]. Et ne pitäis olla kahen kolmen tunnin sessioita ja sitte semmosten päälle on kauheen vaikee ruveta tekee yhtään prokkista, niinku harjottelemaan. Ku se ei tavallaan ole valmistanu sitä varten ehkä kuitenkin, vaan se on avannu johonki ihan muualle suuntii.

Arttu: [Mulle] alkaa jollaki tavalla tulla rajat vastaan. Et mä tiedän täsmälleen et ahaa mun jalka menee nyt tolla tavalla ja noin ja tossa kohtaa mä voin venyttää noin pitkälle. Ainahan voi opetella lisää temppuja ja tän voi opetella tekee vähän nopeemmin ja näppärämmin. Mut must tuntuu, et siinä se raja, ne seinät, on paljo lähempänä. [Sen sijaan] täl toisella puolella ois paljo pitemmälle mentävää ja sit toisaalta se vois [...] työntää niitä seinää eteenpäin.

Arttu: Ehkä se on myös kiinni siitä, että meil ei ole ollu tarpeeks määrätietosia opettajia, jotka opettais selkeesti jotain asiaa. Jos näkis, että toi opettaja on ottanut asiakseen saada meillä plien syvenemään ja juuret maahan ja nyt me järjestelmällisesti treenattais sitä, ni mä luulen et se ois paljo mielekkäämpää tehdä ihan vaikka kuinka yksinkertasia perusharjoituksia myös. Koska sitte se ois motivoitumpaa, ja että vois nähdä, että tässä ollaan nyt johonki menossa.

Marjut: Kyl sil on suuri merkitys, ja että kuinka ne osaa välittää sen, [...] mikä missäkin tekniikas ois tärkeetä. [...] Jotkut opettajat, niist näkee, et niis itessään on kirkastunu se jokin, mikä on jossain sanotaan release-tekniikassa tai jossakin muussa semmoses täyteen tekemises [tärkeätä].

Arttu: Mä luulen, että meidän ryhmä [...] toimis paremmin, jos sil ois semmosia ryhmäkokemuksia takanaan enemmän. Että oltas jotenkin henkisesti myös tiiviimpi ryhmä. Sillon tää treenauspolitiikka auttais sitä kauheesti, jos kaikki suostuis, et nyt oikeesti mennään tähän juttuun ja tutkitaan tätä yhdessä. Mut jos joka asiassa on aina yks tai kaks, että no mua tää ei niin hirveesti kiinnosta ja mä jään aina näillä tunneil tänne takanurkkaan oven suuhun ja lähen puoles välis pois. Se on musta jollain tavalla pois meidän esityksist

kanssa. Kyllä se näkyy esityksissä, että jos on sen tyylinen esitys ni noi on esityksessään takanurkassa.

Arttu: Mutta kyllähän [treenaamisessa] on sitte se, mikä ylipäättään tanssissa niinku kiehtoo. Mä en osaa sitä määritellä ehkä ollenkaa, mutta joku vauhdin hurma tai rytmiikka, dynamiikka. Sitähän se parhaimmillaan tämmöses treenaukses on, ku on rytmikäs musiikki ja mennään siihen [...]. Näin. Ni onhan se nautinto sinänsä. Se on niinku ois diskossa, parhaimmillaan.

Ammatillinen diskurssi

Haastattelemani tanssijat aloittavat arkensa kuvauksen jäsentämällä sitä ammatillisen diskurssin sisältä. Arki on *treenaamista, biisien harjoittelua ja esiintymistä*. Yllä oleva tanssijoiden keskustelukollaasi kiertyy tämän kolminaisuuden ensimmäiseen hetkeen, siis päivittäisen treenaamisen ympärille. Siinä tanssijat antavat merkityksiä jokapäiväiselle treenaamiselleen sekä yksilöllisten että myös yhteisesti jaettujen merkityskehysten avulla.

Treenaaminen, siis jokapäiväinen *aamutunti* viittaa pääsääntöisesti tanssitekniikan harjoittamiseen, kuten Arttu haastattelun kuluessa täsmentää. Tanssitekniikka ei haastattelemillani tanssijoilla kuitenkaan viittaa minkään yhdenlaisen tanssiliikeen harjoittamiseen (ks. s. 33–35). Sen sijaan tanssitekniikalla he haastattelun kuluessa viittaavat monenlaisiin kehon harjoittamisen muotoihin, kuten klassiseen balettiin, moderniin treenaukseen, release-tekniikkaan ja improvisaatiotyöskentelyyn. Tanssiteatterin kontekstissa tanssitekniikat, eli kehon harjoittamisen muodot ja niihin liittyvät tanssityylit vaihtelevat. En syvenny tässä luvussa tarkastelemaan treenaamiseen liittyviä erilaisia tanssitekniikkoja sinänsä. Sen sijaan pääpainon saavat tanssijoiden merkitykset, joita he antavat jokapäiväiselle treenaamiselleen tanssiteatterissa. Mitä siis treenaaminen tanssijoille merkitsee? Ensisilmäyksellä treenaaminen on haastattelemilleni tanssijoille ennen kaikkea *itsensä jatkuvaa kehittämistä ja ammattitaidon ylläpitämistä*. Tarkemmin katsottuna treenaamiseen avautuu myös sellaisia merkityksiä, jotka osoittavat instituutioituneen toiminnan ytimeen. Aloitan treenaamiseen liittyvän tarkasteluni ammattitaidon ylläpitämisen näkökulmasta.

Kinesteettinen ajattelu

Anders viittaa tanssijan ammattitaitoon, joka treenaamisen yhteydessä on mm. *liikeratojen suurentamista ja voimankäyttöä*. Yleisemmin hän tarkentaa ammattitaidon kinesteettiseksi ajatteluksi tai *älyksi*, joka on tanssijan ammatillisuuden perusta, *poh-*

ja. Tässä lyhyessä huomiossaan Anders johdattaa tarkastelemaan niitä kehollisuuteen liittyviä epistemologisia jäsennyksiä, joihin ensimmäisessä luvussa mm. Parviaisen (1998, 1999, 2002b) tuella paneuduin (ks. s. 61–64). Mitä siis on tanssijan kinesteettinen ajattelu tai kehollinen tieto, jona sen myös voi ymmärtää?

Parviainen, muiden ohella (ks. myös esim. Foster 1997, Fraleigh 1987) on käsitellyt tanssin epistemologiaa sekä kehollisena tietona että elettyä ja koettuna kehona. Parviainen (1998, 130) liittyy filosofisessa tarkastelussaan kinesteettisen älyn tanssijana toimimiseen ja kirjoittaa, että kun puhutaan tanssijan kehollisesta tiedosta, puhutaan implisiittisesti siitä, miten olla herkkä kehossaan, vastaanottavainen huomioimaan liikkuvan kehon erilaisia laatuja. Herkkyys on ennen kaikkea erottelukyky omaan kehoon, sen tuntemuksiin ja muotoihin tiettyssä tilassa. Se on myös erottelukyky liikkeessä. Oppimisen myötä tanssijalle kehkeytyvän sisäistyneen tiedon ja tietoisuuden (indwelling awareness) avulla tanssija kykenee sitten tuottamaan kehossaan sellaisia liikkeitä, jotka eivät ole sattumanvaraisia vaan joilla on haluttu muoto ja merkitys. (Parviainen 2002b, 20.) Tämä tarkoittaa pitkälti samaa kuin kinesteettinen äly taitavan tanssimisen osatekijänä (Parviainen 1998, 130–131; ks. myös Fraleigh 1987, 26).

Ammattitaidon perustana Andersin esiintuoman kinesteettisen älyn voi ymmärtää ensisijaisesti kehollisena tietona, jota luonnehtii herkkyys oman kehon koetuille tuntemuksille. Parviaisen jäsennysten mukaisesti herkkyys kehossa on ennen kaikkea erottelukyky, joka edellyttää kehokokemusten hienovaraista tunnistusta paitsi omaan liikkuvaan kehoon myös erilaisiin liikelaatuihin (*liikeradat, voimankäyttö*). Treenaaminen ammattitaidon ylläpitämisenä on siten tanssijan ammatillisen perustan ts. kehollisen herkkyyden ylläpitämistä. Tältä perustalta tanssijan on mahdollista myös pitää yllä Marin sanoin *teknistä tasoaan*, jolla ymmärrän ennen kaikkea tanssijan kehollista taitoa, osaamista ja suorituskkyä.

Tässä keskustelukollaasissa tanssijat eivät tämän yksityiskohtaisemmin nimeä tanssijan ammatillisia taitoja, esimerkiksi kehon taitojen, erilaisten tanssitekniikojen tai –tyylien mukaisiksi. Sen sijaan ammattitaito nähdään jonakin sellaisena, joka tanssiteatterissa työskentelevillä ammattitanssijoilla jo on, ja jota treenaaminen pitää yllä. Tämä pätee tietenkin myös päinvastaisesti: ilman jokapäiväistä treenaamista tanssijan ammattitaito ei voi säilyä.

Liitän tanssijoilla jo olemassa olevan ammattitaidon huomioon myös Artun kommentin, jossa hän toteaa, että monet aamutunnin opettajatkin ovat sellaisia, jotka ikään kuin ottavat *ammattiryhmän* taidon annettuna. He *antavat liikkeit*, eivätkä Ar-

tun arvion mukaan *oikeasti opeta*. Sekä Arttu että Marjut tarkentavat ”oikeaa” opettamista myöhemmissä kommenteissaan sellaiseksi, jossa opettaja osaa yhtäältä välittää sen, mikä missäkin tekniikassa tai taidossa on tärkeää. Toisaalta hän kykenee *määrätietoisesti, selkeästi ja järjestelmällisesti* viemään tanssijoita tämän asian äärelle. Tällainen treenaaminen on Artun näkökulmasta mielekästä ja motivoitunutta, koska sen tavoitteellisuus ja suunta ovat selvästi nähtävissä. Ongelmana Arttu kuitenkin toteaa, että sellaisia opettajia, jotka *olisivat ottaneet asiakseen*, siis opettaisivat selkeästi jotakin asiaa, ei tarpeeksi ole ollut.

Omaa aikaa ja valmistautumista

Aamun treenaamiseen liittyen Pekka kuitenkin kiinnittää huomionsa siihen, että joka aamu ei välttämättä haluakaan opettajan opettamista, tai *korjauksia*. Aamutunti on hänelle, samoin kuin Marille *omaa aikaa*, omaa ja *vapaata työskentelyä*, jolloin saa *rauhassa itse tehdä sen työn*, eli treenata kehossaan ammatillisuutensa parissa. Tällaisenaan aamutunti on paitsi oman *kehon huoltoa* myös liikkumisen omaehtoisuutta ja muista riippumatonta tunnustelua. Parviaisen (1999, 92) termein voisi todeta, että se on kehon kuuntelua ja kehontietoisuudelle herkistymistä. Löydän näissä Pekan ja Marin puheenvuoroissa diskurssin, joka hahmottaa jokapäiväisen treenaamisen yhtä merkityskehystä. Treenaaminen jäsentyy tässä omana aikana. Siinä tanssija määrittäytyy itsenäiseksi toimijaksi, omaa työskentelyään ja omaa kehollista harjoitteluaan suuntaavaksi subjektiksi. On mielenkiintoista, että institutionaalisen arjen kontekstissa tanssijat korostavat juuri omaehtoisuuden ja vapaan työskentelyn merkitystä. Tältä pohjalta on helppo olettaa, että tässä tanssiteatterissa tanssijoiden jokapäiväinen arki on muulloin kuin aamutunnilla ainakin osittain toisten määrittämää tanssin harjoittamista. Tai kuten Pekka asian ilmaisee: *koko ajan sua korjataan ja tuijotetaan*. Joka-aamuinen treenitunti paikantuu tässä kokonaisuudessa ulkopuolisesta tarkkailusta vapaaksi ajaksi, joka tanssijoiden merkityksissä rauhoittaa tanssijan työskentelemään itsessään ja kehossaan.

Ammattitaidon ylläpitämiseen liittyy myös fyysisen kunnon ylläpitäminen. Tiina toteaa että, ilman perustreeniä *kunto jysähtää*. Myös Mari tähdentää, että tässä tanssiteatterissa *pitää olla niin kunnossa*. Treenaamisen yhteydessä kunnon ylläpitämistä eivät haastattelemani tanssijat tämän enempää korosta. Sen sijaan tanssijan ammatillisuuteen yleisemmin liittyen kunnon ylläpitäminen nähdään olennaisena. Haastattelun kuluessa, toisen aiheen yhteydessä, sekä Raija että Tiina korostavat muunlaisen liikunnan merkitystä kunnon ylläpitämisessä. Tiina nimeää tämän

hyötyliikunnaksi, jota harjoitetaan esimerkiksi vapaa-aikana tai lomilla: juoksua tai lenkkeilyä ja hiihtämistä. Näiden lisäksi kunnon ylläpitämiseen kuuluvat säännöllisesti myös kuntosalityöskentely ja venyttely sekä uiminen tai uima-altaalla polkeminen. Ammatillisuuteen liittyvää peruskuntaa pidetään treenaamisen ohella yllä *mahdollisimman monipuolisesti*, Tiinan sanoin. Edellisten lisäksi Tiina toisaalla korostaa erilaisten kunto- ja hapenottotestausten, hieronnan sekä mm. vitamiini- ja hivenaineiden merkitystä fyysisen kunnon ylläpitämisessä. Tanssijan ammatillisuuteen liittyvä puhe saa Raijan, Tiinan ja Marin kautta terveysdiskurssin piirteitä: on tarkkailtava omaa kehoa ja pidettävä huolta omasta hyvinvoinnista ja jaksamisesta, säännöllisesti ja mahdollisimman monella tavalla, *että kaikki olisi kohdallaan*.

On mielenkiintoista, että tanssijat korostavat terveyteen liittyviä huolia. Yhtäältä se on tietenkin ymmärrettävää ja itsestään selvää: keho on tanssijoiden työväline, ”instrumentti”, jonka hyvästä kunnosta ja suorituskyvystä on pidettävä erityistä huolta. Toisaalta kuitenkin terveysdiskurssin ilmeneminen tanssitaidediskurssin sisällä kertoo nykyisestä kulttuurisesta trendistä, jossa terveys korostuu lähes kaikilla elämäalueilla. Näkyvimmin tämä diskurssi ilmenee julkisissa medioissa: sanomalehdissä ja aikakauslehdissä, radiossa ja televisiossa, jotka tarjoavat monenlaisia vihjeitä terveyden ja hyvän elämän edistämiseksi. Se ilmenee osin myös niissä keskusteluissa, joita viime aikoina on esiintynyt työhyvinvointiin liittyen. Hyvän elämän ja työhyvinvoinnin edellytykset paikantuvat tässä puhettavassa hyvinvoivaan ja erityisesti terveellistä elämää viettävään ihmiseen, miten terveys kulloinkin ymmärretäänkään. Tässä puheessaan tanssijat osallistuvat näin laajempaan yhteiskunnalliseen diskurssiin työssä suoriutumisen edellytyksistä ja ehkäpä myös työn tehokkuudesta ja tuottavuudesta.

Paitsi olemassa olevan ammattitaidon ja kunnon ylläpitämisenä treenaaminen nähdään myös jonakin sellaisena, jonka turvin *vartalo kykenee tekemään sen mitä odotetaan*. Haastattemieni tanssitaiteilijoiden puheessa nämä odotukset liittyvät ensisijaisesti tanssiteatterissa kulloinkin valmisteilla olevan tanssiteoksen ja siten pääsääntöisesti koreografin vaateisiin. Treenaaminen tällaisena toimintana *lämmittää kehoa* ja siten *valmistaa harjoitukseen*, siis päivän töitä varten. *Siinä lämpenee*. Tästä näkökulmasta arvioituna tanssijan treenaaminen on olennaisesti valmistautumista tanssiteosten harjoittamiseen sekä niiden että koreografin asettamiin haasteisiin. Jokapäiväinen treenaaminen on tämän vastaamiskyvyn vaalimista. Treenaaminen *pitää huolta* siitä, että tanssija kykenee lunastamaan häneen kulloinkin kohdistuvat odotukset.

Tanssijoiden edellä antamat merkitykset treenaamiselle avaavat sille merkitykselyksen, jonka nimeän valmistautumisen diskurssiksi. Vaikka tanssija siis treenaa omassa kehossaan, ja siten eräällä tavalla vain itselleen, hän samalla valmistautuu työntekoon, jonka aikana *koreografi saa sen sitten*. Yhtäältä tanssija siis treenaa itseään varten, kuten Mari toteaa: *Mä en tee kenellekään muulle kuin itselleni*. Toisaalta tämä treenaaminen on valmistautumista johonkin, kuten työskentelyyn koreografin kanssa. Kun näitä kahta diskursiivista kehystä katsoo rinnakkain, ”oma aika” ja ”valmistautuminen”, asettuvat ne melko voimakkaasti toisiansa vasten. Miten on mahdollista ymmärtää kahden erilaisen tekemisen yhtäaikaisuus? Miten treenaamisen voi perustella yhtäältä itselle tekemisenä ja toisaalta toiselle valmistautumisenä?

Yhden näkökulman tämän paradoksin jäsentämiseen tarjoaa treenaamisen hahmottaminen olennaisesti osana tanssitaiteen sosiaalis-kulttuurista traditiota. Tanssijan taito on hänen ”omaisuuttaan” hänen kehollisessa työskentelyssään ja kehollisena osaamisenaan. Taito kuitenkin kehkeytyy ja realisoituu aina suhteessa tanssitaiteen sosiaalis-kulttuuriseen tietovarantoon, siis traditioon. Taito liittyy aina tanssin taidemaailmassa kulloinkin vallitseviin arvoihin ja odotuksiin, jotka määrittävät tanssin harjoittamista ja treenaamista. Myös Parviainen (1998, 131) tarkastelee treenaamiseen liittyvää tanssijan valmistautumista ja toteaa, että harjoittaessaan kehossaan taitoja ja tietoja liikkeistä, tanssijalla täytyy olla oikeanlainen ”virittyneisyys” sekä ylläpitämään näitä taitoja että kehittämään niitä pidemmälle. ”Itsensä virittäminen” viittaa Parviaisella tanssijan kykyyn ylläpitää yhtäältä tiettyä harjoitetun kehon tilaa ja toisaalta identiteettiään esiintyvänä taiteilijana. Tämän lisäksi virittäytyminen viittaa tanssijan keholliseen identiteettiin. Toisin sanoen, tunnistaakseen itsensä tanssijana, hänen tulee ylläpitää tietynlaista ”kehollista taipaisuutta”. Jokapäiväisessä treenaamisessa tanssijat kuunnellen kehoaan liikkeessä, löytävät muutoksia mutta myös pysyviä kehontiloja. Tämän tuloksena tanssijat tuntevat kehonsa ja omaavat varmuutta siihen esiintymistilanteessa

Valmistautumisen sijaan Parviainen kuvaa, kuinka tanssija treenatessaan eräällä tavalla virittäytyy tanssijana toimimiseen ja tanssitaiteelliseen työskentelyyn. Päivittäisessä treenaamisessaan tanssija tunnustelee kehonsa tuntemuksia tanssitaiteen edellyttämästä perspektiivistä, ja siten tunnistaa itsessään omanlaisensa tanssijan, siis tanssijan identiteettinsä. Treenaamisessa tanssija työskentelee selkeästi oman itsensä ja oman kehollisuutensa äärellä, jolloin treenaaminen on omaa aikaa, aikaa itselle. Pekan sanoin: *Näin mun keho nyt ite liikkuu, näin mä ite määrään, mi-*

ten mä liikun. Samalla tämä ”oma aika” on kuitenkin suhteessa laajempaan tanssi-taiteelliseen toimintaan, johon tanssija oman treenaamisensa kautta valmistautuu osallistumaan: tietynlaisena tanssijana hänen on mahdollista vastata tietynlaisiin odotuksiin. Tällaisena treenaamisen voi ymmärtää myös rituaalina, kuten Mari huomauttaa. Rituaalina treenaaminen valmistaa ja kuljettaa yksittäisen tanssijan tanssin taidemaailman kollektiiviseksi toimijaksi, osaksi tanssitaiteen traditiota. Samalla juuri tämän tanssijan rituaalisessa treenaamisessa tanssitaiteen tradition säilyminen varmistetaan. Giddensin (1995, 93) sanoin:

”Aktiivisesti järjestetyn käytännön jatkuvuus sitä vastoin yhdistää nykyisen toiminnan säi-keen eilisen ja toissapäivän säikeisiin. Rituaali liittyy menneisyyden jatkuvan rekonstru-oinnin tiiviisti ja näkyvällä tavalla käytännölliseen hyväksyntään.”

Treenaamisen hahmottaminen rituaalina pitää sisällään myös ajatuksen ”ajatuk-settomuudesta” ja automaattisuudesta (Giddens mt., 93). Marin sanoin, rituaaliin liittyy *jotain hyvää sellaista*, johon on eräällä tavoin pakko osallistua. Liitän tämän Marin kommentin Giddensin (mt., 95) huomioon tradition tuomasta ontologisesta turvallisuudesta. Osallistuminen rituaaliin eli jonkinlaiseen kyseenalaistamatto-maan varmuuteen, tuottaa siihen osallistuvalla turvallisuutta ja jatkuvuutta omassa olemisessaan ja toiminnassaan. Jokapäiväinen treenaaminen paitsi tanssijan ”oma-na aikana” ja ”valmistautumisena” ei tältä pohjalta näyttäydy ristiriitaisena, vaan pikemminkin välttämättömyytenä, jossa treenaaminen on aikaa tunnistaa itsensä ja tanssijuutensa, ja siten aikaa liittyä tanssitaiteen laajempaan toimintatraditioon.

Edellä tarkastelin treenaamista paitsi ”omana aikana” myös ”valmistautumisena” tanssijaan kohdistuviin odotuksiin. Jälkimmäiseen teemaan liittyy läheisesti myös Marjutin huomio siitä, kuinka *pitäisi hirveän monenlaiseen pystyä näyttämöllä*. Tämä kommentti on osa jokapäiväisen treenaamisen hahmottamista *itsensä jatkuvana ke-hittämisenä*.

Itsensä kehittäminen

Arttu jäsentää treenaamistaan toteamalla, että hän on *aika kyllästynyt tällaiseen tekniikkatreenaamiseen*. Tämä kyllästyminen vielä korostuu tilanteessa, jossa hä-nen mielestään myös tekeillä olevat tanssiteoksetkin ovat melko *teknistä tanssimis-ta*. Tekniikkatreenaamisen luonnetta Arttu täsmentää myöhemmin toteamalla, *että ainahan voi opetella lisää temppuja ja voi opetella tekemään vähän nopeammin ja näp-pärammin*. Löydän Artun puheesta ajatuksen treenaamisesta eräänlaisena teknisen

taitavuuden varmistajana, siis jonkinlaisen tanssiliikkeistön opettelemisena ja sen toistamisena itselle tutulla tai jo opitulla tavalla: *pelkkää tätä, että jalat menee ja kädet menee ja niin päin pois*. Tällaisenaan treenaaminen työstää kehoa vain yhdellä tavalla. Tähän viittaa omassa puheessaan myös Marjut, joka toteaa, että baletti hänen omimpana tanssiliikkeistönään on samalla kertaa sekä hänen vahvuutensa että heikkoutensa. Siihen on helppo turvautua, mutta se ei kehitä hänen osaamistaan uusille ja tärkeillekin alueille. Arttu jatkaa edelleen että, tällaisessa treenaamisessa tekemisen rajat tulevat varsin nopeasti vastaan. Sen sijaan toisenlaisessa treenaamisessa näitä rajoja tai *seiniä* on mahdollista *työntää eteenpäin*.

Teknistä treenaamista vasten asettuu niin Artun kuin Marjutin ja Marin puheessa sellainen treenaaminen, jossa korostuu ammatillinen kehittyminen. Tällainen treenaaminen menee *syvemmälle*, ja edistää sitä, että itsestä *löytyy uusia kerroksia*, ja että saa vielä *joitain ovia auki*. Tällaista tapaa treenata tanssijat kuvaavat edelleen *meditatiivisempänä* ja se koostuu pikemminkin improvisaatiotyöskentelystä kuin yksinomaisesta tanssiliikkeistön toistosta ja/tai imitaatiosta. Yhtenä ulottuvuutena tällaisessa treenaamisessa on Artun korostama *psykyen ja fysiikan yhteys*, joka tuottaa aina, tavalla tai toisella *jotain uutta*. Psykyen ja fysiikan yhteys saattaisi liittyä siihen, jota Rouhiainen (1999, 115; ks. myös 2003, 327–338) kutsuu yhdentymisen kokemukseksi (integrated motional style of being), ja johon viittasin jo tajunnallisen intentionaalisuuden yhteydessä (ks. s. 55). Tällaisessa kokemuksessa tanssijan on jollakin tavoin ainakin osittain luovuttava reflektiivisestä toimiansa tarkastelusta ja kontrollista. Näiden sijasta hän antautuu liikkeen kokemiseen sekä liikkeen erilaisiin mahdollisuuksiin ja rajoihin, jotta liikkeellinen merkitys nimenomaan liikkeellisenä tilana välittyisi tanssijalle. Siten tämä treenaamisen tapa jo lähtökohdaisesti on itsensä kehittämistä, uuden oivaltamista.

Tämä itsensä jatkuvaan kehittämiseen liittyvä merkityskehys, siis kehittämisdiskurssi näyttäytyy institutionaalisessa järjestyksessä kuitenkin varsin vaikeana. Treenaaminen tällaisena *toisenlaisena tapana tehdä* rajoittuu tanssi-instituutioissa paitsi ajan myös muiden tanssijoiden vuoksi. Kuvatunkaltainen treenaaminen *vaatis aina sen pitkän ajan, mitä tääl ei ole*. Ja toisaalta *kaikki ei ole halukkaita siihen tai kaikki haluais treenata vähä eri tavalla*. Itsensä jatkuva kehittäminen kompastuu siten institutionaaliin arjen rakenteisiin: yhtäältä aikaan ja *teatterin rytmiin* ja toisaalta toisten tanssijoiden kanssa työskentelyyn, mikä edellyttää sopeutumista erilaisiin treenaamistarpeisiin.

Kun tarkastelen tätä treenaamiseen liittyvää keskustelukollaasia diskurssiivisesta perspektiivistä, löydän siis neljä erilaista tanssijoiden käyttämää puhetapaa, jotka jäsentävät treenaamista erilaisista merkityskehyksistä käsin: ”oma aika”, ”terveys”, ”valmistautuminen” ja ”itsensä kehittäminen”. Institutionaalinen järjestys määrittää treenaamista tietynlaiseksi toiminnaksi, joka tämän keskustelukollaasin kautta jäsentyy pääasiassa oman ajan ja valmistautumisen mukaan, ja johon osittain myös terveyteen liittyvät huolet kietoutuvat. Treenaaminen on siis tanssi-institution muusta toiminnasta irrotettua omaa aikaa ja samalla valmistautumista tuohon muuhun toimintaan. Sen sijaan kehittyminen tanssijana tai oman tanssijuutensa jatkuva kehittäminen treenaamisen yhteydessä jää tämän tanssiteatterin arjessa vähemmälle.

Näiden diskurssien suhde asettuu mielenkiintoisesti institutionaalisen järjestyksen perustan äärelle, siis toiston ja uudistumisen dynaamiselle rajalle. Kysymyksessä on yhtäältä tanssijan ammatillisuus ja siinä uusiutumisen, mutta toisaalta kysymys on myös tanssi-instituutioiden toiminnan jatkuvuudesta ja uusiutumisesta. Treenaaminen tanssi-instituutioiden arjessa asettuu näiden tanssijoiden puheessa pääasiassa toiston ja jatkuvuuden ylläpitäjäksi. Sen sijaan itsensä kehittäminen ei mahdu tanssiteatterin arkeen, vaan *se jää sitte kesäharrastuksen varaan jos sitte jaksaa*, kuten Arttu toisaalla haastattelun kuluessa toteaa. Ja kuitenkin *pitäisi hirveän monenlaiseen pystyä näyttämöllä* Marjutan sanoin.

4.2. Tanssiteosten harjoitusprosessi

Päivittäinen treenaaminen aamutunnilla aloittaa tanssijoiden arkipäivän. Tämän jälkeen tanssijat siirtyvät erilaisten tanssiteosten maailmoihin niiden harjoittamisen prosesseissa. Toinen tanssijoiden keskustelukollaasi jäsentää seuraavaksi tanssi-instituution arkea tanssiteosten harjoittamisen perspektiiveistä.

”Nyt tää on mun juttu”

Teija: Entä se harjoitteluprosessi. Kerro jotain sun kokemuksesta siitä harjoitteluprosessista.

Anders: Aina, kun on uus koreografi yritetään päästä sen liikemateriaaliin ja ajatuksiin sisälle. Yritetään [ymmärtää] minkälaista liikettä se haluaa ja omaksua sitä. Kattoo, et miten se liikkuu. Mikä on se juttu. Ja tietysti sen päälle tulee oma tulkinta. [...] Mul on semmonen periaate, et yrittää joka jutussa [...] löytää joku uusi tie, tyyli, uusi tapa tehdä. Ettei aina toista samaa tai sitä helpointa, tai sitä tavanomaista tanssia, tanssimista. Vaan aina yrittää löytää, et ahaa nyt toi tekee tolla tavalla. En osaa, mut ruvetaanpas opettelemaan. Joku sanoi hienosti, et aloittaa aina alusta. Kyl se pitää aika pitkälle paikkansa. Ainakin, et minkälainen asenne on. [...] Pitää pistää ittensä peliin ja löytää joka kerta.

Raija: Meil on taaksepäin niin monta erilaista tyyliä, et aina joutuu opettelemaan jonkun toisen tyylin. Joutuu hyppää eri tyyleistä [toiseen]. [Se] on kauheen vaativaa. Ja se kuitenkin täytyy omalla kropalla tehdä, joka on se yks ja sama kroppa.

Teija: Mitä se vaatii se toisest tyylist toiseen hyppääminen?

Raija: No, se vaatii hirveesti fyysistä opettelua, psyykkistä erilaista ajattelutapaa liikkeestä. Koska niillä yksilöillä on vahva oma liikekielensä. Pitää tuijottaa [yhden koreografin] vimpsa, semmosia lonksuvia lonkkia, jotka menee ylös ja alas. Mun täytyy tehdä omista lonkistani samanlaiset, vaikka ne ei ole sitä ollenkaa. Et täytyy löytää keino, jolla mä pystyn sen tekemään mun lonkillani, jotta se muistuttaisi hänen tyyliänsä. Ja se on pitkää työtä. Aina ku siihen lähtee ni tietää, et voi ei tää on pitkä matka.

Mari: Se [siis] riippuu hyvin paljon siitä produktiosta ja koreografista [...] Se alkaa tyhjästä, ei tiedä mitään. Hyvin hyvin hämää. Sitten aletaan tehdä liikettä. Tai siis [koreografi] tekee ja me seuraamme.

Teija: Mikä merkitys koreografilla on sun työskentelylle?

Raija: Sil on valtava merkitys. Sen takia, että se määrittelee mun liikkumiseni.

Tiina: Kyllä se merkkää ihan mielettömästi, että kuka siinä on tekemässä. Että jos on semmonen luotto päällä. Esimerkiksi, [yksi koreografi] kun oli [tanssiteatterissa], niin mä en

vaan jostakin syystä voinut luottaa siihen. Se ei saanut must irti. Ja sitten vasta jälkeinpäin mä oikeastaan tajusin, että mä en ole ikinä luottanut [häneen]. Sieltä on jotenkin tullut läpi, että mä en ollut sen tyyppinen tanssija.

Pekka: Se on semmonen tuki-ihminen siinä prosessissa Sen kautta sä peilaat itseäs koko ajan, omaa tekemistä sen suhtautumisessa suhun. Varsinkin näin tiiviisti, miten me te-
hään töitä tääl, [...] monta tuntia päivässä ja monta päivää viikossa. Että oikeestaan, tämä on se elämä.

Pekka: Se, miten koreografi suhtautuu suhun, niin sillä tavalla sä suhtaudut työhös. Et jos tuntuu, että koreografi on tyytyväinen sun työhön ja arvostaa sua, niin silloin työnteko on mielekästä. Mutta jos on taas tilanne, että koreografi ei ole tyytyväinen suhun, niin työn-
teko on tosi vaikeeta. Siis kyseenalaistaa koko tän oman tekemisen. Ja sitä tapahtuu tässä [tanssiteatterissa] ihan hirveen paljon. [...] Tällä alalla, tässä [tanssiteatterissa] varsin-
kin, kun tääl ollaan niin paljon. Sit se elämä pyörii tommosten asioiden ympärillä aika pitkälle.

Pekka: Koreografi ei välttämättä ole lähin ystävä. Se luo sen ilmapiirin. Et se on semmo-
nen johtajatyyppeä enemmänkin. Molemmat osapuolet haluaa tietysti vähän säilyttää sen
aseman, jotta ois mahdollista tehdä töitä. Että koreografi tai johtaja, [...] ikäänkuin luo sen
ilmapiirin, sen millasta tääl on olla ja tehdä töitä.

Marjut: Ku lähetään uutta juttua tekemään alusta ni se on oikeestaan aika rankka vaihe
mulle. Ihan se alku, ku ei mitää tiedä viel jutusta, eikä ole viel mitää sellasii mis ois itse
kiinni. Se alku on semmonen huhu, ku tuntuu, et on pitkä matka, vaikka se onki lyhyt
matka loppujen lopuks sinne ensi-iltaa. [...] Mut sit ku pääsee johonki kiinni ja ku sitä
rupee tekemää, sit tulee yhtäkkiä [...]se vaihe ku vähä selkiytyy.

Raija: Vähitellen muokataan erilaisia kohtauksia, jotka on muotoutunu jostain peruslii-
keideasta. Niitä lähetään viemään pidemmälle. Ne rupee yksilöitymään, ihmisten tekemi-
set ja kohtausten rakentuminen. Ja sitte päästää siihen vaiheeseen et kaikki materiaali on
tehty ja sit lähetään alusta puhdistamaan ja miettimään ja muistelemaan ja tarkentamaan,
mikä se oli se alkuperäinen juttu. Sitten tulee niin sanottuja läpimenoja, joissa kaiken pitäis
olla kohallaan. [...] Et monesta läpimenosta alkaa kehkeytyä se varsinainen esitysmuoto.

Arttu: Hankalin paikka tulee vähä ennen ensi-iltaa, ku ei olla viel ihan läpimenoavaiheessa.
Alkaa tulla jo pieni kyllästys ja aina vaan puhutaan samoista asioista. [...]Toivois, et ois
vaan läpimeno läpimeno läpimeno ja palaute. Sen jälkeen sitä vois miettiä. Niin kauan ku
sä et muista mitä tulee minkäki jälkeen ni niin kauan se on tosi [...] hankalaa ja pitkäpi-
mästä. Heti ku sä muistat mitkä asiat on peräkkäin, vaikkeet sä osais niit yhtää paremmin.
Mut sitten sitä pystyy työstämää. Niin kauan mun mielest ei voi tanssii treenata, kun pi-
tää muistella mitä tekee. Et sun pitää osata se niin hyvin, et sun ei tarvi muistella mitä sä
teet. Sit sä voit vast ruveta sitä tanssia varsinaisesti harjoittelee. Siinä on mun mielestä se
suurin ero. Siihen asti ne on vaan liikkeitä ja se on suoritus. Ja sitten niistä liikkeistä tai
suorituksista tulee tanssia ku sä [...] sä pystyt löytämään oman tavan tehdä ne mahdoli-
simman hyvin.

Mari: Sehän on koreografin teos, mut mä olen tanssija siinä. Mä haluan olla valppaana. Mä haluan kuulla kaikki, haluaisin ymmärtää kaikki sävyt, mitä hän haluaa. [...] Mut sit mä olen minä kuitenkin. Mä olen huomannu hyvin vahvasti, et mä olen minä. Jotkut asiat pitää hyväksyä, et ne on arvokkaita mitä mussa on, mun persoonallisuus. Sehän tulee läpi kuitenkin lavalla. Mut siin harjotusvaihees pitää mennä siihen koreografin maailman liik-keeseen, ja yrittää putsata omat pois, maneerit ja tollaset.

[Yhden teoksen] assistentti sanoi siinä ihan loppuvaihees, että mun pitää ajatella tää muoto, liikkeen muoto enemmän, että mä en vaan mee, et mun pitää vähän pienemmin tehdä. Mut mä pelkään, et sit mä olen vaan kone, et mä en ole minä. Se sano, ei sun tarvi pelätä, et sä tulet läpi kuitenkin siinä. Mut sehän on koreografista kiinni kuinka tiukka se muoto on. [Joku] on hyvin tiukka siinä. Joku muu [antaa] kehittyä, et saa olla siinä nollapisteessä ja löytää jotain. Et se on mun mielestä mielenkiintoista.

Marjut: Mä jotenki pelkään tanssissa [sitä], että mä olen jollain lailla falski tai epätosi. [...] Se voi olla, että mä olen epävarma, et olenkohan mä menos oikeeseen suuntaan, et onkohan tää sitä, mitä se ajattelee. Koska monet koreografit antaa kauheen vähän semmost puolta tanssijalle. Ne tekee sen ja sit ne jättää aika paljo sen siihen. [...] Semmisiin mä kaipaان ohjausta. [...] [Yhdellä koreografilla] on hirveen tarkka silmä semmoseen, mikä on totta, mitä sä tunnet oikeesti. [...] Sil on kauheen tarkka silmä semmosessa ja sitä mä monesti kaipaان muiltaki, että ne sanois ja tarttuis semmosii.

Marjut: Että kuinka se [koreografi] näkis aina tän meidän [tanssijoiden] erilaisuuden. Kuka tarvitsee mitäki missäki vaiheessa.

Marjut: Must tuntuu, että [koreografi] [...] ajattelee että mä käyttäydyn tietyl tavalla siin työtilantees ja mä olen tietynlainen ihminen. Ja se kuva voi olla iha eri ku mikä mul itellä on. Sen takii mä kaipaان, et [...] se koreografi [...] tökkis aina sinne päin. Ja kyl mä kaipaان kiitosta ja palautetta, jos on hyvin menny. Mut sitä ne antaa hirveen vähän. Tosi vähän ja hirveen harva. Mut [...] on se semmonenki asia, et [...] auttaaks se sitte mitää, että ta-puttaa olkapäälle ja sanoo. Koska kyl sen siel näyttämöllä tietää, että jos ei ehkä parempaan pysty enää. [...] Et kyl mä ymmärrän tavallaan. [...] Koska yhdessähän se on sinne tuotettu ja tehty. Et vaa se, et kuulis.

Tiina: Niin, että jos sais palautetta. Jossain vaiheessa, kun ei ole vielä ollut ensi-iltaa ja on läpimenoja ja tulee korjauksia. Niin tuolla on kauheen tyhjä alue. Että on sen verran itseks, että kuka kertoo mulle miten se meni nyt. Miten se sit seuraavana päivänä [meni], mitä siinä oli parempaa, mitä huonompaa. Et sais palautetta. Eikä vaan positiivista vaan siis auttavaa, kriittistä. Välillä tuntuu, ettei tiedä mikä toimii. Kokeilee kaikennäköistä, mutta kun se ei välttämättä ole sinne yleisölle sama kuin mulle. Et jos must tuntuu, et tää on hyvä, niin se ei ehkä olekaan. Vaikka luulis, että jos se tuntuu musta hyvältä, niin se näyttääkin hyvältä. Mut jos se ajatus on väärä. Et semmosta palautetta.

Pekka: [Yksi teos] oli mulle hirveen vaikee juttu sen takia, että meil oli tosi vähän aikaa harjotella. Se oli [koreografin] vanha juttu, jossa sen osan, mitä mä tanssin, sen oli tanssinu joku muu aikasemmin. Mul on aina tarve motivoitua siitä tekemisestä, että ei matki koreografin tekemistä, vaan samalla myöskin tekee itselleen syyn liikkuu. Ja se [...] oli siis

vaikee, että [koreografilla] ikäänkun oli jo syy kaikille asioille, mitä lyhyen ajan takia se ei selittäny, eikä antanu mulle mahdollisuutta sisäistää sitä. Se oli lähinnä koreografian matkimista, liikkeiden matkimista, jotka piti muistaa ulkoa. Ja mul oli taas hirvee vaikee tehdä. [...] Mä en muista tätä koreografiaa tällä tavalla, sen takia, että mä en saa ite niitä [liikkeitä] muokata itelleni. [...] Se tuli vasta esitysten myötä, että nyt tää on mun juttu. Mä en saanu harjotusprosessin aikana sitä juttua omakseni ollenkaan. Se oli vaikeeta.

Teija: Mikä edesauttaa sitä, että siit tulee sun juttu?

Pekka: Se on siis harjotuskauden aikana joku sellanen oma liikkeen käsittely. Se on joku sellanen vaan, et sen liikkeen käsittelee omakseen. Se on joku sellanen sisäänrakennettu mekanismi. Se on jännä. Sen eron huomaa siinä, että joskus [...] ku on hirveen kiire oppia joku asia, ni sitä ei vaan opi jostain syystä. Varsinkin silloin ku koreografia on valmista, vanhaa koreografiaa, jonku toisen vanhaa. Silloin ei vaan opi. Ihmettelee et miks en mä opi tätä yksinkertaista, mut mä en vaan opi. Ja silloin huomaa, että se ei mee jonku suodattimen läpi. [...] Mulla pitää olla joku suodatin, joka ensin niinku dzzzzz ja sit se menee kroppaan. Se on joku vaan semmonen, en tiedä. Sil on jotenki tekemistä sen kans, mikä on mulle esiintymisessä tarkeeta.

Arttu: Se liikemateriaali täytyy kaivella ja pyöritellä niin kauan, että sä pääset siihen jotenki. Mä rakennan aika paljon ittelleni tarinoita tai merkityksiä. Että tän takia me tehdään tässä näin ku meil on tässä tällönen juttu. Aika usein varon sanomasta niitä ääneen, koska sillon ne yleensä menee pilalle heti.

Tiina: Silloin, kun sen tuntee, että tämä liike sopii tähän, this body, niin silloin se on mielekästä. Esimerkiksi aloitettiin [yhden koreografan] kanssa tekemään, niin se oli yhtä tuskaa. Se oli niin vaikeeta. Se oli niinkuin toista maailmaa. Mut sit sitä vaan jauhettiin ja jauhettiin. Hän oli tiukkana ja tarkkana ja jotenkin löysi, että joo näin tää tekee. Tuntui aivan ihanalta, vaikka se oli sikarankkaa. Et se oli semmonen selviytyminen hengissä se [koreografia], mistä ihmiset tykkäskin kauheasti. No [toisen koreografan] kanssa oli aivan ihanaa tehdä, kun se heti katto, että mikä tolle sopii, [...] että mikä näyttää mulla hyvältä. [...] Niinku tanssijan kautta. Kyllä se silloin tuntuu mielekkäämmältä, kun mä olen siinä [ja] hän haluaa, että mä teen jotakin. Silloin se on mullekin tarkeeta. Että jos siinä olis joku toinen, niin se tekis toisella tavalla. Että se ei ole yks ja sama, kuka siinä on. Koska silloin se tuntuu, että se on ihan sama, että onks mua vai ei, että kuka tahansa voi tehdä. Mutta että kun tehdään tanssijan kautta, niin sit se aina muotoutuu vähän erilaiseksi.

Raija: Tossa edellisessä [...] prosessissa, mä koin semmosen jutun, että [...] kumpikaan meist osapuolist ei ollu tyytyväinen, kunnes mä yhdessä harjotuksessa päätinkin tehdä kaikki itseni kautta. Et mä yks kaks löysin näyttämöllä taas itseni tekemässä, ja ne tunnot löysin itsestäni tehdessäni niitä toisen liikkeitä. Ja sillon yks kaks se kolahtikin nappiin. Sen jälkeen meist molemmat oli täysin tyytyväisiä. Tää oli mulle oikeen hauska elämys. Mä sain laittaa itseni siihen alttiiks. Ja sitä kautta se tietenki rupes toimimaan. Että kaikkihan täytyy tehdä oman itsen kautta.

Raija: Et aina kun uudenlaisen saa työstettyä ni tottakai semmosen jälkeen tulee aina se, että vau mä tein tän. Ja ku sitä ajan myötä tekee ja alkaa saavuttaa, ni tottakai se palkitsee. [...] Että jos mä tästä selviän niin mä olen menny eteenpäin hirveesti. Et sekin on ollu miellyttävä.

Marjut: Ensi-ilta [...] on päätepiste koko työskentelyjaksolle, kaikille [...] mitä siel on ollu matkalla ja omalle kaarelle, minkä on yrittäny saada tehtyy sen homman aikana. Ja ensi-illassa viimeistään se [teos] pitäs tanssijoille siirtyä. Silloin sen saa itelleen ja silloin on yksin ja ilman koreografia siellä näyttämöllä. Ja se on [...] must ihanaa, jos koreografi on sellanen, et se osaa antaa sen. Useimmat on kyllä, [...] tai kyl ne antaa kaikki. Joku [ohjaaja/koreografi] on joskus ollu sellanen, [että on] mustasukkasesti pitäny kiinni siit jutusta ja silloin tuntuu, et on marionettina siellä. Et mä teen vaan sun juttuja, miten sä liikuttelet mua. Se on aika rankkaa ja hirveetä. Et silloin must tuntuu, että täältä ei löydy. Pitäs saada [...sanoa], et mä en tee tätä. Et siin jossain menee mun mielest raja. [...] Ja sit se lähtee elämään se näytös uutta elämää. Ku siihen saakka se on ollu syntymässä. Ensi-iltaan se syntyy, ja sit se lähtee siitä kasvamaan vielä.

Marjut: Kyl mä koen, että koreografi kuitenkin tekee sen jutun ja antaa, luovuttaa sen tanssijalle jossain vaiheessa. Mut se et kuinka se pystyy auttamaan siinä matkan varrella on kauheen tärkeetä.

Matka⁶⁶

Kun haastattelemani tanssijat jäsentävät arjen toista teemaa, tanssiteosten harjoitusprosessia, kiinnittyy huomioni aluksi Raijan, Marjutin ja osin Marin ja Andersinkin puheenvuoroissa toistuvaan huomioon, joka tanssitaitteeseen liittyvissä tarkasteluissa on ollut varsin yleinen. Se on harjoitusprosessin jäsenitys matkana. Aikaisemmissa tarkasteluissa (ks. esim. Parviainen 1998, 2002b; Rouhiainen 2003) matkan tai polun metafora on kantanut paitsi tanssiteosten esittämiseen myös tanssijana olemiseen liittyviä merkityksiä. Sen sijaan nyt haastattelemini tanssijoiden puheessa matkan metafora avaa harjoitteluprosessin merkityksiä.

Raijan ja Marjutin huomiot matkasta liittyvät ensisijaisesti uuden tanssiteoksen opetteluun ja erityisesti harjoitusprosessin alkuvaiheeseen, jolloin *tuntuu, että on pitkä matka...ensi-iltaan*. Marin sanoin se alkaa tyhjästä, ja on hyvin, hyvin hämähä. Kun matkalle lähdetään, oikeastaan, ei tiedä vielä mitään, eikä itsellä siksi ole vielä mahdollisuutta olla kiinni teoksessa. Matka edellyttää fyysistä opettelua sekä psyykkisesti erilaista ajattelutapaa liikkeestä. Tanssiteosten harjoitteluprosessi on siten eräänlainen muuntumisprosessi, jossa Andersin sanoin pyrkimyksenä on *löytää joku uusi tie, tyyli, uusi tapa tehdä*.

⁶⁶ Ylijoki (1998) jäsentää tutkimustaan tiedeyhteisöstä matkana. Samalla hän toteaa, että matkan metafora on yksi perustavimpia ja käytetyimpiä metaforia länsimaisessa ajattelussa, erityisesti elämään liittyen: elämä on matka. Hän viittaa Lakoffiin ja Turneriin (1989), joiden mukaan matkan metaforalle vetää vertoja vain metafora kuolemasta lähtönä, poistumisena, rajanylityksenä.

Parviainen (1998, 124) jäsentää tanssijan uraa matkan sijasta polkuna (path), jolla hän kuvaa yhtäältä taiteellisen toiminnan prosessimaisuutta ja toisaalta taiteilijan ja hänen persoonansa yhteenkuuluvuutta. Taiteilijan henkilökohtainen tieto ja hänen taitonsa saavutetaan ikään kuin polun kautta, jolloin taiteilijan tietoa ja taitoa voidaan pitää polkuna.

Tanssijan henkilökohtainen polku rakentuu Parviaisen analyysissä niistä valinnoista, joita tanssija työhönsä liittyen tekee: erilaisista tanssitekniikoista ja tanssiteoksista sekä niistä henkilöistä, joiden kanssa tanssija työskentelee. Kaikilla näillä, muun elämismaailman lisäksi on vaikutusta tanssijan taiteelliseen prosessiin, joka suuntaa häntä uusiin mahdollisuuksiin, uusiin valintoihin. Parviaisen näkökulmasta tanssijan taidot ja osaaminen rakentuvat näin vähitellen tanssin harjoittamisessa erilaisten taiteellisten valintojen kautta.

”Lisäksi liikkuvan kehon kuunteleminen niin tanssiessa kuin koreografisissa työprosesseissa kuljettaa tanssijaa tiettyyn suuntaan, joka näin tarjoaa mahdollisuuksia, herättää uusia ajatuksia sekä tarjoaa uusia ratkaisuja teokseen. Työprosessi voi johtaa tanssitaitelijaa ”paikkaan”, jossa kukaan ei koskaan aikaisemmin ole ollut.” (Parviainen 1998, 124.)⁶⁷

Myös yksittäisen tanssiteoksen harjoitusprosessin voi vastaavalla tavalla ymmärtää kehkeytyvänä tanssijan matkana tai polkuna. Kokonaisuudessaan se näkyy vasta matkan päässä, valmiissa tanssiteoksessa ja tanssijan osuudessa siinä. Olennaista ja mielenkiintoista matkan metaforassa on, että se edellyttää aina lähtemistä jonnekin, josta ei vielä tiedä mitään. Se edellyttää lähtemistä tuntemattomaan, uuteen tapaan tehdä ja ajatella. Matkan päässä se näyttäytyy *selviämisenä*, tanssija on selvinnyt matkasta, ja on *mennyt eteenpäin hirveästi*.

Vuorovaikutus

Matkan metaforan ohella tanssijoiden harjoitusprosessiin liittyvässä puheessa löydän merkityskehityksen, jonka nimeän ”vuorovaikutusdiskurssiksi”. Tämän diskursusin mukaisesti tanssiteosten harjoitusprosessi näyttäytyy vuorovaikutuksena, jonka keskeiset osallistujat ovat koreografi ja tanssija/tanssijat. Millaiseksi tanssiteosten

⁶⁷ ”Moreover, the process of listening to the moving body in dancing and working on a choreography carries a dancer in a certain direction, offering possibilities, evoking new ideas and thoughts, and offering new solutions for the work. The process of the work may lead the dance artist to “a place” where no-one has been before.” (Parviainen 1998, 124.)

harjoitusprosessi sitten määrittäyty tässä tanssiteatterissa, kun sitä tarkastellaan näiden kahden tanssin taidemaailmaan liittyvän roolin vuorovaikutuksena?

Tanssijoiden puheessa koreografin merkitys koko työskentelyprosessille on *valtava, mieletön*. Koreografi *määrittelee* tanssijoiden liikkumisen. Tanssija puolestaan haluaa olla *valppaana*, jotta hänen liikkumisensa *muistuttaisi* aina kulloisenkin koreografin mukaan vaihtuvaa ja erilaista *tyyliä*, ja jotta koreografian luoma *maailma* ja hänen siihen haluamansa *sävyt* tulisivat ymmärretyiksi. Koreografi siis *tekee* ja tanssijat *seuraavat*, ja yrittävät *löytää keinon*, jolla toteuttaa koreografin ja koreografian vaatimuksia. Vuorovaikutus tässä merkityksessä on siis yhteisen asian äärellä olemista, jossa koreografi ja tanssija erilaisista perspektiiveistä lähestyvät liikkeellistä työskentelyä: koreografi määrittelevänä ja tanssija seuraavana ja löytävänä.

Paitsi liikkeellistä ja tanssiteoksen maailmaan liittyvää määrittelyä koreografi määrittelee myös työskentelyprosessia: *millaista täällä on olla ja tehdä työtä*. Hän on tuki-ihminen tai johtajatyyppejä, joka luo sen ilmapiirin. Miten sitten koreografi luo ilmapiiriä? Millaisia seikkoja ilmapiiriin liittyen haastatteleman tanssijat tuovat esille?

Tanssijoiden puheessa keskeinen elementti ilmapiirin luomisessa on koreografin suhde tanssijaan. Tässä suhteessa tanssijat korostavat arvostusta ja luottamusta. Kysymys on siis siitä, miten koreografi arvostaa tai ei arvosta tanssijaa, luottaa tai ei luota tanssijaan työntekijänä. Tämä suhtautuminen näyttäytyy tanssijalle sitten hänen omassa suhtautumisessaan omaan työhönsä, joko luottavaisena ja arvostavana tai omaa työskentelyään kyseenalaistavana, kuten Pekka jäsentää: *se miten koreografi suhtautuu suhun, niin sillä tavalla sä suhtaudut työhös*. Tanssijoiden puheessa koreografi suhtautumisellaan luo siis tanssijan suhdetta omaan työhönsä, ja siten määrittelee kulloiseenkin tanssiteokseen liittyvää harjoitteluilmapiiriä.

Tanssijan ja koreografin vuorovaikutussuhteessa koreografi näyttäytyy pintana, jota vasten tanssija *peilaa itseään* ja toimimistaan tanssijana. Liitän tähän koreografin rooliin liittyviin jäsennyksiin myös tanssijoiden kaipuun ohjauksesta ja palautteesta, sekä kiitoksesta. *Kuka kertoo mulle miten se meni nyt*, kysyy Tiina. Myös Rouhiainen (2003) tarkastelee tanssijan ja koreografin suhdetta ja perustelee koreografin antaman palautteen merkitystä tanssijalle tanssiteoksen valmistamisen yhteydessä. Hänen analyysissään (mt., 267) tanssijat tarvitsevat koreografeja arvioimaan liikkumisensa laatua siksi, että he itse eivät millään perinpohjaisella tai suoralla tavalla pysty havaitsemaan miltä heidän tanssimisensa näyttää ja kuullostaa toisen henkilön näkökulmasta. Rouhiainen tarkastelee koreografia eräänlaisena ensimmäisenä ”yleisönä”, jonka kanssa tanssija työskentelee ja ensimmäisenä henkilönä, joka vahvistaa tanssijan tanssimisen merkitystä.

Palautteessa tanssija saa siis koreografin tukea siihen, miten hänen osuutensa on suhteessa kokonaistanssiteokseen ja miten tätä osuutta olisi edelleen työstettävä. Rouhiaisien jäsenitys koreografista ensimmäisenä yleisönä onkin mielenkiintoinen juuri näkökulmansa vuoksi. Koreografi havainnoi tanssijaa ja tanssiteosta toisesta suunnasta siis lähes vastakkaisesta perspektiivistä, josta hänen on mahdollista nähdä ja kuulla sellaista, mihin teoksen sisällä työskentelevällä ei ole pääsyä. Tanssijalla ei ole mahdollisuutta ulkopuolelta nähdä tanssiteoksen kokonaisuutta, eikä siten myöskään hahmottaa omaa osuuttaan siinä. Ensimmäisenä yleisönä koreografi arvioi paitsi teoksen kokonaisuutta myös antaa palautetta tanssijan tanssimisen laadusta ja merkityksestä. Tanssijan tunne omasta tekemisestään ei riitä, kuten Tiina huomauttaa: *Vaikka luulis, että jos se tuntuu musta hyvältä, niin se näyttääkin hyvältä. Mut jos se ajatus on väärä. Et semmosta palautetta.* Tätä palautetta eivät tanssijat omassa kokemuksessaan kuitenkaan koreografeilta riittävästi saa. Marjut jatkaa: *Sitä ne antaa hirveen vähän. Tosi vähän ja hirveen harva.*

Pekka jatkaa edelleen pohtimistaan vuorovaikutuksen luonteesta toteamalla, että tanssi-instituution kontekstissa omaan työhön liittyvää kyseenalaistamista tapahtuu paljon. Tätä hän perustelee sillä, että tanssiteatterissa tehdään tiiviisti töitä, *monta tuntia päivässä ja monta päivää viikossa.* Pekka kiinnittää huomiota ensisijaisesti aikaan. Tanssiteatterissa vietetään siis niin paljon aikaa, *että oikeestaan, tämä on se elämä,* kuten hän jatkaa. Mutta toiseksi tämä aika sisältää paljon erilaisia tyyllilajeja, Raijan sanoin: *meil on taaksepäin niin monta erilaista tyyllilajia.* Tanssija joutuu tässä paljoudessa oman ammatillisuutensa äärelle kysymään ja myös kyseenalaistamaan työskentelyään erilaisten koreografiain ja heidän asettamien haasteiden mukaisesti. Tanssijoiden pitää siis tässä tanssiteatterissa kyetä monenlaiseen näyttämöllä, kuten edellisessä treenaamiseen liittyvässä luvussakin tuli ilmi. Miten tanssija tässä moneudessa onnistuu ja millaiseksi hän tämän näyttämölle valmistavan harjoitusprosessin kokee, määrittyy pitkälti kulloisenkin koreografin ja tanssijan vuorovaikutussuhteesta: luottamuksesta ja arvostuksesta.

Paitsi koreografin luottamus tanssijaan, myös tanssijan suhde ja erityisesti hänen luottamuksensa koreografiin on keskeinen harjoitusprosessin aikaisessa vuorovaikutuksessa. Tiina kertoo kuinka hän tanssijana ei koskaan ollut luottanut tiettyyn koreografiin, mikä sitten näyttäytyi hänen tanssijan työssään siten, että koreografi ei saanut hänestä tanssijana irti. Tulkitsen luottamuksen Tiinan puheessa liittyvän siihen, kuinka tanssija kykenee altistamaan itsensä koreografin kanssa työskentelyyn, jolloin ”irti saaminen” on mahdollisempaa kuin sellaisessa tilanteessa, jossa

altistaminen ei ole mahdollista. Vastaavaa korostaa Raija todetessaan, kuinka *itsensä alttiiksi laittaminen* edisti teoksen toimivuutta.

Rouhiainen (2003) pohtii haastattelemiensa freelance tanssitaiteilijoiden kautta tanssijan antautumista koreografin käytettäväksi. Kysymyksessä ei niinkään ole koreografin välineellistävä suhde tanssiin kuin perustavaa laatua oleva tanssiteen, tanssiteosten ja tanssijan työn edellyttämä lähtökohta. Hän (mt., 266) toteaa, että sen lisäksi, että tanssijat työskentelevät kehonsa ja liikkeellisen ilmaisunsa parissa, tanssijoiden tulisi antaa heidän taitonsa koreografin käytettäväksi. Koreografit siis tarvitsevat tanssijan kehoa ja sen muuntumista mukautuvaksi materiaaliksi, joka toteuttaa heidän aikomuksensa.

Koreografin ja tanssijan roolit ovat tanssiteoksen harjoittamisessa erilaiset ja edellyttävät siten erilaista suhdetta paitsi valmisteilla olevaan teokseen myös toisiinsa. Koreografi tarvitsee tanssijoita oman koreografisen työnsä toteuttajina ja tanssijat puolestaan peiliä ja palautetta oman osuutensa ja teoskokonaisuuden hahmottamisessa. Parviainen (1998, 135) jäsentää roolien erilaisia perspektiivejä ja toteaa, että taideteoksen tekemisessä kehollisen tietoisuuden ja kehon näkyvän ilmenemisen välinen kuilu tuottaa kaksi näkökulmaa tanssiin, tanssijan ja koreografin eriytyneet ammatit, joita tavallisesti myös eri henkilöt harjoittavat. Koreografilla on näkökulma liikkeen merkityksiin näkyvinä ilmentyminä kun taas tanssija kysyy liikkeiden merkitystä kehon tietoisuudessa.

Tanssija ja koreografi katsovat tanssiteosta sen harjoitusprosessin aikana erilaisista perspektiiveistä, jolloin harjoitusprosessi ja myös teos näyttäytyvät erilaisina. Mikä perspektiivi kulloinkin valitaan tuo uuden ja toisenlaisen näkökulman kokonaisuuteen. Mielenkiintoinen kysymys tietenkin on, miten ja millaisena nämä erilaiset perspektiivit saavat ja saavatko ilmetä harjoitusprosessin aikana.

Roolin reifioituminen

Tanssiteoksen harjoitusprosessi vuorovaikutusdiskurssin kautta jäsennettyinä näyttää koreografin roolin *määrittelevänä*. Tanssijan ja koreografin suhde ei siten tässä keskustelukollaasissa ilmene symmetrisenä, vaan pikemminkin epäsymmetrisenä, jossa tanssija asettuu *koreografin teokseen*, ikään kuin koreografin ”palvelukseen” tai käytettäväksi tanssijana. Kysymyksessä on siis edellä kuvatunkaltainen perustavaa laatua oleva tanssiteen lähtökohta. Silti koreografin roolin määrittelevään luonteeseen suhteessa tanssijan rooliin liittyy kiinnostava institutionaalisen järjestyksen ulottuvuus nimittäin roolien osittainen reifioituminen. Aiheeseen liittyvät huomiot löytyvät Marin ja Mar-

jutun puheesta. He jäsentävät tanssijuuttaan yhtäältä *marionettina* ja toisaalta *koneena*. Tällöin tanssija toteuttaa vain koreografin *juttuja*, mikä on *rankkaa* ja *hirveä* eikä *minä ole minä*. Reifioituminen ei tässä liity yksinomaan tanssijan tanssijana olemiseen tai hänen yksilöllisiin valintoihinsa tanssiteoksen harjoitusprosessin yhteydessä. Sen sijaan se ilmenee tanssijan ja koreografin sosiaalisissa rooleissa sekä näiden suhteissa, mikä tanssi-instituution kontekstissa saattaa tuottaa esineellistymistä.

Reifikaatiolla tarkoitetaan ihmisen tuottamien instituutioiden kokemista esine-mäisinä, ei-inhimillisinä ja mahdollisesti jopa yli-inhimillisinä ilmiöinä.⁶⁸ Tällaisina ne ilmenevät inhimillisessä kokemuksessa omien vaikutusmahdollisuuksien ulkopuolella olevina. Instituutioiden objektiivisuus on juuri niiden ilmenemistä ihmisen itsensä ulkopuolisena tosiasiana. Tämän vuoksi instituutiot sosiaalisina ja kaikille yhteisinä toiminnan järjestämisen välineinä ovat aina lähellä reifioitumista. Myös roolien reifioituminen on mahdollista. Kuten jo ensimmäisessä luvussa toin esille, rooli on aina suhteessa toiseen rooliin ja tässä suhteessa ilmenevät sosiaaliseen todellisuuteen vakiintuneet tavat toimia tietyssä tilanteessa tietyllä tavalla. Rooli perustuu toiminnan tyypittelyyn, joka pitkälti määrittää miten eri rooleissa toimivien ihmisten tulee toimia. (Berger ja Luckmann 1998, 103–107.)

Roolin reifioituminen, esimerkiksi juuri tanssijan roolissa oleminen koetaan esinemäisyytenä tai itsestä etäantymisenä. Tanssija silloin samastuu tai hänen samastetaan täydellisesti sosiaalisesti määriteltäviin tyyppityksiin ilman henkilö- tai tanssijakohtaista merkityksenantoa, kuten tietynlaiseen tanssijatyyppiin, joka aina toteuttaa teoksissa tietyt ”jutut” tai äärimmillään koneeksi. Roolien reifioituminen kaventaa näin sitä subjektiivista etäisyyttä, jota yksilö voi ylläpitää itsensä ja roolinsa välillä. Se kaventaa silloin sitä, että tanssijan roolissa olija voi kokea itsensä ainutkertaiseksi tanssijaksi ja ainutkertaiseksi minäksi. (Berger ja Luckmann 1998, 103–107.)

Reifioitumiseen liittyen onkin kysyttävä, mikä institutionaalisessa järjestyksessä pakottaa ”esinemäisyyteen”. Keskustelukollaaissa tanssijoiden huomiot johdattavat ajattelemaan työn *tiiviyttä*. Kun työtä tehdään tiiviisti, vailla riittävää mahdollisuutta irrottautua työrooleista ja niihin kietoutuvista sosiaalisista suhteista, on

⁶⁸ Reifikaatio ilmiönä liittyy paitsi instituutioihin myös arkeen erityisesti siihen liitetyn rutinoitumisen ja epäreflektiivisuuden myötä. Kysymys reifikaatiosta liittyy olennaisesti myös arjen ja instituutioiden muutoksen mahdollisuuteen esimerkiksi kriittisen reflektion ja kyseenalaistamisen avulla. (Gardiner 2000, 1–23.) Palaan muutoksen kysymykseen tämän tutkimuksen luvuissa 5.6. ja 6.2.

itsensä näkeminen yksinomaan tanssijan työroolin ja siihen liittyvien odotusten, esimerkiksi koreografin odotusten ja määritysten kautta hyvin lähellä. Tällöin *elämä pyöri tommosten asioiden ympärillä aika pitkälle*, Pekan sanoin. Toisaalta on kysyttävä voiko tanssitaiteilija koskaan irrottautua roolistaan. Rouhiainen (2003, 228) kirjoittaakin, että niin kauan kun taiteilija on taiteilija, hän ei voi jättää taiteilijan rooliaan taakseen. Tämän lisäksi hänen taiteellinen toimintansa vaikuttaa paitsi siihen tapaan, jolla hän järjestää elämäänsä yleisesti myös siihen tapaan, jolla hän ymmärtää ja havaitsee erilaisia asioita.

Myös Haapala (2000, 131–132) toteaa, että taiteilijan ”rooli” ei ole rooli siinä merkityksessä, että henkilö voi yhtenä hetkenä olla taiteilija ja seuraavana päättää ettei olekaan. Haastattelemani tanssitaiteilijat kuitenkin korostavat etäisyyden merkitystä. Toisaalla haastattelun kuluessa Anders toteaa kuinka tärkeää on välillä unohtaa tanssi. *Se välimatkan hakeminen on hirveen tärkeää*. Erityisesti hän korostaa välimatkan merkitystä henkisesti ja jatkaa, että hän hakee tätä tanssin ulkopuolisella elämällä. [...] *kun näkee muita ihmisiä ja elää muunlaisessa sosiaalisessa piirissä, [...] se estää [...] tietynlaista sokeutumista sille omalle työlleen*. Myös Marjut pohtii sitä, miten tanssijana jatkuvasti *jaksaa itsestään ammentaa* ja samalla kysyy, mitkä ovat niitä hetkiä, jolloin *itse latautuu ja täyttyy*. Kun palautan hänelle tämän kysymyksen, hän vastaa, että yhtäältä perhe ja lapsi pitävät *ihanasti kiinni* toisenlaisessa arjessa ja toisaalta kesä toisenlaisena olemisen aikana lataa talven töitä varten. *Että on jotakin muutakin*. Vaikka siis taiteilijana ja tanssijana olemista ei voisikaan koskaan sellaisenaan siirtää sivuun, on kuitenkin sekä Andersin että Marjutin huomioiden mukaisesti tärkeää, että saa tanssijan työhönsä etäisyyttä, tavalla tai toisella.

Työn tiiviyn lisäksi reifioituminen herättää kysymyksen siitä, miten ja millaisiksi tanssitaiteilijoita koulutetaan tanssitaiteellisen työskentelyn osallistujina. Tähän kiinnittävät huomionsa niin Preston–Dunlop ja Sanchez–Colberg (2002, 10) kuin Salosaarikin (2002, 219–237; 2001). He pohtivat tanssijan kehollisuutta baletin ympäristössä, jossa vahvan teknisen koulutuksen myötä tanssijan kulttuurinen toimijuus ja kehon sosiaalis-poliittinen ulottuvuus usein kielletään. Tämä puolestaan saattaa synnyttää tanssijan objektivoimista kohteeksi eli tanssijan roolin reifioitumista, esinemäisyyttä.

Vaikka heidän jäsennyksissään kiinnitetään huomiota ensisijaisesti klassisen baletin maailmaan ja siihen liittyvää koulutustraditioon, on kysymys aiheellinen myös nykytanssin kentässä. Nykytanssin alueella tanssijan roolin moninaisuus ja sen muuntuminen kohti kollaboratiivista tanssitaiteellista työskentelyä on lisän-

nyt tanssijoiden omaa vaikutusta ja vastuuta tansssiteosten harjoitus- ja tuotantoprosesseissa sekä laajentanut näitä harjoitusprosesseja kohti keskustelevampia ja dialogisempia käytäntöjä (ks. esim. Rouhiainen 2003, Pasanen-Willberg 2000). On silti aiheellista kysyä, minkälaiset sosiaalisesti vakiintuneet normit ohjaavat roolien mukaista jokapäiväistä työskentelyä, erityisesti tanssi-instituutioiden kehyksissä.

Kysymys reifioitumisesta, ja rooleja ohjaavista normeista on tärkeä, kun sitä tarkastellaan suhteessa tanssijoiden keskustelukollaaissa ilmenevään toiseen diskurssiin, nimittäin harjoitusprosessiin ”itsensä äärellä työskentelynä”. Tässä diskurssissa tanssijat kiteyttävät omaan tanssijan työhönsä liittyviä mielekkyyden ja motivaation teemoja.

Itsensä äärellä

Tanssijoiden puhe oman itsensä kautta työskentelystä liittyy paitsi tansssiteoksen oppimiseen ja teoksen työstämiseen myös tanssin mielekkyyden kokemiseen. Tiinan sanoin *silloin, kun tuntee, että tämä liike sopii tähän, this body, niin silloin se on mielekästä*. Hän korostaa mielekkyyden liittyvän juuri siihen, että koreografi tunnistaa hänen erityislaatunsa tanssijana, eikä siksi koe yhdenentekeväksi omaa tanssijan panostaan teoksessa. *Että se ei ole yks ja sama kuka siinä on*, Tiinan sanoin.

Tanssijat siis korostavat, että tanssi työstyy ja tulee omaksi tanssijan itsensä kautta, mikä merkitsee, että *kaikki täytyy tehdä oman itsen kautta*. Tanssiminen ei ole koreografin tekemisen matkimista, vaan myös motivoitumista tanssiin, siis jotakin sellaista, jonka tuloksena tanssista tulee *mun juttu*. Tanssijat eivät yksityiskohtaisesti erittele tätä omaa työskentelyään, vaan kuten Pekka toteaa, *se on joku sellanen vaan, et sen liikkeen käsittelee omakseen*. Se on hänelle jonkinlainen *sisäänrakennettu mekanismi, suodatin*, jonka kautta liike tulee omaksi, *menee kroppaan*. Arttu kuitenkin täsmentää rakentavansa *tarinoita ja merkityksiä* itselleen, jolloin liikkeeseen pääsee ikään kuin kiinni. Samalla tavoin kuin Pekka myös Arttu korostaa, että liikkeistä tulee tanssia vasta sitten, kun ei tarvitse muistella mitä tekee. Ja tämän takaa se, kun pystyy löytämään *oman tavan tehdä*. Tanssi ilmenee tanssijalle omana tapana tehdä liikkeitä eli itsen kautta löydettyistä tunnoista tehdä toisen liikkeitä. Tanssijan näkökulmasta onkin ymmärrettävää, kuinka vakava reifioitumisen uhka on tanssijan työssä. Se uhkaa paitsi tanssijan työn keskeistä perustaa, oman persoonan ja itsen kautta työskentelyä myös suhdetta tanssiin taidemuotona.

Tansssiteosten harjoitusprosessi yhtäältä ”vuorovaikutuksena” ja toisaalta ”itsen äärellä työskentelynä” eivät ole toisistaan irrallisia eivätkä toisistaan riippumatto-

mia merkityskehyksiä, diskursseja. Vaikka tanssijat puheessaan korostavat oman itsen äärellä työskentelyn tärkeyttä tanssin tavoittamisessa, he kuitenkin tarvitsevat ja kaipaavat koreografin palautetta suuntaamaan omaa työskentelyään. Tanssi itsen kautta voi näin toteutua vain suhteessa toiseen. Onkin helppo yhtyä Pasanen-Willbergin (2000, 172) koreografin näkökulmasta esittämäänsä toteamukseen, että problematiikka on siinä, miten voidaan luoda sellaiset työskentelyolosuhteet, jossa lähtökohtana on avoimuus, rehellisyys itseään ja muita kohtaan – ja luottamus.

Tanssin harjoittamisen problematiikka paikantuu vuorovaikutussuhteeseen, tanssijan ja koreografin väliin, ei siis kumpaakaan sinänsä. Institutionaalisessa järjestyksessä työn tiiviyn, paljouden ja oman työn kyseenalaistamisen äärellä tämän suhteen vaaliminen on erityisen haavoittuvaista ja haasteellista.

4.3. Esiintyminen

Ensimmäisen keskustelukollaasin alussa Arttu toi esiin, että tanssijan arkipäivä koostuu treenaamisesta, biisien harjoittelemisesta ja esiintymisestä. Tätä hän täsmensi vielä siten, että esiintyminen on tanssijalle tietysti se kaikkein tärkein asia. Esiintyminen paikantuu näyttämölle ja sijoittuu ajallisesti usein päivän päätteeksi, iltaan. Viimeinen aikaan ankkuroituva keskustelukollaasi kertoo tanssijoiden esiintymiseen liittyvistä jäsennyksistä. Esiintyminen alkaa ensi-illasta.

”Se alkaa elää”

Marjut: Ensi-ilta on mielettömän tärkeä. Ensi-ilta on panik päivä. Vessassa juoksua koko päivä ja tankkaamista ja tavarat putoilee. Joskus aattelee [...] ensi-illan, ku seisoo siel kulissee, [että] miks mä en ole kaupan kassa. Pääsis paljo helpommalla. Se tunne on niin kauhea, se pelko, tärinä ja adrenaliini ja kaikki. Mut sit ku menee näyttämölle ja se lähtee käyntiin ni sit se on kyl niin ihanaa. Ja sit kiitoksis viimeistään, jos on saanu jonkulaisen onnistumisen tunteen, ni se on aika aika mieletön. Että sit tietää, [että] en mä vois olla-kaan ehkä muuta.

Mari: [Se] on semmonen hermohetki. Vaikka se biisi ois hyvässä kunnossa, mut kuitenkin, jos ensi-ilta on, niin tiedostan sen joka hetkes. Mut sit tapahtuu jonkunlainen kasvu esityksessä. Se alkaa elää.

Anders: Siihen tulee toistaminen. Kun juttu on saatu valmiiksi ei enää ajatella sitä tapaa tehdä niin tarkasti. Se menee jo tulkintaan ja eläytymiseen, esittämiseen.

Pekka: [Erilaisissa esityksissä] tottumisen ja rentouden kautta rupee löytämään esiintymistvarmuutta, että osaa esiintyä. Eikä vaan mene näyttämölle ja silmät lattiassa tee ne tanssiliikkeet, kasvot anonyyminä tai kroppa anonyyminä toteuta koreografin määräyksiä. Vaan että mä pystyn, mä esiinnyin itse ja [...] esitän tätä tanssiliikettä, siis esiinnyn. [Siinä on] iso ero, että vaan jotenki ei-esittävästi tanssii. Siitä puuttuu karisma. Et vaik on kuinka liikkuja, mut jos ei karismaa ole osannu kehittää, niin siitä puuttuu joku oleellinen osa.

Arttu: Tavallaanhan se juttu vasta alkaa kehittyä ensi-illan jälkeen, ku sinne tulee se yleisö. Ja sit alkaa huomata, et miten se vuorovaikutus pelaa. Vaikka ne istuis kuinka hiljaa, ni kyllä siit kuitenkin hirveen helposti vaistoo, että mitkä kohdat ne ottaa milläkin tavalla. Et ahaa täs on notkahdus, nyt selvästi vähä mielenkiinto herpaantuu ja tää on tosi mielenkiintoinen kohta ja tää oli huvittavaa ja tää oli sitä ja tää oli tätä.

Anders: Se on niin hassu tilanne itse asiassa. Yhtäkkiä huomaa, että on tanssimassa ja muut kattoo miten / mitä tanssii. [...] Mut kaikista tärkein tanssijan työssä ehkä mulle on intuitio ja sen käyttö. Sitä tapahtuu joka prosessissa [...], kun tehdään juttua ja myös esiin-

tyessä. Tulee hetki, syntyy luovuus. Tulee yhdessä hetkessä, oivaltaa jonkun asian, oival-
lus. Esittäminen on pitkälle oivaltamista. Ja nauttimista. Jokainen nauttii, ei sitä muuten
jaksais tehdä tätä.

Anders: Mut myös se, [...] itsensä ulkopuolelta näkemi[nen]. Se liittyy siihen esiintymi-
seen, siihen olemukseen, mistä se olemus syntyy. Niin yks puoli on sitä, et sä näät koko
ajan ittes myös ulkopuolelta, miltä mä näytän. Siis sen asian tiedostaminen [...] liittyy
siihen esittämistilanteeseen.

Teija: Miten sä tavoitat sen katseen ulkopuolelta?

Anders: Se tulee ehkä tämmöisestä itsensä tuntemisesta tai sisäisestä näkemisestä, mihin
liittyy myös [...] kineettinen äly. Ja tietysti se, miten paljon on nähnyt ja tehnyt, kaikki se
osaaminen. Se [on] hirveen tärkeä esiintyjällä yleensä matkiminen. Et löytää sen asian
koreografilta, mitä se haluaa, miten se liikkuu. Miten sä nappaat siltä niitä asioita. Ja sen
jälkeen, kun sä ite oot saanu muodon koreografilta, niin sä täytät sen. Sulle tulee taas toi-
nen muoto siitä, kun sä ite teet sen.

Pekka: Se on [myös] joku tän taidelajin ongelma tai tän taidelajin opiskelun ongelma. [...]
Tanssis ongelma on se, että ku opiskellaan matkimalla tietyn ihmisen luomia tekniikoita,
[...] niin silloin siitä häviää [jotakin], persoona kuolee. Ni sit ku sen vie näyttämölle, ni
se on persoonaton. Jos ei tanssija ole ite tajunnu, että tekniikan opiskelu on vaan apuväli-
ne, mutta mun täytyy irrottautua siitä. Eihän tekniikasta voi irrottautua. Sulla täytyy ilman
muuta olla se. Mut se on apuväline, joka on pohjalla, ja mä ite luon oman henkilöni ja luon
itseni esiintyjäksi.

Anders: Niin, [...] itsensä tutkimisesta tanssissa ja yleensä taiteen tekemisessä [on] kyse,
koska se työväline on ite, omalla tavallaan.

Tiina: Mä jännitin esityksiä ihan mielettömästi silloin yhdessä vaiheessa. Mutta se nyt
varmaan osaksi johtui siitä, että mulla oli niin mielettömät privaattipaineet, että mistään ei
saanut energiaa. [...] Mä ajattelin, että mä en voi tämmöstä työtä jatkaa. Että tää vie multa
niin paljon. [...] Kyl se täytyy siinä esitystilaisuudessa saada se energia takaisin, mikä on
mennyt. [...] Tämä oli niin erilainen kokemus tää kolmen tanssin esitykset, kun ei tarvin-
nut jännittää. Ei mennyt ylimääräistä energiaa [...], kun sai sen järjestykseen itessään.
[...] Mä pääsin siihen asteeseen, että tästähän tykätään. Mitä [esitystä] varten tarttee kau-
heesti jännittää, koska sittenhän sitä vaan naustiskellaan. Se oli aivan mieletön kokemus,
kun mä pääsin. Mutta en mä ole eläessäni vielä tehnytään semmosta työtä sen eteen, että
mä saan sen rauhan ja voiman siihen esitystilanteeseen. Esitykset [ovat] nautinto sitten.

Marjut: Mistähän se oikeestaan johtuu, ku joitaki esityksii [...] jännittää ihan hirveesti.
[...] Sit on semmosii, joita menee huolettomammin esittämään, vaan enempi nautiskelee
kaikesta siitä, et nyt se alkaa ja näin. [...] Mä muistan et [yhtä teosta] mä jännitin sen takii
niin paljon, et mä tiesin, et mä tulen olemaan niin kuollu lopussa, et se on niin rankkaa. Ja
sen takii [...] syke nousi jo ennenku se oli edes alkanu. Ties, et nyt mä joudun taas siihen
tunneliin. Se oli hirveen rankka, myös henkisesti, ku siin käsiteltiin semmosii asioita mun
mielest, mitkä oli oli aika pahoja. [...] Lopussa ihan viimeinen tanssi oli semmonen ma-

raton, mis tuli oikeesti pissat housuun ja keuhkot pellole, ja vedettiin fyysisesti loppuun. [...] Mä kuulin myöhemmin monelta katsojalta, et se oli kauheen mielenkiintosta nähdä, miten kaikki vetää itsensä niin, et oikeesti koht ne pyörtyy. Tietysti se ei tunnu kauheen kivalta siel näyttämöllä.

Pekka: [Toisaalta tietyt esitykset] tuntuu hirveen arkipäiväseltä. Se on semmosta rutiinia. Ei ollenkaan vähäpätöstä, koska se opettaa taas esiintymään, että ei jännitä eikä ole painetta. Silloin voi keskittyä siihen, että millasta on olla näyttämöllä rentona ja rauhassa. Voin tehdä täällä sellasta, mikä ei ole kuitenkaan privaattia olemista vaan mikä on esiintymistä ilman painetta ja jännitystä. Siitä oppii hirveen paljon esiintymistä.

Pekka: [Vaativissa tanssiesityksissä] käytetään sitte hyväks niitä oppeja, mitä [vähemmän vaativissa] saa. Et ne on sellasii. [joihin] valmistaudutaan hyvin huolellisesti, ja joita joka kerta jännittää ihan hirveesti, ihan sydän kurkussa. Ne on vaativia ja siin on hirveesti vas-tuuta jokaisella tanssijalla. Niissä [yhden koreografian] jutuissa on niin hieno se maailma, että haluaa sen onnistuvan.

Arttu: Tietysti sil on aika suuri merkitys, että miten paljon sä olet siinä esillä tai millä tavalla. Että heti, jos on joku selkee soolo tai duettopaikka niin ne on aina tärkeempiä. Vaikka liikemateriaali ois ihan samaa, mut että siihen on paljo helpompi rakentaa omaa juttua kuin että, jos mennää vaa isossa ryhmässä ja täsmälleen samalla tavalla. Se tuntuu vähä harmaalta massalta. Että tänne häviää. Näin se on. Et siel [vähemmän vaativassa esityksessä] sä olet aika lail ison koneiston pelinappulana. Yleensä teet ryhmän mukana jotain aika simppeleä, jolla selkeästi ei ole paljo muuta sanottavaa tai merkitystä kuin että tähän laitetaan vauhdikas numero ja saadaan vähä tunnelmaa nostettua.

Raija: Suuret työt on rankkoja jo ryhmän takia. Mä en rakasta suuria ryhmiä [enkä] epä-yksilöllistä tekemistä. [...] Et ne on niitä asioita, [mihin] selvästi iän myötä väsy. Ja alkaa kokea, et ei enää jaksaa tehdä. Et ei päättömästi vaan tee ja tee ja tee, vaan haluis valikoida vähän mitä tekis.

Teija: No mitä sulle merkitsee nää pienemmät [...] tanssiprokkikset.

Raija: No nehän merkitsee aina enemmän. Niis saa tehdä enemmän ja ne antaa myös enemmän.

Teija: Mitä ne antaa?

Raija: No ne antaa [...] ammatin palautetta enemmän. Yksilöllinen esiintyminen yleisön edessä, joka on se palaute täst työstä, et tätä jaksaa. Positiivisen palautteen saaminen on äärimmäisen tärkeätä kyllä. Et jos on ollu arvosteluita, tai saa ihmisilta, joskus ihan vierailta ihmisiltä semmosta oikeanlaista hyvää palautetta, niin se on suuri asia, mikä auttaa jaksamaan tätä työtä.

Tiina: Siis ihmisillehän tätä tehdään. Ei tämä ole meidän omaa terapiaa, vaikka se välillä tuntuukin siltä.

Anders: Yleisö tekee tanssista esittämistä. Et se tulee vasta sitten, tietysti.

Pekka: Ne on niitä, joita varten mä teen tätä työtä. Se merkitsee oikeastaan sitä, et niitä varten mä olen täällä näyttämöllä ja teen tätä työtä.

Pekka: [Nykyisen koreografin] biisit on tällainen kontaktilaji, missä on koko ajan nosto- ja kaatuilemia ja koko ajan ollaan kontaktissa ja vastuussa toisesta ihmisestä. Tarkkaillet muita tanssijoita koko ajan, muut tanssijat tarkkailee sua koko ajan. Plus sitte yleisö tarkkailee sua. Ilman yleisöä on oma maailma tässä näin, et ahaa tuo tulee tuolta ja tuo nostaa nyt tohon noin ja näin. Ja nyt mä ite myös mietin, et miten mä lasken kädet alas ja miten mä käännän pään ja tällaset asiat, mitä ite tarkkailee. Mut ku on yleisö, niin tekee nämä samat asiat, mutta myöski tajuaa, että yleisö tarkkailee sua koko ajan. Että sul on tuolta edestäpäin tuleva, joka tarkkailee sua.

Arttu: Jonkunlaista semmosta onnistumisen kokemusta ja itsensä ylittämistä etsii, semmosta täydellistä olotilaa, että kaikki menee juuri niinku sen pitääki mennä ja vähän sivu siitaki. Ja sitte, että on niitä ihmisiä, jotka pystyy sitte olee läsnä todistamassa sitä tapahumaa.

Mari: Mä en kyllä ajattelle yleisöä. Mä en tiedä onks se hyvä tapa. Onhan se niin et toivois et yleisö kokis jotain. [...] Se voi olla jotain, mikä ei ole pääjuttu, mitä koreografi on ajatellu. Sehän voi olla joku sävy tai jotain, mitä vaan. Et jotenkin mä olen myös jollain tavalla niin-ku nöyrä siihen esitykseen. Mä uskon että yleisö, jokaikinen yleisössä voi nähdä ihan eri tavalla, kokea omia juttuja. Se on mun mielestä hyvin tärkeä asia. Ja ihanaa, jos voi mennä johonki kattoo eläviä [...] tanssijoita. Onhan se jotain.

Arttu: Tää on kauheen mielenkiintoinen tämä välittymiskysymys, että mitä se katsoja siittä sitte saa. Tai saako mitään. Et mä en usko, että tanssista nyt ensinnäkää täytyy olla hirveesti selkeitä merkityksiä. Mä uskon siihen, että tanssijat pystyy [...] käsittelemään jotain semmosia asioita, joita ei oikeen muilla keinoin pystyt käsittelemään, jotka on ehkä enemmänkin jotain semmosia perustavaa laatua ihmisenä olemisen juttuja, jotka sä vaan saatat joskus tunnistaa ilman et sä tajuat välttämättä, mikä se on. Mikä on ehkä ihan sama monessa muussaki abstraktissa taiteessa.

Arttu: Mut parhaimmillaan siellä on joku asia. Se voi olla täysin pysäyttävä kokemus. Et ahaa nyt mä tunnistin jonkun asian tai että mulle tuli siitä joku olo. Mutta mitä se on sitten, niin mä en tiedä yhtään.

Pekka: Se on se mitä [...] maallikkoihminen kommentoi tanssia, ni se sanoo ihan liian usein, että enhän mä tästä mitää ymmärrä, [...] minkä mä oon kuullu satamiljoonaa kertaa. [...] Ni se tarkoittaa sitä, että se on liikaa tanssijoiden sisäinen ja keskeinen tapahtuma se tanssiesitys. Tai ku tanssista sanotaan, että mä en ymmärtäny sitä, ni silloin tanssija on viestittäny väärää asiaa sille ihmiselle, koska eihän tanssia tajuta. Ku se [...] menee suo- raan selkäyttimeen eikä aivoihin. Se luo sulle tunteita eikä ajatuksia.

Yleisö tekee tanssista esittämistä

Edellisen keskustelukolllaasin, siis tanssiteosten harjoitusprosessiin liittyvän tanssijoiden puhetapojen analyysin päätin huomioon, että tanssi itsen kautta voi toteutua vain suhteessa toiseen. Harjoitusprosessin yhteydessä tuo toinen on pääsääntöisesti teoksen koreografi. Tässä esiintymiseen liittyvässä keskustelukolllaasissa tanssi toteutuu myös suhteessa, nyt suhteessa yleisöön, kuten Anders tiivistää: *Yleisö tekee tanssista esittämistä. Että se tulee vasta sitten, tietysti.*

Vuorovaikutus

Esiintymisen yksi merkityskehys on ”vuorovaikutus”, joka asettuu tanssiesityksessä tanssijan/tanssijoiden ja yleisön välille. Yleisö on se, jota *varten* tätä työtä tehdään, kuten Pekka toteaa ja Tiina täsmentää, että *ihmisillehän tätä tehdään*. Näissä huomioissaan he paikantavat oman esiintymisen motiivinsa yleisöön ja liittävät siten esiintymisen tanssin taidemaailman ammatilliseen kontekstiin, erotukseksi esimerkiksi tanssiin liittyvästä terapiasta. *Ei tämä ole meidän omaa terapiaa, vaikka se välillä tuntuukin siltä*, sanoo Tiina. Tanssijat puhuvat esiintymisestään osana vaikiintunutta, siis institutionaalista tanssin taidemaailmaa, joka määrittää tanssijan roolin tehtäväksi esiintymisen ja siten tanssiteosten esittämisen, eikä esimerkiksi itsensä hoitamisen. Tanssijat tässä osoittavat olevansa sitoutuneita noudattamaan niitä toimintatapoja, joita tanssitaiteen institutionaaliseen järjestykseen kuuluu. Toinen tämän järjestyksen osapuoli on yleisö, jonka sitoutumista katsojaksi, yleisöksi, tanssin taidemaailma niin ikään edellyttää. Vasta tässä suhteessa tanssi toteutuu.

Yleisö saapuu katsomaan tanssiesitystä ensi-iltaan. Se on tanssijoille *hermohetki ja panikpäivä*, jonka *tiedostaa* koko ajan. Ensi-ilta on yleisön ja tanssijoiden välinen ensi kohtaaminen, jolloin vasta huomaa *miten se vuorovaikutus* tanssijan/tanssijoiden ja yleisön välillä *pelaa*. Tämän jälkeen esitys *alkaa elää*, joka ilmenee yhtäältä tanssijan muuntuvissa kokemuksissa toisaalta yleisön muuntuvissa reaktioissa.

Kun tanssiteos, *juttu*, on valmis esitettäväksi, tanssija ei enää ajattele tapaansa tehdä tanssia, vaan suuntaa huomionsa tulkintaan ja eläytymiseen, siis esittämiseen, johon Andersin puheessa edelleen liittyy *itsensä ulkopuolelta näkeminen*. Kun pyydän tarkentamaan tätä, hän toteaa, että kysymyksessä on paitsi eräänlainen kuvittelu, *miltä mä näytän*, myös itsensä tunteminen, siis *sisäinen näkeminen*. Tämä puolestaan liittyy hänen aikaisemmin korostamaansa kineettiseen älyyn. Katse

kaiken kaikkiaan on esiintymisen keskiössä, paitsi tanssijan suhteessa itseensä ja muihin tanssijoihin myös hänen suhteessaan yleisöön. Tähän viittaa myös Pekka, joka jäsentää katsetta *tarkkailuna*. Esiintymisen aikana hän itse tarkkailee muita tanssijoita ja muuta tanssijat tarkkailevat häntä ikään kuin teoksen omassa sisäisessä maailmassa. Tämän lisäksi yleisö tarkkailee tanssijaa koko ajan, joka Andersin sanoin on *aika hassu tilanne itse asiassa*. Kun *yht'äkkiä huomaa, että on tanssimassa ja muut kattoo*.

Esiintymisen vuorovaikutusdiskurssi paikantuu tavalla tai toisella yleisön katseen. Mitä katsoja sitten katsoo tai saa esityksestä, ei ole yksiselitteistä. Se liittyy yhtäältä katsojaan ja hänen ”paikkaansa”. Tähän ovat kiinnittäneet huomiota tanssintutkijat erityisesti feministisen tutkimuksen perspektiivistä (ks. esim. Daly 2002a, Manning 1997, Thomas 1996). Katsoja ei ole kuka tahansa katsoja vaan aina tietty katsoja tietyssä ajassa ja paikassa. Katsoja on aina kiinnittynyt sekä omaan kehollisuuteensa että sosiaalis-kulttuuriseen tilanteeseensa ja sen erilaisiin diskursseihin, jotka olennaisesti määrittävät sitä, mitä hän katsoo ja *mitä se katsoja siitä* (esityksestä) *sitte saa*, kuten Arttu kysyy. Toisaalta, kuten Artun kysymyksestä käy ilmi, katsojan katsominen liittyy tanssin ideaan eli siihen, mitä tanssilla välitetään.

Tanssin välittyminen

Vaikka Mari omassa jäsennyksessään ei erityisemmin kiinnitä huomiota yleisöön, hän kuitenkin huomauttaa, yleisön kokemukset tanssista ovat tärkeitä. Mitä nämä tanssijoiden esiintymisen kautta välittyvät kokemukset yksityiskohtaisesti eri tanssiteosten kohdalla ovat, eivät Marille eivätkä muillekaan haastattelemilleni tanssijoille olleet yksiselitteisiä. Arttu itse asiassa korostaa, että hänen näkökulmastaan tanssissa ei tarvitse ollakaan selkeitä merkityksiä. Sen sijaan katsoja katsoo tanssiesityksessä *jotain*. Tätä välittyvää ”jotakin” Arttu täsmentää toteamalla, että se on *perustavaa laatua ihmisenä olemisen juttuja*, joita muilla kuin tanssin keinoin ei oikein pystytä käsittelemään. Tanssin katsomisessa on kysymys jonkinlaisesta ihmisenä olemisen tunnistuksesta ilman, että sitä pystytään selkeästi nimeämään. Pekkakin yhtyy tällaiseen näkemykseen ja toteaa, että tanssi luo tunteita eikä ajatuksia. Siksi tanssi *menee suoraan selkäyttimeen eikä aivoihin*.

Tanssijoiden huomioiden esiintymisen vaikuttavuudesta voi ymmärtää monella tavalla. Yksi mahdollisuus on ajatella, että tanssissa käsitellään ja välitetään ihmisenä olemiseen liittyviä perustavaa laatua olevia seikkoja, jotka eivät ole rationaalisesti käsitteellistettävissä: tanssiesitys katsojan kokemuksessa ei jäsenny säännönmu-

kaisena ja lineaarisena lauseiden kompositiona vaan pikemminkin ehkä kines-teettisenä, affektiivisena, aistisena, rytmisenä, poeettisena ja/tai metaforisena kokemuksena. Tanssiesitystä katsottaessa ihmisenä olemisen ”juttuihin” saadaan kosketus silloin, kun siitä tulee *joku olo*. Tanssin idea välittyy näin katsojan omakoh-taisessa kokemuksessa, joka kullekin katsojalle on erityinen, ehkäpä jopa *pysäyt-tävä*. Toinen tapa tarkastella tanssin vaikuttavuutta on pysähtyä haastattelemieni tanssijoiden puhetapojen äärelle.

Kun tarkastelen Marin ja Artun puheenvuoroja aivan tarkasti sananvalintojen tasolla, esiintyy ilmaisu ”joku” tai ”juttu” usein heidän puheessaan. Tämä ”joku juttu” liittyy toistuvasti siihen, mitä tanssissa oletetaan välittyvän yleisölle. Näis-sä puheenvuoroissa tanssijat noudattavat eräänlaista syklistä puheen rakennetta, jolloin niissä palataan aina samaan, siis ”johonkin”: *jotain, onhan se jotain, omia juttuja, jotain[...]juttuja, joku asia, jonkun asian, joku olo*. Sanaan palataan aina sel-laisessa yhteydessä, kun yritetään kertoa siitä, mistä tanssissa on kysymys tai miten tanssi vaikuttaa.

Löydän tässä puhettavassa yhtäältä kehollisuuden läsnäolon: kehollisuus ei ilmene yksiselitteisinä sisältökuvauksina vaan pikemminkin juuri rytmisinä ja poeettisi-na ilmaisutapoina. Toisaalta löydän samankaltaisia elementtejä, joita Saarenheimo (1997, 83–84, 133–138) omassa tutkimuksessaan jäsentää arkipuheeseen ja absur-din teatterin replikointiin liittyen. Hän kirjoittaa puheen sisältämistä toistoista, siteeraa sekä Johnstonea (1994) että Sutton-Smithiä (1986, 75) ja kirjoittaa kuinka toiston funktiot voivat olla didaktisia, emotionaalisia, leikillisiä, ekspressiivisiä tai ritualistisia. Toistoa voidaan käyttää korostamaan tai kertaamaan, selventämään ja vakuuttamaan. Toistaminen auttaa muistamaan ja luomaan siltoja keskusteluun. Se ilmaisee, että on kuullut, mitä toinen sanoi. Toisto voi myös ilmaista erimielisyyttä. Se voi vaivuttaa transsiin. (Saarenheimo 1997, 84–85.)

Toisto puheessa toimii siis erilaisten asioiden palveluksessa ja se voi olla paitsi sanojen, lauseiden myös merkitysten toistamista. Erityisesti tanssitaidetta koske-vaan puheeseen liittyen on kiinnostava Saarenheimon edellä mainittujen tutkijoi-den kautta tekemä huomio, että toisto on juuri se elementti, josta puheen estetiikka syntyy. Estetiikka puheessa on toistoa. Entä tanssissa? Koostuuko tanssinkin es-tetiikka toistosta? Ainakin tanssitaiteeseen liittyvä rytmi, jolla on toistuva luonne. Tanssijoiden puheen voi siten pikemmin kuulla rytmisenä ja ehkäpä jopa poeet-tisena puheena referentiaalisen tai loogisen puheen sijaan. Tanssijat eivät siis si-sällöllisesti välttämättä löydä sitä viittausta, jolla voisi nimetä, mistä tanssissa on

kulloinkin kysymys. Sen sijaan he omassa arkipuheessaan tuottavat sellaista puhetaapaa, jonka voisi ymmärtää tanssin kaltaisena. Tanssin vaikuttavuuden ja välittymisen idea paljastuu heidän puhetavassaan, ei niinkään sanojen merkityksissä sinänsä.

Tanssin todistaminen

Arttu omassa huomiossaan käyttää aikaisemmin esiintyneen katsojan katseen sijasta ilmaisua, että yleisö voi olla *läsnä todistamassa sitä tapahtumaa*, tanssijan esiintymistä ja siinä ilmeneviä tai välittyviä seikkoja. Myös Parviainen (1998) tuo esiin kuinka tanssijat pyytävät todistajaa taideteokselle eivätkä yksinomaan kommunikation vuoksi vaan myös tunteakseen taideteoksen ja itsensä perustavammalla tavalla. Tässä yhteisyydessä tanssija ikään kuin asettaa itsensä alttiiksi taideteoksen kautta, antaen teoksen olla olemassa samanaikaisesti, kun hän jakaa oman kehonsa toisen eli yleisön kanssa. Keho ja teoksen maailma paljastetaan yleisön jäsenelle, mutta tanssija ei voi nähdä tai kuulla itseään. Yleisöä vasten peilaten, hän ja teoksen maailma hahmottuvat tanssijalle siten, että hän ymmärtää sen tässä toiseuden, eli yleisön kohtaamisessa. (mt., 177.)

Parviaisen jäsentämänä esiintyminen vuorovaikutuksena on siis suhteessa olemista, jossa tanssija tanssiessaan jakaa oman kehonsa, sekä sen kautta ja sitä ympäröivän tanssiteoksen maailman yleisön kanssa. Hänen kehonsa ja tanssiteoksen maailma paljastuvat tai ne paljastetaan yleisölle. Mutta tässä vuorovaikutuksessa tai yhteisyydessä tanssiteoksen kokonaisuus samoin kuin tanssijan tanssiisuus paljastuu vastavuoroisesti myös tanssijalle itselleen. Hän saa yleisön peilissä ikään kuin ”todistajan” omalle tanssijuudelleen ja myös tanssiteokselle. Vuorovaikutus ei kuitenkaan ole sama tanssiteoksen eri esityksissä, vaan elää sen mukaisesti ketkä ovat osallisina vuorovaikutuksessa. Näissä erilaisissa kohtaamisissa itsen ja toisen välillä tanssiteos ja tanssija ilmenevät, toteutuvat ja muuntuvat. *Vuorovaikutus pelaa* eri tavoin ja tanssiesitys *elää*. Näihin tanssijoiden huomioihin voi helposti liittää sekä Parviaisen (1998, 174) että Rouhiaisen (2003) analyysit yleisön osuudesta tanssiteosten luomisessa. Rouhiainen (mt., 343) kirjoittaa:

“Kehon synesteettisten voimien välityksellä yleisö ymmärtää välittömästi tanssiesityksen eletyn merkityksen. Esiintyjä samalla tavoin saa tuntumaa yleisön läsnäoloon, joka erilaisissa tiloissa ja erilaisten katsojien kanssa vaikuttaa siihen yleiseen merkitykseen, joka esityksellä on tanssijalle.”⁶⁹

Tanssijan näkökulmasta tarkasteltuna vuorovaikutuksessa on kysymys jonkinlaisesta palautteesta, jota tanssija esiintyessään saa itselleen. Näin asian nimeää myös Raija. Hän toteaa, että erilaisilla teoksilla on hänelle erilaisia merkityksiä juuri palautteeseen liittyen. *Yksilöllinen esiintyminen yleisön edessä, joka on se palaute tästä työstä, et tätä jaksaa.* Yksilöllisen esiintymisen kautta tanssija tulee näkyväksi tanssijana tämän tanssiteoksen maailmassa. Tanssija ei siis ole kuka tahansa tanssija, vaan tämä erityinen tanssija tämän tanssiteoksen kontekstissa. Yleisön palautteessa hän saa kosketuksen tähän erityisyyteensä. Tätä erityisyyttä voi Schutzin (1967, 187) toiminnan tyypittelyyn tai rooleihin liittyvän analyysin tavoin kutsua persoonalliseksi ideaalityypiksi erotuksena yleisestä toimijatyyppistä. Tällöin tanssija ei siis ole kuka tahansa esiintyvä tanssija vaan tämä erityinen tanssijapersoonaa tässä tanssiteoksessa.

Esiintymiseen liittyvä ensimmäinen merkityskehys, ”vuorovaikutusdiskurssi” kiertyi haastattelemieni tanssijoiden puheessa tanssijan ja yleisön välille syntyväksi välittymiseksi ja paljastumiseksi. Siinä yhtäältä tanssija välittää ja paljastaa oman kehonsa ja sen kautta tanssiteoksen maailman/maailmaa. Toisaalta tanssija ja hänen välittämänsä tanssiteos tulevat paljastetuiksi tietynlaisina yleisön antamassa palautteessa. Kolmanneksi tanssijoiden puhetapa paljastaa välitettävän tanssin ideaa, toisin sanoen syklisten, rytmisen ja poeettisen liikkeen.

Nautinto ja jännittäminen

Paitsi vuorovaikutuksena haastatteleman tanssijat kertovat myös erilaisiin tanssiteoksiin liittyvistä esiintymisen kokemuksistaan. Yksi niistä on esiintyminen nautintona. *Esiintyminen on pitkälle oivaltamista. Ja nauttimista*, kuten Anders toteaa. Hänen puheenvuorossaan nautinto kytkeytyy tanssijan intuitioon ja oivaltamiseen: *tulee hetki, syntyy luovuus, tulee yhdessä hetkessä, oivaltaa jonkun asian.* Nautinto on

⁶⁹ ”It is through the synaesthetic powers of the body that the audience immediately grasps the lived significance of a dance performance. The performer similarly gains a sense of the presence of the audience which in different spaces and with different kinds of spectators also affects the general significance the performance has for a dancer.” (Rouhiainen 2003, 343.)

siten tavalla tai toisella yhteydessä tanssijan luovuuteen ja intuitioon, jota Anders omassa tanssijantyössään pitää erityisen tärkeänä. Nämä huomiot liittyvät mielenkiintoisella tavalla Francis Sparshottin (1982, 303–345) jäsennyksiin taiteesta ilmaisuna. Sparshottin mukaan taideilmaisu muotoutuu erityisesti ekspressiivisellä taiteen alueella vaikutelmasta (impression), intuitiosta (intuition), ilmaisusta (expression) ja ruumiillistamisesta/muotoamisesta (externalization). Kuten jo edellisessä keskustelukollaasissa tanssiteosten harjoitusprosessista myös tässä esiintymiseen liittyvässä kollaasissa haastattelemani tanssijat korostavat kuinka olennaisesti tanssijan työ on työskentelyä oman itsen ja omien sisäisten prosessien äärellä. Anders korostaa, että *itsensä tutkimisesta tanssissa ja yleensä taiteen tekemisessä[on] kyse*. Tai kuten Pekka toteaa: *mä ite luon oman henkilöni ja luon itseni esiintyjäksi*. Intuitiota voi pitää osana tätä tanssijan sisäistä, ehkäpä peräti alitajuista työskentelyä, jolla on nähty olevan merkitystä juuri luovuuden lähteenä (ks. esim. Houni 2000, 206). Intuitio siis palvelee esittämistä, tulkintaa ja eläytymistä. Sparshott toteaa, että ilmaisu ja intuitio ovat identtisiä. Intuitio ei siten ole passiivinen, mentaalinen varasto, vaan mielen aktiivista toimintaa, jossa taiteilijan kokemukset ja tunteet avaavat moninaisia mahdollisuuksia taiteelliseen ilmaisuun erilaisten tanssiteosten maailmoissa. (Sparshott 1982, 332; ks. myös Houni 2000, 185, 207–208.)

Haastattelemini tanssijoiden puhe esiintymisestä nautintona kietoutuu pitkälti tanssijan sisäisen työskentelyn ympärille, josta taiteilijan *luovuus syntyy*. Myös Pekka puheessaan jäsentää tanssijan luovuutta. Hän pohtii sitä, kuinka tanssijan on persoonansa kautta etsittävä esiintyjyyttä itsestään. *Siinä on iso ero, että vaan jotenkin ei-esittävästi tanssii. Siitä puuttuu karisma*. Esiintymisessään tanssija luo itsensä esiintyjäksi työstämällä opiskelemaansa tekniikkaa, muuta taiteellista tekemistään ja kaiken sen kautta syntynyttä osaamistaan persoonalliseksi esiintymiseksi, siis esiintyjän karismaksi. Karisma on siis esiintyjän olemukseen liittyvä ilmiö, joka kietoutuu tanssijan persoonaan ja joka syntyy esiintymisen hetkellä, luovuudessa, kuten edellä esiintymisen vuorovaikutusdiskurssin yhteydessä ilmeni.

Esiintymisen nautintona on siis oivaltamista ja luovuutta, jotka liittyvät tanssijan intuitioon. Myös Arttu ja Tiina tuovat puheenvuoroissaan esiin elementtejä, jotka liitän esiintymiseen nautintona. Yhtäältä *rauha ja voima* sekä toisaalta *täydellinen olotila ja itsensä ylittäminen* esiintymistilanteessa ovat seikkoja, jotka kietoutuvat nautintoon. Erityisesti Artun viittaus täydellisestä olotilasta, joka tavalla tai toisella ylittää tavanomaisen olemisen tai tavanomaisen tanssimisen voi ajatella liittyvän

siihen, jota Pasi Falk (1994, 62–66; ks. myös Rouhiainen 2003, 341–345) kuvaa kehollisena nautintona. Nautinto perustuu hänen analyysissään yhtäältä kehon ilmaisullisen (expressive) ja toisaalta sen kokemuksellisen (experience) dimension transgressioon eli rajanylitykseen. Tässä hän soveltaa Georges Bataillen (ks. esim. 1998/1970) alun perin erotiikan ja uskonnon alueilla tapahtuvan kiellon kieltämisen eli siis transgression käsitettä. Transgressiossa ylitetään jokin sellainen raja, joka on esimerkiksi kulttuurisesti luvallisen ja luvattoman välillä. Raja voi myös olla sellainen, jonka sisäpuolelle jää se, minkä ajatellaan olevan mahdollista kokea ja ulkopuolelle puolestaan kaikki kokemuksellisesti mahdoton. (ks. myös Varto 2000, 3.)

Falkin (mt., 64) kehollisen nautinnon analyysissä on kysymys siitä, että kehossa ilmenee jotakin sellaista ”vierasta”, joka ei ole etukäteen määriteltävissä, ennustettavissa tai hallittavissa. Esiintymiseen liittyvässä nautinnossa voisi siis olla kysymys jostakin sellaisesta, jossa esimerkiksi tanssijan reflektiivisen tietoisuuden asettamat rajat tanssiin, tanssitekniikkaan ja/tai itseen ohenevat tai häviävät. Transgressiossa tanssija ylittää oman yksilöllisen tietoisuutensa ja jokapäiväisen arkielämänsä ehdot ja saavuttaa mahdollisesti jopa *täydellisen olotilan* (ks. myös Rouhiainen 2003, 343).

Vaikka nautinnon voi ymmärtää liittyvän yleisesti esiintymiseen, se kuitenkin eroaa erilaisissa teoksissa. Tätä ”nautintodiskurssia” vasten asettuikin esiintyminen ”jännittämisenä”. On esityksiä, *joita menee huolettomammin esittämään* ja etupäässä *vaan enempi nautiskelee kaikesta siitä*. Mutta sitten on teoksia, *joita jännittää ihan hirveesti, ihan sydän kurkussa*. Tällaisten teosten yhteydessä *syke nousee jo enenevästi teos edes alkaa*, kun tietää, että lopussa tulee olemaan *niin kuollu*. Yhdessä tällaisessa esityksessä Marjut (ks. s.139) joutui *tunneliin*, joka päättyi sellaiseen *maraton* tanssiin, missä hänelle *tuli oikeesti pissat housuun ja keuhkot pellolle ja vedettiin fyysisesti niin loppuun*.

Olen edellä tuonut esiin Marjutin puheessaan käyttämiä ilmaisuja melko paljon. Tämä siksi, että ne kertovat mielenkiintoisesti jotakin siitä, miten tanssista puhutaan. Marjut ensinnäkin käyttää tanssiesityksiin ja niihin liittyvästä jännittamisestä puhuessaan varsin kehollisia metaforia (sydän kurkussa, keuhkot pellolla, pissat housuun, fyysisesti loppu, kuollut). Toisekseen ne ovat myös spatiaalisia. Marjut kuvailee tanssiesityksen etenemistä tunnelina: kun tunneliin on mennyt sisään, siitä ei pääse pois ennen kuin toisessa päässä. Vastaavanlaisena tilallisena metaforana voi ymmärtää myös maratonin, johon Marjut viittaa. Tanssitaiteeseen liittyvän

puheen näkökulmasta on mielenkiintoista, että ne metaforat, joita tässä tapauksessa Marjut käyttää tanssiesityksiin liittyen ovat olennaisesti sekä kehollisia että tilallisia. Metaforat löytyvät tanssitaiteen ytimeistä, tanssin toteutumisen ehdoista. Kiinnostavaa on myös metaforien dramaattisuus: tanssi ja esiintyminen ilmenevät tanssijalle jollakin tapaa suurena, voimakkaana ja jännittävänä. Se on siis selkeästi kaukana kaupan kanssana olemisesta, minkä Marjut tuo esiin jo aivan ensimmäisessä puheenvuorossaan. Dramaattiset metaforat nostavat tanssin ja esiintymisen eräällä tavoin normaalin ja harmaankin arjen ylä- tai ulkopuolelle. Arjen toistoissa tällainen henkeä salpaava dramatiikka on harvoin läsnä.

Vaikka tanssiesityksiin saattaa liittyä edellisen kaltaisia tuntemuksia ja jännittämistä, voi aikaisemmin kuvattu nautinto olla silti mukana näissäkin esiintymisissä.

Jännittäminen liittyy Pekan jäsentämänä niihin tanssiesityksiin, jotka ovat *vaativia* ja joissa jokaisella tanssijalla on *hirveesti vastuuta*. Niihin *valmistaudutaan hyvin huolellisesti*, koska haluaa, että teosten *hieno maailma* onnistuisi. Myös Arttu samoin kuin Raija korostavat yksilöllisen tekemisen, *soolon tai duettopaikan*, merkitystä sille millaisena tanssiesityksen kokee. Yksilöllinen tekeminen on tanssijalle vaativampaa ja merkityksellisempää, ja siksi se myös jännittää enemmän. Tämän lisäksi tanssijoiden puheesta löytyy transgressioonkin liittyvä hallinnan tai haltuunoton teema. Vaativat tanssiesitykset ovat tanssijalle hallinnan näkökulmasta haastavia. Ne vievät heidät itsensä ylittämisen rajoille niin taidollisesti kuin kokemuksellisetikin. Tanssiesityksessä tapahtuva kokemuksellisuus ei tarkastakaan koreografiasta huolimatta ole etukäteen otettavissa haltuun. Se ei ole tiedettävissä tai kesytettävissä, minkä vuoksi siirtyminen (transgressio) teoksen maailmaan on jännittävää.

Miten sitten ymmärtää tämä jännittämis- ja nautintodiskurssien yhtäaikaisuus? Palaan Bataillen (1998) transgressioon, jossa nautinnolla on aina myös toinen puolensa:

”Avain suljetulle alueelle piilee kiellon totuudessa, varmuudessa siitä, ettei kielto ole jotakin meille ulkoa käsin annettua, mikä paljastuu kiellon loukkaamisen (transgression) hetkenä meissä syntyvässä ahdistuksessa. Kiellon noudattaminen on meissä pelkkä seurannaisilmiö, mistä emme enää ole tietoisia. Loukatessamme kieltoa koemme ahdistuksen, jonka puuttuessa kieltoa ei olisi: tämä on synnin kokemus. Kokemus on kuitenkin täydellinen vain loppuun viedyssä transgressiossa, joka säilyttää kiellon, mutta vain nautiakseen siitä. Erotiikan sisäinen kokemus edellyttää kokijaltaan suurta herkkyyttä suhteessa kiellon perustavana olevaan ahdistukseen kuin sen rikkomiseen johtavaan haluun. Kyseessä on uskonnollinen tunnetila, jossa halu ja kauhu, voimakas mielihyvä ja ahdistus liittyvät aina suoraan toisiinsa.” (Bataille 1998, 188.)

Kun tanssija tanssiesityksessä ylittää sen rajan, joka on koettavissa olevan ja kokemuksellisesti ”vieraan” välissä, hän samalla ylittää kokemuksen määriteltävyyden, ennustettavuuden tai hallittavuuden rajat. Tanssimisen tapahtuma ei liikkeellisestä kontrollista huolimatta ole kokemuksellisesti kesytettävissä. Rajan ylittämisen hetkellä edessä oleva tuntematon herättää Bataillen termein sekä halua että kauhua, voimakasta mielihyvää ja ahdistusta yhtäaikaaisesti. Näin myös nautinto ja jännittäminen tanssiesityksessä kietoutuvat aina suoraan toisiinsa.

4.4. Tanssijan arki

Tässä keskustelukollaasissa haastattelemani tanssitaitelijat jäsentävät yleisesti jo-
kapäiväiseen arkeensa liittyviä merkityksiä. Haastattelutilanteissa tämä teema
aukeni pääsääntöisesti kysymykselläni siitä, mitä tanssijan arki on. Tämä ei kui-
tenkaan tarkoita, että arkeen liittyvä puhe olisi ilmennyt vain tämän kysymyksen
kohdalla. Pikemminkin päinvastoin. Arkeen liittyvät jäsennykset ilmenivät haas-
tattelun kuluessa eri yhteyksissä ja siten kietoutuvat monenlaisiin konteksteihin
tanssijan subjektiivisesta elämäntilanteesta tanssitaiteseen toteutumisen yleisem-
piin ehtoihin.

”Et siit on romantiikka pois ja rops ja persuksille. Tää työ että.”

Marjut: Must tuntuu, et mä olen koko pienen elämäni kasvanu siihen tanssijan työhön.
Ku mä olen niin kauheen pienestä saakka tähdänny siihen, et must tulee tanssiija. Tai se
on ollu niin itsestään selvää. [...] Ni mun mielest se on joku semmonen sisänen juttu mi-
nulle. [...] Semmonen sisäinen intohimo ilmaista asioita tanssilla ja liikkeillä ja jotenki
kokee siel näyttämöllä jotain semmosii asioit. [...] Se nautinto, se intohimo, se palo, mikä
on siihen, että tuottaa liikkeellä tunnelmia. Sitte [...] katsojan ja esiintyjän vuoropuhelu
tavallaan, se energia mitä siitä saa. Ja sen takii mun mielest on hirveen tärkeet, et mä jak-
sasin viel vähän esiintyy, koska mä kaipaen sitä kauheesti sitä esiintymistä. Koska siitä saa
energiaa ihan mielettömästi.

Marjut: Mut arjessahan tietysti [...] ihan kaikki glamouri sillä tavalla hävi. Kyl sä sen tie-
dät, mitä se sit on. Se on sitä treenaamista, mihin tulee pakkomielle myöski. [...] En mä
osaa olla treenaamatta, fysiikka kaipaa, hinkuaa sitä, siis hikoamista ja fyysistä väsymistä.
Että tulee oireita sit siitä, jos ei treenaa. Et ei saa unta ja muuta tämmöst. Mutta. Sitä se on
treenaamista ja vammojen kanssa selviämistä ja kolotuksista selviämistä ja palautumista ja
ravinnon tarkkailua. [Että] jotenki mahdollisimman puhtaasti selviäis siihen itse työhön.
Ilman näit kaikkii muita lieveilmiöitä just loukkaantumisia ja kolotuksia ja mitä sitte on
koko ajan. Se on sitä arjen semmost raskaampaa puolta siinä tanssihommas. [...] Tietyst
ku tehään tuotannosta toiseen. [...] Siel on jatkuvasti semmonen tahti, et ku saadaa yks
juttu tehtyy ni seuraava alkaa seuraaval viikolla. [...] Koko ajan tehdää aika tiivistä tahtii,
et ne harjotusajat on aika lyhyitä. [...] Et tää on aika mielettömän raskasta hommaa lop-
pujen lopuks.

Tiina: Se, mitä mä olen vähän kritisoinut oltuani [tanssiteatterissa] hirveän kauan, siis
vuodesta 85, että kun koko ajan tulee uutta. Koko ajan. Sä olet ensi-illassa, niin kyllä jokai-
sen täytyis saada vähän semmoista, ett palautuu. Kun heti ensi-illan jälkeen aloitetaan taas
uutta ja taas sä sitoudut ja antaudut ja olet vastuussa ja teet uutta. Ei jaksa. [...] Että hirveä
tempo. Ja sitten meillä on näyttöksiäkin vuodessa aivan mielettömästi.

Marjut: Mä nään työkavereist [...], et herranjumala ne on kalpeita, herranjumala ne on laihoja ja väsyneen näkösiä. [...] Sit mä mietin sitäki, että kuinka kauan pystyy itestään vaa ammentaa ja ammentaa vaikkaki siin on tää kierto, että saakin työstä valtavaa tyydytystä. Mutta [...] milloin latautuu ite, et milloin täytyy tavallaan. Mitkä on ne hetket sitte.

Raija: Tanssijan työ on raakaa arkea. Se on niin raakaa arkea. [...] Tällä hetkel must tuntuu, et tää on niin raakaa kokopäiväduunarin hommaa, et armotonta työntekoa. Ne semmoset huippuhetket, ne hyvänolontunteet, ne on harvassa. Niit on vähän. Tietyst esiintyminen sinällänsä on. Tässä meidän ryhmässä on niin paljon näytöksiä, että me saadaan esiintyä. Se on etuoikeus. Et näyttämöllä on hyvä olla ja siel saa esiintyä. Mutta se työ, mitä se vaatii on valtava ja se kasvaa must iän ja kokemuksen myötä. Päivässä ei ole niin monta tuntii, että kykenis tekemään sen kaiken. Ensin lihastyöskentelyn, sitten harjoittelun ja jälkeis-huollon ruumiillensa ja sit sen lisäksi hoidon perheelleensä. [...] Et siin mun mielest on niin paljo, et siis päiväs ei voi tehdä muuta.

Tiina: Joopa joo, onhan se niinku aika suuri osa elämää itse asiassa. Ei se ole pelkästä, että mä menen sinne työpaikalle ja vietän ne tunnit siellä. [...] Että jos tulee lomia, niin ei voi pitää lomia liikkumati. Että täytyy hoitaa peruskuntoa salilla tai mahdollisimman monipuolisesti tietysti. [...] Mut sehän on aina mieletön, kun ensi-ilta tulee. Se on huippu, ja sen jälkeen tulee joka tapauksessa kuoppa. Niin ei siin jaksa heti taas antautuu uudelle ja olla innostunut ja energinen. Et pitäis saada vähän aikaa olla.

Tiina: Onhan se mielenkiintoista aina tehdä niitä uusia ja varsinkin, jos vielä koreografi vaihtelee. Mutta että olis se pari viikkoa siinä välissä, että sais taas kerätä uusia voimia. Et ehtis innostuu. Koska sitten, jos ei ole semmosta avoimuutta ja innostusta sille asialle, niin siitä puuttuu jotakin.

Teija: Mikä puuttuu?

Tiina: Ai mikä puuttuu? No joku herkkyyys tai taju tai halu. Ettei tämä menis sellaiseks leipätyön tekemiseks.

Pekka: Se arkipäivä, jos ei ajatella ollenkaan romanttisesti tätä tanssia [...] on fyysisesti erittäin raskasta. Plus sit, että ylitöitä tehään ihan helvetisti. Jos aattelee tällasta yksityiselämää, [niin sitä] ei oikeestaan ole mahdollista olla. Saatika ne joil on perhettä, että kyllähän niillä on aika hankala tilanne. Hankala sen perheen hoidon ja tollasten asioiden kans.

Tiina: Jumalattomasti se vie aikaa.

Pekka: Jos ajattelee, että tuut tänne kymmeneks, sit tunnin valmistaudut ensinnäkin tree-nituntia varten, [...] vaihdat vaatteet ja lämmittelet. Kolmelta pääset töistä. Jos sulla on näytös illalla, [vähemmän vaativa näytös], tuut viideks suurin piirtein takas ja alat tekemään maskia ja laitat vaatteet päälle ja seittemäks meet näyttämölle. Kymmeneltä näytös loppuu. Sen jälkeen otat maskit pois ja vaatteet pois. Et yhentoista maissa aikasintaan on kotona. Ja jos on [vaativa] tanssinäytös illalla, niin se tarkoittaa usein sitä et kolmelta et lähe ollenkaan täältä himaan, vaan vietät sen kolmesta [...] puol viiteen, sen vapaa-ajan täällä ja sen jälkeen rupeet lämmittelemään. Kyllä tää työnä on yks raskaimpia ammatteja

[...] fyysisesti. Mut [...] ne paineethan on itse valittuja kuitenkin. Ethän sä tee tätä työtä, ellei tää ois sulle mielekästä.

Tiina: Tänäänkin mä huomasin, että neljän jälkeen mä en enää jaksa keskittyä, ottaa vastaan uutta materiaalia. Että nyt, kun me ollaan semmosessa vaiheessa, että tehdään koko ajan uutta, työtetetään.

Pekka: Et kyllä tää työtä on, ihan työtä. Jos jättää romantisioimatta, ja usein se arkipäivä menee täysin romantisioimatta. Että kyl sä [...] neljän maissa rupeet kattoo kelloo, et voi vittu ku väsyttää. Mä en jaksa. Mä haluun lähtee himaan jo. Et siit on romantiikka pois ja rops ja persuksille. Tää työ että.

Pekka: Se romantiikka [...] tulee esille sit vasta ku alkaa ajattelemaan sitä omaa työtään ja puhumaan siitä. [...] Silloin ei ajattele ollenkaan kellonaikoja [...], vaan ajattelee, että mä tanssin päivät pitkät ja mulle maksetaan siitä palkkaa. [...] Mä en aiheuta mitään vahinkoa tälle maailmalle, et mä aiheutan tälle maailmalle ainoastaan hyvää. [...] Tää on mun mielestä aika hyvä duuni, niinku tanssia. Tää tuottaa pelkkää mielihyvää ihmisille.

Marjut: Tietenki tää on vaan työ, mut ku tää on niin paljo enemmän ku vaan työ. Että ku tää on elämäntapa ja tähän on kasvanu tähän elämään. [...] Et joku semmonen huono omatunto on lapsen myötä tullu siihen, että tää on mulle niin tärkeitä. Mut mä tiedän, et se on myöski voimavara ja elämän sisältö.

Raija: Mun eräs ystävä [...] sano mulle semmosen lauseen et, unohda nyt noi murhees, että mee tonne näyttämölle ja ole itses ja nauti. Siellä sä olet vahva ja sä tiedät mitä sä haluat. Ja se on mulle jääny semmoseks, [...] että sehän on totta. [...] Mä saan elää semmosta elämää, missä mä voin sitä kokea. Niin et se on hirveen tärkeitä. Vaikka aina se näyttämöllä olo ei ole tota eikä ton kokemista. Et on vaikeitaki hetkiä, sattuu ja koskee ja onnettomuudet ja kaikki semmoset. Ne on ollu painajaisia. [...] Mut kummasti aina niist selviää ja jotenki aina se sujuu. Niin rankka tää on, mut että etuoikeutetussa asemassa ehkä olen kyllä tässä ammatissa.

Tiina: Siis tähän on elämäntapa. [...] Jos et sä siitä tykkää etkä mitään saa, niin ethän sä sitä voi tehdä. [...] Viime kesänä vähän koin, että se vie multa enemmän kuin mitä mä saan. [...] Että mun piti vähän tehdä työtä sen eteen, että miten mä suhtaudun siihen, että se ei ole koko elämä. Et sit kun se tulee liian vakavaksi, niin sitten se tappaa jotakin. Tottakai mä teen vakavasti työtäni, mutta jos se on liian puristeinen, niin että se vie multa enemmän [kuin] mitä mä saan. Silloin se on väärin. Mä olin silloin lopettamassa tätä.

Raija: Tietysti haluaa olla hyvä ja haluaa saavuttaa, haluaa tulla esille, haluaa menestyä. Ja sitte ku sitä koki saavansa niin se tuntu siltä, et mitä se on. Kunnes sit tajusi sen, et siit lähti se jatkoprosessi, et se ei jatkukaan. [...] Ne haavet on niitä jokapäiväisiä peruselämän hetken onnen tunteita. Ei [ne] ole niitä suuria, mitä odotetaan ja mitä saavutetaan. Ne onnen asiat elämässä tuleekin niistä arkiasioista. Se on varmaan mun tän hetken suhde tähän työhön. Mä koen vielä nyt tällä hetkellä olevani fyysisesti ja psyykkisesti kykenevä tekemään tätä työtä suht täysillä. Mut nyt on selvästi aika, että nyt mennään alaspäin, koska

fysiikka ei enää kestä. Ja et aika tulee, aika muuttuu, että se on menossa kohti sitä tanssijan [työn] lopettamista.

Marjut: Just sen takii ku tää on niin mielelön osa elämää, tää tanssiminen, ni sit ku se putoo pois, ni mitä sitten. Et sit voi jäädä aika tyhjän päälle. Et se on kyl tärke juttu miettii, et mitä sitte kun mä en enää tanssi.

Elämäntapa

Kun olin työstänyt tämän keskustelukollaasin ja kävin haastattelemieni tanssijoiden kanssa keskustelua sen äärellä, kommentoi Raija lukukokemustaan toteamalla, että ”mä olen vieläkin väsynyt”. Tiina puolestaan totesi, että tämä on ”totta eikä tarua”. Mihin he näissä huomioissaan yhtyivät? Mikä tuntui todelta ja tutulta?

Tanssijan arki tässä keskustelukollaasissa aukeaa elämäntapana. Se viittaa haastattelemieni tanssijoiden puheessa siihen, että tanssijan työ on *niin paljon enemmän ku vaan työ*. Tanssi vaatii tanssijalta enemmän kuin vain sellainen työ tai työpaikka, jonne mennään ja vietetään ne tunnit siellä. Tanssi ei ole tuntien kuluttamista työssä, vaan se koskettaa tanssijan olemista enemmän, kokonaisvaltaisemmalla tavalla. Tämänkaltaiseen suhteeseen viittaa Marjut, joka kuvaa tanssijana olemistaan, että se on hänelle pitkälti *itsestään selvää*, eikä hän *voisi ollakaan ehkä muuta*, kuten hän edellisen keskustelukollaasin alussa kertoo (ks. s. 138). Tähän tanssijan elämään on kasvanut, jo ihan pienestä pitäen, ja se on *niin tärkeä*, että siitä tuntee joskus jopa huonoa omaatuntoa. Se on jonkinlainen *sisäinen juttu, intohimo ilmaista asioita tanssilla*. Siihen liittyvät myös kaikki ne kokemukset, joita tanssija näyttämöllä saa: nautinto, esiintyjän ja yleisön välinen *vuoropuhelu* ja *se energia, mitä siitä saa*. Myös Tiina korostaa, että *tämähän on elämäntapa*, siis *suuri osa elämää*, ehkä peräti suurin osa elämää jossakin elämänvaiheessa.

Tanssijan arjen jäsenitys elämäntapadiskurssina viittaa siis siihen, että kun valitsee tanssijana olemisen, valitsee samalla tietynlaisen elämän. Tanssijana oleminen pitkälti vaikuttaa kaikkeen muuhunkin tanssijan elämässä ja määrittää monin tavoin hänen valintojaan erilaisiin seikkoihin liittyen, kuten Tiina esimerkin kautta esittää: *että jos tulee lomia, niin ei voi pitää lomia liikkumati. Että täytyy hoitaa peruskuntoa salilla tai mahdollisimman monipuolisesti tietysti*. Oleminen ja eläminen määrittyvät kokonaisvaltaisesti tanssijan olemiseksi ja elämiseksi, jossa Pekan sanoin *yksityiselämää ei oikeastaan ole mahdollista olla*, ainakaan tämän tanssiteatterin kontekstissa. Mutta kuten Pekka kuitenkin tähdentää, tämä elämäntapa ja siihen liittyvät *paineethan on itse valittuja*. Toisin sanoen, kun tanssijan elämäntapa on tanssijan

itsensä valitsema, siihen liittyvät paineet ja muuhun elämään liittyvät rajoitukset ovat ikään kuin valittuja ja hyväksytyjä osaksi tämänkaltaista elämää. Parviainen (1998, 122; ks. myös Rouhianen 2003, 295–301) kirjoittaakin tanssijan elämään liittyvistä eksistentialisista kysymyksistä seuraavasti:

”Kun tanssitaiteilijat kysyvät johtoaatteita, syitä ja merkityksiä tanssin projektille, joka on suhteessa heidän elämänsä rajoituksiin ja heidän elämänlaatuunsa, sekä yleisemmin tanssityön merkityksiä elämismaailmassa, he pohjimmiltaan kohtaavat tanssimisen eksistentialisena seikkana. Tässä eksistentialisessa tutkiskelussa he punnitsevat mielessään niitä syitä, jotka saavat heidät omistamaan omaa aikaansa tietylle taiteelliselle projektille, muistaen samalla, että valittu projekti pitkällä tähtäimellä muuntaa heidän koko olemistaan.”⁷⁰

Tanssijan elämäntapa siis edellyttää tanssijan omaa valintaa, mikä merkitsee, että tanssijana oleminen ei olisi mahdollista ilman sen omaehtoista valitsemista, ei siis muiden pakottamana tai velvoittamana. Sen sijaan elämäntavan valinta on yhteydessä Parviaisenkin korostamaan työn mielekkyyden ja merkityksellisyyden kokemuksiin, jolloin *saa elää semmosta elämää, missä voi sitä kokea*, Raijan sanoin. Valinta on siis yhteydessä siihen, että *saa työstä valtavaa henkilökohtaista tyydytystä*, kuten Marjut kuvaa. Siis *jos et sä siitä tykkää etkä mitään saa, niin ethän sä sitä voi tehdäkään*, tiivistää Tiina. Haastattelemieni tanssijoiden puheesta käy ilmi, että tanssissa koettu nautinto ja intohimo tai yleisemmin tanssista pitäminen yhtäältä vievät kohti tanssijan ammatillisuutta ja tanssijan elämäntavan valintaa, ja toisaalta pitävät yllä sitä, että tanssija jaksaa elää tanssijan elämäänsä.

Tämä elämäntapadiskurssi asettuu mielenkiintoiseen ja osin ristiriitaiseen suhteeseen tanssiteosten harjoittamiseen liittyneen keskustelukollaasin kanssa. Tanssijan elämä on kokonaisvaltaista elämää, jossa yksityisyyttä tai yksityiselämää esimerkiksi lomineen ei oikeastaan voi olla. Tanssijana oleminen ei siis voi unohtua: mikäli tanssija haluaa olla tanssija, hän ei voi yhtenä hetkenä päättää olla olematta tanssija. Ja kuitenkin tanssijat korostivat etäisyyden ja toisenlaisen elämän merkitystä tanssitaiteilijana olemisessa. Miten tämän kokonaisvaltaisen elämäntavan ja toisaalta etäisyyden ja/tai muunlaisen elämän suhteen voisi ymmärtää? Liitän tä-

⁷⁰ ”When dance artists ask the leitmotifs, reasons and meanings of the project of dance related to the limits of their life, the quality of their living, and the significance of dance work in the lifeworld, they basically confront dancing as an existential issue. In this existential interrogation they ponder the reasons for devoting their own time to a certain artistic project, bearing in mind that the chosen project is in long run modifying their whole being.” (Parviainen 1998, 122.)

män siihen, minkälaisessa suhteessa tanssija eri aikoina on tanssitaiteeseen. On siis ilmeistä, että tanssija ei kokonaan voi unohtaa tanssijana olemistaan, mutta hän voi ottaa siihen etäisyyttä, jottei sokeutuisi omalle työelleen, kuten Anders aikaisemmin huomautti. Myös Marjut totesi, että erilainen oleminen on aikaa latautumiselle ja täyttymiselle, josta tanssijantyössä sitten on mahdollista ammentaa. Tanssijan roolin unohtaminen on siten jollakin tavalla aina tanssitaiteen palveluksessa. Ottamalla tavalla tai toisella etäisyyttä, tanssija varmistaa itsenäisen ja omaehtoisen tanssijana toimimisen, siis erityislaatuisuutensa tanssijana, minkä merkitys korostui esiintymiseen liittyvässä keskustelukollaasissa.

Työtä ja lepoa

Tanssijan elämä ei kuitenkaan ole yksipuolista nautintoa ja intohimoa, vaan olennaisesti työtä. *Ne huippuhetket, ne hyvänolontunteet, ne on harvassa.* Raijan kokemuksessa hyvä olo ja huippuhetket liittyvät erityisesti esiintymiseen ja näyttämöllä oloon. Ja vaikka tässä tanssiteatterissa esiintymisiä on paljon, silti jokapäiväinen tanssijan arki ilmenee toisenlaisena. Marjut tiivistää, että *arjessahan tietysti ihan kaikki glamouri sillä tavalla häviää.* Arki siis asettuu esiintymisiin liittyviä huippuhetkiä vasten ja silloin *tanssijan työ on raakaa arkea. Se on niin raakaa arkea [...]* kokopäiväduunarin hommaa, et armotonta työntekoa, Raijan jäsentämänä. Vaikka Marjut ja Raija tässä kuvaavat arkeaan sellaisena, jossa ei ole erityistä hohdetta löydy, tulkitsemme heidän kuitenkin nostavan tanssijan arjen normaalin ”harmaan” ja tavanomaisen arjen ulkopuolelle. Tällaista tavanomaista työn arkea saattaisi edustaa edellisessä keskustelukollaasissa Marjutin puheessa ilmennyt Kaupan Kassa, joka liukuhihnamaisesti toteuttaa tehtävänsä. Tanssijan arki poikkeaa tällaisesta tavanomaisuudesta juuri rankkuutensa ja raakuutensa vuoksi. Tässä tarkastelussa on hyödyllistä jälleen kiinnittää huomiota kerronnassa ilmeneviin toistoihin, jotka löytyvät Raijan puheesta (ks. s. 152):

Tanssijan työ on raakaa arkea.
Se on niin raakaa arkea[...].
Tällä hetkellä must tuntuu,
et tää on niin raakaa kokopäiväduunarin hommaa,
et armotonta työntekoa.
Ne semmoset huippuhetket,
ne hyvänolontunteet,
ne on harvassa.
Niit on vähän.

Raaka arki toistuu Raijan puheenvuorossa kolme kertaa ja siksi sitä voi pitää eräänlaisena Raijan tanssijan arkeen liittyvän kerronnan teemallisena ytimenä. Lyhyessä katkelmassa olevat muut arvioivat kommentit tukevat tätä ydintä: Huippuhetkiä ja hyvänolontunteita on harvassa. Niitä on vähän. Raijan puheenvuoroon sopii hyvin aikaisemminkin esillä ollut kuvaus puheen poettisesta luonteesta: Raijan ilmaisun voi pikemminkin ymmärtää rytmisenä ja poeettisena loogisen ja rationaalisen sijaan.

Myös Pekka korostaa puheessaan tanssijan työn raskautta. Tanssijan työ ei ole mitään tahansa työtä vaan se on oikeastaan *yksi raskaimpia ammatteja*, erityisesti fyysisesti. Tanssijan työn fyysinen raskaus liittyy tanssijoiden puheessa jokapäiväiseen keholliseen työskentelyyn. *Se on treenaamista, hikoamista, fyysistä väsymistä, vammojen kanssa selviämistä, palautumista ja ravinnon tarkkailua.* Vaikka fyysinen työskentely onkin hänen mukaansa raskasta, tulee siihen myös *pakkomielle. Että tulee oireita siitä, jos ei treenaa.* Tanssijan työn fyysinen raskaus on hyvin konkreettista raskautta. Se ilmenee ensisijaisesti kehollisena väsymisenä, mutta myös kehollisena kipuna, kun *sattuu ja koskee.* Onnettomuudet ovat tanssijan työn painajaisia, kuten Raija korostaa. Tähän viittaavat sekä Marjut että Raija omaan tanssijan arkityöhönsä liittyen. Mutta Marjut näkee vastaavia väsymisen oireita myös työtovereissaan: *he ovat kalpeita, laihoja ja väsyneen näköisiä.* Tanssijan työn raskaus ja väsyminen ovat yhteydessä vaativaan ja moninaiseen keholliseen työskentelyyn, josta myös Rouhiainen (2003, 348) freelance tanssitaiteilijoiden kokemuksiin liittyen kirjoittaa. Hänen analyysissään tanssiminen on erittäin vaativaa ja edellyttää kehon ylenmääristä kestävyyttä tai pikkutarkkaa kontrollia. Se merkitsee tukalia tilanteita ja riskinottoa asettaa oma keho haavoittavaan tilanteeseen yhä uudestaan.

Tanssijoiden väsymys ja mahdolliset vammat liittyvät paitsi jokapäiväiseen treenaamiseen myös siihen, että erilaisten tanssiteosten kehyksissä keho saattaa joutua sellaisiin ääritilanteisiin, jotka rasittavat kehoa ja altistavat sen loukkaantumisille. Mutta työn raskaus liittyy myös aikaan. Tämän tanssiteatterin kontekstissa työtä *tehdää aika tiivistä tahtii*, kuten Marjut toteaa. Tiinankin kokemuksessa, *koko ajan tulee uutta, [...] että hirveä tempo.* Näiden tanssijoiden huomiot kiinnittyvät ajan ja työmäärän suhteeseen sekä työrytmiin. Tiina on vielä huolissaan siitä, että eri tanssiteosten väliin ei jää riittävästi aikaa, jolloin ehtisi innostumaan ja keräämään voimia seuraavaa teosta varten. Hänen jäsentämäänsä uuteen teokseen antautuminen edellyttää tanssijalta avoimuutta, herkkyyttä ja halua, *ettei tämä menisi sellaiseks leipätyön tekemiseksi.* Tanssijan työtä ei voi tehdä samanlaisella motiivilla kuin leipä-

työtä, jonka tulkitseen tämän tanssijan huomiossa viittaavan rutiininomaisiin töihin, jotka eräällä tavalla vain turvaavat elannon, leivän. Tanssijan työ on vaativampaa. Se edellyttää fyysisesti hyvää kuntoa sekä kokonaisvaltaisempaa sitoutumista ja omasta persoonasta ammentamista. Työn vaativuuden vuoksi myös aika latautua ja täyttyä on työskentelyn edellytys, kuten Marjut tähdentää. Tätä korostaa myös Rouhiainen (2003, 297) todetessaan, että keho tarvitsee lepoa toipuakseen aikaisemmista suorituksista ja kerätäkseen voimia uusiin harjoituksiin ja esityksiin. Hän edelleen korostaa, että ilman lepoa tanssijan keho paitsi väsyä ja sen suorituskkyky alenee myös tanssija itse menettää herkkyytensä omaan kehoonsa.

Tanssijoiden latautumisen ja täyttymisen ajan voisi nimetä myös rentoutumisen ajaksi. Siinä on kysymys sekä siitä, että edellisen tanssiteoksen jälkeen palautuu ja kerää voimia seuraavaan teokseen. Mutta yhtä olennaista on, että vain näin kehon hienovarainen herkkyyks säilyy, kuten Tiina toteaa. Tätä rentoutumisen aikaa ei haastatteleminen tanssijoiden jäsentämänä kuitenkaan tarpeeksi ole. Sen sijaan jokapäiväinen arki on niin täynnä, että *päivässä ei ole niin monta tuntii, että kykenis tekemään sen kaiken*, Raijan sanoin. Kaiken täyteyden ja tiiviiden lisäksi *ylitöitä te- hään ihan helvetisti*, kuten Pekka tuo esiin.

Aikaa

Tanssijan arki jäsentyy tässä keskustelukollaasissa aikana. Tämä aikadiskurssi näyttää tanssi-instituutioiden arjen jonakin sellaisena, joka ei ole yksittäisen tanssijan valittavissa tai määriteltävissä. Sen sijaan tanssijana olemisen tämän tanssiteatterin kontekstissa on sitoutumista yhteisen ajan tiiviyyteen. Tämän ajan voi Schutzia ja Luckmannia (1973, 45–58) seuraten ymmärtää sosiaalisesti ajaksi, jonka rakenne on aina ihmisiä ja heidän toimiaan pakottava. He (mt., 49) toteavat, että luonnollisessa asenteessa ihminen kokee äärellisyyden ja ajankulun itselleen määrättyä ja väistämättömänä. Ihminen kokee sen eräänlaisena rajana, jonka sisällä omat teot/toiminnot ovat mahdollisia. Se koetaan eräänlaisena perustavaa laatua olevana ajallisena rakenteena, joka määrittää paitsi omaa todellisuutta myös esi-isien, kanssaihminen ja perillisten tai seuraajien tulevaisuutta.

Sosiaalinen aika annetaan ihmiselle hänen syntymässään. Se jäsentää jokapäiväiseen elämään liittyvien toimien ajallista tai rytmistä kulkua eli sitä, että elämä eletään ja asiat tehdään tiettyssä järjestyksessä tiettyjen sosiaalisesti vakiintuneiden kriteereiden perusteella. Mutta aika jäsentää myös sitä historiallista maisemaa, jonka keskelle ihminen syntyy. Schutz ja Luckmann (1973, 49–50) kuvaavat kuinka

ihminen syntyy aina tiettyyn historialliseen tilanteeseen, joka määrittää paitsi omaa myös kanssaihminen elämää. Tätä inhimillisen ajan määräävää luonnetta kunkin ihmisen elämään (ajan lopullisuutta ja sen kulkua) ei voi muuttaa: elämme kanssaihmistemme kanssa samaa aikaa. Silti, vaikka ajan luonnetta ei voi muuttaa, se ei kuitenkaan ilmene kaikille aina samana. Kuten Schutz ja Luckmann osoittavat, aika ilmenee erilaisissa sosiaalis-historiallisissa tilanteissa erilaisena: aika on erilainen yhtäältä minulle, toisaalta edeltäjilleni ja kolmanneksi vielä seuraajilleni.

Ihminen elää tiettyä historiallisena aikana, joka määrittää sitä minkälaiseen merkitysmaailmaan ihminen, esimerkiksi tanssija liittyy. Itse asiassa Schutz ja Luckmann korostavat että jokainen äärellinen merkitysmaailma, esimerkiksi tanssin taidemaailma, käsittää omanlaisensa rytmisen luonteen ja tempon, jotka määrittävät yksilöllistä kokemusta ajasta. He (1973, 56) kirjoittavat, että

“ [...] erilaisilla tietoisuuden asteilla (ja vastaavasti erilaisilla todellisuuden osa-alueilla, joilla on äärellinen merkitysrakenne) on luonteomainen rytmi, niiden luonteenomainen 'tempo', joka määrittää aikaan liittyviä subjektiivisia kokemuksia.”⁷¹

Haastattelemini tanssijoiden puheessa tämän tanssiteatterin sosiaalinen aika ilmenee täytenä ja jopa ahtaana. Sitä luonnehtivat *hirveä tempo, tiivis tahti ja ylitöiden suuri määrä*. Mielenkiintoinen kysymys onkin, mikä institutionaalisessa kontekstissa määrittelee yhteisen sosiaalisen ajan juuri tämänkaltaiseksi, tädeksi jopa ahtaaksi, ja mitä tällainen ajan ”pakkotahtisuus” merkitsee tanssijan työn perustavaa laatua olevalle lähtökohdalle eli keholliselle ”tajulle”, keholliselle herkkyydelle.

Paitsi sosiaalisena aikana jäsentyy ajan diskurssi haastattelemini tanssijoiden puheessa myös tanssijan yksilöllisenä aikana. Tähän liittyvät huomiot löytyvät osin Marjutin, mutta erityisesti Raijan huomioista. Raija kokee olevansa *vielä* fyysisesti ja psyykkisesti kykenevä tekemään työtä *suht täysillä*, mutta korostaa kuitenkin, että *aika tulee, aika muuttuu, että se on menossa kohti sitä tanssijan [työn] lopettamista*. Marjutkin kysyy, että *mitä sitte kun mä en enää tanssi*. On kysymys tanssijan ”biologisesta ajasta”, kuten Schutz ja Luckmann (1973, 47) asian nimeävät.

Tanssijan vanheneminen on yhteydessä kehollisuuden kautta jäsentyvään aikaan. Keskeinen elementti tässä ajan ymmärryksessä on lopullisuus (finitude), eli inhi-

⁷¹ “[...] various grades of consciousness (and correlatively, various provinces of reality with finite meaning-structure) have their characteristic rhythm, their characteristic “tempo”, so that these determine the “orders of magnitude” for subjective lived experiences of time.” (Schutz ja Luckmann 1973, 56.)

millisen elämän päätyminen kuolemassa, jonka suhteen yksittäisen ihmisen aika ja elämä jäsentyy. Se on väistämätön inhimilliseen elämään liittyvä suunta, josta Schutz ja Luckmann (mt., 47) kirjoittavat seuraavasti:

”Yksi peruskokemukseni on, että tulen vanhemmaksi. Tulen vanhemmaksi; siten tiedän, että minä tulen kuolemaan ja maailma tulee jatkamaan olemassaoloaan. Tiedän, että omalle olemassaololleni on rajat. Luonnollinen asenteeni mukaiset merkitykset perustuvat tähän lähtökohtaan: monenlaiset yhteenkietoutuneet toiveet ja pelot, halut ja tyydytykset, mahdollisuudet ja riskit saavat aikaan sen, että ihminen hallitsee elämismaailmaansa, voittaa esteitä, suunnittelee projekteja ja toteuttaa niitä.”⁷²

Haastattelemieni tanssijoiden puheessa ilmenevä biologisen ajan diskurssi jäsentää tanssiteatterin kontekstissa tehtävän tanssijan työn sellaiseksi, että tietynikäiset tanssijat eivät enää siihen kykene. Tässä tanssiteatterissa on sitouduttu sellaiseen tanssiestetiikkaan ja sellaisiin vaatimuksiin, jotka määrittävät tanssijan lopettamaan tanssijan työnsä tietyn ikäisenä.

Vastapuhe

Tanssijan arki tiivistyy siis työksi, joka on fyysisesti erittäin raskasta ja vaativaa, ja joka edellyttää sitoutumista paitsi yhteiseen tiiviiseen aikaan myös kokonaisvaltaiseen elämäntapaan. Eikä tanssijana oleminen ole vain työtä, vaan se on yksi raskaimmista ammateista. Tätä työn diskurssia vasten asettuu mielenkiintoisesti tanssijoiden puheessa korostunut nautinto. Tanssijan työssä on mahdollisuus sellaiseen nautintoon ja intohimoon, jota muissa ammateissa tanssijoiden arvioiden mukaan ei ainakaan samalla tavoin voi kokea. Raija arvioikin, että *niin rankka tämä on, mut että etuoikeutetussa asemassa ehkä olen kyllä tässä ammatissa*. Miten nämä diskurssit sitten asettuvat toisiinsa vasten? Yhden jäsennyksen voisi tarjota arki. Kun tanssijana oleminen arkipäiväistyy, eli tulee tavalla tai toisella tutuksi, myös kaikki siihen liittyvä erityisyys, glamour häviää. Tanssija tällaisessa hetkessä ikään kuin palaa ”normaaliin” jokapäiväiseen työn maailmaan, jossa aika näyttäytyy tehynä työtunteina, työ kokopäiväduunarin hommana ja keho armottoman työnteon

⁷² ”It is indeed one of my basic experiences that I become older. I become older; thus I know that I will die and I know that the world will continue. I know that there are limits to my duration. The relevance system of the natural attitude is derived from this: the manifold, mutually interwoven systems of hope and fear, wants and satisfactions, chances and risks that induce men to master their life-world, to overcome obstacles, to project plans, and to carry them out.” (Schutz ja Luckmann 1973, 47.)

välineenä. Sen sijaan nautinnossa jokapäiväisyys ylitetään ja koetaan tuttuudesta poikkeavaa hyvinvointitunnetta, huippuhetkiä.

Tanssijan arki ei kuitenkaan ole samanlaista arkea kuin jonkin muun työn kontekstissa. Haastatteleman tanssijat osoittavat tämän puhumalla arjestaan melko dramaattisesti, kuten aikaisemmin on jo ilmennyt: raaka ja rankka kokopäiväduunarin homma, joka on armostonta työntekoa. Liitän tähän puhetapaan vielä Pekan huomion siitä, että tanssijan arki on työtä, josta on *romantiikka pois ja rops ja persuk-sille*. Hänen arvioissaan romantiikka ilmenee vasta, kun alkaa ajatella omaa työtään tai puhua siitä. Tulkitsen tämän tanssijoiden arjesta kertovan puheen eräänlaisena vastadiskurssina, jossa tanssijat asettuvat niitä ”suuren yleisön” käsityksiä vasten, joita tavallisesti liitetään tanssitaiteeseen ja tanssijoihin, ehkä yleisemminkin taiteilijoihin. Tanssijoiden puheessa heidän taiteellinen työnsä ei ole ”romanttista haaveilua” eikä ”ruusuilla tanssimista”. Se ei suju ”kevyesti kuin tanssi”. Tässä puheessaan haastatteleman tanssijat yhtäältä ikään kuin lunastavat ammatillisen toimintansa osoittamalla sen olevan vähintäänkin yhtä raskasta, vaativaa ja vakavaa kuin työelämän yleisesti ajatellaan olevan. Siten he osoittavat tanssitaiteeseen usein liitetyn kysymyksen tai toteamuksen ”tanssiko muka työtä”, väärin asetetuksi (ks. esim. Jännes 1998). Toisaalta he saattavat vaativuuspuheellaan lunastaa itselleen myös etuoikeuden kokea sellaista nautintoa, joka vain tanssijan työssä mahdollisuu-

4.5. Tanssijantyyön jälkeen

Tämä keskustelukollaasi poikkeaa kaikista edeltävistä kollaaseista merkittävästi. Se rakentuu ensinnäkin vain yhden tanssitaiteilijan eli Joonaksen puheesta. Toiseksi hänen asemansa tanssitaiteilijana muihin haastattelemiini tanssitaiteilijoihin nähden on erilainen. Joonas on ollut aikaisemman tanssijantyyönsä jälkeen siirtymässä tuotannollisiin tehtäviin, jota vaihetta hän tässä puheessaan jäsentää.⁷³

”Kyl mä olen kokenu pohtivani sitä kauheen yksin”

Teija: Tossa, kun mä istuin ja odotin niin tajusin, että sullahan on ollut tässä ryhmässä aikalailla erityisasema. Sä et ole samalainen kollega kun noi muut.

Joonas: Ja yhä enemmän vielä. [...] Mä en enää edes käy treenaustunneilla tanssijoiden kanssa. [...] Mä viel syksyllä yritin, mut ajanpuutteen vuoksi se on ihan toivotonta. Jos mä olisin treenaustunneilla, mul menis niin paljon päivästä siihen, että mä jäisin hirveesti töistä jälkeen. Et en mä vaan voi.

Teija: Mitä sä tästä ajattelet ?

Joonas: Tuntuu karseelta, koska se tarkoittaa loittonemista tanssijan kehosta, siitä tanssijan suorituskyvystä. Yhä vähemmän tuntee ittensä tanssijaksi ja tää ratkaisu, minkä on tehny tuntuu yhä lopullisemmalta. [...] Sovittiin, että treenaustunti kuuluu työaikaan ja se tuntuu hyvältä. Okei, et tää ei olekaan niin lopullista tää ammatinvaihto vielä. Mä olen tanssija, [...]ja] tarviin sen päivittäisen treenin, et mä jotenkin säilyn tanssijana. Muuten mult kyl häviä kaikki jotenkin.

Teija: Houkuttelisko sua se tanssijan ammatti?

Joonas: Ei se sikäli, et kun vuodet menee eteenpäin kokoajan, [...] että neljäkymppii alkaa lähestyy pikkuhiljaa. Kuitenkin sit ois luovuttava. Täs on ollu aikamoisii vaiheta tänä talvena. Mä en pysty vastaamaan siihen kysymykseen, et houkutteleeks mua tanssi ammattina ilman, et mä kertoisin sulle kaiken, mitä tänä talvena on tapahtunu.

Sitä duuniii oli syksyllä ihan hirveesti. Ja mä olen suhteellisen vihree näis uusissa töissä ja monissa työtehtävissä olin varmaan aika hidaskin. Jossain vaiheessa syksyy rupes selvii-mään, että [koreografille] ei riittänyt mun työpanos ollenkaan. Mä jäin hirveesti jälkeen

⁷³ Tanssijoiden aktiiviuran päättymisestä ja uudelleen koulutuksen mahdollisuuksista on laadittu selvitys, joka tarkastelee tanssijoiden ammatillista kehitystä, koulutustarvetta sekä uudelleen koulutuksen muotoja ja tukijärjestelmiä (Laakkonen, 1993).

odotuksista. Toisaalta ei ollut kysymys vaan siitä, et mä oisin jääny jälkeen vaan se oli kauheen tyytymätön. Rupes oleen tost syksystä alkaen koko tän [tanssiteatterin] kykyyn vastata hänen odotuksiaan ja tarpeitaan. Se kulminoitu eniten muhun, koska mä olen sille tän [...] organisaation ruumiillistuma ja henkilöitymä.[...] Jotkut asiat on viipyny mun pöydällä liian kauan eikä ole mennyt eteenpäin. Siihen liittyen ruvettiin käymään läpi [laajemmin] [...] koko tätä systeemiä. [...] Et [koreografi] ois odottanut suurempaa panosta multa tuotajana. Se kävi keskusteluja sekä niin et mä olin paikalla että niin et mä en ollut paikalla noiden mun esimiesten [...] kanssa.

Jonkunlaisena lopputuloksena niistä keskusteluista, [minun esimieheni] esitti mulle näkemyksensä tilanteesta. Jollain tavalla mä en ole ainakaan vielä pysty toimimaan sil tavalla tuottajana, että [koreografian] asettamat odotukset toteutuis. Tällä hetkellä [hänen] pitäis suunnitella sellaista organisaatiouudistusta, että meidän tuotantosysteemi jotenkin muuttuis. [...] Kyllähän se koski mua aikalailla, koska [...] onhan tää taaksepäin menoo jollain tavalla tässä systeemissä. [...] Tässähän tapahtus tehtävien vähentäminen. Silloin pitäis miettiä. Kun jäljelle jäävistä tehtävistä, [...] ei riittäis mun tehtävämäärittelyks. Et mulle pitäis löytää taas tilalle jotain muita tehtäviä. [...] [Minun esimieheni] anto tän nyt harkittavaksi. [...] Sit se vielä lopuksi sano, et on vielä kokonaan toinen vaihtoehto, mitä kukaan ei ole ääneen sanonu on se, että entä jos sä palaisit näyttämölle.

Mä kirjoitin sille 6 sivuisen kirjeen ja kerroin, et sä osuit ehkä lähimmäs, kun arvasitkaan siinä ehdotuksessa, että entä jos sä palaisit näyttämölle. Että olenhan mä nyt ollut vasta puoltoistavuotta näis tuotanto [-]tehtävissä kokopäivätoimisesti. Mä olen sitä ennen tehny 15 vuotta tanssijan työtä. Eihän se käy noi äkkiä. Koko ajanhan mä olen joutunu miettimään sitä, että mikä on mun suhde näyttämöön ja mikä mä olen esiintyjänä ylipäänsä enää. Et mitä jos kuitenkin vielä palais ja olisko se mahdollista. Sitähän pohtii jotenkin jollain tavalla koko ajan jossain alitajunnassa.

En mä osannu siihen sit ottaa kantaa. [...] [Koreografian] ja mun välille kasvo ihan hirveen suuri epäluottamus tos keskel talvee. Melkein voi sanoa, et me ei oikeastaan oltu edes puheväleissä. Me vaihdettiin viestejä toistemme pöydille, ja jos mä puhuin [hänelle] jotain, se saatto kävellä kesken mun puheen huoneesta ulos. Se taas koki, et mä en ollut koskaan tavoitettavissa ja hän ei löytäny mua mistään. Mut itse asiassa se oli hän, jota oli hirveen vaikea tavoittaa. Et mun olis pitäny aina osuu just paussilla löytämään se jostain päin [...]. Mitä mä edelleenkin teen, mut ehkä mä olen nyt ruvennu onnistuu siin vähän paremmin. Mä aina aavistan, mis kohtaa se on paussilla.

Kummasti se kyl autto, kun niitä keskusteluja käytiin. Se kyl puhdisti ilmaa. [...] Mä kirjoitin [koreografille] kans yhden pitkän kirjeen, mis mä aloitin suunnilleen sielt, milloin me ollaan eka kerta tavattu. Ja yritin puhua sillä tavalla tunteella, että mä kerroin, miltä tää on must tuntunu, ja miten paljon mä olen kokenu, et mul on ollut duuniä. Mutta jostain syystä mä en kuitenkaan saanu siihen sen kummenpaa palautetta muuta ku että olipa kirje. Se oli ainoo mitä se kommentoi.

Mä olen hakenu muuta työpaikkoja silloin, kun mä olen ollut oikein kypsä ja valmis lähtee tästä [paikasta]. Mä olin ihan varma, että mä lähen täältä ihan mihin vaan duuniin, mikä ekana löytyy. Mut sitte jotenkin olen huomannu, että sen lisäksi et haluu jostain talosta

pois, niin pitää haluta siihen toiseen työpaikkaan, [...] ja sitä pitää haluta ihan hirveesti ennekuin sen saa. Et se ei kyl riitä, et on vaan halu pois. [...] Mulle on tullu semmonen uus elämäntapa, [...] et mä aavan sunnuntain hesarin ja käyn kaikki työpaikkailmoitukset läpi. Sitä mä en ole koskaan elämässäni ennen tehnyt. Samoin aina, kun teatteri-lehti ilmestyy, niin mä heti katon, että onks missään [...] paikkaa [...]auki. Kaikist ihaninta ois päästä vaan äkkii pois Helsingistä jonnekin Vaasaan tai Kajaaniin tai Ouluun tai ihan mihin vaan muuhun kaupunkiin. Veke, pois tanssista, pois kaikesta. Mä en haluis kuulla tanssista enää mitään. Mä olen ihan kypsä koko tanssitaiteeseen.

Teija: Kuinkas kauan siit on ku sä siirryit tanssijan työstä tähän tuotanto[työhön]?

Jonas: No puoltoistivuotta. [...] Sitä ennenhän oli se opiskelujakso, jolloin mä tein harjoitustyötä. [...] Mut silloin mä koko ajan esiinnyin tanssijana, treenasin koko ajan ja olin mukana ryhmässä. Se oli sivutoimista.

Kyl mä oon ymmärtäny ja myöntäny itselleni ja kirjoittanu siitä [esimiehelleni], että mä olen täs duunis kauheen vähä aikaa vasta [ollut]. Et mä olen aika vihree. [...] Mä olen varmaan joutunu kärsii siitä, et tää ei oltu ihan loppuun asti aateltu [...], mitä tää juttu vois tarkoittaa. [...] Yks ongelma oli se, että me ei etukäteen osattu nähdä, et minkälaisii työtilanteita meil tulee vastaan. Mitkä on ne pelisäännöt, mil me toimitaan. Mikä kaikki on mun tehtävää ja minkä [koreografi] hoitaa. Siit ei etukäteen puhuttu tarpeeks selväks. Me ei kumpikaan nähty eteenpäin, missä asioissa voi tulla ongelmia. Esimerkiks se ois odottanu näkevänsä mua paljon enemmän harjoituksissa paikalla [...]. Ja mä en käsittäny mitä funktiota mul [olisi] siel ollu. Ku mul oli niin hirveesti sitä toimistupuolen duunia syksyllä, mitä se odotti mun kokoaajan vievän eteenpäin. [...] Ja sit toisaalta sen [...]ryhmän perusorganisaation pyörittäminen. Ehkä mä sit olen ollu hidas tekemään, ei siinä mitään. Varmaan olenkin. Kun mä jättäydyin jo niiltä treenaustunneilta pois, että mä ehtisin tehdä sen kaiken. Niin must tuntu tosi absurdilta, että mä menisin istumaan sinne harjoituksiin, kattamaan vaan, kun sitä tehdään. [...] Toi produktio etenee sillee, et kun sä kerran jätät harjoituksista pois, niin sä [...] et tiedä, mitä siel tapahtuu. Sä et opi tuntee semmosta insiditalkia, [...] tanssijoiden ja koreografin keskenään käyttämiä nimityksiä eri kohtauksille. Sä et yksinkertaisesti tunne sen teoksen koostumusta, etkä sen kaikkii tuotannollisiikaan juttui. Vaik mä olin joka tuotantokokouksessa paikalla ja pidin niist pöytäkirjaa [...], et mä oppisin sen tuotannon sitä kautta. [...] Viimenen pisara [koreografille] oli se, et mä en ollu viimesissä läpimenoissakaan paikalla ennen [...] ensi-iltaa. Siin oli käynny juur niin, et ku kerran on pudonnu kärryiltä, niin mä en enää nähny omaa paikkaani läpimenoisinaan. [...] Se ei myöskään koskaan kutsunu mua sinne, tai sanonu et tää on läpimeno, tuu kattamaan. Niinku se sano valomestarille [...]. Mulle ei koskaan tullu sitä informaatiota.

Mä käytin energiaa ihan väärin asioihin, aivan ilmeisesti. Mä tein pitkii työpäivii, tuherstin kauheesti asioita, mitkä sit monesti [koreografi] oli jo tehny tai se oli antanu jonkun toisen hoidettavaks. Tai mun työtulos ei kelvannu [hänelle]. Se teki uusiks ja sit mä sain sen taas korjattavaks.

Me oltiin siin tilantees tammikuun alussa et meil on parin kolmen viikon kuluttua ensi-ilta. [...] Mutta [...] nää tuotannolliset toimenpiteet oli tosi pahasti jäljessä, kun tammikuu alko. Oli valokuvaukset järjestämättä, lavastusten kanssa oli vähän niin ja näin, pu-

kuhommat oli ihan kesken. [...] [Koreografi] sytytti mua siitä, et mä en ollu valvonu sitä. Silloin vuoden vaihteessa ja vuoden alussa ne hommat oli tosi pielessä. [Koreografin] ja mun välillä meni tosi huonosti. Mut ensi-illan jälkeen aika paljon jotenkin selkiinty, kun ne sit puhuttiin selväks.

Teija: Jos sä aattelet sitä kohtaa, kun sä siirryit tanssijasta tohon tuotannon puolelle niin minkälaisii fiiliksiä siihen liitty silloin?

Joonas: Nyt kun kattoo taaksepäin, niin kyl se oli kauheen naiivia ja aika lapsellista, mitä mä ajattelin et on tulossa. Mä olin kauheen otettu kaikest siitä, et saa tämmösen aseman ja oman työhuoneen ja tietokoneen ja omat käyntikortit ja semmosii. Niin lapsellisii juttuja, et hävettää. Ja [johtواسemassa] ja kaikkee paskaa, semmost minkä ois valmis työntää ves-sasta alas ja pääsis vaan pois täältä.

Et sapattivuoden tai vuorotteluvapaan hakeminen tulis heti kysymykseen, jos semmonen järjestely taloudellisesti riittä elättää mun perheen. Mut ku ei se riitä. Voi suoraan sanoa, et tasan rahanhankintamielessä olen tällä hetkellä töissä. No ei se sikäli ole totta, että tot-takai tätä duunii tekee niin, että kaikki ne vuodet on takana ja se koko tää suhde tanssiin ja esiintymiseen ja kaikki. Mutta kun paha olo on tarpeeks voimakas, niin silloin on val-mis tekee ihan hullujakin ratkaisuja, et pääsee pois. Mut jossain vaiheessa tulee aina järki käteen, että jostain se leipä on tienattava. [...] Ni en mä vaan voinu jättäytyy töistä pois ennenkun mulla on tiedossa joku muu duunipaikka. Et on ollu pakko hakee semmonen ratkasu, et mä voin kuitenkin jatkaa täs talos jollain tavalla. Vaikka mun pitäs sit nielasta se [esimieheni] tarjoama askel taaksepäin. Mä olen kai sit nielasemassa senkin.

Teija: Mikä on ollu se juttu, millä sä olet kestäny tän kaiken?

Joonas: Moni asia varmaan. Kyl varmaan yks iso asia on ollu se, et mä tiedän, et mä olen perheen elättäjä. Mun on pakko tienata leipä. Se liittyy yksityiselämään, [...] että samaan aikaan [puolisollani] ja mulla on mennyy hirveen hyvin. Me ollaan lähestytty toisiamme kotona hirveen hyvin. Se on mun ehdoton number one auttaja ja tukija ja lohduttaja ja sille on voinu kaiken purkaa. Se on ollu kyllä hirveen suuri asia. Sit varmaan jotenkin se, et vaikkei ne ole johtanu mihinkään ne pyrkimykset pois ja muiden työpaikkojen hake-minen ja sen suunnittelemisen et rupeisko tekee jotain muuta, [...] niin jotenkin siit on kuitenkin saanu ehkä jotain energiaa. Et on miettiny muitakin mahdollisuuksia. Jos ei ko-kenu onnistumisen tunteita töissä, ni sit se on tullu jostain niist harvoista luottamusteh-tävistä [...] Et onnistumisen kokemuksia on kuitenkin nipin napin tullu jostain. [...] Et on saanu aina jostain sitä hyvää palautetta silloin tällöin. Plus et tanssijoilta on kuitenkin tullu ihan hyvää palautetta. Tanssijat on ollu aika äimänä. Et ne harvat joiden kans mä olen vähän [puhunut]. [...] [Yhden tanssijan] kans naristiin, [...] et ei tää niin hirveen hyvin ole mennyy. Ja [toisen tanssijan] kanssa, jonka kans me ollaan saman ikäisiä ja vähän sa-mantyyppises [tilanteessa] ni pystytty vähän enemmän ymmärtää toisiamme. Ku tuntuu, et noi mua 15 vuotta nuoremmat tanssijat on niin eri tilanteessa, et ei ne vois ees ymmärtää, vaik mä puhuisin.

Mä olen [...] miettiny monesti sitä, et minkälainen muutos täs on tapahtunu. Miltä tuntu tää hommien vastaanottaminen silloin, ku mä vaihdoin tanssijasta tähän ja miltä se tun-

tuu nyt. Siin on kyllä valtava ero. Et kyl voi sanoa et kaikki kulta on kyl karissu siitä. Jos mä luulin, et mä olin kiireinen [sillä] näytöntökaudella [...]. Eihän se ollu mitään verrattuna siihen minkälaisessa työpaineessa mä olen ollu nyt. Et se oli ihan puhtaasti mun omaa organisoimattomuuttani ja sitä et mä olin vihree ja uus näis töissä. [...] Silloin mä kerkesin käydä treenaustunneilla ja silloin mul ois ollu aikaa istuu harjoituksiinkin seuraamassa vaik kuin paljon ja tehdä mitä huvittaa, jos mä oisin osannu hommani. Nyt ei vaan tunnit riitä päivässä. Yks mikä on ollu mielenkiintoinen mittari, minkä mä olen oppinu huomaamaan [on] se, mis kohtaa menee yönet. Siit aina tiedän kuin stressaantunu olen. Mä saan kyl illalla hyvin unta, mutta jos mä rupeen herää aamulla viiden ja kuuden välillä enkä seitsemältä niinku pitäis tai puol kahdeksalta, ni kyl mä sit tiedän, et nyt mul on stressi. Koska rupee ne jutut pyörii päässä viiden aikaa aamulla. Tekemättömät työt.

Teija: Tän vuoden aikana mikä sun mielest on ollu se kaikkein raskain asia?

Joonas: Oman itsetunnon luhistuminen [...]. Se et ei must olekaan tähän. Et en mä pysty tätä duunii tekee. Et ei tää ollu koskaan oikee valintakaan. Se et ei täyttäny niit odotussii mitä oli asetettu. Sitä oletti tietävänsä, mitä odotettiin. Luuli että, kyl mä ton homman nään, et kyl mä sen pystyn tekemään. Se ei ole mahdollon ja hyvä tilaisuus ja blaa, blaa, blaa. Sit et on joutunu ite puntaroimaan, et onks vika todella mussa vai onks se tässä [koreografin] tavassa johtaa ja [hänen] ja mun välisessä suhteessa. Kyl mä olen kokenu pohtivani sitä kauheen yksin. [Hän] ei ole osallistunu siihen analysoimal tilannetta. Se on vaan todennu, että ongelmat on nää ja hän ei tiedä ratkaisuu. Mä olen sit kokenu, et kyl mä olen varmaan kehittänyt ja kypsyny [...kun] joutuu tämmöst funtsaamaan. Täytyy sanoo, et kyl mä oisin odottanu enemmän [koreografin] johtamistaitoo ja esimieskyky, et se ois osallistunu näiden syntyjen syvien pohtimiseen. Et mistä tää kaikki johtuu, mikä tää juttu on. Mut voin sanoo, et ei pätjän vertaa. Se vaan sanoo, et nää on probleemoja ja hän ei tiedä, miten ratkaistaan [...]. Se oli se ainoo, mitä se pysty tekemään.

Teija: Nyt sä olet risteyksessä.

Joonas: Nii, nyt mä olen risteyksessä, mut en tiedä, että mitkä ne vaihtoehdot on. Tällä hetkellä mä olen jotenkin positiivisella mielellä ja optimistisempi sen suhteen, et täst jonkunlainen tehtäväkuva mulle viel löytyy [ja] et se on mielekäskin. Mut kuin paljon pitää niellä tätä omaa epäonnistumist samalla. Kuinka hirveen nöyryyttävää se on. [...] Mut kyl mul vähän semmost tuntuu on, et ei se tanssijan työ ainakaan enää ole. Jo yksistään se, et henkisesti on ajautunu tanssijoista aika kauas. [...] Kyl mä tunnen itteni aika outsidersiks siin porukas. Jo se tapa mil ne puhuu keskenään ja ne asiat mist keskustellaan. Mä olen vaan ihan sivussa. [...] En tiedä, mitä nyt sitte muuta osaisin sanoo.

Narratiivinen analyysi

Joonaksen kertomus on mielenkiintoinen kahdestakin syystä. Yhtäältä se tarjoaa uuden ulottuvuuden tanssi-instituution arkeen jäsentämällä sitä, mitä on siirtä tanssijan ammatista pois toisenlaisiin tehtäviin. Mielenkiintoisen lisämausteen tähän

tarjoaa se, että siirtyminen uusiin tehtäviin tapahtuu saman työyhteisön sisällä, jossa Joonas on aikaisemmin toiminut tanssijana. Toisaalta tämä kertomus on mielenkiintoisen rakenteensa vuoksi. Vaikka se on tiivistelmä laajemmasta haastattelusta, se tarjoaa mahdollisuuden puheen kertomukselliseen eli narratiiviseen analyysiin.

Tarkastelen tässä narratiivisuutta metodologisessa kontekstissa enkä yleisessä metaforisessa mielessä, jolloin kaikenlaista kokemukserontaa pidetään enemmän tai vähemmän kertomuksina (ks. myös Saarenheimo 2001). Tarkoitukseni on hahmottaa kertomusta tutkimusaineistoni analyysin välineenä, minkä vuoksi puheen kertomuksellisten elementtien paikantaminen on oleellista. Mitä siis on kertomus? Mistä kertomuksen tunnistaa?

Narratiivinen tutkimuksen juuret ovat monihaaraiset ja ulottuvat monille eri tieteenaloille kirjallisuudentutkimuksesta sosiaalitieteisiin (ks. esim. Hänninen 2000, 16–19). Suuri osa narratiivisesta tutkimuksesta kiinnittyy ihmisten omaelämäkertojen ja henkilökohtaisten tarinoiden tutkimiseen, vaikkakin niitä saatetaan tarkastella sosiaalisista ja kulttuurisista näkökulmista. Narratiivinen ote on lisääntynyt myös instituutioiden tutkimisen välineenä. Tällöin instituutioita tarkastellaan kertomuksellisina konstruktioina, jolloin instituutiot ja niiden erilaiset toiminnot (kuten johtaminen) jäsenyvät juonellisina tapahtumina menneisyydestä nykyisyyden kautta tulevaan. Tällaiset kertomukset eivät Czarniawskan (1997, 1998) mukaan olekaan yksinomaan raportteja instituutioiden elämästä, vaan olennaisella tavalla tietynlaisen elämänmuodon rakentajia, kantajia ja ylläpitäjiä. Instituutioista kerrotut kertomukset suuntaavat sitä, miten instituutioissa ajatellaan, toimitaan ja tunnetaan. Hän edelleen korostaa, että itse asiassa ilman kertomuksia ei instituutioilla eikä siellä työskentelevillä ihmisillä olisi jatkuvuutta omassa toiminnassaan. (Czarniawska 1997, 21, 24.) Narratiivinen kertominen instituutioiden kontekstissa on eräänlaista jatkuvaa merkityksenantoa, jonka kautta tietynlainen institutionaalinen toiminta (mm. tavat, rutiinit, rituaalit, säännöt, normit, mahdollisuudet ja tulevaisuuden suunnitelmat) oikeutetaan toisenlaiseen nähden.

Keskeinen väline narratiivisessa tutkimuksessa on tapahtumien kronologisen juonen hahmottaminen. Juoni kutoo yhteen ajallisesti etenevien tapahtumien ketjun: tapahtumilla on syynsä ja vaikutuksensa. Tyypillisimmin juonen tunnistaa kertomuksen sisältämistä vaiheista: alkutilanteesta, johon liittyen jokin toiminta tai tapahtuma ilmenee ja tuottaa toisenlaisen asiointilan. Kertomuksen lopussa on saatua aikaan jonkinlainen ratkaisu ilmiöön, tapahtumaan tai ongelmaan. (Czarniawska 1997, 1998; Gergen 1999.) Tällaisen kertomuksellisen rakenteen voi nähdä erään-

laisena kertomuksellisenä ydinmuotona, jota Czarniawska (1997, 78; ks. myös 1998, 2) kutsuu storyksi. Instituutioiden konteksteissa tällaiset kertomukset liittyvät tavallisimmin ainutkertaisiin ja kriittisiin tapahtumiin niiden elämänsäkaressa. Niin myös yllä olevassa keskustelukollaasissa. Joonaksen puhe on henkilökohtaista ja se jäsentää hänen omaan työtilanteeseensa liittyviä ainutkertaisia tapahtumia, jotka kuitenkin kietoutuvat tanssi-instituution sen hetkisiin ilmiöihin.

Jos lähestyn tanssi-instituutioiden arkea tästä juonellisen kriteerin näkökulmasta, on ilmeistä että arkeen liittyvä puhe ei asetu aina yksiselitteisen selkeästi kertomukselliseen muotoon. Arjen jäsennykset koostuvat monenlaisesta puheesta, kuten kysymyksistä ja vastauksista, selityksistä, argumentoivista keskusteluista, tunteen ilmauksista, toistoista jne. Sitä luonnehtivat myös keskeytykset, epäjatkuvuuskohdat ja korjaukset. Tämä ei kuitenkaan sulje pois arkeen liittyvän puheen kertomuksellisia ulottuvuuksia. (Saarenheimo 2001, 28.) Mitä sitten tällainen rajoitetumpi puheen narratiivinen, eli kertomuksellisen rakenteen analyysi antaa instituutioiden arjen ymmärtämiselle?

Seuraan tanssi-instituutioiden arkeen liittyvän puheen narratiivisessa analyysissä Saarenheimon (2001, 29) ajatusta kertomuksesta yhtenä kielenkäytön resurssina. Kertomukset ovat siten arjen keskusteluihin ja jäsennyksiin sisältyviä narratiivisia tihentymiä, joiden erityisyys liittyy niiden suljettuun lineaariseen muotoon ja kykyyn kantaa jotakin ydinsanomaa konkreettisessa ja suggestiivisessa muodossa. Yllä olevaa keskustelukollaasia on mahdollista tarkastella tällaisena narratiivisena tihentymänä tai kertomuksena, jonka kautta aukeaa ovi kertomuksen ydinsanomaan ja yleisemmin kertomuksen funktioiden hahmottamiseen kerrontatilanteessa.

Kertomuksellisten rakenteiden tunnistamiseksi seuraan Labovin (1972, 362–370; Saarenheimo 1997, 76–78; 2001, 26) rakenteellista analyysiä, jonka mukaan arjen keskustelujen (henkilökohtaiset) kertomukset koostuvat seuraavista rakenneosista: 1) tiivistelmä tai ”esipuhe”, 2) orientaatio, 3) juonen tapahtumat, 4) loppuratkaisu, 5) arviointi sekä 6) Coda. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki kertomukset olisivat näin lineaarisia ja sisältäisivät kyseiset rakenteet täydellisinä. Labovin analyysiä voi siten pitää pikemminkin ideaalisena mallina, jonka elementit näyttäytyvät eri tavoin tarinankerronnassa. Se minkälaiseksi kulloinenkin kertomus muotoutuu, liittyy mm. kertojaan, kerrontatilanteeseen ja kuulijoihin. Toisin sanoen kertomuksilla on erilaisia funktioita, jotka muotouttavat kertomuksen rakenteita (Gergen 1999, 68). Millaisena yllä oleva kertomus sitten jäsentyy, kun tarkastelen sitä yksityiskohtaisesti Labovin rakenteiden avulla?

Esipuhe

Joonaksen haastattelu oli kaiken kaikkiaan hyvin poikkeuksellinen. Koko haastattelun ajan horjuin mielessäni tutkijan ja työnohjaajan roolien välimaastossa. Orientaationi oli tutkimuksellinen kuten kaikissa muissakin haastatteluissa, ja haastatteluteemat yhtäläillä ohjasivat orientaatiotani Joonaksen haastatteluun. Silti jo ensimmäiset aloituskysymykseni johdattivat hänet oman hyvin koskettavan työtilanteensa äärelle, minkä vuoksi annoin hänen kertoa omalla tavallaan omasta asiastaan. Ajatus haastattelun ohjaamisesta hahmottelemieni teemojen suuntaan tuntui täysin sopimattomalta. Haastattelun kuluessa tein myös sellaisia interventioita, jotka kuuluvat pikemminkin työnohjauksen kuin tutkimuksen maailmaan. Näiden interventioden tavoitteena oli lisätä jaksamista ja toivoa Joonaksen tuolloisessa työtilanteessa. Kun myöhemmin keskustelimme tästä kollaasista, hän ei muuttanut sisällöllisesti mitään eikä jättänyt mitään pois. Vain muutamia ilmauksia tarkennettiin.

Keskustelun alussa totean huomanneeni hänen erityisasemansa tässä tanssiryhmassä. Joonas jäsentää tätä teemaa heti ensimmäisessä puheenvuorossaan totemalla olevansa sitä *yhä enemmän vielä*. Hän on siirtynyt muihin tehtäviin, mutta kaipaa kuitenkin päivittäistä treeniä, jotta hän voisi tuntea itsensä tanssijaksi. Kun vielä tarkennan sitä, houkuttelisiko tanssijan ammatti vielä, hän vastaa, että *mä en pysty vastaamaan siihen kysymykseen, et houkutteleeks mua tanssi ammattina ilman, et mä kertoisin sulle kaiken, mitä tänä talvena on tapahtunu*.

Labovin mallin mukaisesti kertomuksen aloittaa tiivistelmä tai esipuhe. Tämä kertomus alkaa eräänlaisella esipuheella, jossa Joonas ikään kuin pyytää lupaa kertoa kaiken mitä talven aikana on tapahtunut. Esipuhe liittyy kertomuksen omaan kysymykseeni haastattelijana ja toimii siten siltana tarinankerrontaan. Esipuhe pohjustaa kaikkeen siihen, mitä on tulossa, jota sävyttää vielä esipuheen lyhyt alkutiivistelmä: *Täs on ollu aikamoisii vaiheita tänä talvena*. Lyhyt tarinan tiivistys antaa ennen varsinaista kertomista viitteen siitä, että kertomus pitää sisällään aikamoisia asioita. Joonaksen kertomuksessa on löydettävissä myös toisenlainen tiivistelmä, nimittäin juonen tapahtumien lyhyt yhteenveto. Se toteutuu kahdessa ensimmäisessä kappaleessa, joissa Joonas tiivistää juonen kulun: koreografin tyytymättömyyden tuottajan työhön, erilaiset keskustelut ongelmallisen tilanteen hahmottamiseksi sekä pohdinnan näyttämölle palaamisesta.

Kertomuksen orientaatioissa selviää tapahtumien aika, paikka, keskeiset henkilöt ja alkutilanne (Labov 1972, 364). Orientaatio voi olla rakenteellisesti joko kerto-

muksen alussa tai siroteltuna pitkin kertomusta (Saarenheimo 1997, 77). Joonaksen kertomuksessa pääosa orientaatiosta on heti alussa, jolloin ilmenevät kertomuksen keskeiset henkilöt: hän itse kertojana, koreografi ja Joonaksen esimies. Myöhemmin tapahtumaan liittyvät myös kertojan puoliso ja joitakin tanssiteatterin tanssijoita. Tapahtumapaikka on tanssiteatteri, tarkemmin Joonaksen työhuone ja teatterin käytävät. Tapahtuma-aika sijoittuu aluksi syksyyn mutta jatkuu sitten noin puolen vuoden ajan syksystä talveen.

Kertomuksen juonet

Konkreettisena alkulähtökohtana tapahtumien kululle on tilanne, jossa koreografi luettelee joukon epäkohtia, joista käy ilmi, että hän on ollut hyvin tyytymätön lähinnä Joonakseen tuottajana. Tämä tilanne aloittaa sarjan tapahtumia, jotka muodostavat kertomuksen juonen. Joonaksen kertomuksessa juoni ei kuitenkaan ole johdonmukaisesti ajassa etenevä vaan muodostuu pikemminkin erilaisista episodeista ja takautumista, jotka kerrotaan menneessä aikamuodossa (ks. myös Saarenheimo 1997, 77). Kertomuksen juoni koostuu keskusteluista ja kirjallisesta kommunikatiosta Joonaksen ja koreografin sekä Joonaksen ja hänen esimiehensä välillä. Kirjoitettuja kirjeitä voi pitää eräänlaisina pieninä kertomuksina varsinaisen kertomuksen sisällä. Niissä Joonas jäsentää tapahtumien kulkua paitsi koreografille ja esimiehelleen myös itselleen (*mä aloitin suunnilleen sieltä milloin me ollaan eka kerta tavattu*). Kirjeet kertomuksineen voi ymmärtää tässä eräänlaisina identiteetin työstämisen välineinä, joita Joonas käyttää tapahtumien hahmottamiseen. Juoneen liittyvät myös koreografin ja Joonaksen välisen suhteen kehittyminen sekä Joonaksen yritykset ratkaista ongelmallinen tilanne tavalla tai toisella.

Ensimmäiset keskustelut käytiin koreografin, Joonaksen ja hänen esimiehensä välillä erilaisissa kokoonpanoissa. Näiden keskusteluiden lopputuloksena esimies esittää Joonakselle näkemyksensä, jonka mukaisesti hänen tehtävänsä muuttuisivat jollakin tavalla. Yhtenä vaihtoehtona esimies tarjoaa Joonakselle paluuta takaisin näyttämölle tanssijan tehtäviin. Tämä esimiehen kanssa käyty keskustelu virittää Joonaksen kirjoittamaan esimiehelleen kirjeen, jossa hän jäsentää tilannettaan ja suhdettaan näyttämöön ja esiintymiseen 15 vuoden tanssijan uran jälkeen. Hän kirjoittaa kirjeen myös koreografille kertoen kokemuksistaan nykyisestä työstään. Nämä kontaktiyritykset eivät tuottaneet Joonaksen tilanteeseen ratkaisua, ainakaan selkeinä toimenpiteinä. Koreografi kommentoi, että *olipa kirje*. Esimiehen kommentit eivät tässä kertomuksessa tulleet ilmi.

Kertomuksen toinen juoni jäsentää koreografin ja Joonaksen välistä suhdetta, joka kehittyy heilurimaisesti puhumisen ja puhumattomuuden, selvyiden ja epäselvyiden sekä epäluottamuksen rajoilla. Jossakin vaiheessa syksyä Joonakselle alkoi selvitä, että koreografi oli ollut hänen työnpanokseensa hyvin tyytymätön. Eikä yksinomaan hänen työnpanokseensa tuottajana vaan koko tanssiteatterin kykyyn vastata koreografin odotuksiin ja tarpeisiin. Joonaksen jäsentämänä tämä tyytymättömyys kulminoitui häneen, koska hän oli tämän tanssiteatterin *ruumiillistuma*. Tanssiteatteri instituutiona tavalla tai toisella henkilöityy, ja tässä tapauksessa se ei ollut kukaan tanssijoista tai muusta henkilökunnasta vaan tuottaja, joka on hyvin lähellä taiteellista työskentelyä, mutta ei kuitenkaan osallinen siinä. Keskellä talvea Joonaksen ja koreografin välille kasvoi *hirveen suuri epäluottamus*, joka johti siihen, että he eivät tuolloin enää olleet *edes puheväleissä*. Erilaisissa työtilanteissa keskusteluja ja arviointeja toisen työtavoista kuitenkin käytiin ja *ne puhdistivat ilmaa*. Tammikuun alussa he olivat kuitenkin jälleen tilanteessa, jossa koreografin ja Joonaksen välillä *meni tosi huonosti*. Tulevan ensi-illan tuotannolliset toimenpiteet olivat *tosi pahasti jäljessä* ja koreografi *syytti* tilanteesta Joonasta. Hän ei ollut valvonut teoksen edellyttämiä toimenpiteitä. Ensi-illan jälkeen he jälleen puhuivat asioista, jolloin ne taas selkiintyivät.

Kolmas kertomuksen juoni liittyy Joonaksen yrityksiin ratkaista vaikea tilanteensa. Hän kertoo erilaisista ajatuksistaan ja toimenpiteistään, joilla hän on yrittänyt löytää tietä pois nykyisestä tilanteestaan. Hän on mm. hakenut lehti-ilmoitusten välityksellä muita työpaikkoja. Tähän liittyen hän kuitenkin korostaa, että voidakseen saada uuden työn, sitä pitää todella haluta. Ei riitä, että haluaa pois jostakin. Työpaikan vaihtamisen lisäksi hän on pohtinut sapattivuoden tai vuorotteluvapaan hakemista. Tätä vaihtoehtoa hän ei kuitenkaan pidä mahdollisena, koska hän on perheen elättäjä ja *leipä on tienattava*. Työstä ei voi jättäytyä pois ennen kuin uusi työpaikka on tiedossa. Näiden vaihtoehtojen sijasta hänen on ollut *pakko* etsiä sellaista ratkaisua, jonka turvin hän voi jatkaa tässä tanssiteatterissa, tavalla tai toisella. Yksi vaihtoehto jatkamiseen on paluu tanssijan tehtäviin, jota Joonas jäsentää askeleena taaksepäin.

Edellä oleva juoni hahmottaa Joonaksen kertomuksen laajempänä kuin vain työyhteisöön ja työtilanteeseen liittyvänä vaikeana tilanteena. Kertomus kokonaisuudessaan on eräänlainen Joonaksen identiteettikertomus, jossa hän hahmottaa omaa ammatillista identiteettiään uudelleen. Kerronnassaan hän työstää identiteettiään syklisesti eli etenemällä ja palaamalla taas takaisin. Hän pohtii sitä, kuinka päi-

vittäinen treenitunti on tärkeää, jotta hän säilyisi *tanssijana*. Kohta hän kuitenkin toteaa, kuinka *kypsä* hän on *koko tanssitaiteeseen* (*mä en haluais kuulla tanssista enää mitään*). Hän tuo esiin, että hän on tällä hetkellä *rahanhankintamielessä* töissä. Heti seuraavassa hän kuitenkin toteaa, että se *ei ole totta*, sillä hänen työnsä perustuu pitkään *tanssijan taustaan*, (*suhde tanssiin ja esiintymiseen ja kaikki*). Kertomalla ja kertomisen aikana hän työstää ammatillista identiteettiään, joka kerronnan lopussa näyttäytyy toisenlaisena.

Loppuratkaisu

Joonaksen kertomuksen loppuratkaisu liittyy juuri siihen, miten Joonas kokee voivansa jatkaa työtään tässä *tanssiteatterissa*. Tämän kollaasin viimeisessä kommentissani tarjoan tulkintaa Joonaksen nykyisestä paikasta toisin sanoen *risteystä*, jolla hän nyt on. Hän hyväksyy tämän ja toteaa olevansa *risteyksessä*, mutta ei tiedä, *mitkä ne vaihtoehdot* on. Ratkaisuna kertomukseen toimii kuitenkin se, että hän on *positiivisella mielellä ja optimistisempi*. Hän uskoo löytävänsä ratkaisun ja tehtävänkuvan, joka on hänen kannaltaan *mielekäskin*. Viimeiseksi hän vielä tarjoaa vastausta alussa esittämäni kysymykseen, että *ei se tanssijan työ ainakaan enää ole*. Tarinaan kietoutunut yksi tärkeä kysymys sai tässä vastauksensa. Kertomisen aikana jokin muuttui ja selkiytyi.

Kertomuksen arvioinnit

Labovin mallin mukaisesti kertomuksiin liittyy edellisten rakenneosien lisäksi vielä arviointi. Se voidaan esittää joko tarinan päätyttyä tai useissa kohdissa tarinaan upotettuna. (Saarenheimo 1997, 77.) Joonaksen kertomuksessa arviointi toteutuu jälkimmäisenä tapana eli upotettuna tarinaan eri vaiheissa. Arvioinnin tehtävänä kertomuksissa on tuoda esiin tarinan merkitys tai se miksi tarina kerrotaan. Se on eräänlainen moraalinen selitys tarinalle tai opetus, jonka kertoja haluaa välittää kuulijalle/kuulijoille. (Saarenheimo 1997, 77; 2001, 30.) Millaisia arviointeja Joonaksen kertomuksesta löytyy? Miksi tarina kerrottiin?

Yksi syy tarinan kertomiseen löytyy varmasti itse haastattelutilanteesta: haastattelun konteksti (tutkimus) ja haastattelijan läsnäolo toimivat perusteluna sille, mikä tarina kerrottiin. Joonaksen osallistuminen työnohjausryhmään, jossa itse toimin työnohjaajana on myös yksi ulottuvuus tarinan tämänkaltaiselle kerronnalle. Meidän suhteemme ennen tätä haastattelua oli ikään kuin jo määrittynyt jonkinlaiseksi, joka suuntasi kertomisen tapaa. Toisin sanoen kuulija ja kertomisen konteksti

muokkasivat kerrontaa tässä tapauksessa sellaiseksi, jossa sovellettiin Alasuutarin sanoin (2001, 151) jonkinlaista ”terapiatilanteen” kehystä. Mutta tämä konteksti ei varmaankaan ole ainoa syy tarinan kerrontaan juuri tämänlaisena. Sen sijaan selitykset tarinalle löytyvät itse tarinasta.

Kertomukseen liittyy useita arviointiepisodeja, jotka sisältävät erilaisia elementtejä. Arviointiin on ensinnäkin upotettu Joonakseen itseensä ja hänen työtapansa liittyviä arviointeja. Ensimmäinen niistä aukeaa puheenvuorostani, jossa kysyn kuinka kauan Joonas on ollut nykyisissä tuotantotehtävissä. Hän toteaa ymmärtävänsä, että on ollut nykyisessä työssään vasta *kauheen vähä aikaa*, minkä vuoksi hän on vielä uusi tehtävissään, *aika vihree*. Myöhemmin hän arvioi omaa työtapansa toteamalla, että hän käytti energiaa *ihan väärin asioihin, aivan ilmeisesti*. Omaa uutta asemaansa tanssiteatterissa hän jäsentää toteamalla, että siihen liittyvä *kaikki kulta on kyl karissu*. Tähän kultaan liitän hänen aikaisemmin esiintuomansa odotukset uudesta työtehtävästä ja mm. työhuoneesta, tietokoneesta, käyntikorteista, joita hän nyt pitää lapsellisina ja jopa hävettävinä. Muutos uuden työn aloittamisen ja nykytilanteen välillä on *valtava*. Kun vielä kysymykselläni syvennän hänen tilanteensa arviointia, hän toteaa, että kaikkein raskain asia on liittynyt häneen itseensä ja se on ollut oman itsetunnon luhistuminen, *se et ei must olekaan tähän*. Näissä arvioinneissaan Joonas asettaa itsensä aktiiviseksi toimijaksi, joka tarttuu uuteen tehtävään innostuneena, mutta joka on joutunut muuttamaan käsityksiä itsestään uuden työtehtävänsä äärellä. Ammatillinen muutos koskettaa Joonaksen käsityksiä itsestään hyvin perustavalla tavalla. Ammatillinen muutos on selkeästi myös identiteettimuutos.

Paitsi itseensä liittyviä arviointeja Joonaksen kertomus sisältää myös institutionaalisiin käytäntöihin liittyviä arviointeja. Hän toteaa, että *ei oltu ihan loppuun asti aateltu [...] mitä tätä juttu vois tarkoittaa*. Lauseessa kiinnittää huomiota passiivimuodon käyttö. Aikaisemmissa arvioinneissa puhe on ollut selkeästi ensimmäisessä persoonassa ja siten Joonaksessa itsessään. Sen sijaan tässä kohdassa passiivimuoto tuntuu liittävän toiminnan eli ajattelun ja ehkä myös suunnittelun jonnekin, jonka tekijää ja siten vastuuta ei tarkasti voi määritellä. Sen sijaan puheessa seuraavasta monikon ensimmäisen persoonan käytöstä voi jo aavistaa, keitä tilanteeseen liittyy: *me ei etukäteen osattu nähdä, minkälaisii työtilanteita meil tulee vastaan tai mitkä on ne pelisäännöt, mil me toimitaan*. Tässä Joonas viittaa meihin, toisin sanoen niihin henkilöihin, jotka ovat tässä tarinassa keskeisiä: koreografi, Joonas tuottajana ja hänen esimiehensä. Arvioinnissaan hän kiinnittää huomionsa siihen, että he eivät

tässä ryhmässä riittävästi suunnitelleet institutionaalista muutosta eivätkä selkeästi sopineet uuden tilanteen vaatimista pelisäännöistä.

Kertomukseen sisältyvissä arvioinneissa välitetään kuulijalle/lukijalle jotakin olennaista kerrotusta asiasta. Ylläesitetyissä arvioinneissa Joonas ammatilliseen muutostilanteeseensa liittyen kertoo osaamisen ja onnistumisen yhteydestä ammatilliseen itsetuntoon sekä institutionaalisen roolimuuoksen suunnittelun ja valmistelun tärkeydestä. Näiden lisäksi Joonas kiinnittää huomiota itseensä osana ammatillista työyhteisöä: *kyl mä olen kokenu pohtivani sitä kauheen yksin*. Ongelmallisessa tilanteessa hän on jäänyt yksin. Vain muutamat harvat tanssijat, joille Joonas on tilanteestaan kertonut, ovat Joonaksen puolison lisäksi ymmärtäneet ja tuke-
neet häntä. Kritiikin hän kohdistaa erityisesti koreografiin, jolta hän olisi *odottanut enemmän johtamistaitoa ja esimieskykyä*, jotta tilannetta olisi voitu jäsentää erilaisista perspektiiveistä ja siten löytää mahdollisia ratkaisuja. Nyt näin ei kuitenkaan tapah-
tunut, vaan Joonas oli yksin.

Tulkitsen Joonaksen kuvaaman yksinäisyyden eräänlaiseksi kertomuksen ydinsanomaksi. Se sisältää moraalisen arvion tapahtumien merkityksestä tässä tapauksessa Joonakselle (ks. myös Saarenheimo 2001, 29). Uudessa suunnittelemattomassa tilanteessa Joonas jäi yksin ratkomaan institutionaaliin käytäntöihin syntyneitä ongelmia nyt uudesta roolista käsin eli tuottajan näkökulmasta. Muiden irtisanoutuminen ongelmanratkaisusta paikansi ongelmat Joonaksen mielessä osin häneen itseensä, joka johti oman ammatillisen itsetunnon kyseenalaistamiseen, jopa sen luhistumiseen. Joonaksesta tuli instituution sisällä toteutuneessa roolinvaihdoksessa altavastaaaja sen sijaan, että hän olisi saanut muutokselle tukea. Toisaalta arvion voi tulkita siten, että uusi tuotantotehtävä on institutionaalisessa kontekstissa yksinäinen: kollegoita ei ole, eikä liittyminen muihin työntekijöihin tai työntekijäryhmiin ole itsestään selvää. Tähän tulkintaan liittyy myös ajatus siitä, että Joonas oli yksi tanssijoista, joka ikään kuin nousi muiden tanssijoiden joukosta tuotannolliseen vastuuseen. Vaikka jotkut tanssijat ymmärsivät Joonasta hänen muutostilanteessaan, oletan, että tämä ”nousu” saattoi edistää Joonaksen yksinäisyyttä ja erillisyyttä omassa työyhteisössään. Tuotantotehtävissä oleva joutuu näin ollen kohtaamaan työhönsä liittyvät kysymykset hyvinkin yksin, joskus jopa kantamaan arjen ihmissuhteiden jännitteet instituution *ruumiillistumana*.

Coda

Kertomukset päättyvät tavallisesti niin sanottuun coda-osaan. Se on ilmoitus tarinan päättymisestä, jossa kertoja itse määrittelee tarinansa loppukohdan (Saareheimo 1997, 77; 2001, 26). Näin tapahtuu myös Joonaksen kertomuksessa. Kertomus päättyy Joonaksen ilmoitukseen: *en tiedä mitäs nyt sitte muuta osaisin sanoo*.

4.6. Tanssiryhmä

Ainoa aihe, josta tanssijat eivät haastatteluissaan spontaanisti puhuneet oli tanssiryhmän merkitys heidän työyhteisönään. Kuten metodologialuvussa totesin, tulkit sen tämän kertovan arjen jäsennyksestä ensisijaisesti yksilöllisen työorientaation kautta: tanssijan arki on yksilöllistä työskentelyä omassa kehossaan. Se ei kuitenkaan merkitse, että työskentely olisi jollakin tavoin eristettyä muista tanssijoista tai muusta tanssitaiteen yhteisöstä. Päinvastoin. Seuraavassa keskustelukollaasissa haastatteleman tanssijat kertovat tanssiryhmään liittyvistä kokemuksistaan.

”Niin ne on sellasii lähiomaisia”

Teija: Kerro vähän tästä ryhmän osuudesta. Mitä se sulle merkitsee?

Marjut: Sil on suuri merkitys mimmonen filis siel harjotuksis on [...] ryhmän ja tanssijoiden kesken. Miten se ryhmä toimii ja mimmonen filis siellä on ja kuinka hyvin niiden ihmisten kans tulee toimeen, ni kyl sil on suuri merkitys. Sekin, et jos ei henkisesti jonku kans synkkaa, ni on fyysisestiki kauheen vaikee olla tekemisis, läheisis tekemisis.

Tiina: Ne on rakkaita työkavereita. Niitten kanssa on ollut hyvä tehdä töitä. Se arki, kun siellä ollaan monta tuntia, niin on hirveen tärkeä, että mikä ilmapiiri siellä on. Ja se on ollut hyvä. Ja sitä on moni ihmetellyt, kun on tullut [...] sinne. [...] Sekään ei ole itsestään selvä asia, että työpaikalla on hyvä henki.

Anders: Kyl siel on semmoset ihmissuhteet, miten hyvin tulee toimeen niiden ihmisten kanssa. Miten siinä työtilanteessa toimii, osaako kuunnella toista. Se vaikuttaa siihen esitykseenkin. Jos pitää yhtäaikaan liikkua ilman mitään merkkiä, [...]niin siihen vaikuttaa se, et minkälainen suhde on siihen toiseen tanssijaan.

Anders: Se on ammattilaisuutta, että pystyy tekemään erilaisten ihmisten kanssa töitä. Niinku luovuttamaan siitä omastaan. Mut kyl se raja tulee sit jossain vaiheessa, et jos mikään ei täsmää ja on peruseriaatteen niin eri. Mut kyl johonkin pisteeseen pääsee aina sillä, että osaa vaan sulautua. [ja] sopeutua. Mut [...] kyl tulee joka prosessissa niitä hetkiä, et loppuu sopeutumishalu välillä. Mutta sitä sit aina jaksaa.

Marjut: Se porukka, joka tekee ni niiden kesken pitää synkata. [...] Hirveen vähä meil on [...] työtilanteis kökköyksiä. Ne johtuu semmosista, kuka mitenki tekee, kuka vahtii sitä miten muut tekee ja koko aika nypii muita. Ja kuka sit taas jaksaa keskittyä vaa itteensä ja omaan tekemiseen. Kuka on se joka kantaa huolta kaikista.

Tiina: Onhan se kauheen tärkeätä, et kenen kanssa sä työtä teet. Must se on ihanaa, kun tuolla on kuitenkin suurin osa ollu niin kauan jo, että tuntee ja tietää. Must siellä on hir-

veen hyvät välit tanssijoilla toistensa kanssa. [...] Siellä on niin monta suurta ihmistä. Avarakatseisia jotenkin. Onhan se kauheen vaikee tehdä töitä, jos on jotain mielettömiä klikkejä. On sekin koettu. Se on tosi vaikeeta. Silloin menee sekaisin privaattiasiat ja työasiat. Se on vaikee pitää erossa. Et ku on tämmönen ammatti, et ollaan keholla työskentellessä. Se on tosi vaikeeta. [...] Se vie niin paljon energiaa. Me ollaan erilaisia, et täytyy vaan oppii olemaan niitten kanssa.

Pekka: Niin. Meil on aika lyhytvihaisia ihmisiä tässä ryhmässä. Et niitä tulee ja menee koko ajan. Ja sekin usein auttaa sellanen tietonen päätös. Minun mielestä semmonen aikuismainen tapa ajatella. Ei välttämättä odota enää, että tää tilanne tästä vähitellen sulaa. Kylhän se välttämättä sulaa, ohentuu ja liukenee, mutta että se on työnteon kannalta hirveen huono, jos on jotain sellasia. Et voi tietosesti päättää, että nyt loppu tää. Et nyt mä otan hyvän asenteen ja olen positiivinen.

Anders: Se voi olla myös semmonen, että jos haluaa jatkaa tässä ammatissa. Kohta työt loppuu, jos ei osaa sopeutua. [...] Ehkä siellä pohjalla on tää oma halu tehdä juttuja, löytää siitä jutusta, saada ite jotain hyvää irti. Ja sen pohjalta [...] ryhmän jäsenenä haluu tehdä kunnolla.

Mari: Mä olen miettiny sitä kuinka ne roolit jakaantuu ryhmässä. Ku mä [...] voin olla erilainen ihminen täs ryhmäs ja jossain muus ryhmässä. Se on aika jännä ilmiö. Mitä yks ryhmä tarvii, tai itsestään järjestää ne paikat, ne roolit. Tuntuu, että mul on muita puolia kans, mitä ei tule esiin täällä. Mut se on sama muissa ryhmissä, sit ei ehkä nää puolet tule. Ehkä se on hyvä. Voi tuntua et mä [olen] ujo, välillä siis oudolla tavalla. [Tuntuu] et [mun] ei tarvis olla, mutta jotenki se menee siihen et mä olen. Mut se ei mun mielest vaikuta tanssijan työhön. Tai voiks se olla vaikuttamatta. Siinä mä olen aina rohkee sitten.

Raija: Mun oma suhteeni ryhmään on ollu hirveen erilainen mun koko tanssijakauteni aikana. Et miten mä suhtaudun ympärillä oleviin ihmisiin. [...] Mä perusyksilönä [...] en pidä ryhmistä. Mä [...] ahdistun isoissa ryhmissä ja en ole vilkas seuraihminen, et menisin mielelläni ja juttelisin ihmisen kanssa. Mä [olen] syrjäänvetäytyjätyyppi vähä. Et sillä tavalla ryhmässä oleminen ja tekeminen oli aina välillä mulle vaikeetaki ja välillä ärsytti mua. Ärsytti, et mun pitää seurata muita ja et mun pitää kuunnella muita ja mun pitää ottaa muut huomioon.

Raija: Mut oli se vaihe, että huomas mikä mieletön voima ryhmäl on, kun on hyvä ryhmä. Et kokee kuuluvansa ryhmään. Mikä voimakas hyvinolontunne se on. Et se on yks minkä vaiheen on kokenu. Mut sitte myös sen vaiheen, mitä silloin siin työhön ohjaukses puhuttii tätä meidän ryhmän hajoamisjuttua, mikä on selvästi mun mielest käytännössäkin jollain lailla olemassa täällä. [...] Et ryhmä on hajallaan. Niin se vaikuttaa selvästi.

Teija: Mitä se sulle merkitsee, et ryhmä on hajallaan?

Raija: Mä koen, että mä olen ulkopuolinen. Mä olen niitten rivistä ulkopuolinen. Meit on oma rinkimme, mut siit kokonaisryhmästä mä olen erillään. Ja semmosen kyl jollain lailla kokee.

Tiina: Se koko alkukausi, kun [yhdet tanssijat] oli erikseen ja [toiset] oli erikseen. Mikä ryhmä, missä on ryhmä. Kukaan ei kuulunut mihinkään. Joskus oli sellaisia aikoja, kun tuo ryhmä oli ryhmä, jossa jokainen jäsen oli yhtä tärkeä. Että oltiin samalla viivalla. Nyt ei kyllä olla. [...] Mutta eihän kaikki tanssijatyyppit voi miellyttää kaikkia.

Tiina: [Nykyisellä koreografilla] on kauheen selkeätä se sen liikemaailma. Silloin sen kanssa on selkeätä tehdä töitä, kun voi luottaa siihen, että se näkee ja et se on sitä maailmaa. Mutta sillä on meidänkin porukasta hirveen selkee kuva, että kuka mitäkin osaa ja missä on hierarkiassa. Se on aika hämmentävää nyt, kun on huomannut, että on sen tyyppiä ja sit on näitä muita. Miten se tuli niin konkreettisesti [esiin], kun se halusi tehdä sellaisia muodostelmia. Se pisti [yhdet tanssijat] eka siihen ja sitten [toiset] näin ja sitten meistä tuli parit näin. Se oli niin läpinäkyvää, konkreettisesti, että tässä on nää, jotka on esillä, [ja] toiset on vaan taustalla.

Pekka: Tästä ryhmästä saa erilaisia kokoonpanoja, mitä [nykyinen koreografi] on käyttänyt. On olemassa me tällaset aika samannäköiset ja samankokoset muutamit tanssijat, joita se on käyttänyt hyväks [...] joissain jutuissa. Sit on olemassa tää koko ryhmä, mihin me samannäköiset pätkät kuitenkin sekoitetaan. Siit ryhmästä tulee kirjavampi. Tää meidän samannäköisten pätkien ryhmä, se energiataso on semmonen suora viiva, mun mielestä. Hyvä työenergia. Mut [...] se on vähän kuivakka se energia jollain tavalla. Vähän yhden näkemys omaava energia. [...] Ja se teos on myöskin mun mielestä yhden tason omaava.

Pekka: Kun taas nyt kun ruvettiin tekemään koko ryhmän kans töitä, ni huomasi, että tää on myöskin yks [...] hyvä puoli tässä ryhmässä, että tää on näin iso. Täs on niin monenlaisia ihmisiä, että se energia on monenlaista ja myös erilaista hyväksyntää tulee persoonille siitä monenlaisuudesta. Siinä tiivimmässä, pienemmässä ryhmässä on tietyllä tavalla vaikeempi ilmaista itseään vapaasti. Ku taas sitte siinä isos ryhmäs, missä on jo monenlaista, niin siel on yksilönvapaus rikkaampi. Et hyväksyy et toi on tollanen ja toi on tollanen. Ku taas se tasapäistä se nuorempien ja samankokosten ja näkösten [ryhmä]. [...] Mut se on erilaista. [...] Toimiva yksikkö on se pienempi, samankokosten ihmisten [joukko]. Henkisesti [...] se isompi ryhmä on mun paikka. Mä ite tykkään siitä energiasta enemmän. [...] Se on jotenkin mulle vaan elävämpi ja ihanampi. Erilaista hyväksyntää tulee ja ilmapiiri on vapautuneempi. Tieksä.

Tiina: Mä en hirveesti ole halunnut siitä kenenkään kanssa keskustella, kun mä tiedän, että tämä on nyt näin. [...] Ettei paisuteta tätä asiaa. Ettei tästä tule mieleton ongelma ja ongelma. Mitä enemmän siitä puhuu, niin se on isompi ongelma. Että kyllä tiedät paikkas nyt siellä: olet vähän siellä takana tällä hetkellä. Ei mul sillä lailla ole siellä paha olo ja hyväksyn sen, että mä olen nyt tällainen, vähän ikä painaa ja vähän kolottaa sieltä ja täältä. Tiedostan sen ihan täysin. Mutta en vaan vielä myönnä, että kaikki olis nyt jo tehty. En ole valmis siihen, että lähtisin veke. Kyllä mä olen hirveesti miettinyt sitä, että millä oikeudella mä pidän paikkaa, kun on niin hirveesti tanssijoita. Mutta pidämpähän nyt vaan. Että ei ihan onnetonta ole ollut kuitenkaan. Varsinkin näiden edellisten juttujen takia ajattelin, että kyllä tässä vielä olis jotain annettavaa.

Pekka: Tää on ollu aika pitkään yhdessä tää ryhmä. Ja [...] ihmissuhdeverkosto on kehittynyt aika pitkälle tän ryhmän sisällä.

Teija: Miten sä sen koet?

Peikka: Hyvänä. Ne on mun lähiomaisia ikäänkuin. Koska ne on ne ihmiset, joiden kanssa viettää aikaa tällä hetkellä elämässään eniten. Niin ne on sellasii lähiomaisia.

Arttu: Tavallaanhan se on semmonen perheen korvike, koska tääl ollaan niin hirveesti ja aina samojen ihmisten kanssa. Ja kaikilla on omat hyvät ja huonot puolensa. Toivoisin, ehkä että toisilla olis erilainen asennoituminen työhön tai harjoitustilanteeseen tai näin. Mut kuitenkin jokaiselle antaa oman tilansa ja tapansa. On jo niin tottunu, että toi menettelee tolleen ja toi aina hermostuu tossa vaiheessa. [...] Että no niin menköö.

Tiina: Mun mielestä siellä aika paljon puhutaan. Ei nyt välttämättä kauheesti vietetä pientä vapaa-aikaa yhdessä, mut et ne paussit mitä siellä on ja näin. [...] Jos nyt ongelman tynkää tulee, ne soljutaan ja ne ratkaistaan. Niinku mä sanoin jo alussa, et siellä on hirveesti isoja ihmisiä, että ne ei jää nyhäämään jonkun pienen kanssa. Positiivisuudella mennään yli ja ymmärretään ja annetaan jokaiselle vähän yksityisyyttä, ettei kaikki kuulu kaikille mutta kuitenkin huolehditaan. Eikä siel ole kukaan käyttämässä. Mut mitä se on se johtaja siellä tai se koreografi niin. Nämä täällä ylhäällä voi aiheuttaa pahaa mieltä. Mutta me emme aiheuta toisillemme.

Ihmisuhteet

Jäsentäessään tanssiryhmäänsä, haastattelemani tanssijat korostavat työskentelyilmapiiirin, *fiiliksen* merkitystä. Siihen vaikuttavat luonnollisesti ryhmään kuuluvat tanssijat. Vaikka kullakin tanssijalla on *omat hyvät ja huonot puolensa*, kuten Arttu toteaa, toisia tanssijoita pidetään kuitenkin *rakkaina työtovereina* Tiinan tavoin. Keskeistä tanssiryhmän jäsennyksessä eivät kuitenkaan ole yksittäiset tanssijat ja heidän ominaisuutensa sinänsä, vaan ryhmään kuuluvien tanssijoiden väliset suhteet, *semmoset ihmissuhteet*.

Anders jatkaa edelleen, että *suhde [...] siihen toiseen tanssijaan* luo ryhmän fiilistä ja ilmapiiiriä. Löydän haastattelemini tanssijoiden tanssiryhmään liittyvästä puheesta ensimmäinen merkityskehysten, joka on ryhmän ymmärtäminen ihmissuhteina. Marjutin mielestä se *porukka, joka tekee, ni niiden kesken pitää synkata*. Tanssijat korostavat hyvän yhteistyön merkitystä tanssimiseen ja erityisesti fyysisyyteen liittyen. Mikäli jonkun tanssijan kanssa on vaikea tulla toimeen, on myös fyysisesti vaikea olla tekemisissä, esimerkiksi yhtäaikaisen liikkeen toteuttamiseksi. Mitä tämä toimeen tuleminen sitten on? Andersin näkökulmasta *se on ammattilaisuutta, että pystyy tekemään erilaisten ihmisten kanssa töitä*. Se edellyttää tanssijalta muiden huomioon ottamista: *toisen kuuntelemista, sulautumista ja sopeutumista* sekä sitä,

että kykenee *luovuttamaan siitä omastaan*. Itse asiassa Anders korostaa, että tällaiset valmiudet ovat lähes välttämättömiä, mikäli haluaa jatkaa tanssijan ammatissa, vaikka ne eivät välttämättä tanssijaa *perusyksilönä* viehätä, kuten Raija itseään kuvailee. Myös Pekka tuo esiin tietoisien suhtautumisen tärkeyden omassa suhteessaan toiseen tanssijaan/toisiin tanssijoihin. Tanssiryhmässä asetetaan suhteisiin toisten tanssijoiden kanssa ja nämä moninaiset suhteet joko edistävät tai ehkäisevät yhteistä työskentelyä tanssin parissa.

Kun tarkastelen haastattelemieni tanssijoiden puhetta ryhmästä ja sen ilmapiiristä, löytyy siitä yksi kiinnostava piirre. Tanssijat nimittäin palauttavat ryhmän ihmissuhteet ensisijaisesti omaan itseensä. Toisin sanoen, he eivät kuvaile toisten tanssijoiden suhteita, eivätkä edellytä toisilta tanssijoilta tietynlaista olemista tai suhtautumista itseensä. Sen sijaan he edellyttävät ennen kaikkea itseltään sellaista suhtautumista toiseen tanssijaan ja/tai ryhmään kokonaisuudessaan, joka edistää ammattimaista toimintaa. Tanssijoiden ihmissuhteisiin liittyvä puhetapa on henkilökohtaista ja persoonaan kiinnittyvää. Tulkitsen tämän puhettavan sellaiseksi, jossa tanssija asettaa itsensä ryhmän jäseneksi, joka omalla aktiivisella toiminnallaan ja tietoisella suhtautumisellaan tuottaa tietynlaisia suhteita ja siten tietynlaista ilmapiiriä. Ryhmän jäsenenä he ottavat näin itse vastuun ryhmään kuuluvien tanssijoiden välisestä työskentelyilmapiiristä. Tanssiryhmä erilaisina ihmissuhteina luo ilmapiiriä.

Perhe

Tanssijoiden hyvät suhteet toisiinsa, *hyvät välit*, tuottavat tunteen hyvästä ryhmästä. Sillä on *mieletön voima*, kun *kokee kuuluvansa ryhmään*, kuten Raija toteaa. Kuuluminen ryhmään ei kuitenkaan synny hetkessä, vaan edellyttää ryhmän jäseniltä yhteisesti jaettua aikaa. Tanssiryhmän osalta Pekka korostaakin, että ryhmä on ollut *aika pitkään yhdessä*, mikä merkitsee, että *ihmissuhdeverkosto on myös kehittynyt aika pitkälle*. Schutz (1970, 81–82) osoittaa yhtä lailla, että vasta yhteisen historian myötä ryhmälle kehittyy riittävän yhtenäisiä, selkeitä ja pysyviä toimintatapoja, jotka kykenevät tyypittelemään ryhmän jäsenten rooleja, ohjaamaan jäsenten toimintaa sekä edistämään yhteistä ymmärrystä ja yhteenkuuluvuutta.

Tämä yhteenkuuluvuus ei kuitenkaan merkitse ryhmän jäsenten samanlaisuutta tai toisten samaksi tekemistä. Kuten Pekka korostaa, ryhmään kuuluvat monenlaiset ihmiset itse asiassa luovat sellaisen hyväksyvän ilmapiirin, jossa myös *yksilönvapaus on rikkaampi*. Myös Arttu kuvailee, kuinka tanssiryhmässä *jokaiselle antaa oman*

tilansa ja tapansa. Kaikki tanssiryhmän tanssijat, erilaisuudestaan huolimatta ovat osa ryhmän kokonaisuutta ja kuuluvat siihen muiden hyväksymänä ja huolehtimana. Tällainen huolenpito määrittää myös perheenjäsenyyttä.

Tanssijoiden puhe tanssiryhmään kuuluvien tanssijoiden ihmissuhteista tiivistyy Pekan ja Artun huomioihin ryhmästä lähiomaisina ja perheenä. On mielenkiintoista, että he jäsentävät ryhmää juuri perheenä tai sukuna, sillä sellaisenaanhan ne ovat jotakin, jotka eivät ole valittavissa. Perheeseen ja sukuun synnyttään ja niihin kuulutaan itsestään selvästi. Sen sijaan tanssiryhmä on ainakin periaatteessa sellainen ryhmä, johon liitytään tai pyritään liittymään oman valinnan kautta vapaaehtoisesti. Schutz (1970, 82–83) omassa analyysissään erottaakin kaksi ryhmää, joita hän kutsuu eksistentiaaliseksi ryhmäksi ja vapaaehtoiseksi ryhmäksi. Eksistentiaalinen ryhmä (esimerkiksi perhe) on sellainen, joka on olemassa jo jonkinlaisena ennen kuin henkilö tulee ryhmän jäseneksi. Ryhmä ikään kuin annetaan uudelle jäsenelle mm. tyypittelyjen ja roolien kokonaisuutena, jonka perintöön hän sitten asettuu. Sen sijaan vapaaehtoisista ryhmää luonnehtii Schutzin mukaan dynaamisuus ja muuntuvuus. Ryhmä ei ole valmiina annettu, vaan se rakennetaan tai luodaan jonkinlaiseksi jäsentensä yhteisten ja erillisten kiinnostusten ja tavoitteiden mukaisesti. Vain jotkut asiat vapaaehtoisessa ryhmässä ovat etukäteen annettuja, ja ne useimmiten liittyvät siihen vastavuoroiseen ymmärrykseen, joka saa ihmiset kokoontumaan yhteen. Ryhmän alkaessa sen jäseniä sitoo eräänlainen pienin yhteinen nimittäjä, joka eri tilanteissa on erilainen, tanssitaiteeseen liittyen esimerkiksi tanssiesitysten valmistaminen.

Vaikka Schutz erottelee kaksi erilaista ryhmään kuulumisen perustetta, hän kuitenkin luonnehtii erilaisiin ryhmiin kuulumisen subjektiivista kokemusta pitkälti samankaltaisena. Se merkitys, joka ryhmällä on jäsenilleen, koostuu heidän tiedostaan ryhmän yhteisestä tilanteesta sekä siihen liittyvistä tyypittelyistä ja relevansseista. Ryhmän tilanteella on historiansa, johon yksittäisten jäsenten elämäkerrat kietoutuvat. Ryhmän tilannetta määrittävät tyypitykset ja relevanssit muodostavat yhtenäisen ja suhteellisen luonnollisen käsityksen maailmasta. Tällaisessa ryhmässä sen jäsenet ovat ”kotonaan”, mikä tarkoittaa, että he osaavat toimia/käyttäytyä ilman vaikeuksia yhteisessä ympäristössä, mitä ohjaavat erilaiset instituutioituneet reseptit: tottumukset ja tavat jne. Nämä helpottavat ryhmän jäseniä tulemaan toimeen niiden kanssaihmisten kanssa, jotka kuuluvat samaan tilanteeseen. (Schutz 1970, 82.)

Schutzin analyysiä seuraten ryhmän jäsen on ryhmässään kaikesta huolimatta ”kotonaan”. Tällä Schutz viittaa siihen, että ryhmän jäsenet jakavat yhteisen ti-

lanteen, jota määrittävät ryhmälle relevantit asioiden, ilmiöiden ja tilanteiden ja toimintatapojen tyypitykset. Tällaista läheisyyttä voi Schutzin (1970, 184, ks. myös Schutz ja Luckmann 1973, 59) tavoin jäsentää myös Me-suhteena (We-relationship), jota luonnehtii kanssaihminen kanssa jaettu sama aika ja tila. Tällaisessa suhteessa olemme siis toistemme kanssa kasvokkain ja voimme tavoittaa toinen toistemme kokemukset niiden kehkeytymisen hetkellä.

Tanssiryhmä ”kotina” merkitsee yhteistä aikaa ja tilaa sekä pysyvyyttä olla samojen asioiden äärellä toisten tanssijoiden kanssa. ”Kotona” ryhmän jäsenenä on aina myös oma selkeä asemansa ja paikkansa suhteessa ryhmän muihin jäseniin. Tämän voisi ymmärtää myös ryhmän sisäisten sosiaalisten roolien (ns. epävirallisten roolien) jakautumisena, johon Marikin kiinnittää huomiota. Hän pohtii sitä, kuinka ryhmä *itsestään järjestää ne paikat, ne roolit*. Tanssiryhmä hänen arviossaan tarvitsee jonkinlaisia rooleja ja sen mukaisesti se asettaa ryhmän jäsenet näihin rooleihin, esimerkiksi ujoksi suhteessa muihin jäseniin. Tanssiryhmä merkitsee yhteisesti jaettua aikaa, tilaa ja elämäntapaa. Yhteisen elämäntavan voi ymmärtää myös eräänlaisena kulttuurisena mallina, jonka mukaisesti ryhmässä ollaan ja toimintaan sekä ilmaistaan ja tulkitaan asioita (Schutz 1970, 81). Haastattelemieni tanssijoiden puheessa ryhmä perheenä ja/tai lähiomaisina on yksi kulttuurinen malli ja diskurssi, joka säätelee heidän keskinäistä elämänmuotoaan.

Ulkopuolisuus

Tanssijat tuovat puheessaan kuitenkin esille myös toisen näkökulman ryhmään. Tiina kysyy *mikä ryhmä, missä on ryhmä*. Nämä kysymykset liittyvät tanssijoiden kokemuksiin ulkopuolisuudesta ja erillisyydestä sekä erilaisuudesta ryhmän sisällä. Kun tanssiryhmää tarkastelee tästä tanssijoiden puheen näkökulmasta, se näyttäytyy perheen ja yhteenkuuluvuuden sijasta ehkäpä hierarkkisena rakenteena, jossa *tässä on nää, jotka on esillä [ja] toiset on vaan taustalla*, kuten Tiina tiivistää. Pekkaakin kuvailee tanssiryhmää siitä saatavien erilaisten kokoonpanojen kautta. On olemassa *samannäköiset ja samankokoiset* ja sitten on olemassa *tää koko ryhmä*. Samannäköisten alaryhmää leimaa Pekan näkökulmasta hyvä työenergia, vaikkakin se on vähän kuivakka ja yhden näkemyksen omaava, *suora viiva*. Sen sijaan koko ryhmän energia on monenlaista. Se on Pekalle *elävämpi ja ihanampi*.

Tanssiryhmän hahmottaminen hierarkkisena kokonaisuutena ei paikannu tanssijoiden puheessa heihin itseensä kuten tanssijoiden välisiin suhteisiin liittyvässä puheessa. Sen sijaan tanssiryhmästä saatavat erilaiset kokoonpanot ovat koreogra-

fin määrittelemiä ja hänen käyttämiään. Tiina arvioikin, että *sillä* [koreografiilla] *on meidänkin porukasta hirveen selkee kuva, että kuka mitäkin osaa ja missä on hierarkiassa*, ja jatkaa, että myös *nämä täällä ylhäällä* eli johtaja ja koreografi, saattavat aiheuttaa *pahaa mieltä*. Hierarkkisuus ei tässä yhteydessä viittaa sellaisiin tavallisiin tyyppitelyihin, joissa ryhmän jäsenet nähdään esimerkiksi nuorina tai vanhoina ryhmän jäsenenä tai tehtävien mukaisissa rooleissa johtajina ja alaisina jne. Sen sijaan tulkitseen hierarkkisuuden liittyvän tilanteisiin, joissa pääsääntöisesti koreografi asettaa ryhmään kuuluvat tanssijat uusiin suhteisiin ja määrittelee tanssijoita alaryhmiksi, joita hän sitten käyttää teoksissaan eri tavoin ja eriasteisesti. Hierarkkisuus viittaa ensisijaisesti siihen millaisiksi koreografi määrittää tanssiryhmän tanssijat oman tanssiteoksensa kehityksessä. Kysymys on nähdäkseni tanssijoiden aikaisemminkin korostamasta arvostuksesta, jota he jäsensivät tanssiteoksen harjoitusprosessiin liittyen. *On sen tyyppiä ja sitä on näitä muita*, Tiinan sanoin. Koreografi omilla arvoillaan, valinnoillaan ja toimintatavoillaan tuottaa sitten tanssijoille kokemuksia joko ryhmän sisäpuolella tai ulkopuolella olemisesta, *ja semmosen kyllölläin lailla kokee*, kuten Raija toteaa.

Ryhmän ulkopuolelle joutumisen hahmottamiseksi sopii mielestäni erinomaisesti Schutzin (1970, 85–95) jäsenyykset yhtäältä ryhmän sisäpuolella olemisesta, jota yllä kuvasin ”kotona olemisena”, ja toisaalta muukalaisen orientaatiosta. Muukalaisuudella Schutz (mt., 93) viittaa siihen, kuinka muukalaisen (stranger) paikalle marginaaliin joutunutta henkilöä uhkaa paitsi oman aseman, sosiaalisten suhteiden ja toimintatapojen ja -käytäntöjen menettämisen lisäksi myös oman historian menetys tietyn yhteisön jäsenenä, nyt tanssijana tämän tanssiryhmän kontekstissa. Ryhmään kuuluminen on paljon enemmän kuin vain mahdollisuus olla mukana tanssiteoksessa. Ryhmään kuuluminen ja siihen samastuminen ovat olennaisia tekijöitä tanssijan identiteetin rakentumisessa. Identiteetti muotoutuu suhteessa toisiin (ihmisiin tai ryhmiin) yhtäältä samastumisen (me) ja toisaalta erottautumisen (me vs. he) määrittelyissä (ks. esim Schutz 1970; Schutz ja Luckmann 1973; ks. myös Bauman 1999, 53–63; Houni 2000, 142 ja Saarenheimo 1997, 157). Haastattelemani tanssijat eivät kuitenkaan jäsenenä tanssijuuttaan erottautumisena jostakin toisesta. Sen sijaan he tuottavat samastumistaan tähän tanssiryhmään määrittelemällä sen luonnetta hyväksi: hyväksyvä, huolehtiva ja hyvähenkinen tanssiryhmä eli perhe. Tanssiryhmä perheenä ei kuitenkaan välttämättä ole se, joka tunnetaan omien, ei aina niin ruusuisten kokemusten perusteella, vaan eräänlainen ideaalimalli, joka tarjoaa ajatuksen turvallisuudesta, suojasta, keskinäistä avusta ja luottamuksesta.

(ks. myös Bauman 1999, 55–56.) Ryhmän ulkopuolelle joutuminen horjuttaa siksi käsityksiä paitsi itsestä tietynlaisena tanssitaiteilijana myös käsityksiä ryhmästä tietynlaisena yhteisönä.

Perhediskurssin suoja

Miten nämä kaksi tanssiryhmän ymmärtämisen tapaa, perhe ja hierarkia/ulkopuolisuus sitten suhteutuvat toisiinsa? Hierarkiadiskurssissa tanssijan asema ryhmässä ja suhteessa muihin tanssijoihin on koreografien arvioitavana vaihtuvien tanssiteosten kehyksissä. Hierarkiadiskurssi tekee tanssiryhmän jäsenistä siten tavalla tai toisella eriarvoisia. Tiina viittaa tähän toteamalla, että *joskus oli sellaisia aikoja, kun tuo ryhmä oli ryhmä, jossa jokainen jäsen oli yhtä tärkeä*. Kun tanssiryhmä jäsenyy hierarkiana, eivät kaikki ryhmän jäsenet ehkä ole yhtä tärkeitä, ja tämä saattaa koskettaa ketä tahansa ryhmän jäsentä kulloisenkin koreografian asettamien vaateiden mukaisesti. Mahdollisuus joutua muukalaiseksi tekee näkyväksi kuinka hauras ja haavoittuvainen ryhmän vakiintunut ”normaali”⁷⁴ elämäntapa saattaa sittenkin olla (Schutz 1970, 93). Sen sijaan perhediskurssissa kullakin ryhmän jäsenellä on oma vakiintunut ja pysyväkin asemansa tanssiryhmän kokonaisuudessa. Jäsenyys on kyseenalaistamatonta ja toiminta ryhmässä on tuttua ja turvallista. Perhediskurssi asettuu tässä eräällä tavalla yksittäisten tanssijoiden ja koko tanssiryhmän suojaksi hierarkiadiskurssin eriarvostavaa ja jopa hajottavaa uhkaa vasten. Pitämällä yllä perheeseen liittyvää merkityskehystä tanssiryhmän tanssijat vahvistavat yhteenkuuluvuuttaan ja huolenpitoaan toinen toisistaan ryhmän muuttuvista tilanteista ja vaihtuvista asemista ja arvoista huolimatta.

⁷⁴ Lainausmerkit eivät ole Schutzin alkuperäistekstissä, mutta olen halunnut lisäämilläni lainausmerkeillä korostaa normaaliuden problemaattista luonnetta (ks. esim Varto 2000).

5. Tanssinopettajat kertovat arjestaan

Tarkastelen tässä luvussa tanssinopettajien jäsenyyksiä omasta arjestaan. Keskustelukollaasit etenevät erilaisten teemallisten kokonaisuuksien kautta siten, että ne tuovat esille sekä tanssinopettajien yhteisesti jakamia että erottavia arjen piirteitä. Kuten tanssijoiden keskustelukollaasien yhteydessä myös kunkin tanssinopettajien puheesta rakentuvan keskustelukollaasin jälkeen on teemaan liittyvä tutkijan tulkintani, jossa tarkastelen tanssinopettajien puhetta metodologialuvussa esitettyjen työtapojen ja erilaisten teoreettisten lähdeaineistojen avulla. Nämäkin keskustelukollaasit on mahdollista lukea sellaisenaan ilman tutkijan tulkinta- ja analyysiosuutta. Sen sijaan tulkintatekstin lukeminen edellyttää edestakaista liikettä tanssinopettajien puheen ja tutkijan tekstini välillä. Kuten aikaisemmin on jo käynyt ilmi, tällainen tekstimuoto vaivaa lukijaansa korostamalla tietämisen ja ajattelun epälineaarisuutta, kerroksellisuutta ja jatkuvaa kehkeytymistä myös lukutilanteessa. Olen edelleen pyrkinyt helpottamaan lukemista alleviivaamalla keskustelukollaaseista sellaisia seikkoja, joihin analyysissäni tulen kiinnittämään huomiota. Analyysiosassa olen puolestaan kursivoilla osoittanut kaikki suorat lainaukset haastattelemini tanssitaiteilijoiden puheesta. Tanssinopettajien arjesta kertova luku jakautuu kuuteen keskustelukollaasiin, ja sen aloittaa tanssinopettajien pohdinnat arjestaan klassisen baletin opetuksen kontekstissa.

5.1. Tanssinopettajan arki

”Sä et pääse siit koskaan irti”

Teija: Mitä tanssinopettajan arki sun kokemuksena on?

Unelma: Työ ja arki. Siis arki. Mä olen jo 29 vuotta opettanu. [...] ni päällimmäiseks mulle on jääny, et sä et pääse siit koskaan irti. Ku sä tuut illal kotii, ni sit sä mietit niitä [...]kaikia, miten vois parantaa ja miten se ois helpompi tälle ihmiselle. Siis ne ongelmat tulee. [...] Et sä mietit niin vahvasti niitä asioita. Mul oli aina se mielessä. Aina se putkahti. Et mulla oli se jatkuva huoli.

Orvokki: Mun työ ei ole arkea sinänsä. Mä en koe sitä arkityöksi. Mä koen sen todella mielenkiintoiseksi juhlaksi, suunnilleen. Et aina ku mä tuun tänne, ni mul on kyllä hirvee

energia päällä. En mä koe, et voi jukra nyt taas pitäs. [...] Sit yöllä tai illalla, ku mä meen nukkumaan, ni mulla rupee pyörii uudet sarjat päässä. Mä saatan nousta ja kirjottaa ne ylös. Mä tiedän, et aamul mä en muista niit jotain ihan erikoisii yhdistelmiä. Sit mä aamulla kokeilen, et onks ne loogisia, että ne on mahdollis[ta] suorittaa. Ne saattaa olla ihan uuden tyyppisiä [yhdistelmiä]. Mul on nippu vihkoja, mihin mä olen kirjottanu sarjoja, mitä mä olen opettanu vuosien varrella.

Unelma: Se on aina valmisteltava se tunti. Ja se vie pitkän ajan. Ja sit sitä viel kehittää aina viikon mittaan. Et vaik sä teet ne raamit maanantaina, ni sit se aina katsotaan miten se etenee. Et se on koko viikon jatkuva prosessi. [...] Et se pikkuhijaa siinä viikon aikana valmistuu se tunti.

Unelma: Mut opettajan arki on kyl täyspäivästä työtä.

Pirkko: Se on aika lailla sitoutumista aikaan, et sun pitää jakaa sun päiväs. [...] Täytyy suunnitella se tunti, sit lähtee pitää sitä tuntia. [...] Yleensä mä kirjotan ylös aina mun tunnit. Mul menee siinä puoltoist tuntii sen tekemiseen, joskus kauemminkin, riippuu jos on jotain uusii asioit. Mun täytyy miettii tarkkaa, ja ottaa lähdekirjallisuutta ja laskee musiikkia. Ja sit vaa pitämää sitä tuntia.

Arki just se, ku sinne lähtee iltapäivällä, ni se päivä pitää osata jakaa sil taval jännästi. Et sä et ole henkisesti vapaa. Sul on se mielessä aina, et sun pitää lähtee. Kaikki muut asiat tai harrastukset, pitää keskittää sinne aamupäivään. [...] Sit alkaaki jo se rauhattuminen siihen opetustyöhön. Mä en mielelläni ota mitään sinne iltapäivään. Et vaikka mä opetan vaan puoltoist tuntia, ni kuitenkin se sitoo aika lailla. Et se ei ole vaa se puoltoist tuntia.

Orvokki: Opettajan työ on vaikeeta, monipuolista, pitää huomioida musiikki. Ku tekee tunnin, ni pitää huomioida, et se on fyysisesti hyvä suorittaa ja mukavaa. Että se sujuu luontevasti, luonnollisella tavalla.

Pirkko: Mul on [ollut] nyt noi alaluokat, jotka tekee treenaustankoo, ni mä suunnittelen sen usein maanantaina. Maanantaina mul menee [siksi] enemmän aikaa. Mä olen jakanu viikon sillä taval, et ku mä maanantaina teen uuden tangon, suunnittelen tunnin ja mitkä uudet liikkeet tulee tankoon ja keskilattialle. Maanantaina siihen tanko-osuuteen menee enemmän aikaa, ku se on uus, ja [sitten on] vähän keskilattiaa. Tiistaina, vähä salista riip-puen mä olen pyrkiny siihen [...], et tanko menee jo vähä nopeemmin ja on korjauksii, sitten keskilattiaa ja uusii hyppyjä on vähä enemmän. Keskiviikkona meil on varvastun-tiosuus, joka on vähä lyhyempi. Torstaina on taas hyppytunti. Ja perjantaina on tehty se tanko keskel lattiaa ja on pitkä varvastunti. Aina maanantaiks mä en ole kerenny, [ja siksi] jää suunnittelua sen keskilattian osalta niihin muihin päiviin.

Ritva: Näillä alaluokillahan ei sinänsä vielä ole semmosia monimutkasia sarjoja. Mut siel on painopiste siinä muussa. Se on niin semmosta käsityötä, et sä koko ajan meet kädestä pitäen korjaamaan, näyttämään, työntämään, tuuppimaan, vetään ylös ja painaan alas jo-tain paikkaa. Siinä vaiheessa, [lykköset ja kakkoset], ne on vielä hyvin kirjavaa porukkaa. Se karsiutuminen tapahtuu aina siellä alaluokilla. Mutta sillon siel on kaikenlaisia.

Ritva: Siin on mun mielest hirvee vastuu, et ei riko niitä lapsia. Varsinki semmoses tapaukses, et laps on ollu [...]jossain isommassa ryhmässä, jossa on eri ikäsiä ja [hän on] tehny vaikeempia asioita, ku mitä ollenkaan kuuluis [tai] pystyis viel tekemään. [...]Ja sitte on matkinu jotain isompaa, joka seisoo edessä ja joka saa jalat ihan auki. Et tällä lapsella ei olekaan mahdollisuutta saada niitä jalkoja auki, on rajoitteita fyysisesti. Ja silti se on vaan laittanu ne jalkansa auki. Et saada sitä purettua, sitä tapaa, minkä se on jo mielestään oppinu hienosti, mut joka on kuitenkin vahingollista. Ku ne tetyt lihakset ei ole vahvistunu vielä. On paljo helpompaa lähtee kirjottaa puhtaalta pöydältä, kun ensin korjata sieltä jotain maneereita pois.

Teija: Nyt kun sä opetat ykkös-kakkosluokkia, ni mitä se sulta vaatii?

Ritva: Pitkää pinnaa, kärsivällisyyttä, sitä se vaatii. [...] Sillon, jos mä tiedän tehneeni parhaimpani, et mä olen tyytyväinen omaan työpanokseeni, [...] ni sillon mun pinna kestää. Mutta jos mulla on joku semmonen, että mä en olekaan ihan loppuun asti suunnitellu tai ajatellu jotain asiaa, ni semmonen tyytymättömyys omaan itseeni on siel heti. Sillon mä herpaannun. Et vielä mä sallin toisille virheitä, mutta itselleni en oikein. Koska niistä mun virheistänihänsä kärsii kaikki [oppilaat].

Teija: Etukäteisuunnittelu on aika tärkeä.

Ritva: On. Nimenomaan se tuntisuunnitelma on mulle tärkeä. Kun mä teen uudet, ens viikon tunninit ni sillon mä tiedän, mikä on tilanne. Et mun on turha tässä keväällä edes kuvitella tekeväni semmosta vuoden kattavaa opetussuunnitelmaa, et se on vaan se liikeluettelo, enkä voi laittaa ees järjestykseen niitä. [...] Mun on niinku elettävä tilanteen mukaan. Riippuen siitä miten on menny perille ja kuinka paljon jossain sarjassa on uutta asiaa. Tilanteen mukaan.

Unelma: Musta on ollu mukava noit alaluokkia [opettaa], [...]koska] niille on voinu ujuttaa taidetta laajemmin tai mitä vaan niinku elämän asennetta. Et ne on niin vastaanottavaisia. [...] Siis myös taide pitäis saada lapsille, et se on laaja. Kaikkihan se on samaa. Sä katot jotain veistosta tai maalausta ni siinähan on liike. Ja kyllä se menee perille noille. Nehän ahmii semmosta uutta ajatusta noi lapset. [...] Et ei pitäis liikaa liikaa vaan tuijottaa sitä, et miten se viides asento menee. Et sehän on kaikkea muuta. Se tanssi.

Pirkko: Must viides luokka on kiva opettaa, ku tavallaan on jo kaikki baletin perusteet. Ja ne lapset on siin iässä, et niil on oma motivaatio siihen [opiskeluun]. Se ei ole enää niin junnuaamista, mitä se on siel alaluokilla.

Viola: Niin siis. Itse opetuksen sisältö on vaikeeta. Se ei ole helppo. Sä joudut tekemään suunnitelmat ja katsoo todella, et miten se luokka edistyy. [...] Se on äärimmäisen vaikeeta ku opettaa tommosta taitopuolta. Et siin on kyl ihan omien äärirajojensa [äärellä]. Mä ajattelen just semmost, et jos ei ois itte tanssinu, ni ei kyl tietäis mistään, ei osais edes hakee apuakaan mistään.

Unelma: Joo. Tietysti tulee mieleen, että yläluokillahan vaaditaan ehdottomasti, et sä pystyt antamaan taiteellisuuden. Jos puhutaan ihan siitä, mitä lavalla tarvitaan. Mut tottakai se

on myöskin alaluokilla, se klassinen tyylitaju. Sitä ei ole ellet sä ole itse tanssinu. Sitähän ei voi opettaa. Et ikävä kyllä, kun katsoo [...] opettajia, jotka ei ole itse päiväakkään tanssinu ni, kyllähän se näkyy. Ei voi mitään. Et se on se tyyli, klassinen tyyli.

Unelma: Mä näkisin, et se on tärkeä alaluokilla jo, et sil opettajal on tyylitaju oikee. Ja yläluokilla sitte tietysti se täiteellisuus täytyy olla. Et jos ammattiin opetetaan ihmisiä, ni täytyy olla paljo annettavaa sil opettajalla. Et se ei ole puhdasta liikettä vaan mitä opetetaan.

Orvokki: Mä olen [myös] sitä mieltä, et jos ei itsellä ole tanssijakokemusta, ni on vaikeeruveta opettamaan näitä vanhempia luokkia. Vielä ehkä tommosen perusasian, rutiinimaisen yksinkertaisen [liikkeen] voi hioo semmonen opettaja, jolla ei ole tanssijakokemusta. [...] Et [opettaminen ja tanssiminen] on kytkeytyny keskenään kyllä. [...] Ne opettajat, jotka ei ole tanssinu, niiltä puuttuu semmonen määrätynlainen näyttämöote, näyttämöolemus, jota ne ei pysty antamaa oppilaille. Se on se, mitä sä voit vaan kokemuksesta selittää, miten se on kokemuksen kautta tullu. [...]Sun pitää [osata] selittää, ja tietysti myös näyttää: mistä, miten, mikä lihas pitää tuntee. Miltä se näyttää, miltä se tuntuu. Miten se on. Jonkin näkönen linjakkuus asia, jonkinnäkönen musiikin tulkinta-asia, kaikki tämmöset.

Orvokki: Mut se ei ole [vain] näin, eikä ole päinvastoinakaan. Opettaja ei ole valmis sillon, ku [hän] lopettaa tanssin. Moni luulee, et kun on tanssinu [niin] voi opettaa. [...] Et ku must ei tullu tanssijaa, ni must tulee opettaja. Ei se ole näin. Siihen [opettamiseen] pitää olla todella todella sitkee mielenkiito ja halu.

Orvokki: Opettajan pitää [siis] tietää ehdottomasti didaktiikka hyvin, metodiikka ja plus tää tanssijan kokemus, joka auttaa [siinä], et sä näät oppilaista niitä erilaisia lahjoja, erilaisia vaihtoehtoja, mitä voi antaa.

Teija: Sä puhut tosta metodiikasta ja didaktiikasta, niin mitä se sulle on?

Orvokki: Se on tieto analysoida liike, liikeradat, itse liikkeet, kropan hallinta, motorinen osaaminen. [...] Se on iso paketti. [...] Se on sitä motorista oppimismuistia, motorista liikkeiden suorittamista oikealla tavalla, ei ylijännittyneesti, ei liian rennosti, oikeessa hetkessä osata käyttää voimaa, oikeessa hetkessä laskee vähän kevyemmäksi. Siit tulee ne vivahteet, et se kulkee vaivattomasti, mitä mä teen. Et se on vaivattoman näkönen vaik mä tiedän, et toi on hirveen vaikee, et se on vaivatonta. Et sillon mä osaan jotain.

Orvokki: Tää on kaikki semmosta, miten mä nyt sanoisin, kuuluu opetukseen mun mielestäni. Ja kyllä mun mielest niinku tulokset aina puhuu puolestaan [...] eikä pelkät sanat. Et voi tietää hirveesti ja voi osata hirveesti didaktiikkaa, metodiikkaa, mut jos sä et nää, etkä osaa saada tuloksii, ni sä et ole opettaja.

Teija: Mitä ne tulokset on?

Orvokki: Tulokset on hyvä tekninen klassinen tanssija. Tulokset on se taito, osaaminen [ja] fundamentti on tekniikka, siit ei pääse mihkää. Sen päälle rakenneta kaikki muu. Just tää mitä mä puhuin musiikista ja tästä. Et jos mä en hallitse teknisiä asioita, ni mä tipun varpailta, mä en pyöri. Et tää on hyvin tinkimätöntä tää tyyli.

Pirkko: Usein ihan viimesten luokkien opettajat on niit, jotka on itse tanssinu, jotka pystyy antaa sitä taiteellista panosta enemmän. Koska sit [oppilaiden] pitää ruveta avautuma sille taiteelliselle puolelle. [...] Se vaatii sitä, et opettajan pitää olla todella hyvä ammatti[lainen], et sil ois annettavaa myös taiteelliselle puolelle. Alaluokkien opettajat usein tuntevat, se ei tarkota, et se pitää paikkansa, mutta he tuntevat usein, että he eivät ole niin arvostettuja. Se työ on kaikkein vaikeinta ja raskainta niitten pienten kans. Siin pitää olla äiti, ja siin pitää olla opettaja, ja siin pitää olla hirveen kärsivällinen, ja siin pitää olla hirveen hyvä porkkana, et saa nää vähä edes jaksamaan ja tekemään ja ymmärtään. Ja kuitenkin se on hirveen tärkeetä rakentamista, et ne yläluokat onnistus, ja raskaat. Henkisesti raskaita.

Ritva: Näillä alaluokkillahan [...] se on tietyst vähä erilaista vielä tyttöjen kans. Et niille ei ole niin paljo semmosta niinku motivaation pönkitystä, ku mitä pojille.

Arki

Kuten aikaisemmin on jo käynyt ilmi, haastatteleman tanssinopettajat edustavat yhtä pääkaupunkiseudun tanssioppilaitosta, jonka opetuksessa klassisella baletilla on keskeinen sija. Tässä puheessaan he merkityksellistävät omaa arkeaan klassisen baletin opettajina. Käytän heistä kuitenkin lyhyemmin ja yleisemmin tanssinopettaja nimitystä.

Juhla

Kun tarkastelen tanssinopettajien puhetta, löytyy ensimmäinen mielenkiintoinen ja eräällä tavalla paradoksaalinen huomio Orvokin puheenvuorosta, jossa hän toteaa, että *mun työ ei ole arkea sinänsä*. Sen sijaan Orvokin työ on *mielenkiintoista juhlaa, suunnilleen*. Tanssinopettajan työ hänen puheessaan vertautuu johonkin sellaiseen muuhun työhön, jonka arki ilmenee velvollisuutena (*nyt taas pitä*s) ja varsin epämielenkiintoisena. Tanssinopetus ei ole tällaista arkityötä vaan pikemminkin juhlaa, johon liittyy *hirveen energia*. Orvokille tanssinopettajan työ ei merkitse arjen pakkoja ja velvollisuuksia vaan saa merkityksensä mielenkiintoisena juhlanä. Arki saa Orvokin puheessa jäsennyksensä vastakohtansa eli juhlan kautta.

Ajan jakaminen

Tässä keskustelukollaasissa tanssinopettajat jäsentävät arkeaan ammattidiskurssin sisältä, jossa he erittelevät ammatissa toimimisen ehtoja ja edellytyksiä. Yksi niistä on tanssinopettamiseen liittyvä aika. *Se on aika lailla sitoutumista aikaan*, kuten Pirkko tähdentää. Sitoutuminen on ajan jakamista erilaisiin osiin ja tehtäviin. Se on

ensinnäkin tuntien suunnittelua ja valmistelua, joka on *koko viikon jatkuva prosessi*, Unelman sanoin. Tuntien valmistelussa myös Ritva korostaa viikoittain tehtävää tuntisuunnitelmaa esimerkiksi pitempiaikaisen vuosisuunnitelman sijaan. Tämä siksi, että hänen on kuitenkin elettävä tilanteen mukaan, mikä viittaa oppilaiden oppimiseen, toisin sanoen siihen, *miten on mennyt perille*. Tuntien etukäteissuunnittelu on tärkeää, mutta silti tanssinopettaja joutuu elämään hetkessä, eli tuntitilanteessa oppilaiden edistymisen ehdoilla.

Toiseksi tanssinopettajan arjen aika on tuntien pitämistä, eli opettamista. Mutta jos sitä ennen alkaa *rauhottuminen siihen opetustyöhön*. Haastattelemieni tanssinopettajien työ sijoittuu pääsääntöisesti iltapäivään tai iltaan, joko yhden tai kahden 90 minuutin oppitunnin verran. Silti tanssinopettajan *arki on kyl täyspäivästä työtä*, kuten Unelma ilmaisee. Täyspäiväisyys merkitsee Pirkolle, että vaikka opetus on vasta illalla, hän ei päivän aikana kuitenkaan ole *henkisesti vapaa*. Sen sijaan tanssinopettaja on koko-aikaisesti tietoinen opetuksen alkamisesta ja valmistautuu siihen. Samaa korostaa myös Unelma toteamalla, että *sä et pääse siit koskaan irti*. Arki asettuu tässä sellaiseksi tyypillisyydeksi, joka on aina läsnä, aina mielessä. Tähän Unelma liittää edelleen opettajan *jatkuvan huolen*, eli kysymykset siitä, miten voisi edistää kunkin oppilaan oppimista ja poistaa hänen tanssinoppimiseen liittyviä ongelmiaan. Pirkkokin korostaa, kuinka opetustyö *sitoo aika lailla*. Tanssinopettajana oleminen ei ole vain tuntien pitämistä, vaan eräänlaista jatkuvaa läsnäoloa oppilaan oppimisprosessissa.

Schutzin (Schutz ja Luckmann 1973, 45–58) sosiaalisen ajan käsitettä soveltaen tanssinopettajien yhteinen aika merkityksellistyy haastattelemieni tanssinopettajien puheessa jonakin, joka on paitsi sitoutumista myös sitomista. Aika on yhtäältä omaan valintaan perustuvaa sitoutumista mutta samalla myös pakkoa osallistua tietynlaiseen ajan jäsennykseen ja sen rytmiseen toistoon. Tanssinopettajana oleminen tanssin taidemaailmassa sitoo opettajan jokapäiväistä arjen aikaa, jossa erilaiset työn osa-alueet säännöllisesti vuorottelevat: eli suunnittelu ja tuntien pitäminen. Sen lisäksi jokapäiväisen arjen aika sitoo opettajan mielen, ei vapaaksi vaan jatkuvaan huoleen. Tanssinopettajat puheessaan luovat näin yhteistä eli sosiaalista aikaansa, joka tavalla tai toisella määrittyy pakottavaksi, ja jota tanssinopettajan täytyy osata jakaa ja säädellä.

Sisältö

Paitsi aikana tanssinopettajan ammatillisuus jäsentyy myös sisältönä, joka *ei ole helppo*, kuten Viola toteaa. Hän liittää tämän vaikeuden taidon opettamiseen, jossa

oppilaiden edistymisestä huolehtiminen haastaa opettajan *omien ääriarajojensa* [ää-
relle]. Vaikka kaikki haastatteleman tanssinopettajat ovat klassisen baletin opet-
tajia, on heidän opetuksensa sisältö hyvinkin erilaista. Se, minkälaiseksi opetus
muotoutuu, määrittyy ensisijaisesti oppilaiden luokkatason mukaan. Balettia aloit-
televien oppilaiden kanssa eli alaluokilla opettajan työ on *käsityötä*, jolloin oppilaita
kädestä pitäen korjataan, näytetään, työnnetään ja tuupitaan, vedetään ylös ja pai-
netaan alas Ritvan kuvaamana. Opettamiseen ei liity liikkeellisesti *monimutkaisia*
sarjoja, vaan *painopiste on siinä muussa*. Unelma täsmentää tätä toteamalla, että *ei*
pitäis liikaa vaan tuijottaa sitä, et, miten se viides asento menee. Et, sehän on kaikkea
muuta, se tanssi. Tämä muu liittyy taiteeseen laajemmin tai yleisemmin elämän-
asenteeseen, jota opettaja alaluokilla voi oppilailleen *ujuttaa*. Unelma ottaa kantaa,
että klassisen baletin opetuksessa taide *pitäis* olla laajemmin mukana ja siksi hän,
ehkä vähän salaa varsinaisen opetussisällön sivusta on ujuttanut sitä opetukseensa.
Yläluokkien opettamisessa haastatteleman tanssinopettajat puolestaan korostavat
taiteellisuutta, jota opettajan tulee kyetä *antamaan*. Taiteellisuus on jotakin, joka
siirtyy antamisen kautta, taitamisen traditiona.

Traditio

Tanssinopettajien huomioidut opettajan taiteellisesta taidosta avaavat ammatilliseen
diskurssiin uuden ulottuvuuden. Siinä tanssinopettajat määrittelevät osaamis- tai
ammattitaitovaatimuksiaan, jotka ovat tanssinopettajien omia käsityksiä niistä tai-
doista, kyvyistä ja ominaisuuksista, joita he tarvitsevat tanssinopettajan työssään.
Kysymyksessä eivät siten ole ns. viralliset instituutioiden tahoilta asetetut kelpoi-
suusehdot. Näillä määrittelyillään he myös asemoivat itsensä osaksi tanssinopetta-
jien ammatillista yhteisöä. Yksi ja ilmeisen merkittävä kriteeri tässä asemoinnissa
on kokemus tanssijantyöstä.

Kokemus tanssijantyöstä liittyy Unelman arvioimana klassiseen tyylitajuun. *Sitä*
ei ole ellet sä ole itse tanssinu. Orvokki puolestaan liittää kokemuksen *näyttämöottee-*
*seen, näyttämöolemuksen*⁷⁵. Hän on sitä mieltä, että ne opettajat, jotka eivät itse ole
tanssineet, eivät pysty antamaan sitä oppilaille. Klassinen tyylitaju ja näyttämöole-
mus tai yleisemmin taiteellisuus tulevat vain tanssijantyöstä saatavan kokemuksen
kautta. Haastattelemieni tanssinopettajien puheessa taiteellisuus klassisen baletin

⁷⁵ Tanssitaiteen erilaisissa merkityksimaailmoissa toimivien tanssitaiteilijoiden jäsenyyksiä näyttämö-
olemuksesta on omassa tutkimuksessaan tarkastellut myös Sarje (1999, 68–75).

koulutuksessa sijoittuu yläluokille, jolloin *oppilaiden pitää ruveta avautumaan sille taiteelliselle puolelle*, kuten Pirkko osoittaa. Siksi erityisesti yläluokkien opettajilla tulee olla kokemusta tanssijan työstä, jotta he kykenisivät antamaan oppilailleen taiteellisuuden.

Tulkitsen tanssinopettajien korostaman kokemuksellisuuden liittyvän yhtäältä Schutzin ja Luckmannin (1973, 269–270) jäsentämään sosiaalisesti kehkeytyvään keholliseen tai esisymboliseen taitoon. Kuten jo teoreettis-käsitteellisessä (2) luvussa kuvasin, tämänkaltaiset taidot omaksutaan yhteisessä toiminnassa toisten kanssa eivätkä ne välttämättä edellytä eksplisiittistä, esimerkiksi kielen avulla tapahtuvaa jäsentämistä. Taidot omaksutaan taitamisen traditiona tietyn ryhmän, nyt klassista balettia harjoittavien keskuudessa. Taito on reseptitiedon kaltaista ja ohjaa toimintaa käytännöllisissä tilanteissa. Se kehkeytyy tanssioppilaiden ja tanssinopettajien välisessä läheisessä aistisessa työskentelyssä ja muodostaa niin sanotun sosiaalisen a priorin. (Schutz ja Luckmann 1973, 107–110, 270.) Ymmärrän apriorisen taidon sosiaalisesti välittyvän tietovarannon osana, joka on pitkälti annettua ja usein kyseenalaistamatonta tapaa toimia määräytyissä tilanteissa. Haastattelemini tanssinopettajien puheessa taiteellisuuden a priori eli taiteellinen osaaaminen omaksutaan taiteellisessa työskentelyssä toisten tanssitaiteilijoiden kanssa näyttämöllä. Eikä riitä, että on vain työskennellyt näyttämöllä, vaan pitää olla *todel hyvä ammattilainen*, että olisi annettavaa oppilaan taiteelliseen oppimiseen, kuten Pirkko korostaa.

Haastattelemani tanssinopettajat puhuvat siitä keskeisestä teemasta, josta tanssintutkijat ovat jo pitkään kirjoittaneet, toisin sanoen kokemuksellisuuden ja keho-tietoisuuden merkityksestä tanssijan työssä (ks. esim. Fraleigh 1987, 2000; Foster 1996a, 1997; Parviainen 1998, 2002a, 2002b; Rouhiainen 1999, 2003). Nyt tanssinopettajat korostavat samaa hiljaisen tiedon tärkeyttä oman opetustyönsä osana erityisesti tanssinopiskelijan taiteellisen avautumisen yhteydessä. Tanssinopettamisen konteksti on kuitenkin toinen kuin tanssijantyön konteksti. Opettamisessa on kysymys tanssinopiskelijan oppimisesta ja/tai toimijuudesta omaan oppimiseensa liittyen. Siksi kysymys tanssinopettajan kokemuksen merkityksestä suhteessa opiskelijan oppimiseen on erityisen kiinnostava. Mihin tanssinopettaja käyttää tanssijakokemustaan? Opiskelijan taiteellisen taidon määrittämiseen tietynlaiseksi? Erilaisten taiteellisten tyylien tunnistamiseen tai mahdollistamiseen? Opiskelijan muokkaamiseen? Vai opiskelijan ongelmien ratkaisemiseen? Tai ehkä taiteellisuuden moninaisuuden tunnistamiseen? Kysymys kokemuksellisuudesta ei ole mikään

yksinkertainen asia. Vaikka kokemusta korostetaan tanssinopettajan työn ammatitaito- ja osaamisvaatimuksissa, selviää sen merkitys vasta, kun itsestään selvänä pidetty toteamus avataan yksityiskohtaisempaan tarkasteluun.

Tanssinopettajien puheessa korostunut kokemuksen merkitys voi toisaalta liittyä myös ilmiöön, jota Giddens (1995) jäsentää traditioina. Hän (mt., 92) liittää tradition muistiin ja erityisesti sen ”kollektiiviseen” varianttiin. Traditio sisältää rituaaleja ja kytkeytyy ilmiöön, jota Giddens kutsuu *kaavalliseksi totuuskäsitykseksi*. Lisäksi traditio nojaa ”vartijoihin” ja sen sisällöllä on yhtä aikaa moraalista ja emotionaalista sitovuutta.⁷⁶

Giddens luonnehtii traditiota aina aktiiviseksi ja tulkitsevaksi. Tämä merkitsee, että traditio nojaa jatkuvaa tulkinnalliseen ”työstämiseen”, jossa nykyisyyttä menneisyyteen yhdistävät säikeet tunnistetaan. Tanssitaiteen tradition tulkinta tapahtuu mm. jokapäiväisen opettamisen ja oppimisen yhteydessä, jossa rituaalinen toisto pyrkii palauttamaan tulevaisuuden menneisyyteen, käyttäen samalla menneisyyttä tulevaisuuden rekonstruomiseen. Menneisyyttä ei säilytetä, vaan rekonstruoidaan jatkuvasti nykyisyyden pohjalta. (Giddens 1995, 91–93.)

Giddens toteaaikin, että traditio on väline kollektiivisen muistin organisoimiseksi. Mutta tradition tulkinta ja muistin organisoiminen ei kuitenkaan ole kenen tahansa tehtävä, kuten Giddens (1995, 94) tiivistää: *”Traditio merkitsee ’kaavallista totuutta’, joka on kokonaisuudessaan vain harvojen ulottuvilla.”* Kaavallinen totuus ilmenee mm. rituaalisissa toistoissa, joilla tradition säilyminen varmistetaan. Tanssitaiteeseen liittyen rituaalinen toisto voisi merkitä esimerkiksi tanssinopetuksen jäsentämistä koodattuna tanssiliikkeistönä ja -sarjoina, jotka toistuvat pitkälti samanlaisina oppitunnista toiseen (ks. esim. Salosaari 2001, 18, 32). Kaavallinen totuus ei siis ole arvioitavana eikä siihen tavallisesti liity reflektiivisyyttä, epäilyksiä tai kysymyksiä. Kaavallisella totuudella Giddens viittaa myös siihen, että vain joillakin on traditioon liittyvä totuus hallussaan. Nämä valitut henkilöt ovat tradition vartijoita, olivatpa he sitten Giddensin mainitsemia vanhimpia, parantajia, noitia, shamaaneja, uskonnollisia tai poliittisia johtajia. (Giddens 1995, 93–95.)

Traditio tuottaa siten aina ”sisäpiiriin” kuuluvat ja ”ulkopuoliset”. Tähän liittyen Bauman (1999, 53–54, 74) korostaa, että nämä kaksi puolta itse asiassa edellyttävät

⁷⁶ Giddens viittaa tässä yhteydessä Maurice Halbwachsiin. (1992), jonka analyysi muistin yhteydestä yhteiskunnallisiin käytäntöihin avaa ymmärrystä tradition luonteeseen.

toisensa: Ulkoryhmän voidaan sanoa olevan sisäryhmälle hyödyllinen, jopa välttämätön, koska se helpottaa sisäryhmän identiteetin rakentumista ja vahvistaa sen yhtenäisyyttä ja solidaarisuutta. Vartijat sijoittuvat rajan sisäpuolelle vartioimaan traditioon kuuluvaa ”kaavallista totuutta”, toisin sanoen sitä, miten tradition piirissä ollaan ja toimitaan sekä mihin siinä uskotaan. Traditioilla on siten aina myös normatiivinen tai moraalinen sisältönsä, mikä ilmaisee paitsi sen mitä tehdään myös sen mitä pitäisi tehdä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tradition normatiivisuus olisi aina selkeästi ilmaistu. Normatiivinen tai moraalinen arviointi onkin osa vartijoiden toimintaa. Vartijat edustavat tradition sekä siihen liittyvien taitojen ja uskomusten eheyttä ja jatkuvuutta. Traditiot eivät tässä viittaa mihinkään yleiseen tietoon tai taitoon, jonka omaksuminen on kaikille yhteisöön kuuluville enemmän tai vähemmän mahdollista esimerkiksi tavanomaisimpiin juhliin liittyen. Sen sijaan traditiot rajautuvat tässä johonkin erityiseen eli sellaiseen taitoon, jonka omaksuminen perustuu usein vuosikausia kestäneeseen harjoitteluun sekä esimerkin kautta opetteluun. Klassisen baletin taito on tästä oivallinen esimerkki: klassisen baletin ammattiin tähtäävä opiskelu aloitetaan tavallisesti hyvin nuorena, noin kymmenen vuoden iässä, ja oppiminen perustuu pitkälti opettajan esimerkkiin ja näyttämiseen sekä mallin huolelliseen toistamiseen (Wulff 1998, 59–62; Salosaari 2001, 18). Tällaisiin traditioihin liittyviä tietovaateita usein suojataan lähes arkaaisina ja esoteerisina niiden eheyden ja autenttisuuden säilyttämiseksi. Niiden piiriin pääsee vasta jonkinlaisen initiaation kautta. Tanssiin liittyen tällainen initiaatio voisi olla esimerkiksi työskentely näyttämöllä, jota voidaan pitää ns. etuoi-keutettuna tilana taiteellisuuden kehkeytymistä varten. Vartijat ovat tämän kaiken vaalijoita. (Giddens 1995, 91, 95, 113–115.)

Giddensin analyysien avulla tulkitseen tanssinopettajien puheessa korostaman kokemuksen joksikin sellaiseksi, joka viittaa klassisen baletin taiteellisen tradition tai esteettisen laadun ylläpitämiseen ja varmistamiseen. Tanssinopettajien kokemus on osa klassista balettia jäsentävää kollektiivista muistia, jonka avulla tradition menneisyyttä organisoidaan suhteessa nykyisyyteen. Tästä menneisyyden ja nykyisyyden yhteen kietomisesta huolehtivat ne, joilla on taiteellisesta osaamista omaan kokemukseensa eli tanssijantyöhönsä perustuen. Kokemuksen voi katsoa määrittävän tanssinopettajat yhtäältä sisäpiiriläisiksi ja toisaalta ulkopuolisiksi. Sisäpiiriin kuuluvat ne tanssinopettajat, joilla on tanssitaiteeseen liittyvää taiteellista työkokemusta. Ulkopuolelle puolestaan jäävät ne, joilta tämä kokemus puuttuu. Siksi vain sisäpuolelle initioituneet tanssitaiteilijat voivat antaa uudelle tanssijasukupolvelle

sellaista taitoa ja osaamista, joka ei perustu yleiseen ja yleistettävään tietoon, vaan johonkin sellaiseen ehkäpä ”salattuun tietoon”, jota ei voida yksiselitteisesti viestiä ulkopuolisille (Giddens 1995, 95). *Se on se, mitä sä voit vaan kokemuksesta selittää, miten se on kokemuksen kautta tullu*, kuten Orvokki jäsentää. Hän edelleen jatkaa, että se on *jonkinnäkönen linjakkuus asia, jonkinnäkönen musiikin tulkinta-asia, kaikki tämmöset*. Kaikki taiteellisuuteen liittyvät ”asiat” ovat sellaisia, jotka eivät ole selitettävissä eivätkä opetettavissa, kuten Unelmakin täsmentää: *sitähän ei voi opettaa*. Ne ovat jonkinnäköisiä ja läsnä vain sisäpiirissä eli taiteellisessa työskentelyssä, jossa ne annetaan oppilaille.

Tanssinopettajien puhe opettajan työssä tarvittavista taidoista, kyvyistä ja ominaisuuksista asemoivat heidät tiettyyn paikkaan ammatillisessa yhteisössään. Yhtäältä ovat alaluokkien opettajat, joiden työssä korostu käsityömainen ja kärsivällinen työskentely *niitten pienten kans*. Jatkumon toisessa päässä ovat yläluokkien opettajat, jotka antavat oppilaille taiteellisuuden oman kokemuksensa kautta. Vaikka tanssinopettajat korostavat tanssijakokemuksen merkitystä erityisesti yläluokkien opettamisessa, ei se kuitenkaan ole riittävä edellytys tanssinopettajana toimimiselle. *Siihen [opettamiseen] pitää olla todella sitkee mielenkiinto ja halu*, kuten Orvokki tuo esiin. Hän korostaa edelleen, että opettajan työssä vaaditaan tanssijan kokemuksen lisäksi myös metodista ja didaktista tietoa ja osaamista. Tässä huomiossaan Orvokki tuntuu osoittavan rajaa tanssijantyön ja opetustyön välille. Tanssinopettaja tarvitsee työssään kokemuksensa lisäksi sellaisia välineitä, jotka antavat opettajalle valmiuksia liikkeen analysoimiseksi ja oppilaan oppimisen edistämiseksi. Tanssijan kokemuksellinen tieto kietoutuu nyt tanssinopettamista koskevaan teoreettis-käsitteelliseen tietoon.

Hierarkia

Kun tarkastelen opettajien puheessa esiintyviä puhetapoja, jäsentyy arki eräänlaisena hierarkkisena systeeminä, jonka keskeinen tekijä on tanssinopettajan kokemus taiteellisesta työstä. Se ensinnäkin määrittää opettajan aseman taiteellisessa traditiossa joko sisäpiiriläiseksi tai ulkopuoliseksi. Tämä puolestaan määrittää sen, mitä tanssinopettaja saa tai voi opettaa sisällöllisesti. Tällaisenaan tanssinopettajien ammatillinen yhteisö toistaa klassisen baletin esitystoimintaan liittyvää hierarkisuutta, jossa perinteisesti on erotettu muutamit solistitanssijat (ensitanssija/ensitanssijatar) ja suuri joukko baletin kuoroon kuuluvia tanssijoita (Wulff 1998, 162). Hierarkkisen systeemin voi tulkita eräänlaiseksi tradition varmistamisen välineek-

si, jolla tradition jatkuvuus samanlaisena turvataan. Tai kuten Giddens (1995, 128) toteaa, tällaisella pakonomaisella toistamisella pyritään omaan pysyväistämiseen. Traditionaalinen elämänmuoto sellaisenaan, pakkona ja perittynä ei Giddensia seuratakseni ole nykyisessä jälkitraditionaalisessa ajassa enää oikeastaan mahdollista. Hän (mt., 147) toteaaakin, että traditiot säilyvät vain niin pitkään, kuin ne on mahdollista perustella diskursiivisesti, ja ne ovat valmiita käymään avoimeen keskusteluun sekä muiden traditioiden että myös vaihtoehtoisten toimintatapojen kanssa. Miten klassisen baletin traditiossa perustellaan esimerkiksi kokemuksen merkitys tanssinopetuksessa, on ratkaisevaa tämän tradition säilymiselle.

5.2. Poikien opettaminen

Seuraava keskustelukollaasi on yhden miestanssinopettajan haastattelusta. Hän paikantuu yhtä lailla erityisasemaan tanssinopettajien keskuudessa kuin Joonas tuotantotehtävissä tanssijoiden keskuuteen. Jorma on ainoa miestanssinopettaja haastattelemini tanssinopettajien joukossa. Tässä puheessaan Jorman voi ajatella kerivän auki baletin opetuksen miesnäkökulmaa eron tai erilaisuuden diskurssina.

”Se oli niin erilaista.”

Jorma: Mä sain ensimmäiseksi tyttöluokan. Mä opetin yhden vuoden tyttöjä [ja] mä luulin et se on sitä. Tytöt oli hiljaa. No välillä tytötki osaa olla, ei nyt riiviöitä mut vähä villejä. Mut se ei ollu mikää ongelma. Niitten kans mä sain mielestäni ihan hyvää tulosta aikaan. Mä olin, et jee mä osaan, todella tunsin olevani oikeella uralla ja teen asioita oikein. Sit seuraavaksi, ku mä sain poikaluokan, ni se oli niinku seinäpäin juoksis, aina. Täs oli ennen ovi ja nyt siin on seinä. Se oli niin erilaista. No nyt mä olen oppinu sen, et miten poikien kans työskennellää ja hyväksyny, että niitten kanssa ei voi mennä samalla lailla eteenpäin. Ne ei omaksu ja on kaikennäköstä [...] erikoishommaa.

Kyl se on semmost melkein lasten kaitsemista ensiks ja sit siinä sivussa baletin tai tanssin opettamista. Mulla menee tunnista paljon aikaa, en tiedä johtuuko se mun työtavasta tai onko muilla poikien opettajilla samoja ongelmii, mut semmosen järjestyksen aikaansaamiseksi, opetusrauhan ja työrauhan aikaansaamiseksi. Ennenkun pystyy varsinaisesti oikeestaa opettaa, ja aina välillä ne tuntuu repeevän sinne sun tänne. Tuntuu välillä et se on semmost hirveet kieltämistä koko ajan: ette saa tehdä sitä, alkää tehkö sitä, alkää tehkö tätä vaan tehkää sitte niinku sitä. Pahimmillaan tuntuu, et ne tuodaan tänne hoitoon-ki vähäks aikaa, et vanhemmat saa rauhaa, että joku muu hoitaa niitä riehuvia kakaroita puoltoist tuntii.

Pojista, kun on kysymys niin mun täytyy hirveesti antaa anteeks. Ei voi olla niin tiukka. Tai pitää olla tiukka, jotta ne ylipäänsä jotain tekee, mut ei voi olla niin tiukka jostain hommist, muuten ne lähtee saman tien pois koko koulusta. Monta kertaa, jos jotain ongelmii tulee, motivointiongelmii, ni kyl ne on heti, että mä lopetan sit samantien. Et ei mun tartte tänne jäädä. No niin no. Et niil ei ole selvä, et miks ne tääl on.

Monet näistä opettajist sanoo, et sun täytyy olla vaa tiukempi ja tarkempi ja vaatii. Mä sanon, et no siinä vaihees, ku mä vaadin ni ne lähtee kävelee. Ku mä yhes vaihees tein sitä, et okei nyt ei mitää selityksii, että nyt tehdään näin ja tehdään näin, ni ne oli heti, et no joo mä en kyllä enää tuu. Mä lähen tekee jotain muuta, tää on liian rankkaa. Ihan jo henkisesti, jos joku on koko ajan kiinni, roikkuu kiinni nilkassa tai koko ajan sanoo, et ojenna nyt se polvi, ojenna se polvi. Ne ei kestä sit taas sitäkää.

Tää yleinen vaatimustaso on, et odotetaan ihan samaa tulosta ku vastaavan rinnakkaisluokan tytöiltä. Se on ihan liikaa vaadittu. Sieltä tulee joka kerta oikeestaa negatiivist palautetta: sä et ole ollu varmaan tarpeeks tarkka, sä et ole kiinnittäny tarpeeks huomiota siihen ja siihen ja siihen. Ne jalat nyt ois voinu olla vähä korkeempii ja nilkat paremmin ojennettu ja viidennet asennot vähä täydellisempii. Kyl mä tiedän, et jalat vähä roikkuu ja voi olla, et käsi roikkuu vähä näin. Mä olen sanonu sille jo koht kaks vuotta, ja silti se roikkuu. Se ei vaa hahmota sitä vielä. Kyl mä uskon, et joku päivä se tajuu, et se ei olekaa näinpäin vaa et se pitäs olla näin. Mut ku opettajat näkee vaan sen yhden tunnin, ni ne tietysti kertoo kaikki, mitä ne sillä hetkellä näkee. Ku ei ne ole koskaa ehkä ite opettaneet poikii, ne ei tiedä, et se ei ole samaa ku opettaa tyttöjä. Niin se ulkonen paine on vähä semmonen. Must meil meenee semmoseks nippelitiedoks. Että ei se baletti ole sitä viidettä asentoo. Tai on, mutta.

Teija: Mitä sulle merkitsee tää, että siin on koko ajan oikeestaa semmonen uhka pääl, et ne lähtee pois?

Jorma: Semmost on tapahtunu. Mulle on tapahtunu vuosien aikaa muutamaa otteeseen. Ne ei pitäneet sitä tarpeeks kivana. Miks kiusata itseänsä ja olla siel. Viime vuonna mul oli oikeestaan, ei nyt pahin kokemus. Mutta lahjakkain oppilas, mikä mulle koskaan on tullu ekalle luokalle, ni se päättiki sit kesän jälkeen, et ei hän tuukaa. Että [hän] lähtee pelaa jalkapalloo tai jotain. Eka luokka meni ihan hyvin ja oli todella superlahjakas. Sil[le] ei ois tarvinnu ku varmaan näyttää videolta balettii, ni se ois jo tanssija. Se oli niin liikunnallisesti lahjakas. Se oli sen luokan kantava voima. Siin yhdessä oppilaassa oli niin paljon lahjakkuutta, et koko luokkaki ois oppinu siitä. Ja mä oisin taas saanu itelleni semmost tyydytystä, et ainaki joku oppii. Ja nyt ku hän lähti, ni mul oli syksyl jo heti sellanen puh. Et vaikka tietysti mä olen sillä lailla palkallinen työntekijä, et mä työskentelen niitten kanssa mitä mulle annetaan. Mut se, että esimerkiks tän oppilaan kautta mä olisin voinu saada semmosii onnistumisen, osaamisen ja hyvänolon tunnet.

Meil on kaava tai semmonen ohjelma, et määrätty liikkeet pitää opettaa määrätysä ajassa tai määrätysä luokassa pitäs opettaa määrätty liikkeitä. Eka luokka on niin tylsää, et ku ei oikeestaa mitää muuta liikunnallista tehtäs ku seisottas tangossa ja ojennettas ja koukistettas jalkoja. Et se on käytännössä sitä, että mä joudun joustamaan hirveesti. Me tehdään kaikennäköstä. En mä nyt sitä akrobatiaks voi sanoa, mut kumminki harjotellaan kaikkee muutaki, erilaisii hyppyi, jotka ei ees kuulu balettiin. Et ne sais semmost liikunnan riemu sieltä tunnilta. Mut se merkitsee, et me jäädään baletin ohjelmassa jälkeen. Ku meil on määrätty lailla semmonen vuoden opintosuunnitelma, mitä yhdessä vuodessa pitäs oppii, ni ei se poikien kanssa oikein toimi, tai pidä paikkansa. Mut se nyt on tietysti opettajakohtanen.

Mä olen itse ottanu itelleni semmosii valtuuksii. Mä teen oman suunnitelman ja mä olen ihan tyytyväinen, jos mä saan sen läpi. Ja se on oikeestaan, että kolmessa vuodessa mä saan kahden vuoden opinnot, sen oppimateriaalin ihan varmasti läpi ja joskus, riippuu oppilaasta, vähän enemmänki. Ja myös ensimmäiset kaks kolme vuotta mä olen hellempi juuri siinä, että mä kehitän niille kaikkee muutakin: ei mennäkää balettitunnille, mennään lenkille tai tehdään lihaskuntoharjoituksii. Et ku tunti alkaa, ni ei mennäkää seisoo sinne tankoo. Mut ei sil sinänsä ole baletin kans mitään tekemist. [...Mutta] balettikoulus käyminen on nille paljo miellyttävämpi kokemus [kun] mennää ulos ja käydää lenkillä.

Mä yritän siinä ensimmäisen kolmen vuoden aikana ensisijaisesti saada ne innostumaa baletista. Jotta ne tajuais, miks ne täällä on ja sen kautta ne rupeis oppii lisää ja ne rupeis tekee myös itse sitä treeniä ja duunii. Koska ei ole mitää kiirettä. No ois tietysti hyvä, jos ne perustat, perusasiat oppis mahdollisimman hyvin sillon ihan alussa.

Jos mä ehdin vaik siin viimeisellä luokalla pistää vähä sellasii nyanseja, et käsii voi ojentaa ja kaiken näköstä pientä kallistusta. Niin mä sen teen, mut en välttämättä sitäkää. Sen ehtii siel myöhemmin. Et sais semmoset perusasiat niinku nimikkeet kuntoo, et ne tietää suunnillee mistä puhutaa, ku opettaja sanoo jonku liikkeen, ja muistas miten se tehdää.

Kerran ku kysyttii, et otatsä viel neljännen luokanki. Mä sanoin, et en. Se rupes olee vähä jo pitkä. Ja oppilaat ties, mitä mä haluan ja ne pysty tekee sen, mut jättää toisen tekemättä. Siin vaihees mä olin sillai et must ois parempi antaa toiselle opettajalle. Mut sit tuli semmonen tilanne, et sitä ei voinukaa, et mä otinki ne viel vuodeks. Ni se oliko oikeestaa hyvää. Ne oli oppineet kolmes vuodes tämmösen innostuksen ja siinä vaiheessa ne rupes herää, et voitasko me tehdä tää kerran vielä tai tehdä vähä lisää tämmöstä. Niin silloin mä näinki taas enemmän, et mä olen saanu jotain aikaan.

Teija: Miten sä koet sun roolin suhtees oppilaisiin, mitä sä olet niille?

Jorma: Mä olen ehkä joku tommonen voisin kuvitella, varmaan samanlaisia keinoja käytän, ku jossain päiväkodissa joku hoitaja. Että leikitää ja lauletaa. Jos ei leikitä lauleta, ni sit pidetää kädest kiinni, että nyt ei mennäkää roikkuu mihkää puuhun. En mä oikeen tiedä. Määrätyl lailla [...] mä haluan olla niitten kaveri, koska sillon ne tekee sitä mitä mä haluan. Et se jos mä vaan käskisin ni sielt tulee semmonen hirveen vastustus, et siin ei enää auta mikää. Ja välillä on tää uhkaus lahjonta ja kiristys.

Sen minkä mä olen ikäväkseni huomannu, että mikä näkyy niist lapsista on tää yksinhuoltajuus. Se on tullu niinku ikävänä piirteenä esiin. Mä olen jonkunnäkönen miesmalli, en miesihanne mut semmonen rooli, isäkahmo myös hyvin monelle siellä. Ja se on joskus, ei nyt pelottavaa, mut semmost vähä ikävää et tää ei kuulu mun tehtävii, vaikka mä sitä sit niinku hoidan välillä.

On hirveen ikävä mennä siihen, et ku ei tää oikeen ole mun asia, että jonku muun pitäis se hoitaa. Mut kyl mä myös olen yritän tehdä itsestäni roolimallikuvaa. Mä oikeestaan teen mun oppilaista semmosii urheilullisia tanssijoita. Mä olen kiinnittäny paljo huomiota, et ne ois mahdollisimman liikunnallisii. Ja mä jopa yllytän ja kehotan niitä tekemään muutakin ku tanssii pelkkää balettiä. [...] Muuten on tylsää. Tää on sen verran tylsää yksinään. Koska pojilla hirveen harvalla on semmonen palo, et ei [ole] mitää muuta ku tää. [...] Tyttöjen puolel on semmosii fanaatikkoja. [...] Et olen yrittäny jaksaa niitten kanssa puhuu jostain tietokonepeleistä tai terminaattorielokuvista ja välillä [olla heihinkin] päin.

Se on hyvin laaja se rooli. Eniten menee siihen, et niin kauan ku kaikki toimii, ni tääl on ihan hauskaa ja tehdää mahdollisesti jotain ylimäärästä, mennään pelaamaa tai lähetaä lenkille. Kyl ne sit tykkää. Mut jos mä huomaan, et kiinnostus menee, et nyt haluttaski mennä vaa lenkille, et ei haluttaskaa treenata. Ni siin vaihees et sori, tää onki balettikoulu, et kyl tääl pitää treenataki. Ja semmosta.

Ero

Jorma aloittaa arjen jäsentämisenä kuvaamalla tilannetta, jolloin hän sai ensimmäisen kerran poikaluokan. Verrattuna aikaisemmin opettamaansa tyttöluokkaan poikaluokka oli kuin *seinäänpäin juoksis aina*. Tyttöjen opettaminen oli Jormalle tuloksellista ja hän tunsi olevansa oikealla uralla ja teki asioita oikein. Sen sijaan poikien opettaminen *oli niin erilaista*.

Kun tarkastelen Jorman puhetta, voi edellä ollutta aloitusta pitää kertomuksen tiivistelmänä. Poikien opettaminen *oli niin erilaista*, kun sitä vertaa tyttöjen opettamiseen. Vaikka puhe alkaa tällaisella tiivistelmällä, ei puheen jatko kuitenkaan muodosta kiteytynyttä tarinaa. Puhe, joka on tiivistelmä haastattelun kokonaisuudesta, on luonteeltaan sarja toisiinsa väljästi liittyviä kuvauksia hänen kokemuksistaan poikien baletin opettajana. Poikien opettamisen nimittäjä on erilaisuus, joka täsmentyy kuvauksen edetessä yhä tarkemmaksi. Nämä erilaisuuden elementit löytyvät puhtaimmillaan kerronnan arviointiosuuksista. Kun poimin ne Jorman puheesta ja asetan ne peräkkäin, näyttää poikien opettamisen erilaisuus seuraavalta:

Se oli niin erilaista.

Niitten kanssa ei voi mennä samalla lailla eteenpäin.

Se on lasten kaitsemista,

Menee tunnista paljon aikaa [...] järjestyksen aikaansaamiseksi,
opetusrauhan ja työrauhan aikaansaamiseksi.

Ne tuntuu repeävän sinne sun tänne.

Se on semmost hirveet kieltämistä koko ajan.

Ne tuodaan hoitoonki vähäks aikaa, et vanhemmat saa rauhaa

Mun täytyy hirveest antaa anteeks,

ei voi olla niin tiukka,

muuten ne lähtee saman tien pois.

Niil ei ole selvä, et miks ne tääl on.

Arvioinneissa korostuu poikien kurissa pitäminen. Pojat, jotka tuntuvat repeävän sinne sun tänne, on tuotu balettikouluun hoitoon, jotta heidän vanhempansa saisivat hetkeksi rauhaa. Nämä kurittomat pojat on saatava järjestykseen, joka tanssinopettajalle merkitsee hirveätä kieltämistä koko ajan. Hän joutuu myös antamaan hirveästi anteeksi, jotta oppilaat ylipäättänsä pysyisivät koulussa. Siksi hän ei voi olla yhtä tiukka tai vaativa kuin tyttöjä opettaessaan, mikä merkitsee, että he jäävät baletin ohjelmassa jälkeen, kuten Jorma myöhemmin täsmentää.

Tulkitsen arviointien viimeisen toteamuksen eräänlaiseksi poikien opettamiseen liittyvän erilaisuuden teemalliseksi ytimeksi. Pojat eivät tiedä, miksi he ovat balettikoulussa opiskelemassa klassista balettia. Tämä arviointi yhtäältä selittää sen, miksi pojat käyttäytyvät siten kuin käyttäytyvät ja miksi poikien opettaminen on niin erilaista. Toisaalta arviointi perustelee sen, minkälaisia valintoja Jorma omassa opetuksessaan on tehnyt.

Jorma on ottanut itselleen valtuuksia ja muuntanut tanssioppilaitoksen opetussuunnitelmaa poikien opettamisen tarpeisiin. Hän kertoo kuinka opetussuunnitelma ei ensimmäisellä luokalla oikeastaan mahdollista muuta kuin sen, että *seisottais tangossa ja ojennettais ja koukistettais jalkoja*. Poikien näkökulmasta opetussuunnitelma on Jorman arvioimana tylsä. Sen vuoksi hän on muokannut suunnitelmaa siten, että pojat saisivat liikunnan riemua tunnilta. Tämä mahdollistuu mm. sillä, että harjoitellaan kaikkea muutakin kuin vain klassista balettia. Tämä muu on mm. hyppyjä, lihaskuntoharjoituksia ja juoksulenkkejä. Näillä opetussuunnitelman muutoksilla Jorma pyrkii siihen, että balettikoulussa käyminen olisi pojille miellyttävämpi kokemus ja että he siten innostuisivat baletista. Tai kuten Jorma tavoitteensa täsmentää: *Jotta ne tajuais, miks ne täällä on*.

Jorma jäsentää myös omaa asemaansa suhteessa muihin opettajiin. Hän kertoo kuinka opettajat arvioivat Jorman työtä hänen oppilaidensa osaamisen kautta: *sä et ole ollu varmaan tarpeeks tarkka, sä et ole kiinnittäny tarpeeks huomiota siihen ja siihen ja siihen*. Hän kuitenkin itse arvioi, että poikien opettamisessa saman tuloksen odottaminen kuin vastaavan luokan tytöiltä on liikaa vaadittu. Pojilta ei voi vaatia samanlaista edistymistä kuin tytöiltä. Ne opettajat, jotka eivät koskaan ole opettaneet poikia eivät tiedä, että *se ei ole samaa ku opettaa tyttöjä*. Tyttöjen opettamisen voi eräällä tavoin ajatella muodostavan sen normin, jonka mukaisesti balettia pitäisi opettaa myös pojille. Jorma viittaa tähän toteamalla, että se ulkoinen paine poikien opettamisessa *on vähä semmonen*. Mutta poikien opettaminen on kuitenkin erilaista eikä sitä voi toteuttaa samanlaisena kuin tyttöjen opetusta.

Ammattimainen oppilas (professional pupil)

Jorman puheessa korostuu poikien opettamisen erilaisuus. Mutta mistä Jorma oikeastaan tekee eroa? Itsestään selvästi tietenkin tyttöjen opetuksesta, joka voisi näyttää seuraavalta, jos se olisi poikien opettamiselle täysin vastakkaista:

Se oli niin tuttua.

Niitten kanssa mennään baletin ohjelmassa eteenpäin.
Se ei ole lasten kaitsemista vaan oppilaiden kanssa työskentelyä,
Tunnilla on järjestys, opetusrauha ja työrauha.
Ne ovat paikoillaan.
Ei tarvitse kieltää.
Ne tuodaan oppimaan.
Mun ei tarvitse antaa anteeks,
ja voin olla tiukka,
Ne pysyvät.

Ne tietävät, miks ne tääl on.

Vaikka Jorma on miestanssinopettaja, jäsenyytensä hänenkin näkökulmastaan baletin opettaminen tyttöjen opettamisen kautta. Tyttöjä opettaessaan hän tunsi olevansa oikealla uralla, tekevänsä asioita oikein ja saavuttavansa tuloksia. Se oli hänelle tavalla tai toisella tuttua – näin on ollut, näin kuuluu olla ja näin kuuluu tehdä. Sen sijaan poikien opettaminen oli kuin juoksisi jatkuvasti seinään päin. Tanssin taidemuodoista juuri klassista balettia on traditionaalisesti pidetty erityisen feminiinisenä ja naisten/tyttöjen taiteena (ks. esim. Daly 1997, 2002b, Foster 1996b, Lehtikoinen 2003, Novack 1993, Spurgeon 1997). Tyttöjen opettamisen voi näin ollen ajatella muodostavan eräänlaisen hegemonisen perustan klassisen baletin opettamisessa; tyttöjen opettaminen on se malli, jonka mukaan opetus suunnitellaan ja toteutetaan. Tätä mallia voi jäsentää myös Gordonin, Hollandin ja Lahelman (2000, 71–76) tarjoamalla ammattimaisen oppilaan käsitteellä. Klassisen baletin ammattimaista oppilasta (professional pupil) voisi luonnehtia seuraavasti: tunnollinen, opiskeluun keskittyvä, työskentelee rauhallisesti annetussa tehtävässä, on (paradoksaalisesti) paikoillaan ja tietää miksi opiskelee balettia. Edellä mainittujen tutkijoiden tavoin voi siten kysyä onko klassisen baletin ideaali- tai mallioppilas aina tyttöoppilas (mt., 59). Tässä klassiseen balettiin liittyvässä keskustelussa on kiinnostavaa nähdä niitä piirteitä, joista ainakin Suomessa on keskusteltu hyvinkin vilkkaasti jo 1980-luvulta saakka, kuten esimerkiksi Gordon, Holland ja Lahelma (2000) osoittavat. Kysymyksessä on lähinnä peruskoulun mutta myös muiden oppilaitosten tyttöistyminen. Se merkitsee, että tytöt suoriutuvat oppimisesta paremmin ja käyttäytyvät poikia paremmin sosiaalisissa tilanteissa (mt., 84). Samanlaista suuntaa on nähtävissä myös tässä tanssioppilaitoksessa: poikien kanssa ei voi mennä klassisen baletin opettamisessa samassa tahdissa eteenpäin kuin tyttöjen opettamisessa ja pojat ovat varsin viljejä.

Urheilu ja tekniikka

Jorma tekee eroa edellisen kaltaiseen tyttöjen opettamiseen ja irtisanoutuu klassisen baletin tyttö- tai naishegemoniasta. Hän luo sellaista baletin opettamisen käytäntöä, joka on muutakin ja siten miellyttävämpi kokemus pojille. Myöhemmin haastattelussa hän täsmentää, että hän tekee oppilaistaan *semmosii urheilullisia tanssijoita*. Hän kiinnittää huomiota siihen, että oppilaat olisivat mahdollisimman liikunnallisia ja tekisivät tanssin ohella jotakin muuta. *Tää on sen verran tylsää yksinään*, hän täsmentää. Edellisen lisäksi hän on lähestynyt poikaoppilaiden maailmaa keskustelemalla heidän kanssaan esimerkiksi *tietokonepeleistä tai terminaattorielokuvista*. Tässä Jorma luo tietynlaista kuvaa pojista: he ovat mm. tekniikkaan ja jollakin tavalla taisteluun suuntautuneita. Miten tämä sitten määrittää hänen opetustaan ja suhdettaan oppilaisiin?

Toisaalla haastattelun kuluessa hän tuo esiin, että:

”siellä on nyt kaksi oppilasta, joilla on [...] hyvin tällomaisia naisellisia piirteitä, [...] mieltymyksiä, et[...] osaavat varmaan kaikki naisten variaatiot muttei miesten variaatioita juurikaan. Mut samalla lailla mä olen pistänyt ne punnertamaan ja tekemään niinku kaikki muutenki.”

Tässä lainauksessa, preesensistä huolimatta, Jorma viittaa aikaisemmin hänellä olleeseen poikaluokkaan, jossa oli naismaisia poikia. Tästä hänen arvioimastaan piirteestä huolimatta, hän pisti heidät kuitenkin punnertamaan ja tekemään kuten muutkin (pojat) tekevät. Hän haluaa korostaa oppilaissaan urheilullisuutta ja tekniikkaan suuntautuneisuutta, joka siten ehkä vahvistaa kuvaa maskuliinisista ja heteroseksuaalisista miestanssijoista. Hän omassa opetuksessaan tekee eroa sellaisiin miestanssijoihin joilla on *naisellisia piirteitä*. Vastaavaa osoittaa myös Wulff (1998, 113), kun hän kuvaa Ruotsin kuninkaalliseen balettiin kuuluvien miestanssijoiden puhetta kahvipöydässä:

”He keskustelivat siitä uskomuksesta, että miestanssijat ovat homoja, vaikka tosiasias-
sa useimmat miestanssijat tässä tanssiryhmässä eivät olleet. Heitä huolestutti tämä ja he
halusivat varmistaa, että minä (Wulff) ymmärsin, että he olivat ’keitä tahansa tavallisia
miehiä, jotka ovat kiinnostuneet teknisistä asioista. Se ainoa ero on, että me olemme kiin-
nostuneet baletista.’”⁷⁷

⁷⁷ ”They talked about the belief that male dancers are gay, while in fact most male dancers in this company were not. They were concerned about this and about making sure I (Wulff) realized that they were ‘like any ordinary guys who are interested in technical stuff. The only difference is that we’re interested in ballet.’” (Wulff 1998, 113.)

Tässä puheessaan Ruotsin kuninkaallisen baletin miestanssijat osoittavat olevansa tavallisia ja normaaleja miehiä. Korostamalla tanssivien poikien/miesten normaaliutta pyritään Lehikoisen (2003, 76–80) mukaan välttämään heihin liitetty toiseus ja sen tuomat negatiiviset mielleyhtymät tanssivan miehen marginaalisesta sosiaalisesta asemasta. Normaaliusdiskurssin mukaista tavallisuutta korostetaan mm. osoittamalla tanssivan pojan ja miehen urheilullisuutta ja kiinnostusta mm. erilaisiin teknisiin asioihin. Myös Jorma ottaa puheessaan kantaa siihen, millaisia ainakin joidenkin miestanssijoiden pitäisi olla. Tässä kannanotossaan hän seuraa romantiikan ajoista lähtien ollutta käsitystä siitä, että miestanssijan rooliin kuuluvat seuraavat ominaisuudet: voima ja toiminta (strength/action), vahvuus, miehekkyyys ja urheilullisuus (Daly 1997, 113, 115). Kannanotossaan hänen voi nähdä liittyvän myös Lehikoisen (2003, 62–65) jäsentämään sankaruusdiskurssiin, jossa erilaiset kulttuuriset kertomukset, tarut ja myytit niin kuvallisina kuin kirjallisina lähteinä antavat aineksia heroisen miehen rankentamiseksi myös klassisen baletin kontekstissa. Näyttelijä Arnold Schwarzeneggerin vauhdittamat terminaattorielokuvat populaarikulttuurin kuvastona ovat tästä yksi esimerkki.

Sukupuolirooliteorian mukaan nainen ja mies, feminiinisyys ja maskuliinisuus nähdään usein binaarisesti toistensa vastakohtina, jolloin myös toimintaa, esimerkiksi tanssinopetusta määrittävät pitkälti stereotyyppiset käsitykset oikean- ja vääränlaisesta nais- ja miestanssijasta. Sukupuolirooliteorian mukaisia erotuksia poikien tanssinopetuksen toteuttamiseksi on myös käytetty houkuttelemaan lisää poikia tanssin taidemaailmaan. (ks. esim. Lehikoinen 1997, 2003.)

Paitsi sukupuolirooliteorian näkökulmasta maskuliinisuuden korostusta on arvioitu myös tanssitaiteen/klassisen baletin statuksesta käsin. Lehikoinen (1997, 199 ks. myös Daly 1997, 115) kirjoittaa siitä käsityksestä, että länsimaaisessa kulttuurissa tanssi taidemuotona hyötyisi ”oikeiden”/”tosi”-miesten osallistumisesta siihen. Miesten osallisuus oikeuttaisi tanssin ylevän päämäärän ja siten patriarkaalinen yhteiskunta arvostaisi tanssia enemmän ja siksi turvaisi tanssin taloudellisen aseman muiden taidemuotojen joukossa.

Miestanssijat, jotka eivät sovi traditionaalisen miehen rooliin uhkaavat siten tanssitaiteen olemassaoloa kokonaisuudessaan. Tämän lisäksi maskuliinisuuden korostamiseen liittyvät myös mm. Spurgeonin (1997) ja Lehikoisen (1997, 2003) pohdinnat homofobiasta tanssin taidemaailmassa. Homofobia liittyy käsitykseen tai oletukseen siitä, että jokseenkin kaikki miestanssijat ovat homoseksuaaleja tai vähintäänkin naismaisia. Lehikoinen (1997, 199) jatkaa, että pelko siitä, että miestä

ei pidetä ”oikeana” tai ”tosi”-miehenä vaan homoseksuaalina tai naismaisena, voi pakottaa jotkut heteroseksuaalit miestanssijat ja tanssinopettajat tukemaan macho-maisuutta tai korostunutta miehisyyttä tanssissa.

Jotta tanssitaidetta ei pidettäisi vain naisille tarkoitettuna taidemuotona, omissa tanssissa peräti perversiteetina eikä miestanssijoita naismaisina tai homoseksuaaleina, on syytä korostaa miestanssijoiden ja poikaoppilaiden maskuliinisuutta, tavalla tai toisella.⁷⁸

Edelliseen huomioon voi liittää Jorman kuvaukset omasta roolistaan suhteessa oppilaisiinsa. Hän on *jonkunäköinen miesmalli*, ei kuitenkaan miesihanne. Hän on myös isähahmo hyvin monelle poikaoppilaalle. Tämän Jorma liittää yksinhuoltajuuteen. Vaikka hän ei ole erityisen innokas tästä roolistaan (*ei nyt pelottavaa, mut semmost vähä ikävää, et tää ei kuulu muun tehtävii*), hän kuitenkin hoitaa sitä välillä. Tulkitseen tässä puheessa eräänlaisen kulttuurisen odotuksen miesmallina olemisesta. Ehkäpä oppilaiden vanhemmat, muut tanssinopettajat ja/tai Jorma itse esittävät tietoisesti tai tiedostamattaan toiveita miestanssinopettajalle hänen opettaessaan poikia. Tässä puheessaan Jorma saattaa myös vastata tanssioppilaitoksen ulkopuolella vaikuttavaan yhteiskunnalliseen yksinhuoltajuusdiskurssiin, joka saattaa asettaa ”paineita” toimia miehen mallina pojille.

Eron merkitys

Jorman puhe poikien tanssinopetuksen erilaisuudesta on mielenkiintoinen ja haastava näkökulma klassisen baletin perinteeseen. Kysymys on siitä, minkälaisia mahdollisuuksia klassisen baletin opetussuunnitelma tarjoaa oppilaalle oman sukupuoli-identiteettinsä jäsentämiselle klassisen baletin kontekstissa. Mitkä ovat niitä sosiaalis-kulttuurisia malleja, joita opetussuunnitelma ja tanssinopettajat sen toteuttajina tarjoavat klassista balettia opiskeleville pojille? Kenen hyvää erilaisuuden huomioonottaminen ja toteuttaminen edistävä: tanssivan pojan vai tytön, tanssinopettajan vai tanssitaiteen? Ja kuka tai mikä erilaisuuden korostamisen myötä sivuutetaan? On helppo nähdä, että erilaisuuden diskurssi ei sellaisenaan tuota itsestään selvää merkitystä siitä, miten ja mistä poikien tanssinopettaminen eroaa. Se, miten erilaisuus ymmärretään, riippuu perspektiivistä. Puhe erilaisu-

⁷⁸ Toisaalta homoseksuaalisuuden kieltäminen tai vähättely saattaa liittyä siihen, että homoseksuaalisuus kuului vielä 1980-luvun Suomessa laittomuuden piiriin (ks. myös Lehikoinen 2003, 244; Wulff 1998, 110). Kieltäminen saattaa siis olla kulttuurinen traditio, josta vasta vähitellen vapaudutaan.

desta on siten poliittista puhetta, joka kietoutuu aina kysymyksiin vallasta ja dominanssista nyt klassisen baletin opettamisessa pojille. Daly (1997, 112) ehdottaakin, että vain kysymällä kysymyksiä, ”ero” – tämä ilmeisen luonnollinen ja viaton ilmiö, johon baletin diskurssi on perustunut – saadaan näyttäytymään sosiaalisesti ja poliittisesti konstruoituina vastakkaisuuksina.

5.3. Baletinopetuksen tavoitteet, opettajan motivaatio ja vuorovaikutus tanssinopetuksessa

Tässä keskustelukollaasissa tanssinopettajat katsovat hyvin lähelle omaa toimintaansa, kun he jäsentävät baletinopetuksen tavoitteita, opettajan motivaatiota sekä tanssinopettajan ja tanssioppilaan vuorovaikutukseen liittyviä teemoja tässä tanssioppilaitoksessa. Teemat kietoutuvat toisiinsa rihmaston tavoin ja avaavat mielenkiintoisia ikkunoita klassisen baletin opetustilannetta kehystäviin diskursseihin. Keskustelu alkaa baletin opetuksen tavoitteista, jotka ovat yksi opettajan motivaatiota määrittävä tekijä. Motivaatio paikantuu kuitenkin myös tanssioppilaan ja tanssinopettajan välisen vuorovaikutuksen luonteeseen.

”Toi on hyvin arka paikka se balettiluokka.”

Teija: Sä [sanoit aikaisemmin], et täs on iso vastuu ettei riko lapsia? Ni miltä se sust tuntuu tai mitä se sus herättää?

Ritva: Onhan se tietysti hirveen mielenkiintoinen haaste. Mutta siin on semmonen pieni ristiriita. Kun tietää mikä on ideaali, mihin pyritään, miten sen pitäis mennä, mutta sitte näkee, että sillä lapsella ei ole siihen vielä mahdollisuutta. [...] Kun niil ei ole piukat vii-dennet asennot [...] vielä ekalla luokalla, vaan ne tekee vähä niinkun. [...] Ja kuitenkin siellä jossain [on], [että] ku se aukikierto [pitäisi olla] lonkasta eikä nilkasta ja polvesta. Ja jos mä käsken sen vääntää ni se ehkä meniskin. Mut mulla ei ole sit kuitenkaa sydäntä. Kun ei se mee vielä ihan ja pysy siinä.

Teija: Et on niinku unelma jostakin, ja sit se todellisuus.

Ritva: Nii. Kun ne lapset [...] ei ole mitään ideaalikroppasia. [...] Jos halutaan saada luokka kokoon, [niin] otetaan semmosia tavallisiakin, ei mitenkään baletin kannalta ideaalikroppasia lapsia. Siin on monta kertaa opettajan motivaatio, että mä nyt opetan näitä, kun nää haluaa harrastaa, mut ei näistä ammattiin asti kuitenkaa koskaan tuu. Siin on pikkusen semmonen, et siltä työtä on vähän pohja pois. Kuitenkaan ei ole kysymys ihan pelkästää, että lapset tulee harrastamaan ja viihtymään. Ne on kunnianhimoisempia tavoitteita, mitä meidän koulussa on.

Jorma: Täällä just se vaatimustaso niille oppilaille on eri.

Teija: Minkälainen motivaatio sulla tällä hetkel on, opettaa näitä [...] luokkia?

Ritva: No se vaihtelee ihan mun oman mielialan [mukaan], semmosta aaltoliikettä. Se vaihtelee kyllä aikatavalla mun motivaationi. Tietysti aina, kun huomaa, että joku oppilas on oppinu jotain, et se on lähellä sitä ideaalia, se on lähellä sitä maalia, ni se taas lisää sitä motivaatiota. Hei sittenkin. Ja että ne lapset, ne vaan jaksaa päivästä toiseen tulla, [...]

vaikka meillä ei hirveesti alaluokilla ole vielä esityksiä. Kyllähän meillä pieniä tanssunpätkiä yritetään tehdä, et on joulujuhlissa sitte jotain. Tää on todella suuri asia kaikkien oppilaitten motivaation kannalta. Mut on se motivaatio semmonen vuorovaikutusasia.

Jorma: Jos jos mul on hyvä luokka, tai siel on semmosii oppilaita, joista mä uskon, et tulee tanssijoita nii se innostaa mut ihan erilaisiin suorituksiin, kun sit semmonen vaatimat-tomampi luokka.

Pirkko: Must viides luokka on kiva opettaa, ku [...] ne lapset on siin iäs, et niil on oma motivaatio siihen.

Teija: Miten se oma motivaatio ilmenee?

Pirkko: Kyl sen näkee asenteesta, miten ne tekee. Et joku oppilas ei ole motivoitunu, ni se ei tee sitä viimestä puristusta. Se on vähä sinne päin. Ja se ilme voi olla vähä semmonen haluton, ei oikee viitsi tehdä. Se on vähä semmosta löysää, eikä ole enää onnistujaa ja lopettaa ehkä kesken. No keskenlopettamisessa voi olla tietysti muitaki syitä. Voi olla, et on kova itsekritiikki, että jos se ei mee [niin] sä et jatka, vaik pitäa vaa jatkaa seuraavaan liikkeeseen. [...] Kyl se motivaatio, kyl sen näkee tunnilla, [on] ote ja henki. Se on jännä juttu, ku se on tommost hiljast työskentely, [ja on] musiikki. Siel on oma atmosfäärinsä.

Teija: Kerro siitä.

Pirkko: Tää luokka, mikä mul on nyt ollu, viides luokka, ni sil on hirveen hyvä motivaatio. [...] Se on niin hiljanen luokka ja ne yrittää hirveesti. Tavallaan mä olen ollu ihan huolis-saniki siitä, et se on niin hirveen hiljanen ja yritteliäs. Tää on ollu must semmonen ihan-neluokka, ettei ole ollu minkäänäkösiä kurinpitovaikeuksia, eikä mitää muutakaa. Ei ole tarttenu soitella mistää asioist kotiinpäin, eikä sieltäkää ole tullu. [...] Et mul on käsitys, että et se on ollu kauheen ongelmaton luokka johtuen siit niitten omasta [motivaatiosta].

Teija: Mitä se merkitsee sun opettajantyölle, et oppilail on näin vahva oma sisäinen motivaatio?

Pirkko: On helppo mennä eteenpäin, sä näät tuloksii. Sä voit olla tyytyväinen. Siihen voi keskittyä ja se opetustilanne on mukava. Et se ei ole väsyttävä. [...] Et sä nautit siitä, se menee itsestää. Vaik tietysti on joskus raskasta, ku sä joudut jokaisee virheeseen paneutuu ja elät jokaisen oppilaan mukana. Koitat saada sen tekemään kotona, et onhan sitä väsyny. Mut se on mieluista mennä sinne, et se lähtee toimimaa.

Ritva: Se on nimenomaan se vuorovaikutus. Et mulle on tärkeä se, et mitä mä saan ulos niistä lapsista niin fyysisesti kuin sitten myös semmosella henkisellä tasolla jollain tavalla.

Pirkko: Opettaja voi hirveesti vaikuttaa siihen, et onko [oppilaalla] hyvä päivä vai huono päivä, tai onko hyvä kausi. Voi olla, et on joku opettaja, eikä sen tarte tehdä mitään. Se on asenne, joka henkii, et miten se [oppilaan] hyväksyy ja tykkää tai ei, tai et [oppilas] osaa. Toi on hyvin arka paikka se balettiluokka. [...]Joku opettaja voi henkisesti painaa niin, et

[oppilas] te[kee] todel huonosti. Et ei pääse onnistuu, et ei meinaa mikää onnistuu. Sitte voi olla semmonen opettaja, joka antaa itseluottamusta sil omal asenteellaan. Ei tartte edes sanoa, ni saa sen oppilaan tekee itsestään. Sä uskot, et ne onnistuu, ne menee ja sä haluut tehdä. Must se henkinen puoli on hirveen tärkeä.

Viola: Kyl se on oppilaan kokonaisvaltasta tuntemista ja jollain tavalla myös kokonaisvaltaista huoltamistakin. Kyl sun täytyy ottaa huomioon ne asiat, mitä siel on, koti ja tavallinen koulu ja mahdolliset ongelmat, sairaudet. Kaikki tämmöset. [...] Kyl mä koen, että se on hirveen läheistä työtä sen oppilaan kans. Se on fyysistä, [...] ku toinen liikkuu siinä ja muuta, ni kylhän sä henkisesti tajuat hyvin tarkkaan, jos siel on jotain pielessä.

Orvokki: Tähän on henkisesti ja fyysisesti yhtä pakettia tää ihminen, yhtä kokonaisuutta. Et tää on tämmönen fyysinen, hirveen raskas työ, mut tää on myös henkinen, [siis] kestää sitä opetusta. Että kun [opettajana] joutuu etsimään virheitä ja joutuu niistä sanomaan, niin ei kaikki oppilaat ehkä henkisesti kestä samalla tavalla. Et toiset masentuu ja toiset itkee välillä. Ja sitte niille selitetään, että ihminen oppii omassa tahdissa. Et joku oppii nopeemmin, joku oppii hitaammin, mut kaikil on mahdollisuus oppia, ku vaan tekee sen työnsä.

Orvokki: Tää [opettajan] työ vaatii hirveesti keskittymistä ja henkisiä voimavaroja, koska oppilaat oppii eri tahdissa. Ja sitte voi olla niitä ala- ja ylämäkiä oppilailla, ja ne pitäs kaikki kyetä kantamaan opettajana. Niit pitäs koko aika kannustaa kaikesta huolimatta. [vaikka...] joskus on joukossa semmosia, joilla ei ole ikinä mahdollisuutta tulla klassisiks.

Viola: Mul on jotenki huoli siitä, millä taval mä niille selvitän sen asian, joil mä tiedän ei ole jatkamahallisuutta. Et se on mun mielest vaikeeta. Joskus must tuntuu, että mä valehtelen niille. [...] Joskus on semmonen tunne, et annanks mä vääränlaist toivoo, kun mä tiedän, et se loppuu tähän aika pian. Se on hirveen vaikeeta.

Teija: Mitä se on se henkinen kapasiteetti ja keskittyminen luokassa?

Orvokki: Keskittyminen on se, että sä jatkuvasti seuraat. [...] Sun pitää nähdä jokaisen oppilaan virheet, kyetä ohjaamaan jatkuvasti joka päivä. [...] Opettajal pitää olla hirveen henkinen kapasiteetti koko ajan huomata, koko ajan huomioda, koko ajan opettaa. Ja osata[kseen] korjata virheet, täytyy olla opetussilmää. Mä tiedän, miten se liike kulkee metodisesti, didaktisesti, mut se ei riitä. Se oppilas ei ehkä osaa sitä suorittaa, mut osaakseen suorittaa sen oikein, ni opettajan pitää nähdä se. Ja henkiset varathan täytyy olla hirveen suuret, koska oppilaat käy tavallista koulua, [jonka jälkeen] ne tulee meille vielä. Ne on hirveen väsyneitä, joulun alla varsinkin. Ne haukottelee suu auki kesken tuntii. Ja [opettajan] pitää olla koko ajan freesi, koko ajan kiinnostunut, koko ajan jaksaa.

Ku [oppilaat] tässä raatavat hikisinä, kaikki yrittävät parhaansa, [niin] mä katon kyllä velvollisuudeks heitä opettaa. Mä olen omast mielest onnistunu sikäli, että mulla ei ole mitää suurta eroo oppilais ollu yhdessä luokassa. Mut on luonnollista, et ne lahjakkaammat, ne oppivat nopeemmin ja näin. Mutta se on kyllä semmonen tärkeä asia, että oppilas ei ole henkisesti millään lailla painostettu.

Ritva: Mun pitää pystyä [pitämään] se opetustilanne, se ilmapiiri semmosena hedelmälisenä. Sillai että siin olis kaikkien turvallista ja semmosta, comfortable. Ilmapiiri voi olla joskus hirveen epämukava. En mä tarkota mikään hauska tai mukava tehdä, mutta että voi olla oma itsensä ja tehdä siinä pelkäämättä koko ajan, et jos mä käännän pääni väärään suuntaan ni toi räjähtää taikka jotain semmosta. Että siinä harjottelutilanteessa on lupa epäonnistua. Saa tehdä virheitä. Ku niitten kautta sitten taas oppii. Ja sit ku mä teen itte virheen ni mä sanon, että sori otetaas uudestaan, mulle tuli hama. Tai pyydän anteeks taikka jotain. Et mä en yritäkään asettautua sillai yli-ihmisen asemaan. Jos mä myöhästyn kaks minuuttia, mä pyydän anteeks oppilailta [...]. Koska kaikilta vaaditaan se täsmällinen tuleminen sinne. Jos mä en itte sitä noudata, ni ei ne muutkaan noudata sitä.

”Motivaatio on vuorovaikutusasia”

Tämä keskustelukollaasi alkaa kysymykselläni, jossa tarkennan Ritvan aikaisemmin korostamaa tanssinopettajan vastuuta, joka liittyy erityisesti alaluokkien opettamiseen: *”siin on mun mielest hirveen vastuu, et ei riko niitä lapsia”*. Vastuu merkitsee Ritvalle *mielenkiintoista haastetta*, mutta samalla se pitää sisällään pienen ristiriidan, joka liittyy baletin opetuksen tavoitteisiin ja tanssinopettajan motivaatioon juuri tämän tanssioppilaitoksen kontekstissa.

Ritva ja Jorma kertovat kuinka tässä tanssioppilaitoksessa klassisen baletin opetuksen tavoitteet ovat kunnianhimoisia ja vaatimustaso on kova. Tanssioppilaat eivät tule pelkästään harrastamaan ja viihtymään vaan heidän suuntanaan on tavalla tai toisella ammatillaisuus. Tämä tavoite näkyy mm. Ritvan puheessa ideaalista, joka on se, *mihin pyritään, miten sen pitäis mennä*. Ideaali liittyy paitsi klassisen baletin tavoitteeseen ja tekniseen suoritukseen myös siihen millaisia oppilaiden kehot ovat eli *ideaalikroppaan*. Klassinen baletti edellyttää tanssioppilaalta sellaista kehollista rakennetta, joka mahdollistaa tanssitekniikan vaatimukset esimerkiksi *viidennet asennot ja aukikierron*. Baletin opetuksen ideaali viittaa siten aina jonkinlaiseen ihanteeseen: ihannekeho, ihannesuoritus, ihannetavoite. Puheessaan ideaalista Ritva väläyttää yhtä klassisen baletin opetussuunnitelman perustetta, jonka voi ymmärtää ihanteen ideologiana.

Ideaalidiskurssi

Edellä avautuneeseen klassisen baletin ideaali- tai ihannediskurssiin sopii hyvin ”abstraktin oppilaan” malli, jota Gordon, Holland ja Lahelma (2000, 5, 36–51) esittelevät yleissivistävän koulun opetussuunnitelman perustana. ”Abstrakti oppilas” on abstrahoitu kaikesta erilaisuudesta kuten sukupuoleen, sosiaaliluokkaan, etnisyysyteen tai kansallisuuteen liittyvistä taustoista tai siteistä. Suomessa peruskoulun opetussuunnitelmaa toteutetaan pitkälti tasa-arvon ja tasavertaisten mahdollisuuks-

sien ideologiaa soveltaen. Samalla tämä ideologia edellä mainittujen tutkijoiden mukaan sulkee silmät erilaisuuden merkityksiltä, mahdollisuuksilta ja myös ongelmilta. Mitä sitten ”abstrakti oppilas” voisi merkitä klassisen baletin opetuksessa?

”Abstrakti oppilas” klassisen baletin opetuksen perustana voisi olla edellä kuvattunlainen ideaalioppilas, joka on abstrahoitu ensinnäkin kehojen erilaisuudesta. Tähän liittyy myös edellisessä poikien opettamiseen liittyneessä keskustelukollaa- sissa ilmennyt klassisen baletin opetuksen sukupuolikysymys. Jorma totesi ottaneensa valtuuksia ja muuttaneensa opetusta sellaiseksi, joka hänen arvioimanaan paremmin soveltuu poikaoppilaille. Toisin sanoen hänen opetuksensa poikkeaa siitä, mikä tässä tanssioppilaitoksessa on tavallista tai normi. ”Abstraktin oppilaan” voisi ajatella olevan myös sukupuoleton: sukupuolen eroa ei ainakaan lähtökohtaisesti ole otettu huomioon klassisen baletin opetussuunnitelman perustana. Aikaisemmassa tanssinopettajan arkeen liittyvässä keskustelukollaa- sissa Ritva puolestaan toi esiin, että hänen opetuksensa perustana on *liikeluettelo*, jonka mukaisesti hän suunnittelee ja toteuttaa opetustaan aina kuitenkin oppilaiden oppimisen ehdoilla. Opetuksen sisältönä liikeluettelonkin voi ajatella toteuttavan ”abstraktin oppilaan” ideaa: nämä liikkeet tässä järjestyksessä tulisi oppia riippumatta siitä, kuka niitä on opettelemassa. ”Abstraktin oppilaan” taustalla on siten klassisen baletin traditiosta nouseva ihannetanssija, jonka suhteen tanssioppilaita tunneilla opetetaan ja arvioidaan.

Klassisen baletin opetustilanteessa voi nähdä piirteitä myös tietynlaisesta sosiaalisesta käyttäytymisideaalista. Se tulee ilmi mm. Orvokin haastattelun kuluessa toisaalla, kun hän viittaa siihen, kuinka jotkut oppilaat *käyttäytyy huonosti tunnilla*. Hyvin käyttäytyminen on niin ikään yksi klassisen baletin opetuksen ihanteista, jota Wulff (1998, 62, ks. myös Salosaari 2001, 40–41) kuvaa seuraavasti:

”Kun balettioppilaat vähitellen oppivat ne noin kaksisataa klassisen baletin liikettä, he samanaikaisesti sosiaalistuvat baletin kulttuuriin, eikä vähiten sellaiseen sopivuuteen, joka merkitsee tietynlaista kohteliaisuutta käsittäen esimerkiksi toistuvan kiittämisen ja anteeksipyyttämisen. Tämä perinne juontaa juurensa eurooppalaisista hoveista, joissa baletti aikanaan kukoisti; mutta sen voi nähdä myös keinona saada asiat kulkemaan sujuvammin tilanteissa, joissa ihmiset työskentelevät hyvin lähellä toisiaan.”⁷⁹

⁷⁹ ”As ballet students gradually learn the about two hundred steps of classical ballet, they are simultaneously socialized into ballet culture, not least into a decorum that calls for a certain politeness involving, for example, frequent thanking and apologizing. This is a heritage from the time when ballet was thriving at European courts; but it may also be seen as a way to make things run more smoothly in a setting where people work very close to each other.” (Wulff 1998, 62.)

Hyvän käytöksen lähteet sijoittuvat Euroopan hoveihin ja klassisen baletin alkuai-
koihin. Tämän lisäksi hyvän käytöksen voi ajatella liittyvän toisen tanssijan kun-
nioittamiseen: hyvä käytös edistää työskentelyä, joka pitkälti perustuu läheiseen
kanssakäymiseen toisten tanssijoiden/tanssioppilaiden kanssa. Yksi hyvän käytök-
sen ilmentymä on anteeksipyyttäminen, jota myös Ritva korostaa: *”Jos mä myöhästyn
kaks minuuttia, mä pyydän anteeks oppilailta[...], koska kaikilta vaaditaan se täsmälli-
nen tuleminen sinne. Jos mä en itte sitä noudata, ni ei ne muutkaan noudata sitä.”* Tässä
Ritva on esimerkkinä omille oppilailleen klassisen baletin maailmaan kuuluvasta
hyvästä käyttäytymisestä, ihannekäyttäytymisestä. Kun tarkastelen sekä Orvokin
että Ritvan puhetta suhteessa Gordonin, Hollandin ja Lahelman (2002, 36–37) jä-
sennyksiin ”abstraktista oppilaasta”, herää kysymys klassisen baletin sosiaaliluok-
kaisesta taustasta. Wulff (1998, 47) osoittaa, kuinka baletin opetuksen traditiossa
kiinnitetään huomiota paitsi klassiseen balettiin myös makuun ja tapoihin. Niitä
voi pitää jonkinlaisena kulttuurisena pääomana, ehkäpä peräti korkeakulttuurisena
pääomana. Vaikka suomalaisessa hyvinvointivaltiossa kaikenlainen julkista tukea
saava koulutus perustuu pitkälti sosiaalidemokraattiselle konsensukselle (Gordon,
Holland ja Lahelma 2002, 37), voi silti kysyä, mihin arvomaailmaan (yläluokan/kes-
kiluokan tms.) klassisen baletin opetus ja käyttäytymisnormit perustuvat, ja mitä se
merkitsee eritaustaisille oppilaille. Kysymys ei ole siitä, että näitä käyttäytymisnor-
meja pitäisi välttämättä muuttaa, vaan pikemminkin ymmärtää niiden lähtökohdat
ja niistä mahdollisesti aiheutuvat seuraukset.

Ideaali- , ihanne- tai ”abstrakti oppilas” ei kuitenkaan ole se oppilas, jonka opet-
taja luokassaan kohtaa. Sen sijaan hän kohtaa ”konkreettisen oppilaan”, joilla *ei ole
piukat viidennet asennot* vielä eikä aukikierto ole lonkasta kuten Ritva kuvailee. Toi-
saalla haastattelun kuluessa hän jatkaa, että kaikilla oppilailla ei ole mahdollisuut-
takaan klassisen baletin tanssijoiksi, koska heillä on rajoitteita fyysisesti. Näiden
”konkreettisten oppilaiden” ongelmiin on tartuttu tarjoamalla oppilaille mahdolli-
suuksia saada asiantuntemusta ongelmiinsa, esimerkiksi fysioterapiaa. Myös Unel-
ma korostaa, että oppilaiden erilaisiin rakenteellisiin ongelmiin on yhä enemmän
tartuttu: kiinnitetään huomiota fyysiseen rakenteeseen ja oppilaan edellytyksiin.
Tanssinopettajat ovat saaneet tukea ja välineitä ainakin oppilaiden kehollisen eri-
laisuuden kohtaamiseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita ettei ”abstraktin oppilaan”
malli vaikuttaisi tanssinopettajana olemiseen ja toimimiseen erityisesti hänen mo-
tivaatioonsa.

Motivaatio

Yksi keskeinen teema tässä keskustelukollaasissa on motivaatio, joka jäsentyy sekä opettajan että oppilaan motivaationa. Opettajan motivaatio on yhteydessä paitsi opettajan omaan mielialaan, mutta myös oppilaiden oppimiseen kuten Ritva kertoo. Jos oppilas on lähellä sitä *ideaalia/sitää maalia*, niin se lisää opettajan motivaatiota. *Hei sittenkin*, eli ideaalin toteutuminen on sittenkin mahdollista. Opettajan motivaatioon voi tulkita liittyväksi myös sen, jota Jorma edellisessä kollaasissa kuvaili lahjakkaan ja oppivan oppilaan kautta saatavana onnistumisen, osaamisen ja hyvänolontunteina. Kun oppilas lähti, hänelle tuli sellainen *puh* tunne. Mielenkiintoinen kysymys tietenkin on se, asettaako klassisen baletin opetussuunnitelman perustana oleva ideaalitanssija tai klassisen baletin opetusta ympäröivä ideaalidiskurssi tanssinopettajan motivaation jo lähtökohdiltaan koetukselle. Että kun oppilailla ei ole edellytyksiä klassisen baletin ammattiin asti, niin *siltä työtä on vähän pohja pois* kuten Ritva jäsentää.

Tanssinopettajan motivaatio ei kuitenkaan rakennu yksinomaan ideaalista vaan olennaisesti opettajan ja oppilaan välisestä konkreettisesta vuorovaikutuksesta. *Se motivaatio on semmoinen vuorovaikutusasia* kuten Ritva täsmentää. Tähän kiinnittää huomiota myös Pirkko, joka toteaa, että viidettä luokkaa on kiva opettaa, koska oppilailla on jo oma motivaatio siihen. Oppilaan oma motivaatio, joka ilmenee mm. asenteena, ilmeinä ja haluna lisää opettajan motivaatiota. Sen lisäksi oppilaiden motivaatio merkitsee Pirkolle sitä, että *on helppo mennä eteenpäin, sä näät tuloksii, voit olla tyytyväinen ja nautit siitä opetustilanteesta*.

Kokonaisvaltaisuus

Tanssinopettajien puheesta löytyy motivaation ohella yksi mielenkiintoinen seikka, jota lähes jokainen haastattelemani tanssinopettaja korostaa. Se on tanssinopettajan ja –oppilaan vuorovaikutuksen hahmottaminen kokonaisvaltaisena eli henkisenä ja fyysisenä suhteena. Klassisen baletin opiskelu on teknisesti ja fyysisesti erittäin raskasta kuten Orvokki toteaa. Vastaavalla tavalla kuin tanssinopettaja opetuksessaan myös oppilaan voi ajatella olevan jokaisella balettitunnilla omien taitojensa äärirajoilla (ks. s. 187 Violan huomio tanssinopettajan arkeen liittyneessä keskustelukollaasissa). Hän opiskelee klassisen baletin tanssiliikkeistöä ja tekniikkaa, joka oppimisen myötä muuttuu yhä vaativammaksi ja hienovaraisemmaksi. Tässä oppimisprosessissa opettajan merkitys on suuri, kuten Pirkko toteaa: *Opettaja voi hirveesti vaikuttaa siihen, et onko [oppilaalla] hyvä päivä vai huono päivä, tai*

onko hyvä kausi. Tanssinopettaja on suhteessa paitsi oppilaan kehoon, fyysiseen ja liikkeelliseen tekemiseen myös oppilaan mieleen. *Se on fyysistä, ja [...] kun toinen liikkuu siinä ja muuta, ni kylhän sä henkisesti tajuat hyvin tarkkaan, jos siel on jotain pielessä.* Näin asian kuvailee puolestaan Viola. Tässä puheessaan tanssinopettajat liittyvät siihen moninaiseen myös tanssitaiteen piirissä käytyyn diskurssiin, joka koskettaa kehon ja mielen, fyysisen ja henkisen yhteyttä.

Tulkinnan ja analyysin avaimia yllä kehkeytyneeseen teemaan tarjoaa ranskalainen filosofi Maurice Merleau-Ponty, joka kirjoittaa eletystä tai koetusta kehosta toiminnan keskiönä ja merkitysten kantajana. Tukeudun tarkastelussani suomalaisen tanssintutkijan Jaana Parviaisen (1998, 1999) jäsennyksiin Merleau-Pontyn fenomenologisesta filosofiasta ja sen sovelluksiin tanssitaiteen kontekstissa. Kiinnostavan perspektiivin fyysisen ja henkisen yhteyteen tarjoavat Merleau-Pontyn tarkastelut ihmisen erityislaatuisesta suhteesta omaan kehoonsa. Parviainen (1998, 67–68) Langeriin (1989, 36) viitaten kirjoittaa seuraavasti:

”Kuten Merleau-Ponty meitä muistuttaa, kehomme on meille pysyvästi läsnä oleva. Tästä huolimatta me emme pysty havaitsemaan sitä objektin kaltaisena, sillä se näkökulma, josta me havaitsemme kehomme, on aina muuttumaton. Silti tämä pysyvä ja muuttumaton kehomme läsnäolo mahdollistaa meille objektien havaitsemisen.”⁸⁰

Suhde omaan kehoomme on edellisen pohjalta hyvin poikkeuksellinen; keho on meille kokoaikaisesti läsnä koetun kehon perspektiivistä emmekä siksi voi havaita kehoamme objektin kaltaisena ikään kuin kehon ulkopuolelta. Tämä erityinen perspektiivi omaan kehoomme määrittää myös suhdettamme maailmaan ja sen objekteihin. Suhteemme maailmaan ei ole asian kaltainen vaan dynaaminen, elävä dialogi, jossa keho-minä/keho-itse kokevana keskiönä on kietoutunut maailmalliseen kudokseen, kuten Parviainen (1998, 35) toteaa.

Olemme aina kehossa ja kehon kautta suhteessa maailmaan. Siten keho on myös olennainen elementti tietoisuudessa/tajunnassa. Ne merkitykset, joita annamme asioille, ilmiöille ja objekteille rajoittuvat aina kehon antamaan perspektiiviin, joka on kehon lisäksi myös tilan ja ajan määrittäjä. (Parviainen 1998, 34, 68.) Keho ei ole kehys mielelle ja tajunnalle vaan kietoutuu perustavaa laatua olevalla tavalla ta-

⁸⁰ “As Merleau-Ponty reminds us, our body is permanently present to us, despite our never being able to observe it like an object, since the angle from which we perceive it is unalterable. Yet this permanent and invariable presence of our body is what enables us to perceive objects.” (Parviainen 1998, 67.)

junnan prosesseihin ja niissä ilmeneviin merkityksiin. Tähän liittyy myös Merleau-Pontyn näkemys, jonka mukaisesti keho on tietoisuus/tajunta jo itsessään. Parviainen (mt., 34) jatkaa, että kokemukset ja muistot eivät ole jotakin, mitä meillä on. Sen sijaan ne ovat myös jotakin, mitä me olemme: ne määrittävät sen, miten me ihmisinä olemme olemassa maailmassa.

Eletty elämä monenlaisina tapahtumina ja kuljettuina reitteinä jättää jälkensä kehoon, minkä voi jäsentää myös kehollisena esiymmärryksenä, esireflektiivisenä ymmärryksenä. Sen turvin me kykenemme olemaan ja toimimaan maailmassa. Keho kuljettaa mukanaan oman menneisyytensä sekä omina kokemuksina ja muistoina mutta myös jonakin, joka on toisten nähtävissä ja tulkittavissa. Juuri havaittavan kehon kautta me tulkitsemme toisten elämää: toiminta, tottumukset, tavat, asennot, eleet, kasvojen ilmeet, myös äänet ja sanat kertovat eletystä elämästä. Tämä on nähtävissä myös Violan puheenvuorossa, johon jo aikaisemmin tartuin. Tuon sen kuitenkin uudestaan esiin, koska se niin hyvin havainnollistaa käsillä olevaa aihetta. Viola pohtii läheistä työskentelyään oppilaan kanssa seuraavasti:

Kyl mä koen, että se on hirveen läheistä työtä sen oppilaan kans. Se on fyysistä, [...] ku toinen liikkuu siinä ja muuta, ni kylhän sä henkisesti tajuat hyvin tarkkaan, jos siel on jotain pielessä.

Viola tulkitsee oppilaan kehollisuuden kautta myös hänen muuta kuin klassiseen ballettiin liittyvää elämäänsä. Tässä tulee selvästi näkyväksi kehon kietoutuneisuus sosi-aalis-kulttuuriseen todellisuuteen. Keho heijastaa paitsi ”persoonallista” elettyä elämää ja kokemusmaailmaa myös yhteistä sosiaalis-kulttuurista historiaa ja siihen kietoutuvia merkityksiä. Siten keho voidaan ymmärtää ”anonyyminä” eli jossakin määrin ”toisena”, joka suuntautuu, osallistuu ja kietoutuu maailmaan esireflektiivisellä tavalla eli ennen tietoista reflektiivisyyttä. Juuri tämän vuoksi keho voidaan ymmärtää myös vieraana itselle. (Parviainen, 1998, 35, ks. myös 33–73; ks. myös Rouhiainen 2003, 103.)

Vuorovaikutuksen arkuus

Kun tarkastelen tanssinopettajan ja -oppilaan vuorovaikutusta nyt klassisen balletin kontekstissa, tarjoaa tämä kehollinen vieraus kiinnostavan mahdollisuuden hahmottaa vuorovaikutuksen ”arkuutta”. Kuten jo aikaisemmin kävi ilmi, keho on meille kokoaikaisesti läsnä. Silti se on myös osin piilossa juuri omaan kehoomme liittyvän erityisen perspektiivin vuoksi; me emme voi havainnoida kehoamme kokonaisuudessaan. Parviainen (1998, 72) nyt Dilloniin (1988, 9) viitaten kirjoittaa,

että keho on aistisesti tietoinen itsestään, mutta se on itselleen myös tuntematon, sillä keho pitää sisällään myös toiseutta.

Klassisen baletin opettaja on oppilaalleen sekä tunnistetun kehon että sen tunte-mattoman toiseuden todistaja. Opettaja on omassa toiminnassaan, havainnoissaan ja palautteessaan ikään kuin peili, joka heijastaa oppilaalle hänen olemistaan klas-sisen baletin oppilaana ja samalla myös ihmisenä. Tässä sosiaalisessa vuorovaiku-tuksessa ja opettajan katseessa oppilas etsii, tunnistaa ja muuntaa käsityksiään niin osaamisestaan, taidoistaan kuin itsestäänkin. (ks. myös Parviainen 1998, 72–73.) Kun tästä näkökulmasta tarkastelee tanssinopettajien puhetta oppilaan ja opettajan välisestä vuorovaikutuksesta, on hyvin ymmärrettävää, että opettajat kiinnittävät paljon huomiota vuorovaikutuksen laatuun. Ritva korostaa opetustilanteen ja vuo-rovaikutusilmapiiriin hedelmällisyyttä. Tällä hän viittaa ensisijaisesti turvallisuus-teen, *että voi olla oma itsensä ja tehdä siinä pelkäämättä. [...] Että siinä harjoittelutilan-teessa on lupa epäonnistua*. Ritvan näkökulmasta katsottuna keskeinen kysymys on se, miten luoda turvallinen ilmapiiri opetustilanteeseen. Yksi keino tähän on, että opettaja ei asetu *yli-ihmisen asemaan*, kuten Ritva tuo esiin. Pirkko puolestaan ko-rostaa opettajan asennetta suhteessa oppilaaseen. Kuinka opettaja *hyväksyy ja tyk-kää tai ei vaikuttaa siihen, miten oppilas onnistuu tai ei onnistu suorituksissaan*. Opettaja voi myös omalla asenteellaan *antaa itseluottamusta ja uskoa* oppilaalleen tai vastaavasti tietenkin *painaa* sen alas.

Vuorovaikutukseen liittyvässä puheessa opettajat ottavat pitkälti vastuun oppi-laan ja opettajan välisestä vuorovaikutuksen luonteesta. Se kuuluu opettajana ole-miseen. Keskeistä on opettajan suhde oppilaisiinsa ja hänen asenteensa heihin. Vuorovaikutus on *arka paikka*. Liitän tämän arkuuden ensisijaisesti siihen, miten tanssinopettaja tiedostaa tai ei tiedosta omia asenteitaan suhteessa oppilaisiinsa. Kysymys arkuudesta kietoutuu siten siihen, mitä tanssinopettaja ehkä tiedostamat-taan välittää oppilaalleen hänen taidoistaan, osaamisestaan ja mahdollisuuksistaan klassisen baletin alalla ja ylipäänsä ihmisestä kokonaisuudessaan. Vuorovaikutus ei ole yksinomaan tietoista palautteenantoa kosketuksessa ja kielessä vaan monin tavoin piilevääkin ehkä tiedostamatonta asennetta, joka edistää tai ehkäisee sekä oppilaan tanssinoppimista että itsetuntemusta tanssinopiskelijana ja ihmisenä. Tanssinopettajan ja tanssioppilaan vuorovaikutukseen liittyvää teemaa syventää seuraava keskustelukollaasi, jossa Pirkko jäsentää omia tunteitaan sekä suhteessa oppilaisiin että suhteessa opettajakollegoihin. Siten tämä vuorovaikutusdiskurssi laajenee myös tanssinopettajien väliseksi vuorovaikutukseksi.

5.4. Tunteet tanssinopettajan arjessa

**”Tää on aika jännä juttu tää tämmönen,
että aika voimakkaita tunteita näist oppilaisist ottaa”**

Pirkko: Mä olen nyt neljä vuotta niit [oppilaita] opettanu, ni me ollaan tultu niin tutuiks toistemme kanssa. Asiat menee itsestään, ettei tartte opettaa, tommoset esiintymiset, siis-tit tossut ja mitä kuuluu olla. Kaikki tämmönen, joka ei ole varsinaisesti balettiä, mut mikä kuuluu siihen. Ku niitten kans on ollu, ni se toimii itsestää. Se on must kauheen hienoo.

Pirkko: En mä tie, onks muiden alojen opettajilla [tarvetta], et se luokka saatas homo-geeniseksi. [Minulle] se on aina kiva. Se menee eteenpäin. Ku uuden luokan saa ni se on lähteny yleensä vast marraskuus toimimaa.

Teija: Mist sä tiedät, et se toimii. Mitä sit on tapahtunu? Ja mitä se sult [...] vaatii?

Pirkko: Se vaatii aika paljon aikuisena olemista ja määrätietoisuutta. Et sä olet aika voimakas sen kanssa. Sun pitää saada ne uskomaa itsees. Sun pitää olla vankka, pitää usko o itsees. Ja sitte se, et ne rupee uskomaan sua. Ni [sitten] se lähtee toimimaa. Siel on semmost pientä henkist kapinointia ja ehkä entisen opettajan etsimistä. Sä olet tottunu tekee niinku entinen opettaja, ni ei se lähde heti pois. Vaikka [...] siis jokaiselt opettajalthan opitaan jotain. Se on hedelmällistä. [...]. Ei kaikki pysty antaa kaikkea. Et sä sit rupeet hyväksyy sen uuden opettajan, ni sillon se mitä sä annat menee [oppilaille] paremmin. [...] Se valtataistelu, henkinen valtataistelu, oman paikkansa löytäminen ryhmässä, onhan se aina vähä semmosta. Miten se menee.

Pirkko: Ja sitte, et sä jaksat olla vanhempi, et sä olet tavallaa siel yläpuolella. Must se vaatii just, et sä jaksat olla siellä. Et vaikka minkälaisii sielt voi tulla. Et sun pitäs jaksaa olla siel.

Teija: Sä puhuit äsken siitä, et ku sul on ollu neljä vuotta tää sama luokka, sä olet saanu sen toimimaan. Ja nyt osa lähtee ja osa jää. Ni mitä sä tästä aattelet?

Pirkko: Mä surin ensin hirveesti, et se luokka hajotetaa. Must se tuntu pahalle. Mä surin niit oppilait, jotka menetän, mä surin niit hirveesti. Ja sit se kääntyki toisin päin. Nyt mä menetän enemmän, mut jää ne neljä. Mut en mä osaa rajata, et ketkä mä halusin. Mulle ne on kaikki omalla tavalla rakkaita, et m[ul] ei ole sillä tavalla voimakkait antipatioit ja sympatioita. Kyl mä surin aika paljon, nyt vieläki. Vaik mä tiesin, et oli sovittu, et ois neljä vuotta se sama. Tavallaa pelottaa, et se työ, minkä mä olen tehny niiden kanssa, ni hyväksyykö se seuraava opettaja sen. Vai tuleeks siit [sanomista], et niille ei ole opetettu sitä ja ne ei osaa tätä ja [on] tehty väärin. Et lähteeks se taas toimimaan, et onks niillä semmoset valmiudet et ne kelpaa sinne. Et sehän ei ole niille oppilaille, et vaik ne tekis miten, mut se on mun vika. Et olenks mä pystyny antaa niille sen, et ne pärjää. Mul on pari semmost oppilasta, jotka vaatis hitaampaa ja enemmän työtä ja oheisharjoittelua. [Mä] pelkään, et pärjääks ne siellä. Et niit mä pikkusen jään sil taval suremaa.

Teija: Mitä se merkitsee sun arjessa, et sul on täämösi tunteita?

Pirkko: No en mä tie, ku mä olen aina vähän ollu tällasena. Mä olen varmaan tottunu siihen, et mä aika voimakkaasti [tunnen], tanssinu ennen ja muuta. Tää on aika jännä juttu tää täämönen, että aika voimakkaita tunteita näist oppilaist ottaa. [...] Kyl mä aika lailla joudun kouluttaa itseä. Kyl mä otan aika paljo itteeni.

Teija: Mitä se tarkoittaa?

Pirkko: Semmosen vastuun ja mun mielest opettaja voi kyl antaa hirveesti oppilaille ja auttaa [heitä]. [...] Et jos [oppilas] tarttee erikoisapuu tai enemmän, ni sä voit [...] antaa joko henkisellä tai toisel puolel sitä. Et kyl must on paljon virheitä, mitä jää, joille opettaja ois voinu tehdä jotain.

Teija: Mitä sä ajattelet siit ryhmästä. Sä puhut, et se on hyvin homogeeninen. Ni mitä merkityst sil ryhmän koostumuksella on sun opetukseen?

Pirkko: No se on helppo. Ja varsinki täs vaihees, ku ei tartte viel nostaa sielt solisteja. Ku täs vaihees tehää viel ryhmässä. Se on sit noil yläluokil, ku tehdää sooloja ja muuta [...] Kaikki opettajat sanoo aina, [että on] yrittäny olla tasapuolinen. Et ne pääsis saman verran tanssimaan. Mut sitä ei koskaan tiedä. Sul voi olla semmosii, mitä sä et tiedosta itse.

Teija: Miten sun omassa opetuksessa?

Pirkko: Mä olen yrittäny, et ne uskois itseän. [...] Mä joskus pelkään oikein ajatellaki negatiivisesti itsekseni, jos mä istun ja katon ja ajattelen, et voi hitto ku tuol menee tänään huonosti. Mä aattelin, et semmosii ajatuksiikaa [en] edes niinku ajattelis, koska mä pelkään, et ne niinku jotenki vaistoa. Ne on [joka päivä] täällä, eikä niist tule kaikist tanssijattaria. Mut jos niille ois jääny siitä hyvä mieli, [vaikka] ne joutuu lopettaaki. Et se on kuitenkin niitten elämää ja on paljo muusta pois. Et se ois jotain arvokast kuitenkin. Et se ei ois semmonen painajaispaikka. [...] Ku siin käy niin helposti, et sä tunnet olevas huonompi ihminen sit kans muuten. Ja sä voit olla vaik kuinka lahjakas ja hyvä jossain muussa. Mut se voi olla, et siit tulee niin voimakas asia, et ku sä et tääl pärjää, [niin] sä tunnet kaikkes muuski olevas sit huono. Et sä et kelpaa jotenki.

Pirkko: Mä luulen, et siel ei ole hirveetä kateutta toisia kohtaa, joka on must hyvä. Et mä luulen, et se on yks, miks [tässä luokassa] on kiva ilmapiiri. Et sen kyl vaistoo, jos siellä on semmost, niinku tääl voi olla, et on kauhee kilpailu ja kateusmentaliteetti. Et voi olla et siel on kilpailu, mut mun mielest siel ei ole kateutta. Et sen takii mä suren vähä.

Tunteet instituutiossa

Voisiko kliseisempää teemaa olla kuin naistaiteilijan jäsennykset omista tunteistaan? Tässä puheessaan Pirkko edustaa tanssitaideit, joka on kehollista, aistista ja taiteellista työskentelyä, minkä lisäksi Pirkko puhujana on nainen. Siten hänen voi

ajatella edustavan jonkinasteisesti niitä perin yleisiä käsityksiä, joiden mukaisesti tunteet ovat kehollisuuteen (ruumiintuntemukset) ja sitä kautta erityisen vahvasti naisellisuuteen ja yksityiseen elämänalueeseen (kotiin) kietoutuneita (ks. esim. Heinämaa ja Reuter 1994; Sihvola 1999)⁸¹. Myös taide nähdään usein tunnevaltaisena esimerkiksi tieteen rationaalisuutta vasten. En kuitenkaan lähde tarkastelemaan tunteiden merkitystä tunne/järki, keho/mieli, privaatti/julkinen ja/tai nainen/mies jäsenyyksien kautta (ks. myös Domagalski 1999). Sen sijaan tarkastelen sitä, miten tunteet liittyvät tanssinopettajien arkeen instituutioiden kontekstissa. Miksi tunnepuhe on kiinnostavaa osana tanssinopettajan arkea tanssioppilaitoksessa?

Vaikka tunteisiin liittyvät jäsenyykset tulevat ilmi selkeimmin vain Pirkon puheessa, viittaavat muutkin tanssinopettajat tunteisiin vaikkakin sivulauseissa. Violan ja Unelman tunteisiin viittaavat jäsenyykset ovat mukana tanssioppilaitoksen muutokseen liittyvässä puheessa pahanolon, turhautumisen ja epävarmuuden mielialoina. Myös Orvokin ja Jorman puheessa tunteet tulevat esiin sekä opetustilanteeseen että tanssinopettajien työyhteisöön liittyvässä puheessa. Orvokki haastattelun kuluessa toteaa arvostavansa avointa tunneilmaisua (*ilo, suru, kyynleet, halaus*) niin työyhteisössä kuin opetustilanteessa. Jorma puolestaan toi esiin kokemuksiinsa muiden tanssinopettajien kiinnostumattomuudesta hänen opetustaan kohtaan. Kuten myöhemmin tanssinopettajien työyhteisöön liittyvässä keskustelukollaasissa käy ilmi, tämä muiden tanssinopettajien kiinnostumattomuus on herättänyt Jormassa *kapinamieltä* eli jonkinlaista kiukkua, aggressiota.

Tanssinopettajan auktoriteetti

Pirkon puheessa tunteet tulevat pintaan, kun hän kertoo pitkään opettamansa luokan muuttumisesta, hajoamisesta. Ennen tunnepuhetta hän kuvailee nykyistä luokkaansa, jonka kanssa hän on tullut niin tutuksi, että *asiat menee itsestään*. Hän täsmentää luokan olemusta siten, että se on homogeeninen, toisin sanoen yhtenäinen. Tätä hän pitää oman opetuksensa näkökulmasta tärkeänä, *se on aina kiva* ja *se menee eteenpäin*. Vaikka Pirkko ei siihen viittaakaan, hänen tässä esittämänsä huomiot voi ymmärtää opettajantyöhön liittyvinä hyvinolontunteina. Tällaiset tilanteet liittyvät

⁸¹ Tässä artikkelissaan Heinämaa ja Reuter (1994, ks. myös Sihvola 1999) kirjoittavat kriittisesti länsimaista filosofiaa hallinneesta käsityksestä, jonka mukaisesti mieli ja ruumis ja siten myös rationaalisuus/järki ja tunne olisivat toisistaan yksioikaisesti eroteltavissa. Tunteisiin liittyen he korostavat erityisesti ruumiillisuuden sekä sumeiden tuntemusten merkitystä ihmisen kokemusmaailmassa.

pitkälti työn tarkoituksellisuuteen ja tavoitteellisuuteen sekä sen omaehtoiseen hallintaan ja järjestelyyn. (ks. esim. Ilmonen 1999, 316; ks. myös Koski 2001.) Pirkko on saanut oman luokkansa toimimaan tavoitteellisesti ja tarkoituksenmukaisesti klassisen baletin suunnassa, mikä siten edistää uuden oppimista.

Oppilasryhmän tai -luokan saaminen toimivaksi ei kuitenkaan synny itsestään vaan vaatii opettajalta sekä aikaa (*se on lähteny yleensä vast marraskuus toimimaa*) että määrätietoisuutta. Uusi luokka on aluksi kapinoiva, ja pyrkii pitkälti toimimaan entisen tanssinopettajan antamien mallien mukaisesti. Vähitellen oppilaat alkavat kuitenkin hyväksyä uuden opettajansa, ja silloin *se mitä sä annat, menee [oppilaalle] paremmin*. Toisin sanoen vasta sitten uuden opettajan antama opetus kelpaa oppilaille ja oppiminen on siten mahdollisempaa. Opettajan määrätietoisuus merkitsee ennen kaikkea aikuisena olemista eli että jaksaa olla vanhempi. Heti seuraavassa Pirkko täsmentää, että vanhempana oleminen on jollakin tavalla myös yläpuolella olemista. Ja juuri tämä yläpuolella oleminen vaatii jaksamista. Tätä tanssinopettajan oman paikan asemointia Pirkko kutsuu henkiseksi valtataisteluksi.

Pirkon puheen voi tulkita siten, että ilman selkeää auktoriteettia luokka ei lähde toimimaan eikä oppiminen sujumaan. Tässä puheessaan hän liittyy siihen klassisen baletin opetuksen perinteeseen, jossa korostetaan tanssinopettajan auktoriteettia klassisen baletin tradition säilyttämisessä. Opettajan oletetaan välittävän oppilailleen tradition mukaista tanssiliikkeistöä mahdollisimman täsmällisesti, tarkasti ja tehokkaasti, ja tähän hän tarvitsee auktoriteettia. Toisaalta auktoriteettiasema on liitetty siihen, että tanssinopettaja on aina tavalla tai toisella osaavampi kuin oppilaansa. Opetustilanne on tässä suhteessa aina hierarkkinen, eräänlainen mestari-kisälli -asetelma. (ks. esim. Salosaari 2001, 40; Wulff 1998, 60.) Pirkon puhe vanhemmuudesta ja aikuisuudesta korostaa käsittääkseni ensiksi mainittua auktoriteettia. Oppilaat tulee saada uskomaan opettajaansa, jotta opettajan antama klassisen baletin opetus menisi oppilaille paremmin perille. Tässä uskomisessa voi ajatella olevan kysymys auktoriteettiin liittyvästä luottamuksesta, arvostuksesta ja kunnioituksesta. Klassisen baletin oppiminen on mahdollista vasta, kun oppilaan ja opettajan välinen suhde on muotoutunut tämänkaltaiseksi. Kiinnostavaa tietenkin on, millä keinoin tanssinopettaja saa auktoriteettiaseman luokassaan ja siten oppilaat uskomaan itseensä. Klassisen baletin opetukseen liittyviä piirteitä, joiden voidaan ajatella lisäävän opettajan auktoriteettia tai valtaa suhteessa oppilaaseen ovat olleet mm. oppilaiden pelottelu ja nöyryyttäminen (Wulff 1998, 60, 65). Pirkko ei kuitenkaan vahvista omaa auktoriteettiaan alistamalla oppilasta esimerkiksi edellä

mainituin keinoin. Sen sijaan hän katsoo itseään ja korostaa, että tanssinopettajana hänen on ennen kaikkea uskottava itseensä, oltava vankka ja voimakas *sen kanssa*, eli omassa klassisen baletin opetuksessaan.

Pirkko kertoi ennen tätä aineistokatkelmää kuinka hänen pitkään opettamansa ja yhtenäiseksi saamansa luokka muuttuu: osa oppilaista jää hänelle ja osa siirtyy toiselle luokalle ja toiselle opettajalle. Kun kysyn hänen ajatuksiaan tästä, Pirkon kertominen kietoutuu niin oppilaisiin kuin opettajakollegoihin kohdistuviin tunteisiin.

Rakkaus ja suru

Pirkko jäsentää suhdettaan oppilaisiinsa kertomalla, että hänelle kaikki oppilaat ovat *omalla tavalla rakkaita*, eikä hänellä ole ketään kohtaan voimakkaita antipatioita tai sympatioita. Pirkon suhde oppilaisiin on rakkaudellinen, minkä voi tulkita kertovan oppilaiden merkityksestä, ehkä myös arvosta ja ainutkertaisuudesta Pirkolle. Erityisen mielenkiintoiseksi tämän lyhyen kommentin tekevät kirjoitukset pedagogisen rakkauden mahdollisuudesta, joka suomalaisessa kasvatustieteellässä on viime aikoina ollut vahvasti esillä. (Skinnari 2002, 2004; Viskari 2003). Pedagoginen rakkaus kietoutuu huolen ja huolenpidon sekä arvostamisen ja välittämisen teemoihin opettajan työssä. Opettaminen myös tanssinopetuksessa ei ole yksinomaan tanssitaiteen tradition ja taidon siirtämistä suorittamisen mielessä vaan paljon muutakin. Tähän liittyy myös Pirkon kuvailema suru, jota hän tunsikin, kun pitkään yhdessä toiminut luokka hajotettiin. Suru liittyy erityisesti niiden oppilaiden menetykseen, joista hän tämän luokan hajottamisen yhteydessä joutuu luopumaan. Rakkaus ja suru, arvossa pidetyt oppilaat ja heidän menettämisensä kietoutuvat Pirkon puheessa kauniisti toisiinsa. Ilmonen (1999, 307) kirjoittaakin kuinka aidot menetykset tekevät tunnepohjaisesta toiminnasta vaikeaa niin työelämässä kuin muutoinkin. Aina on osattava valita, mitä kadottaa ja mitä ei, eikä päätökseen ole olemassa useinkaan selkeitä nyrkkisääntöjä. Tästä seuraa tunnepohjainen ambivalenssi, ristiriita, jonka kanssa on hankala elää. Juuri tämän vuoksi tunnepohjainen toiminta on itselle usein kipeää.

Tunteiden merkitys osana omaa arkityötä on ristiriitaista ja tekee valinnoista vaikeita. Tämän kaiken kanssa on kuitenkin elettävä, ja joskus ratkaisut voivat näyttäytyä vastakkaisina, kuten Pirkko osoittaa: *Ja sit se kääntyki toisin päin. Nyt mä menetän enemmän, mut jää ne neljä.*

Kun tarkastelen Pirkon puhetta luokan hajottamisesta vielä vähän yksityiskoh-
taisemmin, kiinnittyy huomioni passiivimuodon käyttöön: *et se luokka hajotetaa*.
Kysymys on luokan hajottamisesta, joka passiivin käytöllä paikantuu jonnekin luo-
kan ulkopuolelle muiden tekemäksi ja muiden vallankäytön kohteeksi. Se minne
tai kehen tämä valta sijoittuu, ei käy ilmi Pirkon puheesta. Sen sijaan puheen voi
helposti tulkita viittaavan siihen, että Pirkko ei ainakaan ole ollut osallinen luokan
hajottamisessa. Voi myös olla, että yhtenäiseen ja hyvin toimivaan luokkaan liitty-
vät vaikeat valintapäätökset on helpompi sijoittaa luokan ulkopuolella tapahtuvak-
si. Pirkon voi siten nähdä eräällä tavoin oppilaidensa vertaisena, joka joutuu tästä
ratkaisusta kantamaan surun lisäksi myös huolta.

Pirkon kokema huoli oppilaistaan löytyy hänen kuvailemistaan pelon tunteista,
jotka liittyvät kysymykseen oppilaiden pärjäämisestä seuraavan tanssinopettajan
opissa. *[Mä]pelkään, et pärjääks ne siellä*. Nämä kommentit kiinnittävät Pirkon tun-
teet oppilaiden sijasta tanssinopettajien yhteisöön.

Pelko

Pirkon tunteissa opettajayhteisöön liittyen ilmenee pelko. Häntä pelottaa, että hy-
väksyykö oppilaiden seuraava opettaja sen työn, jonka Pirkko on heidän kanssaan
tehnyt *vai tuleeks siit [sanomista]*. Keskeisin seikka Pirkon pelossa on se, onko hän
kyennyt antamaan oppilailleen sellaisia valmiuksia, joiden turvin he pärjäävät siellä
ja/tai kelpaavat sinne. Mitä nämä valmiudet ovat, eivät yksityiskohtaisesti käy ilmi
Pirkon kuvauksesta. Hänen puheestaan voi kuitenkin olettaa, että nämä valmiudet
liittyvät paitsi klassisen baletin taitoon myös siihen tapojen traditioon, joiden mu-
kaisesti tunteilla toimintaan eli kohteliaisuus ja sopivuus, *tommoset esiintymiset*,
siistit tossut ja mitä kuuluu olla. Vaikka Pirkko kantaa huolta erityisesti oppilaistaan,
voi hänen puheestaan löytää huolta myös häneen itseensä liittyen. *Et sehän ei ole*
niille oppilaille, et vaik ne tekis miten, mut se on mun vika. Toisin sanoen oppilaiden
osaamattomuus tai pärjäämättömyys on enemmän tai vähemmän tanssinopettajan
syytä, jonka muut opettajayhteisöön kuuluvat tanssinopettajat mahdollisesti osoit-
tavat. Löydän tästä puheesta jälleen tuon tanssinopettajien hierarkkisen yhteisön,
joka ulottuu alaluokkien opettajista yläluokkien opettajiin. Opettajalta toiselle
siirtyvät opiskelijat kertovat taidoillaan opettajiensa klassiseen balettiin liittyvästä
taiteellisesta ja pedagogisesta osaamisesta. Tämän osaamisen normatiivinen arvi-
ointi paikantuu oppilaiden seuraavalle, toisin sanoen ylemmän luokan opettajalle.
Pirkko kuvailee tätä arvioivaa suhdetta jälleen passiivissa seuraavasti: *et niille ei ole*

opetettu sitä ja ne ei osaa tätä ja [on] tehty väärin. Se, kuka ei ole opettanut ja kuka on tehnyt väärin, viittaa tässä puheessa Pirkkoon. Mutta ehkä sen voi ajatella viittavan yleisemminkin tanssinopettajien normatiivisuuspuheeseen työyhteisössään. Vastaavasti se joka arvioi, ei tule selvästi osoitettua. Silti tanssinopettajat tuntuvat arvioivan toistensa työtä eli klassisen baletin opetusta oppilaidensa kautta hierarkisessa systeemissä. Tämä hierarkia ei vain asemoi opettajia osaksi ammatillisen yhteisön jatkumoa vaan määrittelee klassisen baletin opetuksen normit: miten klassista balettia tulee opettaa, mikä on oikein ja mikä on väärin missäkin opetuksen vaiheessa.

Normatiivisuusdiskurssi

Edellä olevan normatiivisuusdiskurssin voi ymmärtää Ilmosen (1999, 313–314) mukaisesti moraalin ja tunteiden monimutkaisena yhteen kietoutuneisuutena. Kysymys on siitä, miten käsitykset hyvästä, oikeasta ja arvokkaasta kytkeytyvät aina tavalla tai toisella tunteisiin. Tayloriin (1989) viitaten Ilmonen (1999, 314) kutsuu suhteellisen vakiintuneita näkemyksiä tärkeimmistä ja arvokkaimmista asioista superhyväksi. Superhyvä kertoo sen, mitä esimerkiksi tiettyssä työyhteisössä pidetään kollektiivisesti arvokkaana ja tärkeänä. Superhyvän tarkoituksena on kuvailla eräänlainen ihannehyvä, jota kohti työyhteisössä ponnistellaan. Tunnepuhe on näin ollen yhteydessä siihen ihanteen ideologiaan ja/tai ideaalidiskurssiin, josta vuorovaikutukseen liittyvässä keskustelukollaasissa kirjoitin. Nyt ihannetta ei kuitenkaan tarkastella yksinomaan suhteessa tanssioppilaaseen vaan myös suhteessa työyhteisöön ja sen jakamiin tai jakamattomiin arvoihin.

Klassiseen balettiin opetukseen liittyen superhyvät saattaisivat olla käsityksiä ihannetanssijasta, jota kohti tanssioppilaita opetetaan tässä tanssioppilaitoksessa. Tällöin on kysymys ihannetavoitteesta joko klassisen baletin koulutuksessa kaiken kaikkiaan tai tietyn luokan kohdalla erityisesti. Superhyvä saattaisi viitata myös esimerkiksi ihannetanssinopettajaan, jonka mukainen hyvän opettajan oletetaan olevan. Tämän voi liittää aikaisemmin esillä olleeseen hierarkiadiskurssiin ja siinä erityisesti niihin osaamisvaatimuksiin, joita ylä- ja alaluokkien tanssinopettajilta edellytettiin (mm. käsityömainen ja kärsivällinen opetus vs. kokemus tanssijan-työstä). Superhyvä antaa tanssinopetukselle paitsi suunnan myös mielen: sen avulla työntekijä voi yhtäältä paikantaa itsensä työntekijänä suhteessa superhyvään ja toisaalta liittyä niihin työtovereihin, jotka tarjoavat samastumisen mahdollisuuksia. Superhyvän kautta määritetty siten osin myös työntekijän identiteetti. Samalla tämä

superhyvä luo perustaa työyhteisön tunneperäisille siteille ja työyhteisön mielekkyydelle, kuten Ilmonen toteaa. (mt., 311–315.) Tärkeä kysymys kuitenkin on superhyvän julkisuus ja selkeys. Toisin sanoen missä määrin työyhteisön ihannehyvä on riittävän vakaa ja yhteisesti jaettu, jolloin se antaa suuntaa kaikkien toiminnalle. Vai onko se pikemminkin epävakaa ja häilyvä tai erilainen eri tanssinopettajilla, jolloin nämä erilaiset ihannehyvät pikemmin hajottavat toimintaa ja myös työyhteisöä.

Työ ja tunteet

Pirkon puhe on mielenkiintoinen tunneteemansa vuoksi. Hänen ohellaan Ritva puhuu eksplisiittisesti tunteistaan tanssinopettajan työssä vaikkakin lyhyesti. Ritvan esiintuoma tunnepuhe liittyy etäisyyden pitämiseen suhteessa oppilaisiin: *Mutta mun on helpompi tehdä mun työtä, kun mä en ole liian lähellä niitä*. Hän kertoo edelleen, kuinka hän on liian emotionaalinen ymmärtääkseen kaikkia niitä mielialoja, joita oppilailla on kuten esimerkiksi kotieläimiin ja/tai peruskoulun kokeisiin liittyvät huolet. Lähelle meneminen virittää Ritvassa tunteita, jotka hänen sanomanaan sekoittavat työtä. Siksi opetustyö on selkeämpää, jos pitää etäisyyttä oppilaisiin.

Kun kysyn Pirkolta, mitä tunteet merkitsevät hänelle osana arkea, hän toteaa, että hän on *tottunu siihen, et aika voimakkaasti* tuntee. Tämän hän liittyy siihen, että hän on aikaisemmin tanssinut eli toiminut tanssijan ammatissa. Tunteisiin on tottunut taiteellisessa työskentelyssä eikä niillä siksi tunnu olevan erityistä merkitystä opetukseen liittyen. Ne liittyvät eräällä tavalla luonnollisesti tanssijana ja opettajana olemiseen. Mutta kun tarkastelen tunteita suhteessa instituutioihin, tarjoaa tämä mielenkiintoisen ulottuvuuden tunteiden merkityksen ymmärtämiseksi.

Työelämä ja tunteet on Ilmosen (1999, 299–324; ks. myös Domagalski 1999) mukaan pitkään pidetty erillään toisistaan: tunteet on häivytetty työelämästä ja vain emotionaalisesti anorektisten työläisten ja instituutioiden on uskottu toimivan tehokkaasti. Tämän Ilmonen (mt., 303–305) liittyy weberiläiseen byrokratioteoriaan, jonka mukaisesti ideaalityyppinen instituutio on siistitty kaikista rakkauden, vihan tai ylimalkaan tunneperäisistä elementeistä. Vaikka Ritvan lyhyen kommentin voi tulkita viittaavan siihen, että liiallinen emotionaalisuus voi haitata opetustyötä, tunteet eivät kuitenkaan ole työelämästä kokonaan poispyyhittävässä, kuten Pirkon puheesta ilmenee.

Omistautuminen työlle

Tunteiden on tulkittu kertovan omistautumisesta jollekin (Ilmonen 1999, 300). Tunteet paitsi liittyvät johonkin kohteeseen myös kertovat tuon kohteen merkityksestä kokijalleen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tunteen tai tuntemuksen kohteen pitäisi aina olla selkeä ja määriteltävissä. Myös intentionaalisesti epämääräiset kohteet, sumeat tunteet ja keholliset tuntemukset ovat merkittäviä tunteiden ymmärtämisessä (Heinämaa ja Reuter 1994, 9–12). Ilmosen (1999) jäsennyksessä tunteet kertovat tavalla tai toisella suhteestamme maailmaan ja siten myös tunteidemme kohteeseen. Hänen (mt., 302) mukaansa tunnekokemuksen vahvuus tai heikkous kertoo omistautumisen luonteesta ja ilmaisee sekä itselle että muille, miten vakavasti omistautumisen kohteeseen suhtaudutaan.

Omistautuminen ei kuitenkaan merkitse yksiselitteistä vaan pikemmin monisyistä kietoutumista institutionaaliin ilmiöihin. Myös Pirkon tunnepuheen voi ajatella kertovan monenlaisesta omistautumisesta.

Pirkon puheesta löydän ensinnäkin omistautumisen klassiselle baletille ja sen opetukselle, jonka kohteena ovat tanssioppilaat. Pirkko on omistautunut omalle työlleen. Ensimmäinen tulkinta tunteiden merkityksestä tanssinopettajan arjessa onkin, että tunteet kertovat tanssinopettajan tässä tapauksessa Pirkon vakavasta ja sitoutuneesta suhteesta juuri oppilaisiin ja heidän oppimiseensa. Ilmosen (1999, 317) mukaan työssä, jonka kohteena ovat toiset ihmiset: asiakkaat, tutkittavat tai potilaat (ehkä myös oppilaat), on tavallista, että työnantaja säätelee tai ohjailee työntekijöidensä tunneilmaisua esimerkiksi julkilausuttuina ohjeina. Tämä puolestaan vaatii työntekijöiltä niin sanottua ”tunnetyötä”, mikä viittaa Hochschildin (1983, 7–8) käsitteeseen *emotional labor*. Hochschild, joka on ensimmäisiä työn ja tunteiden kietoutuneisuutta jäsentänyt tutkija, määrittelee tunnetyötä sellaisena, jossa tunteita säädellään tarkoituksellisesti työnantajan osoittamassa suunnassa: ilmeinä ja muuna kehollisena ilmaisuna. Tunnetyöllä on siten vaihtoarvoa (exchange value).

Kysymyksessä ovat työnantajan velvoitukset ilmaista tunteita tietyllä ”tunnetavalalla” suhteessa toisiin ihmisiin. Pirkon puheesta en kuitenkaan löydä edellä mainitun kaltaista ”tunnetyön” odotusta työyhteisön tai työnantajan taholta. Sen sijaan tunteisiin liittyvän työn voi ymmärtää jonakin sellaisena, joka on pikemminkin hyvin yksityistä ja henkilökohtaista. Tanssinopettaja jäsentää suhdettaan oppilaisiinsa, heidän tunteisiinsa, oppimiseensa ja etenemisen mahdollisuuksiinsa pääsääntöisesti itsestään käsin, omista lähtökohdistaan ja yksin. Tällöin hän ei myöskään saa yhteisönsä eikä esimiehensä tukea esimerkiksi omien tunteiden jäsentämiseksi ja

jopa niiden suuntaamiseksi. ”Tunnetyö” Pirkon puheessa on siten pikemminkin itsensä äärellä olemista, omien tunteiden tunnistusta ja niiden kanssa elämistä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tunteet olisivat irrallisia tanssioppilaitoksen yhteisestä sosiaalisesta todellisuudesta.

Omistautuminen työyhteisölle

Oman työn lisäksi Pirkon puheesta löytyy nimittäin omistautuminen työyhteisölle, joka liittyy työyhteisössä vallitseviin tunnesuhteisiin. Tämä tulee ilmi niissä kommenteissa, joissa hän viittaa muihin tanssinopettajiin työyhteisössään: pelko siitä hyväksyykö oppilaiden seuraava opettaja Pirkon opetustyön tanssioppilaidensa kanssa. Myös tämän luvun alussa esittämäni muiden tanssinopettajien lyhyet tunnekommentit liittyivät tanssinopettajien työyhteisöön. Kysymys on tanssinopetukseen liittyvistä arvoista ja arvostuksista tämän tanssi-instituution kontekstissa. Työyhteisöön kiinnittyminen on olennainen lähtökohta työelämässä syntyvälle identiteetille, kuten edellä normatiivisuuspuheeseen liittyen kuvasin. Kiinnittyminen viittaa työntekijöitä yhdistäviin samuuksiin, joka on perusta heitä yhdistävälle solidaarisuudelle. (Ilmonen 1999, 311.) Työntekijöitä yhdistävien samuuksien pohjalta syntyy tanssioppilaitokseen erilaisia henkilöstöryhmiä, joita voivat olla esimerkiksi hallinnon tai toimiston väki, muut tukipalvelut (esimerkiksi vahtimestarit) ja tanssinopettajat, joiden ryhmä voi edelleen jakaantua alaryhmiin: ala- ja yläluokkien opettajat tai tanssijakokemuksen mukaiset ryhmät, kuten aikaisemmassa keskustelukulallaasissa ilmeni. Henkilöstöryhmien välisistä suhteista Ilmonen (1999, 312) toteaa, että käsitykset ryhmien ”ylemmyydestä” tai ”alemmuudesta” suhteessa toisiinsa (saavutuksista keskinäisessä kilpailussa, hallintasuhteista niiden kesken) kytkeytyvät arvokkaiksi koettuihin asioihin työyhteisössä.

Henkilöstöryhmien sisällä liittyminen koetaan pääsääntöisesti hyväksi ja omaa työtä tukevaksi. Sen sijaan henkilöstöryhmien välillä ilmenee monenlaisia dynamiikkoja. ”Ylemmyyden” ja ”alemmuuden” konkreettisina ilmauksina ovat kamppailut erilaisista eduista (esimerkiksi taloudelliset ja materiaaliset edut) sekä sosiaalinen kilpailu arvostuksesta, jotka Ilmonen (1999, 312) liittävät toisiinsa kolmannen tekijän eli keskinäisen vallan jakautumisen kautta. Kiistat ja kamppailut ovat ehkä enimmäkseen latenteja, kuten Ilmonen (mt., 312) toteaa, mutta ponnahtavat pintaan erilaisissa kiistanaiheita näkyväksi tekevissä tilanteissa. Pirkko osoittaa puheessaan yhden tilanteen, jossa tanssinopettajien keskinäinen valta ja ehkä myös sosiaalinen arvostus (”ylemyys” ja ”alemmuus”) tulevat näkyviksi. Tämä

paikantuu siihen hetkeen, kun tanssioppilaat siirtyvät opettajalta toiselle. Ylemmän luokan opettaja arvioi alemman luokan opettajan työtä ja joko antaa tai ei anna arvotusta hänelle hänen tanssinopetuksestaan. Mitä enemmän näihin tilanteisiin liittyy kiistoja, ristiriitoja ja/tai arvaamattomuutta, sitä enemmän ne virittävät tunteita tanssinopettajien ja eri henkilöstöryhmien keskuudessa. Pirkon puheessa ilmennyt pelko saattaa kertoa jonkinlaisesta epävarmuudesta siitä, mitkä ovat (riittävän) onnistuneen ja hyvän opetuksen kriteerit hänen luokka-asteellaan.

Tunteet eivät ole yksinomaan yksittäisen tanssinopettajan sisäisiä kokemuksia vaan ne ovat tärkeä osa tanssioppilaitoksen sosiaalista todellisuutta. Työyhteisön tunneilmasto näyttäytyy mm. siinä mitä tunteita on lupa näyttää ja miten niitä saa näyttää, kuka saa osoittaa tunteita ja kenelle, missä ja milloin mitäkin tunteita saa osoittaa sekä minkälaisia sääntöjä tunteiden tulkintaan liittyy. (Ilmonen 1999, 319.) Tunteet kietoutuvat monin tavoin tanssioppilaitoksen rakenteisiin, prosesseihin ja toimintatapoihin, joita ylläpidetään yhteisissä käytännöissä (Domagalski 1999). Ne kietoutuvat paitsi virallisiin ja epävirallisiin valtarakenteisiin myös normatiivisiin uskomuksiin ja käsityksiin esimerkiksi klassisen baletin opetuksen ihanteista ja hyvästä tanssinopettajasta. Tunteet suuntaavat sitten tanssinopettajia toiminnassaan niin suhteissa oppilaisiin kuin suhteissa opettajakollegoihinkin.

5.5. Tanssinopettajien työyhteisö

Edellisessä keskustelukollaasissa Pirkon puhe omista tunteistaan kietoutui monin tavoin paitsi tanssioppilaisiin myös tanssinopettajien työyhteisöön. Seuraavassa keskustelukollaasissa haastattelemani tanssinopettajat jäsentävät eksplisiittisesti kokemuksiaan omasta työyhteisöstään.

”Et vähä on semmonen niinku, no yksinäinen olo sinänsä.”

Teija: Mitä sulle merkitsee nää muut opettajat sun oman työn piirissä?

Pirkko: Aika paljo, ku tää on niin yksinäist työtä. Että on edes se pukuhuone, mis vähä puhua ja sanoa, et voi jukra, ku tänään meni taas näin. Kyl se on hirveen tärkeä. [...] Etkä sä voi kenellekää muulle puhuu. Ne on niin sisäänlämpeevii asioita. Ne kollegat on oikeestaa ainoot, [...] jotka ymmärtää, et mist on kysymys. Koska jollain tavalla samanlaiset tilanteethan tulee kaikille. Ja sit on tietysti kollegoit, joiden kans sä olet samaa mieltä ja sit on kollegoit, joiden kans sä olet hieman eri mieltä asioista. Mut kuitenkin, onhan ne hirveen tärkeit. Et yksinäist hommaa tää opettajan homma on muuten. Koska et sä voi oppilaille mennä sil taval puhuu, mitä sä puhut kollegoille. Et se on taas ihan eri rooli.

Unelma: Niin yksinäistä puurtamista. Sä tunnet ne oppilaat, ne on sun omat oppilaat. Tietyst sä voit keskustella jonkun kanssa, mut kylhän se niin pitkälle on sitä oman luokan ja itsensä keskeistä [työskentelyä]. [...] Et toisen on helppo [sanoa] sulle, [että] käsittele niin tai sano noin, mut ku ei se välttämättä mee sitte.

Jorma: On opettajia, jotka käy hyvin tiiviisti toistensa luokkia kattomassa. Mut mun luokkia kukaa ei tule kattoo. Ei ole koskaan tullu. Mä en tiedä, et mikä siin on. No [yksi opettaja] kävi seuraamassa. [...] Siis mä en tiedä. Mä olen vaa joutunu ite kehrittelee et [...] miks ei mun tunteja tuu kukaa kattoo.

Jorma: Mul on joskus tullu jopa semmonen hirveen ajatus, et se on ihan sama mitä mä siel oven takana teen, ku kumminkaa kukaan ei tule kattoo. Tai se ei kiinnostu niin paljoo ku muitten työ. Ni semmonen kapinamieli, et pitäisköhä tehdä jotain ja kattoo, et näkeeks ne sit jotain. Mut en mä, en mä sit koskaa kumminkaa mitää tehny. [...] Semmonen tunne vaa, et mä varmaan voisin tehdä ihan mitä vaan siel, ku ei sitä kukaa tule kattoo. Se ovi pistetään kiinni, tunti alkaa, ni ei sitä kukaan tiedä, mitä siel tapahtuu.

Jorma: Oikeestaan, se on sinänsä hyvä, et mä voin tehdä siel suljettujen ovien takana, et kukaan ei tuu sanomaan. Ja mustaki on tullu vähä semmonen silmän palvoja. Et jotain avoimia ovia ku meil on, [...] ni sinne mä muutun tämmöseen perinteiseen tyyliin. Sit se tunti on semmonen perinteinen, et siellä ei näytetä kaikkee, mitä me oikeesti tehdään. En mä tiedä, onko se sit sitä, että ei sit tuu sanomista tai toisaalta, et se on semmonen ammat-tisalaisuus. Et en mä nyt ihan kaikkee [...] näytä.

Jorma: Mä opetan opetan sitä ikivanhaa metodia, mut mä opetan sitä niinku uudella tavalla. Se pohja on siellä ihan samana, mut mä voin käyttää jotain urheilulääketiedettä ja näit urheilumetodeja myös siihen, et mä opetan balettihyppyjä. Mut sen ponnistuksen harjoittaminen tulee ihan korkeushypystä. [...] Se ponnistus tulee tehokkaammaks ja ku ne osaa hypätä, niil on parempi hyppy niinku muutenki. Sit sen ku yhdistää balettihyppyyn ni siit tulee korkeampi balettihyppy, ku sillä perinteisellä tavalla tehtynä. Ja tämmöstä niinku. On opettajia, jotka melkein kieltää sen, et ei semmost saa tehdä.

Jorma: Mä vaan toivoisin, et joskus joku avais sen oven ja kattos, ku mul on jotain ihme hiphop musiikkii tai oikee kunnan rappia tulee niin paljon ku kaapeista lähtee irti ja jätkät makaa lattialla kuminauhojen kanssa. [...] Mut ku ei se sillai hirveesti tunnu ketää kiinnostavan. No tietysti niitä kiinnostaa vaan se lopputulos ja senhän näkee sit sillon [arvioinnissa]. Et vähä on semmonen niinku, no yksinäinen olo sinänsä.

Ritva: Entinen johtaja kävi katsomassa tunteja ja siltä oli erittäin helppo mennä kysyyn, et mitä mieltä sä olet tästä asiasta. Ku mul oli joku asia, jota mä en osannu ratkasta, mä menin kysyyn siltä [ja] se ratkasi sen mun puolestani. Mut nyt ei ole semmosta suhdetta tähän nykyseen johtajaan. Mulla ei ole semmosta suhdetta jostain syystä [...] Mä en tarkkaan tiedä, mitä hän minulta odottaa. Et muutaman kerran olen yrittäny kysyä, mut ei tuu selkeetä vastausta. Että on ollu tietysti niin paljon semmosia asioita, jotka hänellä on päällimmäisenä siinä ensin ratkastavanaan, ennenkö hän sitte paneutuu tähän sisällölliseen. [Entinen johtaja] aikanaan valitsi minut opettajakuntaan. Ni se oli jo yhdenlainen luottamusenosotus. Et mä edustin sitä tyylillä, mitä hän halus koulussa opetettavan. Mut nyt mä olen epävarma, että ehkä mä en olekaan sitä, mitä nyt odotetaan. Mä en tiedä mitä multa odotetaan. No saapahan sitte tehdä ihan mitä lystää. [...] Kun kuitenkin tää on kokonaisuus. Mun oppilaani siirtyy aina jollekin toiselle. [...] Ni sillon mä toivoisin, että olis se tietty linja, et se seuraava opettaja ei voi mennä makuasioissa arvostelemaan mun opetustani.

Orvokki: Ainahan voi oppia muitten virheistä ja hyvistä puolista. Et mä esimerkiks, ku meil on [arviointea], ni mä aina katon parhaan oppilaan mukaan mitä opettaja osaa. Et mä arvioin sen näin. Niitä vaikeita oppilaita joskus voi olla katsomatta. [...]Ja tietysti näkee hän sen, et opettajatki kehittyä ja oppii. Must se on ihan mielenkiinnostosta verrata omat [...] asiat, jotka on itselle tärkeitä ja jotka on toiselle tärkeitä, ja mihin pitäas enemmän kiinnittää huomio omassa työssä.

Jorma: Jos se [arvioinnin] periaate tai tavoite on, et se tunti menee mahdollisimman hyvin, [et] se on mahdollisimman oikeeoppisesti rakennettu ja miellyttäs mahdollisimman monia, ni miks ei sitä tehdä kollektiivisesti. Must siin on se vaatimus, mitä silt odotetaa, ni sen vois tehdä toisella lailla, jotta se tavoitettas. Nyt se on vaa yhest opettajast aina kiinni, et minkälaisen tunnin hän haluaa, minkälaisen tunnin hän tekee. Ja useimmiten käy sit niin, et se ei olekaa semmonen mitä muut ois halunnu.

Orvokki: Mutta [...] mua pikkusen harmittaa semmonen jonkin näkönen juoruilu. [...] Et [arviointien] jälkee, ku puidaan eri opettajien osaamiset ja muut. Ku meil on mahdollisuus puhua avoimesti keskenämme, ku istutaa yhdessä, ni puhutaa silloin näist asioista. Ei ole kiva minust [kun puhutaan] selän takana. Se on semmosta vähän nakertamista, et ei uskalleta sanoo suoraan, mut puhutaa selän takana. Mut tää kerto mulle, et sitä avoimuutta

ei ole. Et avoimuus ja yhdessä jostain asiasta pitäminen on hirveen vaikeeta tässä opettajakollegiossa.

Viola: Mut [...] meil on semmonen työyhteisö, että ihmiset on kauheen mielellään hiljaa sellases tilantees, ku pitäis sanoo jotain. Et se tavallaan jää yhden taikka kahden ihmisen sanottavaks. Jos kaikki ois samaa mieltä, tai ainaki keskustelis asiast, ni siit ei tulis semmosta. Mut ihmiset jotenki suojaa itseensä ja sit ku ne suojaa itseensä, usein käy niin, et ne saa jonku vähän paremman tehtävän

Ritva: Mulle olis tärkeetä se, että mun esimies tulis katsoon, sanois suoran mielipiteensä. [...], antais ohjeita, kritisois, kiittäis, jos on aihetta. Että joku välittäis siitä, mitä mä teen [...]. Ja myöskin se, että opettajille suotais työn puitteissa mahdollisuus... Et ku meilhän on aina samaan aikaan [tunnit], ni ei koskaan pääse katsomaan toisen työtä. Että puhuttas, puitais, analysoitais. Ja että opettajat tulis mun tunnille, ne kirjottas ylös asioita, kysymyksiä, mitä mun työni herättää. Mielipiteitä. Mä kaipaisin just sitä, et ei olis niin yksin. Koska kuitenkin ne on jossain vaiheessa meidän yhteisiä oppilaita. Et se on se ihan semmonen käytännön yhteistyö. Niin se on se mitä mä kaipaisin. Että autettais toisiamme pitkin vuotta, eikä vaan sitten arvosteltais [arviointitilanteessa].

Opettajan työn yksinäisyys

Haastattelemieni tanssinopettajien jäsennykset omasta työyhteisöstään heijastavat yleisemminkin opettajuuteen liitettyä ilmiötä nimittäin työn yksinäisyyttä (ks. esim. Karjalainen 1992). Tanssinopettajien arki ilmenee yksinäisenä työnä, jossa muiden tanssinopettajien merkitys puhumisen kumppaneina on kuitenkin tärkeä. *Ne kollegat on oikeestaa ainoot, [...] jotka ymmärtää, et mist on kysymys*, kuten Pirkko tähdentää.

Tanssinopettajien kokeman yksinäisyyden ulkoisin merkki on balettituntien sijoittuminen ajallisesti samaan hetkeen. Kun opettajat ovat yhtä aikaa pitämässä tuntejaan, ei heillä ole mahdollisuutta luontevaan toistensa kohtaamiseen ja asioiden jakamiseen. Onneksi *on edes se pukuhuone, mis vähä puhua ja sanoa*, toteaa Pirkko. Toisaalta toisten tanssinopettajien kommentit eivät välttämättä kuitenkaan sovellu oman luokan tilanteeseen: *kylhän se niin pitkälle on sitä oman luokan ja itsensä keskeistä [työskentelyä]*, Unelman jäsentämänä. Myös Pirkko tuo esiin, kuinka *ne on niin sisäänlämppeviä asioita*, että baletinopetuksen ulkopuolella olevat henkilöt eivät oikeastaan voi ollenkaan niitä ymmärtää eivätkä aina omat kollegatkaan. Jorma puolestaan kysyy *miksi mun tunteja ei tuu kukaa kattoo*, vaikka toisten tunteja seurataan joskus tiiviistikin. Yhtäältä kollegat ovat tärkeitä, koska työ on niin *yksinäistä puurtamista* omassa luokassa, toisaalta kollegat eivät kuitenkaan voi ymmärtää oman luokan erityisyyteen liittyviä seikkoja eivätkä käy toistensa tunteja seuraamassa, vaikka saattavat sitä odottaa. Miten nämä paradoksit voi ymmärtää?

Yksityisyys

Zygmunt Bauman (1999, 70–90) käsittelee yksinäisyyttä ihmisten erilaisuuteen ja samanlaisuuteen liittyen yhteiskunnallisesta perspektiivistä. Vaikka Bauman jäsenykset ovat melko kaukana yksittäisen tanssinopettajan työstä, voivat ne mielestäni edistää myös klassisen baletin merkitysmailmassa vaikuttavien olemis- ja toimintatapojen ymmärrystä.

Bauman jäsentää yksinäisyyttä ihmisten erilaisuuteen, vierauteen ja/tai toisuu-teen eli muukalaisuuteen liittyen. Muukalaisuus sellaisenaan ei tanssinopettajien työyhteisön kannalta ole olennainen ilmiö: Tanssinopettajat tuskin ovat samassa määrin muukalaisia toisilleen kuin tiettyyn yhteiskuntaan ilmestyvät ulkopuoliset tulokkaat, joista Bauman kirjoittaa. Tanssinopettajia nimittäin yhdistävät monet seikat, joista päällimmäisenä klassisen baletin traditio. Tämä ei kuitenkaan tarkoita etteivätkö muukalaisuuteen liittyvät suhtautumisen ja olemisen tavat saattaisi ohjata toimintaa myös tanssinopettajien keskuudessa.

Bauman pohtii muukalaisten kanssa olemista ja toimimista ja kysyy miten olla heidän kanssaan siten, että erilaisuudesta ei synny ristiriitoja tai väkivaltaa. Se suhtautuminen, jota Bauman korostaa ja joka hänen arvioissaan vaikuttaa julkisella alueella oltaessa (esimerkiksi kaupungin kaduilla) on kohtelias tarkkaamattomuus, Erving Goffmannin analyysien mukaisesti. Näkyvimmin kohtelias tarkkaamattomuus ilmenee katsekontaktin välttämisenä, mikä kuitenkin on kokoaikaisesti mahdollista: katse aika ajoin lipsahtaa toiseen. Vaikka onkin vaikea välttyä toisten silmäilystä, se täytyy tehdä tungettelematta ja häiriötä aiheuttamatta. (Bauman 1999, 86.) Toisen yksityisyyttä on siis kunnioitettava. Mutta mihin tämä kohtelias tarkkaamattomuus ja yksityisyyden kunnioitus sitten johtaa? Ja mihin se johtaa, jos sovellan ajatusta klassisen baletin maailmaan?

Vapaus

Kohtelias tarkkaamattomuus, jonka voi ymmärtää myös toisten elämään puuttumattomuutena, on tarpeen sellaisissa tilanteissa, joissa ei tiedetä mitä toisesta pitäisi ajatella tai miten hänen kanssaan pitäisi käyttäytyä, olla ja toimia. Tällaisissa omaa turvallista ja tuttua olemista sekoittavissa tilanteissa on parempi etäantyy toisesta, jotta mitään arvaamatonta törmäystä ei tapahtuisi. Kohtelias tarkkaamattomuus eli puuttumattomuus jokapäiväisissä yhteisissä tilanteissa ja tiloissa tarjoaa toimijoille vapauden. Kun ei tarvitse kiinnittää huomiota muihin, on mahdollista toimia suhteellisen vapaasti. Kun en tunkeile muiden ”reviirille”, eivät muutkaan tunkeudu

minun reviiirilleni, minun tapaani olla ja toimia. Hintana tästä yksityisyyden kunnioittamisesta ja sen tuomasta vapaudesta on yksinäisyys. (Bauman 1999, 87–88.) Toisin sanoen yksinäisyys on yksityisyyden toinen puoli, ehkä sen varjopuoli.

Mitä yksityisyys ja puuttumattomuus sitten merkitsevät klassisen baletin opettajayhteisössä? Yksinäisyyden läsnäolo on heidän työyhteisössään ilmeinen. Siitä puhuvat lähes kaikki tanssinopettajat. Jos tarkastelen tätä yksinäisyysdiskurssia yksityisyyden ja toisen opetukseen puuttumattomuuden näkökulmasta, voi sen ymmärtää merkitsevän tanssinopettajille vapautta. *Oikeastaan se on sinänsä hyvä, et mä voin tehdä siel suljettujen ovien takana, et kukaan ei tuu sanomaan, toteaa Jorma.* Ritva puolestaan jatkaa, että *saanpahan sitte tehdä ihan mitä lystää*, kun hän ei tiedä mitä häneltä tanssinopettajana tarkkaan ottaen odotetaan. Yksinäisyysdiskurssin voi näin ollen ajatella varmistavan tanssinopettajan työn yksityisyyden ja samalla suhteellisen vapaan opettamisen omassa luokassa ilman törmäyksiä muiden tanssinopettajien kanssa.

Opettajantyön myyttejä tarkastellessaan Karjalainen (1992, 37) kirjoittaakin, että ”yksityisyys” on yhteisön määrittämä työrauhan takaava suojamuuri. Karjalaisen analyysissä juuri se antaa opettajien ammatillisen interaktion keskeisimmät sisäiset tulkintasäännöt, jotka ovat seuraavat:

1. opettajantyö on, kuten uskonto tai politiikka, yksityisasia.
2. kukaan ei saa arvostella tai ohjata opettajan työtä.
3. työn henkilökohtaiset (ja kollegojen) ongelmat on kielletty puheena aihe.

Opettajan työn yksityisyys suojaa opettajaa omassa työssään ja ammatillisuudessaan. Mutta samalla se ehkäisee omasta työstä puhumisen toisten kanssa, vaikka sitä saatetaankin haluta. Karjalainen (mt., 37) jatkaa, että yksityisyys sallii vain yhden kiertotien keskustella työn ongelmista nimittäin oppilaan. Tämä ilmenee myös haastattelemieni tanssinopettajien puheessa sekä tässä keskustelukollaasissa että edellisessä tunnediskurssiin liittyvässä keskustelukollaasissa. Siinä Pirkko kuvaili, kuinka tanssinopettajat arvioivat toistensa osaamista oppilaiden kautta, erityisesti siinä tilanteessa, kun oppilaat siirtyvät opettajalta toiselle. Tässä keskustelukollaasissa Jorma puolestaan viittaa siihen, kuinka tanssinopettajia kiinnostaa kollegoiden opetuksessa *vaan se lopputulos* eli oppilaan osaaminen. Sen he näkevät arviointitilanteessa, jonka tarkoituksena on ensisijaisesti arvioida tanssioppilaiden osaamista ja edistymistä klassisessa baletissa. Mielenkiintoista tanssinopettajien

puheessa on, että he oppilaiden arvioinnin lisäksi viittaavat myös kollegoiden osaamisen arviointiin. Orvokki toteaa kuinka hän aina katsoo *parhaan oppilaan mukaan mitä opettaja osaa*. Arviointitilanteessa opettajan yksityisyys ikään kuin raottuu ja hänen ammattitaitonsa paljastuu kollegoille oppilaiden osaamisessa. Tähän liittyy kuitenkin mielenkiintoinen piirre: opettajat eivät keskustele toistensa opetukselta tai osaamisesta keskenään avoimesti vaan niistä *[puhutaan] selän takana*. Tähän viittaa Orvokki, jonka arvioimana *se on semmosta vähän nakertamista, et ei uskalleta sanoa suoraa*.

Karjalainen (1992, 37) kysyy mikä yhteisön merkitysrakenne, ”myytti” tai uskomus saa yhteisön jäsenet salaamaan oman työnsä ongelmat ja keskustelemaan kollegojen vaikeuksista, tai ehkäpä opettajien työstä ylipäättään, takanapäin ja usein leimaavaan sävyyn. Tulkitsen tämän juuri opettajan työn yksityisyyden ilmauksena: siihen ei voi julkisesti ja avoimesti puuttua. Jostakin syystä kollegoiden työ kuitenkin kiinnostaa ja siitä halutaan puhua. Puhe ikään kuin lipsahtaa toisen tanssinopettajan reviiirille, mutta vähän salaa ja ehkä vain joidenkin kollegoiden kanssa. Näihin selkien takana käytäviin keskusteluihin ei puheen kohteena olevalla tanssinopettajalla ole pääsyä. Siksi ei olekaan yllättävää, että Jorma toteaa: *Siis mä en tiedä. Mä olen vaa joutunu ite kehittellee, et [...] miks ei mun tunteja tuu kukaa kattoo*. Jormalle ei ole avoimesti kerrottu miksi hänen tuntejaan ei tulla katsomaan. Se, mitä muut ajattelevat tässä tapauksessa Jorman tanssinopetuksesta ja ne syyt miksi he toimivat siten kuin toimivat, ovat arvailujen varassa. Siksi tanssinopettajien voi ajatella olevan jollakin tavalla arvaamattomia toisilleen, ehkäpä vieraitakin: oikeastaan ei tiedä, mitä yhtäältä itsestä ajatellaan ja toisaalta mitä tulisi ajatella kollegoista, mitä itseltä odotetaan ja mitä odottaa muilta, kuinka käyttäytyä kollegoita kohtaan. Arvaamattomuus aiheuttaa sekaannusta ehkä pelkoakin. Siksi on turvalisempaa toimia muista etäällä, yksin omassa luokassaan.

Yksinäisyysdiskurssi yksityisyyden suojana merkitsee tanssinopettajalle yhtäältä vapautta toimia omassa luokassaan varsin itsenäisesti. Tätä voi ehkä pitää yksinäisyyden myönteisenä puolena. Toisaalta tämän saman diskurssin voi tulkita välinpitämättömyytenä, joka merkitsee toisia kohtaan osoitetun kiinnostuksen ja auttamishalun kadottamista (Bauman 1999, 88).

Välinpitämättömyys ja välittäminen

Toisten elämään puuttumattomuudesta ja yksityisyyden varmistamisesta ei Baumanin (mt., 90) sanoin olekaan pitkä matka moraaliseen välinpitämättömyyteen,

sydämettömyyteen ja piittaamattomuuteen toisten tarpeista. Tällaisissa prosesseissa katoaa ihmisten välisten suhteiden eettinen luonne, joka edellyttäisi moraalista läheisyyttä. Baumanin (mt., 89) mukaan ihmisten väliset suhteet ovat moraalisia, mikäli ne juontuvat toisesta henkilöstä ja hänen hyvinvoinnistaan kannetusta vastuusta.

Yksinäisyyttä vasten asettuu siten toisista välittäminen ja yhteisyys eli kollektiivisuus. Ritva viittaa tähän seuraavasti: *Mulle olis tärkeää [...], että joku välittäisi siitä, mitä mä teen.* Tätä välittämistä hän tarkoittaa sellaiseksi, *että puhuttas, puitas, analysoitais, että autettais toisiamme pitkin vuotta, eikä vaan sitten arvosteltais [arviointitilanteessa].* Myös Jorma kysyy, *miks sitä ei tehdä kollektiivisesti.* Tässä hän jälleen palaa arviointiin, jonka yhteistä suunnittelua hän kaipaa. Arvioinnin suunnittelussa opettajat voisivat tukea toinen toistaan, puhua, puida ja analysoida, jotta arviointitilanne menisi mahdollisimman hyvin. Myös tanssioppilaitoksen johtajalta odotetaan, ainakin Ritvan puheessa, tiiviimpää osallistumista opettajien työhön: ohjausta, kommentointia, ongelmiin puuttumista ja opetuksen linjan määrittelyä. Nyt kumpakaana näistä ei ilmene haastattelemieni tanssinopettajien puheessa. Sen sijaan heidän olonsa tässä yhteisössä tuntuu yksinäiseltä ja ehkä jopa siltä kuin olisi jäänyt oman onnensa nojaan.

Haastattelemieni tanssinopettajien puheessa heidän työyhteisönsä näyttäytyy avoimuuden ja yhteisyyden sijasta pikemminkin suljettuna ja hiljaisena yhteisönä. Orvokki toteaa, *että avoimuutta ei ole,* minkä lisäksi *yhdessä jostain asiasta pitäminen on hirveen vaikeeta tässä opettajakollegiossa.* Viola puolestaan tuo esiin, *että tanssinopettajat ovat mieluummin hiljaa sellaisissa tilanteissa, joissa hänen mukaansa pitäis sanoa jotain.* Tätä hän perustelee sillä, *että ihmiset jollakin tavalla suojaavat itseänsä.* Miltä tanssinopettajat suojaavat itseään, ei Violan puheessa tule yksityiskohtaisemmin ilmi. Tässä yhteydessä kuitenkin herää kysymys siitä, mitä hiljaisuus voisi merkitä yksittäiselle tanssinopettajalle tai tanssinopettajien yhteisölle. Voisiko hiljaisuus, se mistä ei puhuta, olla yhteydessä salaisuuksiin ja sitä kautta vallan käyttöön erilaisten asioiden, ilmiöiden ja ihmisten kohdalla, kuten Michel Foucault (ks. esim. 1982) on osoittanut?

Paitsi itsensä suojaamiseen tai salaisuuksien ja vallan ylläpitämiseen tanssinopettajien hiljaisuuden voi tulkita liittyvän myös tanssitaiteen sekä tanssin harjoittamisen ja opettamisen luonteeseen eli hiljaiseen kehotietoisuuteen. Tanssin harjoittamisessa ja opettamisessa on kysymys kehollisesta osaamisesta, joka on aistista tai vaikutelmallista tietoa, hiljaista ymmärrystä liikkeelliseen tekniikkaan, tanssi-

teosten luomiseen ja keholliseen ilmaisuun. Tanssin ja sen opettamisen luonteen voi ajatella näin ollen määrittävän myös tanssinopettajien suhteita toinen toisiinsa ja siten myös työyhteisön toimintatapoja hiljaisiksi.

Tanssinopettajien yksinäisyys ja hierarkia

Yksinäisyysdiskurssin voi ajatella aukeavan ainakin kahteen suuntaan: yhtäältä se merkitsee tanssinopettajan työn yksityisyyttä ja vapautta toisaalta taas yhteisöllistä sulkeutuneisuutta ja ehkäpä välinpitämättömyyttä toisia tanssinopettajia kohtaan. Tämä yksinäisyysdiskurssi asettuu mielenkiintoisesti jo parissakin keskustelukol-
laasissa ilmennyttä tanssinopettajien hierarkkista yhteisöä vasten. Tanssinopetta-
jien arkeen ja tanssinopettajien tunteisiin liittyvissä tarkasteluissa heidän yhtei-
sönsä jäsenyi hierarkkisena systeeminä. Se rakentuu joko ala- ja yläluokkien ja/tai
tanssinopettajien taiteellisen kokemuksen mukaisesti siten, että tanssinopettajat
asemoituvat tässä systeemissä johonkin tiettyyn paikkaan, asemaan. Tulkitsen
yksinäisyysdiskurssin asettuvan hierarkkista systeemiä tukevaksi tai ylläpitäväk-
si puheeksi. Yksinäisyysdiskurssin elementit eli tanssinopettajan yksityisyys sekä
tanssinopettajien yhteisön sulkeutuneisuus ja hiljaisuus suojaavat, Violan termiä
käyttääkseni, paitsi omaa paikkaa myös toisten paikkoja. Tästä suunnasta katsoen
on ymmärrettävää miksi avoimuus ja asioiden yhteinen jakaminen on ehkä niin
vaikeaa. Se saattaisi avata mahdollisuuden liikkumiselle ja uudistumiselle opetta-
jayhteisön sisällä ja siten ehkä uhata vakiintuneita asemia ja toimintatapoja.

5.6. Tanssioppilaitoksen muutos

Tanssinopettajien työyhteisö edellisessä keskustelukollaasissa näyttäytyi osin sulkeutuneena ja hiljaisena yhteisönä. Tulkitsin sen tällaisenaan pitävän yllä tanssinopettajien vakiintuneita asemia ja toimintatapoja. Kun Jorman haastattelussa kysyin tuleeko hänelle vielä mieleen tanssinopettajan arjesta jotakin sellaista, jota hän ei ole aikaisemmin tuonut esiin, hän avaa uuden aiheen, josta monet muutkin haastatteleman tanssinopettajat puhuvat. Kysymys on paitsi tanssioppilaitoksen myös siihen kohdistuneen muutoksen luonteesta. Aihe kiertyy mielenkiintoisesti sekä edellisessä keskustelukollaasissa ilmenneeseen yksinäisyysdiskurssiin että yleisemmin arjen luonteeseen.

”Et semmonen kauhee vyyhti”

Teija: Tuleeks sun mieleen baletinopettajan arjesta jotain, mitä sä et ole viel kertonu?

Jorma: No oikeestaan se koskee enemmänkin tätä koulua. Tää on hyvin vanhoillinen ja niin kaavoihin kangistunu myös siinä opetuksessa. [...] Tuntuu, että mikään uus ei voi olla hyväästä, vaan täytyy pidättäytyä siin vanhassa.

Pirkko: Must tää [tanssi]koulu on aika tiukka. [...] Et tää on aika kurinalainen homma [ja] sitä kurinalaisuutta tavallaa pitää olla klassises baletis. Tää on aika paljo konservatiivisempi [kuin modernilla puolella].

Viola: Ollaanks me sit jotenki niin pussis kasvatettu, et me ei keestetä semmosta muutosta. [Ja] kyl mä sitäki mietin, [että] mihin tanssi kehittyi. [...] Must tuntuu, [...] että koulutukses tehdään kauheen paljo semmosta turhaakin työtä. Ei välttämättä tarvita sellasta hirveä biomista, just jalat auki ja muuta. Onhan se koulutus aikamoisessa muutoksessa. Ehkä kuuluu ollakin niin. Mut ku lähetään [...] koulutusta suunnittelemaan, ni siin pitää olla ihmisii, jol on kokemusta siltä alalta. Ja niit on pakko kuunnella vaik se ois kuin vaikeeta. Et sitä ei voida uudistaa sillä tavalla, et ei ole menneisyyttä. [...] Tää koulu-uudistus on hirveen iso asia. Se pistää kaikki kamalan lujille. Tämösiä mä mietin

Unelma: Aina sanotaan, et muutos luo epävarmuutta. Mä en usko et kukaan pelkää asemansa puolesta. Jokainen tietää oman ammattitaitonsa, mutta semmonen, kun ei oikein tiedetä mihin mennään. On semmonen epävarma olo, että ollaanko oikeeseen suuntaan menossa ja mitä tapahtuu, vai eikö tapahdu mitään. Ja mitä tapahtuu niille oppilaille, jotka on siinä ratkasuvaiheessa itse. Kyl oli sekavaa tää tää vuos. [...] Et semmonen kauhee vyyhti.

Viola: Mun mielestä tämmönen uudistus aina antaa mahdollisuuden osalle ihmisiä nousta ja osalle tippuu. Et ei ole enää oikeen samaa asemaa ku aikasemmin. Et tavallaan sä joudut itse kyllä hakee sen paikkas.

Teija: Monenlaisii muutoksii, kysymyksiä tulevaisuudesta.

Unelma: Joo. Se oli hajallaan toi koko homma.

Viola: On ollu rankka vuosi kyllä. Mun mielest siin on hirveesti hyviä puolia, mut sit on tullu tosi vaikeita konfliktteja. Semmosia hankalia, että välillä ollaan [...] no puheyhteys on säilyny onneks.

Ritva: Joo. [...] Se vei semmosta henkistä energiaa, semmosta keskittymiskykyä, koska se kaiheresi koko ajan. Et mä olen joutunu pakottaan semmosta tietynlaista energiaa ittestäni ulos, vaikka on ollu semmosia vaikeuksia, ongelmia. Et tekeen työtä sen edestä, että se ei vaikuttais niin paljon, kun se mahdollisesti pahimmassa tapauksessa vois vaikuttaa.

Unelma: Ehkä se on se sama, et siel ois työrauha. [...] Viime aikoina mä koin, että ei ollu semmonen rauhallinen, turvallinen työympäristö. Et se vaikuttaa stressaavasti. Sul täytyy olla semmonen olo, et toi ihminen, sil on ohjat käsissä ja se se niinku tietää, mitä me tarvitaan ja mitä tehdään täs hommassa.

Viola: Se on äärimmäisen huonosti organisoitu toi uudistus. Se on niin rankka. Et siin on annettu yhdelle ihmiselle aivan liian paljon hommia, siis todella. Ja sit tietysti yhtä hyvin [voi] kysyy, et ku sille on annettu paljon, ni miks ei muut ota kans omaa kakkuansa. Mut se on niin epäselvää jotenki. Et sit haluaa tehdä sen oman duuninsa. Opetustyö on hirveen rankkaa. Et sä voi ottaa sellast, jos ei sul ole kunnolla aikaa siihen. Sul täytyy käsittää omat resurssit.

Viola: Meil on niin vanhanaikanen meidän työyhteisö. Se on ollu varmaan kautta aikojen aina -mies tämmönen [...] On puhumattomia nais- mieshierarkioita, esimerkiksi työn arvioinnissa on naisille ja miehille eri kriteerit.

Viola: Miesopettaja[lle], kaikki käy. [...]Niiden työpanos ja niiden tulokset ei ole suhteessa naismaikkoihin. [...] Se voi olla vaikka kuinka huonoo. Siihen puututaan äärimmäise[ssä] tapaukses, ku kaikki melkein jo kaatuu päälle. Sitä ennen ei tehdä mitään.

Muutosdiskurssi

Jorma toteaa aluksi kuinka hänen mielestään tanssioppilaitos on varsin *vanhoillinen ja kaavoihin kangistunu*, jolloin tuntuu, *että mikään uus ei voi olla hyvästä*. Sen sijaan tässä oppilaitoksessa *täytyy pidättäytyä siin vanhassa*. Pirkko puolestaan kuvaa koulua *tiukkana ja konservatiivisena* ja liittää sen klassisen baletin perinteeseen, joka edellyttää toimijoiltaan *kurinalaisuutta*. Miten sitten muutos mahdollistuu tällaisen tanssioppilaitoksen kontekstissa? Ja mihin muutosdiskurssi ylipäänsä liittyy?

Haastatteleman tanssinopettajat eivät yksityiskohtaisesti kuvaile mihin kaikkeen heidän muutospuheensa liittyy. Muutoksen kohde ja sisältö ilmenee ikään kuin ri-

vien välistä ja sellaisena puheena, jossa oletetaan, että minä haastattelijana tiedän mistä on kysymys. Tämä puolestaan liittyy tutkimusta edeltäneeseen työnohjausprosessiin, jossa muiden aiheiden lisäksi myös erilaiset tanssioppilaitosta kohdanneet muutokset olivat läsnä. Muutospuhe liittyy siten yhtäältä tanssioppilaitoksen sisäisiin muutoksiin ja toisaalta tanssitaiteen koulutuksessa laajemmin tapahtuneisiin rakenteellisiin uudistuksiin.

Tanssitaiteen koulutuksen rakenteellinen muutos

Tanssitaiteen koulutus on ollut monenlaisten muutosten kohteena 1980-luvun alusta saakka. Ensimmäinen suurempi muutos koskettti tanssitaiteen korkeakoulutusta, kun Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitos aloitti toimintansa ja tanssitaiteen maisterien kouluttamisen vuonna 1983. Tähän saakka tanssitaiteen ammatillisesta koulutuksesta olivat huolehtineet ensisijaisesti Suomen Kansallisoopperan balettikoulu, ammattiliitot sekä yksityiset taidetanssikoulut. (Repo 1989, 117.) Teatterikorkeakoulun rinnalla myös muu tanssitaiteen ammatilliseen toimintaan johtava koulutus vähitellen kehittyi ja laajeni niin ikään yhteiskunnan tukemana. Nykyisin tanssitaiteen ammatillista ja korkeakoulutusta annetaan monimuotoisena valtion ja kuntien tukemissa ammattikorkeakouluissa ja yliopistoissa eri puolilla Suomea (ks. esim. Jännes 2001).

Tanssitaiteen korkeakoulutuksen lisäksi alan koulutusrakenteisiin ja -sisältöihin vaikuttivat niin laki taiteen perusopetuksesta kuin lukiolakikin. Laki taiteen perusopetuksesta (633/1998, aikaisempi 424/1992) velvoitti kuntia järjestämään valtakunnallisesti laadittujen opetussuunnitelmien mukaista taiteen perusopetusta lapsille, nuorille ja aikuisille. Yhtenä taidemuotona tämän lain piirissä on tanssitaidede. Lukiolaki (629/1998) puolestaan antoi oppilaille mahdollisuuden liittää tanssitaiteen opintoja osaksi lukio-opintoja ja suorittaa lukiodiplomi valtakunnallisten suoritust- ja arviointiohjeiden mukaisesti. Paitsi tanssitaiteen opetussuunnitelmiin liittyvää sisällöllistä uudistusta lakiuudistukset ovat vaikuttaneet myös tanssitaiteen koulutuksen rakenteisiin: yksityiset tanssioppilaitokset ovat tulleet julkisen tuen ja siten myös julkisen ohjauksen piiriin.

Nämä muutokset koskettivat myös haastattelemieni tanssinopettajien oppilaitosta. Viola pohtii muutoksen merkitystä sekä oppilaitokseen että klassisen baletin opetukseen liittyen. Yhtäältä hän kysyy tanssinopettajien muutosvalmiutta: *Ollaanks me sit jotenki niin pussis kasvatettu, et me ei kestetä semmosta muutosta*. Toisaalta hän pohtii klassisen baletin traditiota ja sen kehittymisen suuntaa. *Mihin tanssi kehittyi,*

ja mitä se merkitsee tanssinopetukselle. Hänen näkökulmastaan klassisen baletin opetuksessa ei ehkä enää *välttämättä tarvita sellasta hirveätä hiomista, just jalat auki ja muuta*. Tämä ei hänen puheessaan kuitenkaan tarkoita, että tanssin ja tanssinopetuksen traditio eli sen menneisyys voitaisiin uudistamisessa unohtaa. Violan puheessa se päinvastoin on keskeisessä asemassa muutosprosessissa: *et sitä ei voi uudistaa sillä tavalla, et ei ole menneisyyttä*. Tässä hän osoittaa mielenkiintoisesti siihen, jota Richard Sennett (2002, ks. myös Giddens 1995, 106) pohtii työelämän joustavuuteen ja sen jatkuvaan muutokseen liittyen.

Muutoksen mieli ja luonne

Sennettin mukaan keskeinen kysymys muutosprosesseissa on se säilyykö niissä jonkinasteinen jatkuvuus vai katkeaako side menneeseen, ehkä jopa kokonaan. Sennett liittää kysymyksen joustavuuden nykyisiin muotoihin, jotka hänen mukaansa edellyttävät työntekijöiltä ja instituutioilta eräänlaista jatkuvaa muutoshalukkuutta. Tässä on hänen mukaansa kyse instituutioiden tehokkuudesta; toimintojen uudistamisella pyritään ennen kaikkea niiden tehostamiseen ja tämä osoitetaan tekemällä selvä pesäero menneeseen. (Sennett 2002, 46–48.) Vaikka Sennett pohtii instituutioiden uudistamisen logiikkaa ensisijaisesti bisneksen tekemisen välineenä, voi tämän logiikan olettaa vaikuttavan myös muunlaisissa instituutioissa kuten tanssioppilaitoksessa, jotka jakavat saman ajan ja siihen liittyvät arvot ja merkitykset kuin bisnesyrityksetkin. Uudistamisprosesseilla osoitetaan instituutioihin liittyvien muiden rakenteellisten ja sisällöllisten tavoitteiden lisäksi, että institutio on kykenevä muutokseen ja siten se ikään kuin keksitään uudestaan. Logiikan takana on ajatus, että mikä tahansa muutos on parempi kuin toiminnan jatkaminen entiseen tapaan (mt., 50).

Institutionaaliset muutokset eivät Sennettin (mt., 49) mukaan useinkaan etene johdonmukaisesti nuolin merkittyä polkua, vaan ohjautuvat eri suuntiin, joskus jopa vastakkaisiin suuntiin. Joskus toiminnan uudistaminen saattaa kaikesta suunnitelmallisuudesta huolimatta olla jopa täysin kaoottinen prosessi (mt., 48). Tältä tanssioppilaitoksessakin toteutettu muutosprosessi näyttää, kun sitä tarkastelee haastattelemiäni tanssinopettajien muutospuheen kautta.

”Et semmonen kauhee vyyhti”

Unelma kuvailee kuinka muutoksen toteuttamisen vuosi oli sekava, *et semmonen kauhee vyyhti*. Muutosprosessi herättää hänen arviossaan epävarmuutta, kun ei oi-

kein tiedetä ollaanko menossa oikeaan suuntaan ja mitä tapahtuu vai tapahtuuko mitään. Myös Viola kertoo, että uudistus oli hänen kokemanaan *äärimmäisen huonosti organisoitu*. Se oli epäselvää ja hajallaan, kuten Unelma tarkentaa. Tanssinopettajille ja heidän arkityölleen tällainen muutostilanne merkitsee rankkuutta ja vaikeita konflikteja, kuten Viola tuo esiin. Hän ei tarkemmin täsmennä mitä rankkuus tarkoittaa, mutta tulkitsem sen viittaavan muutoksen vaativuuteen, jota oman opetustyön ohella on raskasta toteuttaa (*sun täytyy käsittää omat resurssit*). Ritvakin kertoo kuinka muutokseen liittyneet monenlaiset vaikeudet vaativat häneltä henkistä energiaa ja veivät keskittymiskykyä omasta tanssinopettajan työstä. Muutos *kaihersi koko ajan*, mikä merkitsi, että hän joutui tekemään työtä sen eteen, että se ei vaikuttaisi niin paljon, kun se pahimmassa tapauksessa voisi vaikuttaa. Unelma edelleen kuvailee, kuinka työympäristö ei ollut turvallinen tällaisessa tilanteessa, mikä sitten vaikutti *stressaavasti* arkityöhön. Turvallisuuden hän liittää ensisijaisesti johtajaan eli siihen henkilöön, jolla on *ohjat käsissä*. Hän on se henkilö, jonka tulisi tietää, *mitä tehdään täs hommas*, joka siten tuottaisi turvallisuuden tunteen.

Traditio ja tanssinopettajan identiteetti

Yksi kiinnostava teema, jota sekä Viola että Unelma pohtivat muutosprosessiin liittyen on tanssinopettajan oma asema ja/tai paikka tanssioppilaitoksessa sekä tanssinopettajien yhteisössä. Unelma arvioi, että kukaan ei pelkää oman asemansa puolesta, koska kaikki tietävät oman ammattitaitonsa. Epävarmuus liittyy hänen mukaansa ennen kaikkea yleiseen sekavuuteen ja siihen miten tällaisessa tilanteessa pitäisi tai voisi toimia. Viola puolestaan tuo esiin täysin päinvastaisen näkökulman. Hän korostaa, että tällainen uudistus *aina antaa mahdollisuuden osalle ihmisiä nousta ja osalle tippuu*. Toisin sanoen uudistus- tai muutosprosessi horjuttaa aina tanssinopettajien asemaa ja siten tavallaan pakottaa heidät hakemaan ja määrittelemään paikkansa uudestaan. Vastakkaisista mielipiteistään huolimatta Unelman ja Violan pohdinnat herättävät kysymyksen tradition eli menneisyyden ja jatkuvuuden merkityksestä tanssinopettajalle itselleen, hänen identiteetilleen. Tämä kysymys kiertyy takaisin siihen diskurssiin, jota aikaisemmin sivusin tanssinopettajan arkeen liittyneessä keskustelukollaasissa. Tuossa analyysissä lainasin Giddensia (1995) ja totesin, että tradition pakonomaisella toistamisella pyritään omaan pysyvääistämiseen. Tämä ei liity yksinomaan tanssinopettajan oman aseman ja paikan sementointiin vaan sillä on olennainen merkitys hänen ammatilliselle identiteetilleen.

Giddens (1995) korostaa, että traditio on niin yksilöllisen kuin kollektiivisen identiteetin väline. Giddensin analyysissä identiteetti syntyy ajallisesta jatkuvuudesta eli juuri menneisyyden saattamisesta yhteyteen ennakoitun tulevaisuuden kanssa. Identiteetti ei kuitenkaan ole mikään essentialistinen valmis rakennelma. Pikemminkin se muotoutuu vaihtuvissa tilanteissa ja suhteissa sekä uusien tulkintojen kautta jatkuvasti. Silti traditioon kuuluvien uskomusten, rituaalien, kaava- ja maisten toimintojen sekä muiden toistuvien toimintatapojen ylläpitäminen edistää henkilökohtaisen identiteetin rakentumista; ne turvaavat identiteetin jatkuvuuden, joka on ontologisen turvallisuuden edellytys. Giddens toteaa kauniisti, että traditio tarjoaa ankkuripaikan identiteetin jatkuvuuden kannalta keskeiselle perusluottamukselle. (mt., 114–115.)

Edellisen perustalta onkin luonnollista, että muutokset vakiintuneissa institutionaalisissa rakenteissa ja/tai toimintatavoissa voivat uhata sekä henkilökohtaista että kollektiivista identiteettiä. Giddens (mt., 114) toteaa, että tradition eheyteen kohdistuvan uhan koetaan usein kohdistuvan juuri minän eheyteen. Niin Violan huomioiden oman aseman muutoksesta ja paikan hakemisesta kuin Unelmankin kuvaukset muutostilanteen turvattomuudesta viittaavat käsittäakseni oman ammatillisen identiteetin horjumiseen. Muuttuvassa tilanteessa käsitys omasta itsestä tanssinopettajana ja omasta asemasta tanssinopettajien työyhteisössä on uudelleentulkinnan ja –määrittelyn kohteena. Sekä tanssinopettaja itse että muut työyhteisöön kuuluvat tanssinopettajat arvioivat paitsi tanssinopetuksen tavoitteita ja sisältöä myös itseään ja toisiaan ammatillisina toimijoina sekä asemoituvat uusiin positiioihin suhteessa sekä tanssioppilaitokseen että tanssitaiteen traditioon. *Ja se vaikuttaa stressaavasti*, Unelman sanoin. Muutoksen vastustaminen ja kyseenalaistaminen on siksi luonnollista: muutoksen vaativuuden sijasta ja tulevaisuuden arvaamattomuuden vuoksi on turvallisempaa asettua rutiinien ja aikaisempien tapojen suoman kerrostuman lepoon (ks. myös Jokinen 2003, 11).

Side menneeseen

Sekä Giddensin että Sennettin analyysien pohjalta voi todeta, että keskeinen kysymys muutostilanteessa on se, millaiseksi suhde menneisyyteen määritellään. Säilykö institutionaalisissa muutosprosesseissa jonkinasteinen jatkuvuus, jonka voi olettaa ylläpitävän työntekijöiden ammatillista identiteettiä. Vai katkeako muutosprosesseissa side menneeseen, jolloin myös työntekijän tähän asti jäsentynyt identiteetti tavalla tai toisella murtuu. Sennettin sanoin instituutioiden muutok-

sisä ollaan nykyisin pyrkimässä eroon rutiinien nurjista puolista (pakot tai jähmettyneisyys) luomalla entistä joustavampia instituutioita. Ihmisten toiminnassa, jota myös instituutiot ovat, joustavuus merkitsee ennen kaikkea sitkeyttä ja lujuutta: mukautumista muuttuviin olosuhteisiin antamatta niiden kuitenkaan murtaa itseä. (Sennett 2002, 45.)

Kollektiivinen kuvittelu

Jokinen (2003, 12–13) tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman yhtäältä muutoksen, erityisesti arjen muutoksen vaikeuteen ja toisaalta myös edellä mainitun identiteetin murtumisen välttämiseen. Hän tuo esiin kuinka olennainen tekijä muutoksessa on kyky kuvitella se. Jokinen (mt., 12) kirjoittaa:

”Ihmisellä on kyky kuvitella ja tehdä mielikuvista erilaisia tuotteita tai esityksiä, myös ruumiillisia esityksiä. Psykkisenä mekanismina fantasia muovaa ja muokkaa subjektiutamme siten, että se työstää sosiaalisia representaatioita subjektiivisiksi representaatioiksi ja itsen esityksiksi. Sosiaaliset representaatiot esiintyvät usein julkisina fantasioina, hallitsevana kulttuurin ja populaarin mielikuvituksen kertomuksina ja käsikirjoituksina myyteissä, saagoissa, pyhissä teksteissä, epiikassa ja muissa vastaavissa kirjoitetuissa, kuvallisissa ja suullisissa kertomuksissa, jotka kertovat kansakunnan, kansan ja yksilön tarinaa.”

Jos muutoksen edellytyksenä edellisen mukaisesti on sekä sen yksilöllinen että tanssioppilaitoksen kohdalla erityisesti sosiaalinen kuvittelu, on tärkeää pohtia sitä, ketkä näitä kollektiivisia kuvitelmia luovat ja mitkä ovat julkisen fantasioinnin foorumeita. Kuten Jokinen osoittaa, ”hyvätään” tai hyvää tarkoittavat julkiset fantasiat eivät noin vain muunnu arkisiksi liikkeiksi. Mutta toisaalta, ilman julkisia ja jaettuja fantasioita muutos on mahdoton. (Jokinen 2003, 13.) Jotta muutos voisi toteutua, julkisen fantasian on hänen mukaansa jollakin tavalla kosketettava ”kuluttajaa” eli tässä tapauksessa tanssinopettajaa. Koskettamisen metafora tarjoaa oivallisen ja konkreettisen kuvan muutoksen mahdollisuudesta: koskettaminen on sitä helpompaa mitä lähempänä itseä kohde eli kuvitelma muutoksesta on. Toisin sanoen oletukseni on, että mikäli tanssinopettajat ovat osallisia muutosprosessissa sekä aktiivisina kuvittelijoina että toimijoina, sen toteuttaminen on mahdollisempaa kuin tilanteessa, jossa muutos toteutetaan etäältä muiden määrittämänä ja suuntaamana. Onkin helppo yhtyä Jokisen (mt., 15) huomioon siitä, että muutos ja muuttumattomuus liittyvät likeisesti vallankäyttöön arjessa ja sen määrittelyssä.

6. Lopuksi

Olen tässä tutkimuksessa käsitellyt tanssi-instituutioiden arkea niissä työskentelevien tanssijoiden ja tanssinopettajien näkökulmista. Tanssitaiteilijoiden haastatteluaineiston avulla olen tarkastellut sitä, millaiseksi ja miten tanssitaiteilijat konstruoivat jokapäiväistä arkeaan kertoessaan siitä. Näkökulmani tanssitaiteilijoiden puheeseen on ollut kulttuurinen. Tanssi-instituutioiden arjen kulttuuristen merkitysten jäsentämiseksi olen tarkastellut tanssitaiteilijoiden puhetta yhtäältä sisällöllisesti (mitä he kertovat) ja toisaalta muodon kautta (miten he kertovat). Olen tulkinut puheen sisällöt ja puhutavat sellaisiksi kulttuurisiksi resursseiksi, joita käyttäen tanssitaiteilijat yhtäältä ylläpitävät ja uusintavat sekä toisaalta muuntavat yhteistä arkeaan tanssi-instituutioissa. Tässä kirjan loppuluvussa kokoan yhteen tutkimukseni jäsennyksiä tanssi-instituutioiden arjesta ja pohdin niiden sovellusmahdollisuuksia.

6.1. Arjen määrittäjät

Arki avaa ikkunan niihin jokapäiväisiin instituutioitumisen prosesseihin, joilla yksittäisiä instituutioita tehdään, ylläpidetään ja muunnellaan. Kun tutkimukseni tässä vaiheessa tarkastelen tanssi-instituutioiden arkea, yritän aikaisemmin esitetyllä pohjalta kristallisoida jotakin olennaista yhtäältä arjen määrittäjistä ja toisaalta arjen kertomisen tavoista. Aloitan tarkasteluni arjen määrittäjistä.

Yksi sekä tanssijoiden että tanssinopettajien arkea määrittävä elementti on **aika**: arki jäsentyy suhteessa aikaan. Arjen ajallisuus on ennen kaikkea toistoa. Arki toteutuu päivä toisensa jälkeen monin tavoin samanlaisena ja rutiininomaisesti toistuen. Tanssijoiden puheessa tanssiteatterin arki on treenaamista, biisien eli tanssiteosten harjoittelua ja esiintymistä sekä näiden toistoa. Tanssinopettajilla tanssioppilaitoksen arjen aika toistaa tuntien suunnittelua, valmistautumista opetukseen ja varsinaisten tanssituntien pitämistä. Aika rakentuu näin erilaisista toiminnallisista sisällöistä, jotka seuraavat toisiaan syklistä toistuen.

Paitsi sisällöllisenä toistona arjen aika ilmenee myös tietynlaisena tempona, kuten tanssijat aikaansa kuvailivat. Kysymys on tanssi-instituutioiden arjen sosiaalisesti määräytyneestä ajasta, joka haastattelemieni tanssitaiteilijoiden puheessa

näyttäytyi tiiviinä, täytenä ja pakottavana. Tanssitaiteilijoiden arjen aika jäsenytkin pitkälti elämäntapana, johon ei tanssin lisäksi juuri muuta mahdu. Voikin helposti kysyä, onko tanssitaiteilijoiden mahdollista pysyä tahdissa tällaisessa tanssinstituutioiden arjen rytmisessä toistossa. Mikä tahdissa pysymistä edistää ja mikä puolestaan ehkäisee? Yhden näkökulman arjen rytmiin tarjoaa sen tarkasteleminen subjektiivisesta perspektiivistä eli tanssitaiteilijoiden subjektiivisesti koettuna aikana ja tahtina. Tällöin aika ei näyttäydy sosiaalisena aikana vaan Schutzin ja Luckmannin jäsentämänä biologisena aikana, jonka keskeinen elementti on kehollisuus. Jokisen tapaan voikin olettaa, että kun [keho]⁸² on sovussa arjen rutiinin ja rytmin kanssa, voi kokea olevansa tahdissa. Jos taas oman kehon biologinen aika ei ole sovussa sen paremmin ajan sisällöllisten rutiinien kuin rytminkään kanssa, voi tahdissa pysyminen vaikeutua. (Schutz ja Luckmann 1973, 45–58; Felski 2000, Jokinen 2003.) Tanssi-instituutioiden arjen aika ei siten näyttäydy yksinomaan sosiaalisen todellisuuden pakkona vaan pikemminkin yksilöllisen eli biologisen ajan ja yhteisen eli sosiaalisen ajan sopusointuna ja/tai ristiriitana. Olennaista tanssinstituutioiden arjen sujuvuuden kannalta on, miten nämä erilaiset ajat saatetaan ja voidaanko niitä saattaa sopusointuun.

Toinen arjen määrittäjä on **kehollisuus**. Arki jäsenyy suhteessa omaan kehoon, sen kokemuksiin, aistimuksiin ja tuntemuksiin. Jokapäiväisen arjen liikkeet ja asennot tuottavat kehollista olemisen ja toimimisen tapaa, joka on ilmentymä paitsi yksilöllisestä eletystä elämästä myös sosiaalisesti kerrostuneesta tanssitaiteen perinteestä (ks. myös Jokinen 2003, 9–11). Tanssi-instituutioiden arjen tekniikkatunneilla, teosten harjoitusprosesseissa, esiintymisissä samoin kuin tanssin opetus- ja oppimisprosesseissa mukaudutaan tanssitaiteen tradition vakiinnuttamiin taitoihin ja tapoihin sekä yhteisesti jaettuuihin tietoihin, arvoihin ja uskomuksiin, jotka jättävät jälkensä tanssitaiteilijan kehoon. Näistä jäljistä tanssitaiteilijat kertoivat yhtäältä tanssin omaksumiseen ja esittämiseen sekä toisaalta tanssin opettamiseen liittyvissä nautinnon, jännittämisen, väsymyksen, kivun, turhautumisen, huolen, oivaltamisen ja onnistumisen kuvauksissaan. Jokapäiväiset ja toistuvat arjen liikkeet vahvistavat tietynlaista tanssin taidemaailmaan kiinnittymistä ja määrittävät kunkin tanssitaiteilijan kehollista olemista tanssin kulloisessakin ajallis-paikkali-

⁸² Jokinen käyttää artikkelissaan kehon sijasta ruumiin käsitettä. Koska olen työssäni sitoutunut kehon ja kehollisuuden käsitteisiin, käytän sitä myös tässä yhteydessä. Olen merkinnyt termin hakasulkeisiin, koska Jokinen lainaamassani kohdassa käyttää ruumis-käsitettä. (ks. Jokinen 2003, 11.)

sessä taidemaailmassa. Samalla nämä tietynlaiset liikkeet sulkevat pois toisenlaisen kiinnittymisen kyseiseen maailmaan. Kietoutuessaan tanssitaiteilijan yksilöllisyyteen tanssitaiteen kerrostunut perinne tuottaa kuitenkin myös erityistä tanssitaiteilijuutta, mikä ilmenee kullekin tanssitaiteilijalle ominaisena ja tyypillisenä kehollisuutena: tanssityyleinä ja liikelaatuina, näyttämöolemuksena ja taiteellisuutena. Tämän voi ymmärtää tanssijoiden puheessa esiin tulleesta tanssitaiteilijan karismasta. Karisma ei synny yksinomaisesta sosiaalisen tanssiperinteen toistosta vaan olennaisesti perinteen merkityksellistämisestä oman itsen ja oman kehon kautta. Tällaista kehollisuutta voisi luonnehtia myös tanssi-instituutioiden arjen **tilallisuudeksi** (Schutz 1990/1962, 306–311; Schutz ja Luckmann 1973, 36–45). Kysymys on siitä, miten tanssitaiteilijat kokevat itsensä omaa tilaa luoviksi ja sitä omalla tavallaan eläviksi subjekteiksi. Miten heillä on mahdollisuus liikkua siten, että he ovat riittävästi oman toimintansa suuntaajia ja tilassa vapaasti liikkuvia vai asetetaanko heidät/asettuvatko he tilassa pääasiassa toisten objekteiksi, toisten liikuteltaviksi? (ks. myös Jokinen 2003, 12.) Kehollisuuden kautta tanssijat jäsentävät tanssi-instituutioiden arjen tilallisuutta.

Kolmas arjen määrittäjä on **sosiaalisuus**: arki jäsentyy suhteessa toisiin ihmisiin. Arki on toisten ihmisten kohtaamista erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa ja muodoissa. Tanssi-instituutioiden arki on tanssitaiteilijoiden keskuudessaan jakamia kohtaamisia ja niille annettuja merkityksiä, jotka rakentavat yhteistä sosiaalista maailmaa. Yhtenä piirteenä tässä puheessa ilmeni yhtäältä samuuksien kautta liittyminen toisiin tanssitaiteilijoihin ja toisaalta erojen kautta etäännyminen toisista tanssitaiteilijoista. Paitsi oman aikansa tanssitaiteilijoihin liittymistä ja erottautumista saatetaan tehdä myös suhteessa menneisiin ja tuleviin tanssitaiteilijasukopoliin. Arjen sosiaalisuus on siten eräänlainen sosiaalisten suhteiden jatkumo menneisyydestä tulevaisuuteen sekä läheltä kauaksi (ks. myös Schutz ja Luckmann 1973, 59–92). Näissä prosesseissa tanssitaiteilijoiden voidaan ajatella rakentavan ammatillista identiteettiään osana tanssin taidemaailmaa. Samalla liittymiset ja erot kertovat niistä arvoista ja uskomuksista, joiden mukaisesti tanssitaiteilijat toimivat arjessaan: mikä on hyvää, tärkeää ja arvokasta ja mikä puolestaan triviaalia tai jopa paheksuttavaa.

Tanssijoiden kerronnassa yksi mielenkiintoinen ulottuvuus suhteessa toisiin tanssijoihin ja koko tanssiryhmään oli näiden hahmottaminen perheenä ja lähiomaisina. Nimeän tämän Jokista seuraten tanssi-instituutioiden arjen kodintunnuksi. Arkea leimaa kotoisuus, joka pitää sisällään ajatuksen kunkin tanssijan hyväk-

sytyksi ja kuulluksi tulemisesta, ymmärryksestä ja vakavasti ottamisesta (Jokinen 2003, 14). Vaikka kullakin tanssijalla on omat hyvät ja huonot puolensa, jokaisen omaa tilaa ja työtapaa kunnioitetaan. Tämä ei kuitenkaan merkitse, että jokapäiväinen arki olisi aina ”kotonaan olemista”. Päinvastoin arki pitää sisällään myös kodintunnon vastakohdan eli ulkopuolisuuden, kotiin kuulumattomuuden. Tämä tuli ilmi tanssijoiden puheissa, kun he pohtivat asemaansa osana tanssiryhmää: Joskus oma asema on selkeästi osa kotia ja/tai perhettä, siihen kuulumista ja liittymistä. Toisinaan se on siihen kuulumattomuutta. Määrittelevänä tekijänä tässä sosiaalisessa asemoinnissa on pitkälti kulloistakin tanssiteosta työstävä koreografi. Hän on yksi tanssiteatterin arjen toimijoista ja sosiaalisista suhteista, johon paikantuu moninainen vallan käyttö. Ymmärrän vallan tässä yhteydessä sellaisena, joka tehdään erilaisin keinoin joskus tietoisesti ja joskus tiedostamatta. Siksi valta myös ilmenee monenlaisena: virallisina valta-asemina ja niihin liittyvinä vallan tekoina sekä epävirallisina tapoina, käyttäytymisinä ja diskursseina. Valta ei ole yksinomaan sosiaaliin valta-asemiin kiinnittyvää vaan se ilmenee erilaisissa suhteissa esimerkiksi suhteessa toiseen ihmiseen, asiaan ja/tai ilmiöön, ja sillä tavoitellaan aina jotakin.

Koreografi vallan käyttäjänä määrittelee tanssijoiden arjen liikkeet ja asennot ja siten kunkin tanssijan kehollisuuden kannalta liikkumisen sujumisen ja/tai sujumattomuuden osana kulloistakin tanssiteosta. Valta ei kuitenkaan paikannu yksinomaan koreografin rooliin vaan keskeisesti myös tanssiteatterin johtajan rooliin, joka määrittää yleisemminkin tanssiteatterin sosiaalisia suhteita ja niiden sujuvuutta. Johtajana koreografi on tekemisissä paitsi tanssiteosten ja tanssijoiden harjoittamisen myös tuotannollisten ja työn organisointiin liittyvien kysymysten kanssa. Vallan käyttö johtajan työssä viittaa tällöin myös siihen, miten arki saadaan sujumaan eri työntekijäryhmien näkökulmista tarkoituksenmukaisella eli työtä palvelevalla tavalla. Virallinen johtajan valta on näin myös aina vastuuta tanssi-instituution perustehtävästä. Taideinstituutioiden johtaminen ja erityisesti teattereiden johtaminen on kuluneena vuonna ollut vilkkaan keskustelun aiheena julkisissa medioissa. Kysymyksessä ovat olleet taiteellisen työn ja johtamisen rinnakkaisuus sekä siitä aiheutuvat mahdolliset ongelmat ja ristiriidat. Tärkeä ja varsin ajankohtainen kysymys on, missä ja miten taideinstituutioiden nykyisillä ja tulevilla johtajilla on mahdollisuus saada sellaista taiteelliseen johtamiseen liittyvää tietoa, osaamista ja tukea, joka vastaa johtajan arjen haasteisiin. Tällöin taideinstituutioiden johtaminen ei määrity yksittäisen johtajan sisäsyntyisenä ominaisuutena vaan työnä ja siihen liittyvinä taitoina, joita on mahdollista omaksua.

Tanssinopettajien puheessa arjen kodintuntu suhteessa toisiin tanssinopettajiin ei tullut esille. Sen sijaan heidän puheessaan korostui tanssijakokemuksen määrittämä paikka tanssinopettajien ammatillisessa yhteisössä. Tanssinopettajat kertoivat tanssioppilaitoksen arjesta eräänlaisena sosiaalisena hierarkiana, jota tanssinopettajien puheen yksinäisyydestä voi ajatella vahvistavan. Tanssinopettajien arjen sosiaalisuutta leimaa hierarkiadiskurssin rinnalla yleisemminkin arkeen liitetty rajojen vahtiminen (ks. myös Jokinen 2003, 14). Tanssinopetuksen, tässä tapauksessa klassisen baletin opetuksen kohdalla rajojen vartiointi on yhteydessä klassisen baletin tradition sekä siihen liittyvien arvojen ja normien vaalimiseen. Klassisen baletin traditiota tai menneisyyttä ei vain säilytetä, vaan se rekonstruoidaan jatkuvasti nykyisyydessä erilaisten valintojen yhteydessä. Tradition vaaliminen/rekonstruointi ja sen rajojen vahtiminen on sellaisten tanssinopettajien tehtävänä, joilla oletetaan olevan traditioon liittyvä tieto ja osaaminen hallussaan. Nämä tanssinopettajat muodostavat tanssioppilaitoksen arjen sosiaalisuudessa eräänlaisen sisäpiirin, johon kuulutaan oman tanssijakokemuksen myötä eriasteisesti. Tanssinopetuksen kontekstissa arjen sosiaalisuuteen liittyvä valta ei paikannu yhteen yksittäiseen toimijaan vaan tanssinopettajien muodostamiin erilaisiin ”piireihin”, joista toisilla on enemmän valtaa määrittää tradition ja arjen sujuvuutta kuin toisilla.

Paitsi suhteessa toisiin tanssinopettajiin haastattelemani tanssinopettajat kertoivat arjestaan myös suhteessa tanssioppilaisiinsa, tulevaan tanssitaiteilijasukupolveen. Tätä suhdetta määrittää pitkälti klassisen baletin traditio ja siihen liittyvät arvot, joiden mukaisesti tanssioppilaiden onnistumisia ja mahdollisuuksia klassisen baletin toimijoina arvioidaan. Tanssinopettajien puheessa suhdetta tanssioppilaisiin määrittää jatkuva huoli oppilaista ja heidän oppimisestaan sekä vuorovaikutuksen kokonaisvaltaisuus ja siihen liittyvä arkuus. Kysymys arkuudesta kietoutui kokonaisvaltaiseen eli fyysiseen ja henkiseen oppilaan kohtaamiseen, jonka äärellä tanssinopettaja työssään on. Tanssioppilaan kohtaaminen on arka paikka, kun se on muutakin kuin klassisen baletin liikkeistön opettamista. Oppilaan kohtaaminen on huolta hänen kokonaisvaltaisesta olemisestaan. Vuorovaikutuksen arkuus avasi kysymyksen myös siitä, mitä tanssinopettaja ehkä tiedostamattaan välittää oppilaalleen hänen taidoistaan, osaamisestaan ja mahdollisuuksistaan klassisen baletin alalla ja ylipäänsä ihmisestä kokonaisuudessaan. Tanssinopettajan ja tanssioppilaan välisen suhteen arkuus liittyy näin tanssinopettajan tietoisuuteen niin itsestään kuin ammatillisesta perustastaan klassisen baletin opettajana. Nämä teemat voi ymmärtää myös vallan ilmenemisenä tanssinopettajan ja tanssioppilaan suhteessa.

6.2. Muutos tanssi-instituutioiden arjessa

Yksi arjen kuvauksia läpäisevä teema on **muutos**. Eksplisiittisesti tästä aiheesta kertoivat tanssinopettajat, kun he jäsenivät tanssinoppilaitoksen muutokseen liittyneitä kokemuksiaan. Implisiittisesti muutospuhe ilmeni myös niissä kuvauksissa, joissa tanssitaiteilijat pohtivat toisin tekemisen ja toisin olemisen mahdollisuuksia tanssi-instituutioiden arjessa. Esimerkiksi tanssijoiden treenaamisen yhteydessä toisin tekeminen kompastui juuri tanssi-instituution arkea määrittäviin tekijöihin: aikaan ja toisiin ihmisiin. Myös tanssinopetukseen liittyvä poikapuhe toi esiin, että toisin tekeminen edellyttää valtuuksien ottamista itselle ja vakiintuneen toimintatavan muokkaamista siten, että tanssioppilaitoksen perustehtävä eli klassisen baletin opettaminen myös pojille olisi ylipäätään mahdollista.

Instituutioon ja arkeen liittyy käsitteellisesti jonkinlainen pysähtyneisyys ja muuttumattomuus. Instituutio pitää sisällään ajatuksen vakiintuneesta, tyypillisestä ja pysyvästä toiminnasta tietyssä kontekstissa. Samoin arki on tuttuutta ja tavanmukaisuutta, joka toistuu päivästä toiseen kyseenalaistamattomina tapoina, traditioina, tietoina, arvoina ja uskomuksina. Instituutioiden arjen muuttaminen tai edes arjen toisin tekeminen vaatii ponnistusta, joka saattaa tuntua paitsi vaikealta myös uhkaavalta. Perinteen ja pysyvyyden muutos saattaa horjuttaa sekä yksilöllistä että kollektiivista identiteettiä, jolloin subjekti asettuu tai hänet asetetaan kyseenalaiseksi (ks. myös Jokinen 2003, 12). Onko instituutioiden ja arjen muuttaminen tai muuttaminen sitten mahdotonta? Ja miksi instituutioiden ja arjen pitäisi ylipäätään muuttua? Näissä kysymyksissä sivuan niitä teemoja, jotka sosiaalisen konstruktio-
nismien perinteessä ja arjen tutkimisessa ovat olleet keskeisiä. Kysymys on yksittäisen ihmisen ja yhteiskunnan suhteesta sekä siitä, miten ihminen voi osallistua yhtäältä arjen ja toisaalta yhteiskunnallisten ilmiöiden muuttamiseen (ks. esim. Burr 1995; Gardiner 2000; Gergen 1999; Heiskala 2000, 2001). Tässä tutkimuksessa kysymys kohdistuu tanssitaiteilijoiden toimijuuden ja tanssi-instituutioiden arjen pakkojen suhteeseen.

Koska tanssi-instituutiot ovat yhteiskunnallisia instituutioita, määrittävät niitä aina eräänlaiset yhteiskunnalliset pakot (Heiskala 2000; 2001). Pakoilla on Heiskalan mukaan kolme lähdettä: talous, hallinto ja elämismaaailma. Talousjärjestelmästä juontuvat talouteen ja niukkuuteen liittyvät pakot, hallintojärjestelmästä juontuvat valtaan, kontrolliin ja sanktioihin liittyvät pakot ja elämismaailmasta juontuvat normatiiviset pakot. Tällaiset pakot ovat vallitsevia myös tanssi-instituutioissa

siten, että yksittäinen tanssitaiteilija ei voi muuttaa tai häivyttää niitä pois. Ne ovat yhteiskunnallisia realiteetteja, jotka ovat vastassamme joka päivä rahoina, sääntöinä ja lakeina sekä käyttäytymiskieliopeina. (Heiskala 2000, 203; 2001, 38–40.) Myös arjen voi ajatella muodostavan pakon, jossa tanssi-instituutioiden tietynlainen ajallisuus, kehollisuus, tilallisuus sekä sosiaalisuus annetaan tanssitaiteilijoille jonkinlaisena perittynä pakonomaisuutena. Samoin kuin yhteiskunnalliset pakot myös tanssi-instituutioiden arjen pakot ovat paradoksaalisesti kuitenkin riippuvaisia tekijöistään. Arjen pakot eivät voi säilyä sellaisina ilman, että niitä jatkuvasti pidetään yllä. Arki ei vain ole vaan se tehdään joka päivä inhimillisessä toiminnassa. Tähän paradoksiin liittyy kysymys tanssi-instituutioiden arjen muutoksesta ja/tai arjen toisin tekemisestä.

Usein arki sujuu ilman sen suurempaa pohdintaa eli reflektiota. Tämä merkitsee, että arjessa toimitaan tavanvaraisesti: näin on aina ollut ja näin on aina tehty, siksi niin tehdään nytkin. Tällaisena arki saattaa etääntyä tanssitaiteilijoiden subjektiudesta (arvoista, toiveista, tavoitteista, huolista ja peloista) johonkin yleiseen olemisen ja toimimisen tapaan, joka ei välttämättä palvele sen paremmin tanssi-instituution perustehtävää kuin kunkin tanssitaiteilijan elävää, omakohtaista ja mielekästä suhdetta omaan työhön. Nämä teemat liittyvät yleisemminkin työelämää viime aikoina kehystäneisiin diskursseihin, nimittäin työhyvinvointiin ja työssäjaksamiseen. Työhyvinvointia ja työssäjaksamista edistävinä tekijöinä on pidetty yhtäältä työntekijän kokemaa työn mielekkyyttä ja toisaalta vaikutusmahdollisuuksia omassa työssä ja työyhteisössä. Olennainen kysymys tanssi-instituutioihin liittyen on, miten edistää tanssitaiteilijoiden reflektiivisyyttä ja tietoista toimijuutta, joka on sekä yksilöllistä että yhteistä vaikutusvaltaa ja muutosvoimaa tehdä arkea toisinkin (ks. myös Heiskala 2000, 189).

Yksi mahdollisuus arjen reflektion ja toisin tekemisen edistämiseksi on arjen politiikan aktiivinen toteuttaminen. Mika Hannulan (2001) jäsentämänä arjen politiikassa on kysymys siitä, mitä arjessa ilmenevien erilaisten näkökulmien kanssa tehdään ja miten niiden kanssa tullaan toimeen. Arjen politiikka on pysähtymistä pohtimaan yhdessä elettyä ja tehtyä (ks. myös Murto 1995). Se on erilaisten tapojen ja keinojen jäsentämistä, joiden avulla voidaan edetä tästä tilanteesta eteenpäin yhdessä vanheten. Arjen politiikka on toimijoiden yhteistä aikaa ja tilaa reflektoida arkea: pohtia, rakentaa ja purkaa auki jokapäiväisen elämän prosesseja. Se on kohtaamispaikka ja keskustelufoorumi yhteisen arjen ajattelemiseksi ja arvioimiseksi, kuvittelemiseksi ja kannanotoksi siitä, miten asiat voisivat olla ja miten niiden

tulisi olla. Arjen politiikka arjen reflektiona korostaa myös kunkin toimijan omaa näkökulmaa. Tämä merkitsee yhtäältä vastuuta ja velvollisuutta ilmaista itseään ja kertoa oma näkökulma sekä toisaalta vastuuta ja velvollisuutta kuunnella muiden näkökulmia. Arjen politiikka tarkoittaa moninaisuuden ja avoimuuden hyväksymistä, kunnioittamista ja kehittämistä yhteisessä keskustelussa.

6.3. Arjen kertomisen tavat

Olen tutkimuksessani lähestynyt tanssi-instituutioita sekä arjen että puheen näkökulmista. Olen tarkastellut, mitä ja miten tanssitaiteilijat itse kertovat arjestaan. Näihin näkökulmiin ovat vaikuttaneet seuraavat seikat.

Tanssi-instituutioita on tutkittu vähän ja niissä työskentelevien tanssitaiteilijoiden jäsenyyksiä arjestaan ei juurikaan. Vaikka tutkimukseni sivuaa monin tavoin aikaisempia tutkimuksia tanssitaiteen alueella, tarjoaa rajaukseni arkeen jo sellaisenaan uuden näkökulman ja uudenlaista sovellustietoa tanssiin ja tanssin taide-maailmaan. Erityinen lisäarvo työssäni paikantuu kuitenkin empiiriseen tarkasteluun, jota on ohjannut puheen ja puhetapojen eli diskurssien analyysi.

Arjen tarkastelu puheen näkökulmasta perustuu ajatukseen puheesta ja kielestä toimintana. Puheessaan tanssitaiteilijat tulkitsevat jokapäiväistä arkeaan tanssi-instituutioissa ja antavat sille merkityksiä. Tanssi-instituutioiden arki avautuu näin merkitysvälitteisesti. Paitsi arjen kuvausta puhe on myös toimintaa: Erilaisissa tilanteissa tuotetussa puheessa luodaan, ylläpidetään ja muunnetaan tanssi-instituutioiden arkea jonkinlaiseksi, joka saa aikaan tämän merkityksellistämisen mukaista toimintaa. Tästä lähtökohdasta analysoin kahdenkeskisissä tutkimuskeskusteluissa tuotettua tanssitaiteilijoiden puhetta kahdella tasolla: ensin sisällöllisesti ja toiseksi diskursiivisesti

Tutkimukseni on tuonut esiin, että vaikka arjen sisällöt moninaisine käytäntöineen toistuvat eri tanssitaiteilijoiden puheessa lähes samanlaisina, ovat puhettavat hyvinkin erilaisia. Samaankin arjen sisältöön liittyvät merkityskehykset voivat olla hyvin erilaisia. Esimerkiksi treenaaminen on yhtäältä omaa aikaa, toisaalta valmistautumista ja kolmanneksi vielä itsensä kehittämistä. Tanssitaiteilijoiden arki on yhtäältä raakaa ja rankkaa pakkoa ja toisaalta nautintoa ja suurta juhlaa. Arjen itsestään selviltä näyttävät merkitykset avautuvat uusiin ulottuvuuksiin, kun niitä tarkastelee analyttisin työvälinein ja etäämpää eräänlaisesta metaperspektiivistä.

Tanssi-instituutioiden arkeen liittyvien diskurssien moninaisuus, niiden päällekkäisyys, rinnakkaisuus ja ristiriitaisuus on ollut tutkimukseni yksi vaikuttavimmista oivalluksista itselleni. Se osoittaa yhden mahdollisuuden tarkastella tanssi-instituutioiden ja muidenkin instituutioiden arkea moninaisena elämismaailmana yhden kulttuurisen monoliitin sijaan. Samalla se osoittaa, että tieto jokapäiväisestä arjesta muuntuu, kun sitä tarkastelee erilaisista näkökulmista: arki ei koskaan ilmene läpinäkyvänä, kaikenkattavana tai aukottomana. Mikä perspektiivi milloinkin valitaan, merkityksellistää arjen tietyllä tavalla ja suuntaa toimintaa tämän ymmärryksen mukaisesti. Kiinnostavaa on millaisia painotuksia erilaiset merkityskehykset eri aikoina ja erilaisissa instituutioissa saavat.

Diskursiivisuuden lisäksi olen tarkastellut tanssitaiteilijoiden puhetapoja myös muiden kerronnallisten resurssien kautta. Tämä tarkastelu on osoittanut, että tanssitaiteilijoiden puhe on monipuolista kerrontaa, jossa arjen kuvaukseen ja referentiaaliseen puheeseen liittyvät monenlaiset rytmiset, poeettiset ja metaforiset ilmaiset. Itselleni merkittävimmät havainnot liittyivät siihen, että nämä ilmaiset, esimerkiksi hyvinkin dramaattiset metaforat, osoittivat suoraan tanssitaiteen ytimeen: kehollisuuteen, ajallisuuteen ja tilallisuuteen. Puheen esteettiset ulottuvuudet osoittavat tanssin ja puheen läheisen yhteyden sen sijaan, että tanssia pidettäisiin sellaisena, joka ei aukene puheessa. Se miten tanssitaiteilijat puhuvat on yhtä merkityksellistä ja kiinnostavaa kuin se mistä he puhuvat. Kysymys on kuulijan herkkyydestä löytää puheesta tanssia, tanssin estetiikkaa.

Yksi kielenkäytön resurssi, joka avaa uuden perspektiivin arjen kerrontaan, on narratiivisuus. Se tuli ilmi yhden tanssitaiteilijan eli Joonaksen tarinassa. Joonaksen puheesta rakentunut aineistokatkkelma osoitti kauniisti sellaisen tilanteen, jossa kertomuksia usein käytetään nimittäin elämänmuutokset ja/tai kriisit. Tässä työssä muutos paikantui Joonaksen arjen kriisiin tanssi-instituutiossa: tanssijan työn lopettamiseen ja siirtymiseen tuotannolliseen työhön. Kriisien voi olettaa katkaisevan arjen sujuvuuden, jolloin elämä putoaa tutuilta raiteiltaan ja näyttäytyy sekavana. Kertomuksellinen jäsenitys antaa tapahtumille juonellisen kulun, joka kutoo yhteen ajallisesti etenevien tapahtumien ketjun: keitä kriisiin liittyi, mistä kriisit alkoivat ja mihin päättyivät sekä minkä merkityksen kertoja kriisille antaa. Tapahtumilla on syynsä ja vaikutuksensa ja niihin saadaan jäsennyistä kertomuksellisten rakenteiden kautta. Kertomuksilla kriiseihin ja muutoksiin liittyvistä tapahtumista saa ikään kuin otteen, jonka pohjalta tulevaisuuden jäsentäminen vaihtoehtoineen on ehkä helpompaa kuin muutoksen sekavuudessa muutoin olisi. Narratiivinen

lähestymistapa instituutioiden arkeen tarjoaa uuden mahdollisuuden tarkastella sitä miten instituutioita rakennetaan, ylläpidetään ja muunnetaan kertomuksissa. Tämän tutkimuksen mukaisessa jäsennyksessä narratiivisen tutkimusotteen heidelmallisyys paikantuu ensisijaisesti muutosten tai merkittävien tapahtumien jäsentämiseen instituutioiden arjessa. Arkipuheen tarkastelussa on siis mahdollista kiinnittää huomiota kertomuksellisiin rakenteisiin ja siten saada otetta kriisien ja muutosten luonteesta sekä niiden merkityksistä arjen toimijoille.

Narratiivisuuden ohella toinen erityinen arjen kerrontaan liittyvä kielenkäytön resurssi on eronteko. Tämä tuli selkeimmin ilmi Jorman kerronnassa, jossa hän jäsensi omaa arkeaan tanssinopettajana yhdessä tanssinoppilaitoksessa. Jorma teki puheessaan eroa tanssioppilaitoksen ”normaaliin” arkeen, jossa Jorman näkemyksen mukaan toimitaan ensisijaisesti naishegemonian mukaisesti. Myös Pirkon tunteisiin liittyvän puheen voi tulkita poikkeamaksi muiden tanssiopettajien puheesta. Toiset tanssinopettajat eivät yhtä selkeästi kuvanneet tunteitaan osana tanssinopettajan arkea, eivät suhteessa tanssioppilaisiin eivätkä suhteessa tanssinopettajiin. Vaikka poikiin ja tunteisiin liittyvät erottautumiset ilmenevät selkeimpinä vain yhden miestanssinopettajan ja yhden naistanssinopettajan puheissa, liittyvät he näillä eronteillaan klassisen baletin opettamista laajemmin ympäröiviin diskursseihin. Niissä samanlaisuus- ja erilaisuuspuhe kietoutuvat aina väistämättä toisiinsa ja laajentavat yhden yksittäisen tanssinopettajan puheen osaksi laajempaa kulttuurista tanssinopetuksen ymmärtämisen tapaa. Erot, erilaisuudet ja eronteot puheessa osoittavat siten tärkeällä tavalla vallitseviin diskursseihin nyt tanssinopetuksen ja tanssioppilaitoksen kontekstissa.

6.4. Luotettavuudesta ja vakuuttavuudesta

Tutkimukseni liittyy sosiaalisen konstruktionismin traditioon, jossa tiedolle ei ymmärretä olevan mitään yksiselitteistä ”totuuden” kriteeriä. Sen sijaan tieto on aina jostakin näkökulmasta, jotakin tarkoitusta varten ja jossakin sosiaalisessa suhteessa merkityksellistettyä. En siten tavoittele parempia, todempia tai oikeampia kuvauksia tanssi-instituutioiden arjesta vaan tuotan sellaisia jäsennyksiä ja tulkintoja, jotka voivat tarjota uusia näkökulmia tarkastelun kohteeseen. Kuka tai ketkä tutkijan luenastani ja mahdollisista uusista näkökulmista sitten hyötyvät? Samalla voi kuitenkin kysyä, mistä tutkimukseni on hiljaa. Ketkä tai minkä tutkimukseni sivuuttaa?

Tutkimukseni kohteena oli kaksi tanssi-instituutiota, joita lähestyin siellä työskentelevien tanssitaiteilijoiden näkökulmista. Tanssitaiteilijat voivat tutkimuksen kautta jäsentää sekä omaa arkeaan ja omia kokemuksiaan suhteessa muiden tanssitaiteilijoiden kerrontaan että teoreettisen aineiston avulla tekemiini tulkintoihin. Vastaavasti myös tanssi-instituutioissa työskentelevät muut henkilöt ja työntekijäryhmät saavat uudenlaisia näkökulmia hahmottaa arjen tapahtumia ja luonnetta. Tutkimukseni tuottaa myös arjen elämänläheisen näkökulman instituutioiden virallisten dokumenttien, toimintakertomusten ja tilastollisten katsausten rinnalle. Samalla on kuitenkin todettava, että tutkimukseni rajaus tanssi-instituutioiden arkeen tanssitaiteilijoiden näkökulmista tarkasteltuna saattaa tuottaa hyvin sisäisen näkökulman instituutioihin. Vaikka teoreettisessa jäsennyksessä totesin, että instituutiot eivät ole muusta yhteiskunnallisesta todellisuudesta irrotettuja saarekkeita, voi tutkimukseni kuitenkin tuottaa tällaisen kuvan. Tanssi-instituutioiden yhteiskunnalliset ja rakenteelliset tekijät jäävät vähälle huomiolle, koska ne eivät tanssitaiteilijoiden puheeseen perustuvassa aineistossa tule esiin. Myös tanssi-instituutioiden sisällä muiden toimijoiden näkökulma on jäänyt vaille tarkastelua. Muiden muassa koreografiien ja johtajien näkökulmat lisäisivät tanssi-instituutioiden arjen moninaisuutta, moniäänisyyttä. Tarkastelun rajaus on kuitenkin antanut mahdollisuuden tanssi-instituutioiden arjen tiheään kuvaukseen valitusta näkökulmasta.

Vaikka tutkimuksen kohteena on kaksi tanssi-instituutiota tanssin taidemaailmassa, on tutkimuksellani sovellettavuutta myös laajemmin instituutioiden ja arjen ilmiöiden ymmärtämiseksi. Tämä sovellettavuus ei liity niinkään tämän tutkimuksen arjen sisällöllisiin kuvauksiin vaan arjen määrittäjiin ja arjen kertomisen tapoihin. Teoreettis-käsitteellisillä arjen tulkintakehyksillä ja puhetapojen tunnistamisella on mahdollisuus tarttua erilaisten instituutioiden ja niiden arjen tyypillisiin rakentamiseen, ylläpitämiseen ja muuntamiseen tapoihin ja muotoihin.

Tutkimukseni metodologinen lähtökohta on ollut analysoida tanssitaiteilijoiden puhetta kulttuurisesta perspektiivistä. En tällöin tutki ja analysoi itse tanssitaiteilijoita vaan heidän puhettaan. Puheen analyysi on sosiaalisen konstruktionismin mukaisesti perustunut tutkijan vastuulliseen tutkimusprosessin toteuttamiseen ja kerrontaan (Burr 1995, 180–183; Bauman 1999, 19–23).

Vastuullisuus viittaa ensinnäkin siihen, että olen tutkimusraportissa osoittanut yksityiskohtaisesti tutkimuksen metodologiset perusteet, metodiset valinnat ja tutkimusteot. Metodologialuvussa olen kuvannut tutkijan positiotani tanssin taidemaailmassa sekä tähän liittyviä tutkimuksellisia rajauksia ja rajoituksia. Olen myös

jäsentänyt tutkimusprosessia eri vaiheineen ja erilaisine kysymyksineen. Näiden kuvausten perusteella lukija voi seurata tutkimuksen etenemistä vaihe vaiheelta sekä arvioida tutkimuksen toteuttamisen vakuuttavuutta.

Toiseksi vastuullisuus viittaa siihen, että olen analysoinut ja tulkinut tanssitaiteilijoiden haastatteluaineistoa mahdollisimman uskollisesti ja läheltä eli aineistolähtöisesti. Tämäntyyppisessä aineiston analyysissä tutkijan tulkintojen luotettavuus liittyy oleellisesti siihen, miten ne pohjaavat itse aineistoon. Haastattelin kaikki tanssitaiteilijat, minkä lisäksi litteroin itse kaikki haastattelut. Tältä pohjalta minulla oli hyvä tuntuma koko tutkimusaineistoon. Työssäni olen tarjonnut runsaasti aineistokatkelmia ja siten pyrkinyt tuomaan esiin arjen kertomisen moninaisuutta. Aineiston analyysissä olen liittänyt aineistokatkelmista esiin nostamiini lainauksiin erilaisia teoreettisia jäsennyksiä ja samalla pyrkinyt osoittamaan tulkintani kohdallisuuden mahdollisimman seikkaperäisesti. Tekstissä tämä näkyy sekä alleviivauksina että kursiiivina. Aineistokatkelmien runsauden sekä seikkaperäisen tulkintatyön osoittamisella lukijalla on mahdollisuus arvioida aineiston analyysin osuvuutta ja relevanssia.

Kolmanneksi vastuullisuus viittaa siihen, että olen työskennellyt yhteistyössä haastattelemieni tanssitaiteilijoiden kanssa koko tutkimusprosessin ajan, vaikkakin eriasteisesti kunkin kanssa. Yksi työni keskeisiä lähtökohtia onkin ollut kollaboratiivinen tutkimusote. Tällaisella työtavalla olen halunnut osallistaa tutkimukseni tanssitaiteilijat heidän arjestaan kertovan tutkimusaineiston työstämiseen. Työtapa avasi itselleni mahdollisuuksia aineiston erilaisille tulkinnoille, missä siten korostuu sosiaalisen konstruktionismin mukainen reflektiivisyys. Samalla olen halunnut kysyä tutkijan positiota ja valtaa toisten ihmisten arjen kertojana.

Kollaboratiiviseen otteeseen liittyy yksi kysymys, joka on tärkeä myös omassa työssäni. Kollaboraatio nimittäin ei yksiselitteisesti lisää tutkimukseen osallistuvien henkilöiden, esimerkiksi haastateltujen tanssitaiteilijoiden valtaa tutkimuksen toteuttamisessa ja tulkintojen tekemisessä. Tutkija näkee huomattavasti vaivaa erilaisten analyttisten tutkimusvälineiden omaksumiseen ja niiden kohdalliseen soveltamiseen. Siinä mielessä tutkija ja tutkimuksen tanssitaiteilijat eivät koskaan ole symmetrisessä asemassa tutkimuksen tekemiseen. Tutkijalla on omaan työhönsä liittyvää tietoa ja taitoa, josta hän on vastuussa, minkä vuoksi hän on tavalla tai toisella valta-asemassa tutkimuksen haastateltaviin. Onko kollaboraatio yrityksenä lisätä tutkimussuhteen demokraattisuutta sittenkin vain illuusio, kuten Burr (1995,

181) kysyy. Mitä kollaboraatio edistää ja mitä puolestaan ehkäisee, on tutkimukseen kietoutuva eettinen kysymys.

Itselleni keskeistä kollaboraatiossa on ollut yhtäältä oivallus tutkijan aseman merkityksestä empiirisen tiedon konstruoinnissa yhdessä haastateltavien tanssitaiteilijoiden kanssa. Tutkijana en vain analysoi ja tulkitse tanssitaiteilijoiden puhetta vaan olen osallinen siihen, millaista puhetta he tuottivat. Puhe on aina kontekstisidonnaista. Tämän kontekstin ja siihen kuuluvan keskusteluyhteyden ylläpitäminen koko tutkimusprosessin ajan edistää tutkijan ymmärrystä yhdessä tuotettuun puheeseen.

Toisaalta kollaboraatio on mahdollistanut aineistoon liittyvien tulkintojen moninaisuuden hahmottamisen: Kun aineistoa tarkastelee eri tanssitaiteilijoiden näkökulmista, siitä aukeaa erilaisia mahdollisuuksia analyysiin. Kollaboraatio on siten lisännyt moniäänisyyttä käytännön tutkimustyössäni. Kollaboraatio on myös edistänyt tutkimusentekoon liittyvää eettisyyden vaatimusta siten, että minulla tutkijana on ollut mahdollisuus säännöllisesti kertoa haastattelemilleni tanssitaiteilijoille tutkimuksen etenemisestä eri vaiheineen ja kysymyksineen (ks. esim. Kvale 1996, 109–123).

Tanssitaiteilijoiden haastatteluaineisto tarjoaa monia mahdollisuuksia analyysihin ja tulkintoihin. Olen analyysissäni pyrkinyt ymmärtämään tanssitaiteilijoiden arjelleen antamia merkityksiä sellaisina kuin he itse puheessaan arkeaan kuvailivat. Tämän lisäksi olen pyrkinyt löytämään sellaisia merkityksiä ja merkityskehyksiä, jotka aukeavat uusiin tanssi-instituutioiden arjen tulkintamahdollisuuksiin. Olen kuvannut itsestään selvää ja näkyvää tanssi-instituutioiden arkea mutta myös sitä, joka arjen rutiineissa ja rytmeissä jää joskus näkymättömäksi. Tutkimuksessani jäsentynyt tanssi-instituutioiden arki saattaa siksi näyttää joltakin muulta kuin mitä se tanssitaiteilijoille itselleen ensisijaisesti on. He saattavat olla samaa mieltä tai eri mieltä ja osoittaa tulkintaani vasten jotakin muuta näkökulmaa. Kollaboratiivisen tutkimusotteen näkökulmasta työni onkin kesken. Olennaista olisi ollut tarjota aineistosta tekemäni tulkinnat tanssitaiteilijoiden luettaviksi ja arvioitaviksi sekä kirjata heidän kommenttinsa osaksi tutkimusraporttia (ks. esim. Burr 1995, 180–181). Nyt olen tietoisesti valinnut toisin. Sen sijaan, että olisin ikään kuin sulkenut tutkimukseni liittämällä siihen tanssitaiteilijoiden tutkimusta tukevat ja kiistävät huomiot, olen halunnut korostaa työni avoimuutta. Tutkimukseni on yksi ehdotus tanssi-instituutioiden arjen tarkastelemiseksi ja tarjoaa avauksen uusille keskusteluille, tulkinnoille ja jäsenyksille. Sen tavoitteena on ollut tarjota sellai-

sia tulkintakehikkoja, joiden avulla tanssi-instituutiot ja yksittäiset tanssitaiteilijat voivat tarkastella sitä, mistä ovat tulossa ja minne ovat menossa. Kysymys on siitä, minkälaista arkea ja sen myötä minkälaisia tanssi-instituutioita tanssitaiteilijat tulevaisuudessa rakentavat, ylläpitävät ja/tai muuntavat yhtäältä itselleen ja toisaalta seuraavalle sukupolvelle. Yhtenä keskustelukumppanina tutkimukseni tanssi-instituutioiden arjesta voi lisätä paitsi tanssitaiteilijoiden itseymmärrystä myös tanssin taidemaailman sosiaalisen ja kulttuurisen moninaisuuden ymmärrystä.

Lähteet

- Aittola, Tapio & Raiskila, Vesa 1998. Jälkisanat. Teoksessa Berger, Peter L. ja Luckmann, Thomas 1998/1966. Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen, 213-231. Suomentanut ja toimittanut Raiskila, Vesa. Gaudeamus: Helsinki.
- Alasuutari, Pertti 1996. Kulttuurintutkimus ja kulturalismi. Teoksessa Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki (toim.) Kulttuurintutkimus. Johdanto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.
- Alasuutari, Pertti 2001. Laadullinen tutkimus. 3. uudistettu painos. Gummerus Kirjapaino: Jyväskylä.
- Anttila, Eeva 1996. Dance Education in theory and practice. Unpublished Licentiate's Thesis. University of Helsinki.
- Anttila, Eeva 2003. A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education. Acta Scenica 14. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino: Helsinki.
- Auvinen, Anja 1991. Kehittävä ja kehittyvä työnohjaus. Teoksessa Sosiaalityö ja työnohjaus. Sosiaalityön vuosikirja 1991. VAPK-kustannus: Helsinki.
- Bataille, Georges 1998. Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle. Suomentanut Arppe, Tiina. Gaudeamus: Tampere.
- Bauman, Zygmunt 1999. Sosiologinen ajattelu. 2. painos. Suomentanut Vainonen, Jyrki. Vastapaino: Tampere.
- Bakhtin, Michail M. / Medvedev, P.N. 1985/1928. The formal method in literary scholarship: A critical introduction to sociological poetics. Harvard University Press: Cambridge.
- Becker, Howard S. 1984. Art Worlds. University of California Press: Berkeley
- Berger, Peter L. ja Luckmann, Thomas 1998/1966. Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Suomentanut ja toimittanut Raiskila, Vesa. Gaudeamus: Helsinki.
- Bourdieu, Pierre 1993. The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Edited and Introduced by Randal Johnson. Columbia University Press.
- Burr, Vivien 1995. An Introduction to Social Constructionism. Routledge: London.
- Burr, Vivien 1998. Overview: Realism, Relativism, Social Constructionism and Discourse. Teoksessa Parker, Ian (ed.) Social Constructionism Discourse and Realism, 13-25. Sage Publications: London.
- Collier, Andrew 1998. Language, Practice and Realism. Teoksessa Parker, Ian (ed.) Social Constructionism Discourse and Realism, 47-58. Sage Publications: London.
- Copeland, Roger and Cohen, Marshall (ed.) 1983. What Is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford University Press: Oxford.
- Czarniawska, Barbara 1992. Exploring Complex Organizations. Sage: Newbury Park.
- Czarniawska, Barbara 1997. Narrating the Organization. Dramas of Institutional Identity. The University of Chicago Press: Chicago.
- Czarniawska, Barbara 1998. A Narrative Approach to Organization Studies. Qualitative Research Methods Series 43. A Sage University Paper. Sage Publications: Thousand Oaks.
- Daly, Ann 1997. Classical Ballet: A Discourse of Difference. Teoksessa Desmond, Jane C. (ed.) Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance. 2nd printing, 111-119. Duke University Press: Durham.

- Daly, Ann 2002a. *Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and The Male Gaze*. Teoksessa. Daly Ann. *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*, 302-319. Wesleyan University Press: Middletown.
- Daly, Ann 2002b. *To Dance is "Female"*. Teoksessa. Daly Ann. *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*, 293- 298. Wesleyan University Press: Middletown.
- Danto, Arthur C. 1976/1964. *The Art World*. Teoksessa *Culture and Art: An Anthology*. Edited by Lars Aagaard-Mogensen. Humanities Press: Atlantic Highlands.
- de Certeau, Michel 1984. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. University of California Press: Berkeley.
- Dickie, George 1984. *The Art Circle: A Theory of Art*. Haven Publications: New York.
- Dillon, M. C. 1988. *Merleau-Ponty's Ontology*. Indiana University Press: Bloomington.
- Domagalski, Theresa A. 1999. *Emotion in organizations: Main Currents*. *Human Relations* 52(6): 833-852.
- Edwards, D. 1997. *Discourse and cognition*. Sage: London.
- Eskola, Juha & Suoranta, Juha 1996. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Lapin yliopisto, Kasvatustieteiden tiedekunta. Lapin yliopistopaino: Rovaniemi.
- Falk, Pasi 1994. *The Consuming Body*. Sage Publications: London.
- Fancher, Gordon and Myers, Gerald 1981. *Philosophical Essays on Dance*. With Responses from Choreographers, Critics and Dancers. Based on a conference at the American Dance Festival. *Dance Horizons*: Brooklyn.
- Felski, Rita 2000. *The Invention of Everyday Life*. *New Formations* 39, 15-31.
- Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria*. Suomentaneet Lehtonen, Mikko; Hazard, Kaarina; Blom, Virpi; Herkman, Juha. Vastapaino: Tampere.
- Foster, Susan Leigh (ed.) 1996a. *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. Routledge: London.
- Foster, Susan Leigh 1996b. *The ballerina's phallic pointe*. Teoksessa Foster, Susan Leigh (ed.) *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, 1-24. Routledge: London.
- Foster, Susan Leigh 1997. *Dancing Bodies*. Teoksessa Desmond Jane C. (ed.) *Meaning on Motion. New Cultural Studies of Dance*. 2nd printing, 235-257. Duke University Press: Durham.
- Foucault, Michel 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Otava: Helsinki.
- Foucault, Michel 1982. *The Subject and Power*. Teoksessa Dreyfus, Hubert L. and Rabinow, Paul. Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. With an Afterword by Michel Foucault, 208-226. University of Chicago Press: Chicago.
- Fraleigh, Sondra Horton 1987. *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. University of Pittsburgh Press: Pittsburgh.
- Fraleigh, Sondra Horton 1998. *A vulnerable glance: seeing dance through phenomenology*. Teoksessa Carter, Alexandra (ed.) *the Routledge Dance Studies Reader*. Routledge: London.
- Fraleigh, Sondra Horton 2000. *Consciousness Matters*. *Dance Research Journal* 32/1, 54-62. (Summer 2000).
- Gardiner, Michael. 2000. *Critiques of Everyday Life*. Routledge: London.
- Gergen, Kenneth J. 1994. *Realities and Relationships. Soundings in Social Construction*. Harvard University Press: Cambridge.

- Gergen, Kenneth J. 1998. Constructionism and Realism. How are we to go on? Teoksessa Parker, Ian (ed.) *Social Constructionism Discourse and Realism*, 147–155. Sage Publications: London.
- Gergen, Kenneth J. 1999. *An Invitation to Social Construction*. Sage Publications: London.
- Giddens, Anthony 1995. Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa. Teoksessa Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott. *Nykyajan jäljillä*, 83–152. Suomentanut Lehto, Leevi. Vastapaino: Tampere.
- Gordon, Tuula; Holland, Janet and Lahelma, Elina 2000. *Making Spaces: Citizenship and Difference in Schools*. Macmillan Press Ltd: Houndmills.
- Gubrium, Jaber F. & Holstein, James A. 1997. *The New Language of Qualitative Method*. Oxford University Press: Oxford.
- Haapala, Arto 1990. Taiteen Maailmat. Synteesi (2-3/90), 88–99.
- Haapala, Arto 2000. Maailmassa oleminen ja taiteilijan eksistenssi: Askeleita eksistentiaaliseen estetiikkaan. Teoksessa Haapala, A. ja Lehtinen M. (toim.) *Elämys, taide, totuus*. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Yliopistopaino: Helsinki.
- Haapala, Arto ja Lehtinen, Markku 2000. Johdanto. Katsaus fenomenologian syntyyn ja kehitykseen Saksassa ja Ranskassa. Teoksessa Haapala, A. ja Lehtinen M. (toim.) *Elämys, taide, totuus*. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Yliopistopaino: Helsinki.
- Halbwachs, M. 1992. *The Social Framework of Memory*. University of Chicago Press: Chicago.
- Hannula, Mika 2001. Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana. *Kuvataideakatemia*: Helsinki.
- Heinämaa, Sara 1996. Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikäytännöille. *Gaudeamus*: Tampere.
- Heinämaa, Sara 2000. Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta. *Nemo*: Helsinki.
- Heinämaa, Sara ja Reuter, Martina 1994. Naisten tunneherkkyys: filosofinen keskustelu tunteiden järjellisydestä. *Naistutkimus* 1/1994: 4–20.
- Heinämaa, Sara; Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.) 1997. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Gaudeamus: Tampere.
- Heiskala, Risto 2000. Toiminta, tapa ja rakenne. Kohti konstruktivistista synteesiä yhteiskuntateoriassa. *Gaudeamus*: Helsinki.
- Heiskala, Risto 2001. Kulttuurinen konstruktioismi ja yhteiskunnalliset pakot. *Sosiologia* (1/2001), 35–42.
- Higmore, Ben 2002. *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. Routledge: London.
- Hochschild, Arlie Russell 1983. *The Managed Heart. Commercialization of Human Feelings*. University of California Press: Berkeley.
- Holstein, James A. & Gubrium, Jaber F. 1997. *Active Interviewing*. Teoksessa Silverman, David (ed.) *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*, 113–129. Sage Publications: London.
- Honkanen, Henry 1999. Organisaation kehittämismallien juurista tulevaisuuden haasteisiin. *Aikuiskasvatus. Aikuiskasvatustieteellinen aikakauslehti* 1/1999.

- Hoppu, Petri 1999. Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.
- Hoppu, Petri 2003. Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa Saarikoski, Helena (toim.) Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.
- Houni, Pia 2000. Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmistä. Acta Scenica 5. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino: Helsinki.
- Hämäläinen, Kauko 1987 (toim.). Konsultoiva työtapo ja koulun kehittäminen. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan opetusmonisteita ja selosteita 23: Oulu.
- Hämäläinen, Kauko 1989 (toim.). Konsultoiva työtapo ja koulun kehittäminen II. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan opetusmonisteita ja selosteita 29: Oulu.
- Hämäläinen, Soili 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja muotoamiseksi. Acta Scenica 4. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino: Helsinki.
- Hänninen, Vilma 2000. Sisäinen tarina, elämä ja muutos. Acta Universitatis Tamperensis 696. Tampereen yliopistopaino: Tampere.
- Ilmonen, Kaj 1999. Työelämä ja tunteet. Teoksessa . Teoksessa Näre, Sari (toim.) Tunteiden sosiologiaa II. Historiaa ja säätelyä, 299–324. Tietolipas 157. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.
- Johnstone, B. 1994. Repetition in Discourse. Interdisciplinary Perspectives Vol. 1. Advances in discourse processes. Ablex Publications Co: New Jersey
- Jokinen, Arja 1999. Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. Teoksessa Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. Diskurssianalyysi liikkeessä, 37–53. Vastapaino: Tampere.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. Diskurssianalyysin aakkoset. Vastapaino: Tampere.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1999. Diskurssianalyysi liikkeessä. Vastapaino: Tampere.
- Jokinen, Arja & Suoninen, Eero & Wahlström, Jarl 2000. Miten tavoittaa auttamistyön ydintä. Teoksessa Jokinen, Arja & Suoninen, Eero (toim.) Auttamistyö keskusteluna. Tutkimus sosiaali- ja terapiatyön arjesta. Vastapaino: Tampere.
- Jokinen, Eeva 2003. Arjen kyseenalaisuus. Naistutkimus 1/2003, 4–17.
- Juhila, Kirsi 1999. Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kehät. Teoksessa Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. Diskurssianalyysi liikkeessä, 160–198. Vastapaino: Tampere.
- Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1999. Kymmenen kysymystä diskurssianalyysistä. Teoksessa Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. Diskurssianalyysi liikkeessä, 233–252. Vastapaino: Tampere.
- Jännes, Laura 1998. ”Tanssiko muka työtä?” Selvitys tanssitaiteilijoiden työllistymiseseen vaikuttavista rakenteellisista tekijöistä. Teatterikorkeakoulu. Työllistymispalvelut. Täydennyskoulutuskeskus.
- Jännes, Laura 2001. Teatteri- ja tanssitaiteen korkeakoulutus Suomessa. Teatterikorkeakoulun muistioita 2. Teatterikorkeakoulu: Helsinki.
- Karjalainen, Asko 1992. Ammattitaidon myytti opettajayhteisössä. Oulun yliopisto. Monistus- ja Kuvakeskus: Oulu.

- Karvinen, Synnöve 1991. Työnohjaus sosiaalityön ammatillisuuden vaalijana. Teoksessa Teoksessa Sosiaalityö ja työnohjaus. Sosiaalityön vuosikirja 1991. VAPK-kustannus: Helsinki.
- Koivunen, Hannele 1997. Hiljainen tieto. Otava: Keuruu.
- Koivunen, Niina 1999. Studying Art Organizations. Organizing and leadership in a symphony orchestra. Series A3: Working Papers. University of Tampere. School of Business Administration.
- Koivunen Niina 2003. Leadership in Symphony Orchestras. Discursive and Aesthetic Practices. Tampere University Press: Vammala.
- Koski, Jussi T. 2001. Luova hierre. Näkökulmia yksilöiden, ryhmien ja organisaatioiden luovuuteen. Gummerus: Jyväskylä.
- Kovala, Urpo & Lehtonen, Mikko & Peltonen, Eeva & Vainikkala, Erkki 2002. Puhetta kulttuurintutkimuksesta. Kulttuurintutkimus 19 (2002): 3, 1–10.
- Kvale, Steinar 1996. InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing. Sage Publications: Thousand Oaks.
- Laakkonen, Johanna 1993. Selvitys tanssijoiden aktiiviuran päättymisestä ja uudelleenkulutuksen mahdollisuuksista. Teatterikorkeakoulu. Täydennyskoulutuskeskus. Yliopistopaino: Helsinki.
- Laakkonen, Johanna 2003. Unraveling the canon. Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet in Berlin 1908–1910. Licentiate's Theses. University of Helsinki, Faculty of Arts, Institute for Art Research.
- Labov, W 1972. Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular. University of Pennsylvania Press: Philadelphia.
- Laki taiteen perusopetuksesta. 633/98 (aikaisempi 424/92) ja Asetus taiteen perusopetuksesta 831/98. Suomen säädöskokoelma.
- Lakoff, G. & Turner, M. 1989. More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. The University of Chicago Press: Chicago.
- Langer, Monica M. 1989. Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception: A Guide and Commentary. Florida State University Press: Tallahassee.
- Lather, Patti 1996. Troubling Clarity: The Politics of Accessible Language. Harvard Educational Review Vol. 66, No. 3.
- Lather, Patti & Smithies, Chris 1997. Troubling the Angels. Women Living with HIV/AIDS. Westview Press, A Division of HarperCollins Publishers: Boulder.
- Lather, Patti 2001. Postmodernism, Poststructuralism and Post(critical) Ethnography: Of Ruins, Aporias and Angels. Teoksessa Atkinson, Paul; Coffey, Amanda; Delamont, Sara; Lofland, John, Lofland, Lyn (eds.) Handbook of Ethnography. Sage Publications: London.
- Lefebvre, Henri 1971. Everyday Life in the Modern World. Translated by Sacha Rabinovitch. Allen Lane The Penguin Press: London.
- Lefebvre, Henri 1991/1947. Critique of Everyday Life. Translated by John Moore. Verso: London.
- Lehikoinen, Kai 1997. Fragile Masculinities and the Sex Role Theory in Dance for Boys: A Critical Discourse. Teoksessa Anttila, Eeva (ed.) The 7th International Dance and the Child Conference. Proceedings, 195–201. Kuopio.

- Lehikoinen, Kai 2003. Stepping 'Queerly'? Discourses in Dance Education for Boys in Late 20th Century Finland. Unpublished Dissertation. Department of Dance Studies. School of Arts. University of Surrey.
- Lehtonen, Mikko 1996. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Vastapaino: Tampere.
- Lehtonen, Mikko 2002. Yliopistokulttuuri ja kulttuurintutkimus. Kulttuurintutkimus 19 (2002):3, 27–31.
- Lehtovaara, Maija 1996. Situationaalinen oppiminen – ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia. Teoksessa Lehtovaara, Jorma – Jaatinen, Riitta (toim.) Dialogissa osa 2. – Ihminenä ihmisyyhteisössä. Tampereen yliopiston opettajankoulutuslaitoksen julkaisuja A8. Tampereen yliopisto. Jäljennepalvelu: Tampere.
- Lieblich, Amia; Tuval-Maschiach, Rivka; Zilber, Tamar 1998. Narrative Research. Reading, Analysis and Interpretation. Applied Social Research Methods Series Volume 47. Sage Publications: Thousand Oaks.
- Lukiolaki 629/98 ja Luokiasetus 810/98. Suomen säädöskokoelma.
- Manning, Susan 1997. The Female Dancer and The Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance. Teoksessa Desmond, Jane C. (ed.) Meaning on Motion. New Cultural Studies of Dance. 2nd printing, 153–166. Duke University Press: Durham.
- Miettinen, Reijo 2002. Varieties of Constructivism in Education. Where do we stand? Life Long Learning in Europe Vol. VII, issue 1.
- Murto, Kari 1995. Prosessin johtaminen. Kohti prosessikeskeistä työyhteisön kehittämistä. Jyväskylän koulutuskeskus: Jyväskylä.
- Novack, Cynthia J. 1993. Ballet, Gender and Cultural Power. Teoksessa Thomas, Helen (ed.) Dance, Gender and Culture, 34–48. Macmillan: London.
- Ollila, Maija-Riitta 2002. Erheitä ja virheitä. WSOY: Helsinki.
- Opetusministeriön työryhmien muistioita 24:1999. Tanssin tila ja tulevaisuus. Tanssitaidepoliittisen työryhmän muistio.
- Parviainen, Jaana 1998. Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Tampere University Press: Tampere.
- Parviainen, Jaana 1999. Fenomenologinen tanssianalyysi. Teoksessa. Pakkanen, Päivi K. & Parviainen, Jaana & Rouhiainen, Leena & Tudeer, Annika (toim.) Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999, 80–97. Taiteen keskustoimikunta: Helsinki.
- Parviainen, Jaana 2002a. Tekniikan ulottuvuudet nykytanssissa. Liikunta & Tiede 1/2002, 34–40.
- Parviainen, Jaana 2002b. Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. Dance Research Journal 34/1, 11–26 (Summer 2002).
- Parker, Ian 1992. Discourse Dynamics. Critical Analysis for social and individual psychology. Routledge: London.
- Parker, Ian (ed.) 1998. Social Constructionism Discourse and Realism. Sage Publications: London.
- Pasanen-Willberg, Riitta 2000. Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – ko-
rografin näkökulma. Acta Scenica 6. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino: Helsinki.

- Paunonen, Marita 1990. Hoitotyön työnohjaus. Karisto Oy: Hämeenlinna.
- Payne, Malcom 1999. Social Construction in Social work and social Action. Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi; Pösö, Tarja (ed.) constructing Social Work Practices. Ashgate: Aldershot.
- Perttula, Juha 1995. Kokemus psykologisena tutkimuskohteena. Johdatus fenomenologiseen psykologiaan. SUFI: Tampere.
- Pohjola, Anneli – Jokiranta, Harri 1991. Työnohjaus ja teoreettiset viitekehykset. Teoksessa Sosiaalityö ja työnohjaus. Sosiaalityön vuosikirja 1991. VAPK-kustannus: Helsinki.
- Potter, Jonathan 1996. Representing Reality. Discourse, Rhetoric and Social Construction. Sage Publications: London.
- Potter, Jonathan 1998. Fragments in the Realization of Relativism. Teoksessa Parker, Ian (ed.). Social Constructionism Discourse and Realism, 27–45. Sage Publications: London.
- Preston-Dunlop, Valerie, Sanchez-Colberg, Ana 2002. Core Concepts of a Choreological Perspective. Teoksessa Preston-Dunlop, Valerie, Sanchez-Colberg, Ana. Dance and The Performative. A choreological perspective – Laban and beyond, 7–37. Verve Publishing: London.
- Pääjoki, Tarja 2000. Monikulttuurinen taidekasvatus kertomuksena. Julkaisussa Sava, Inkeri & Räsänen, Marjo (toim.) Näkökulmia taidekasvatukseen. Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 13, 5–13.
- Rantanen, Maaria 1999. Näyttelijän työuupumuksen monet kasvot. Teoksessa Houni, Pia ja Paavolainen, Pentti (toim.) Taide, kertomus ja identiteetti. Acta Scenica 3, 253–271. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino: Helsinki.
- Rantanen, Maaria 2002. Näyttelijän työnkuvan ulottuvuudet. Teoksessa Houni, Pia ja Paavolainen, Pentti (toim.) Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina. Acta Scenica 10, 159–183. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino: Helsinki.
- Rauhala, Lauri 1974. Psykykinen häiriö ja psykoterapia filosofisen analyysin valossa. Weilin+Göös: Helsinki.
- Rauhala, Lauri 1989. Ihmisen ykseys ja moninaisuus. Sairaanhoitajien koulutussäätiö. Karisto Oyn kirjapaino.
- Rauhala, Lauri 1993a. Eksistentiaalinen fenomenologia hermeneuttisen tieteenfilosofian menetelmänä. Maailmankuvan kokonaisrakenteen erittelyä ihmistä koskevien tieteiden kysymyksissä. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. 41. Tampereen yliopisto. Jäljennepalvelu: Tampere.
- Rauhala, Lauri 1993b. Filosofinen ihmiskäsitys empiirisen ihmistutkimuksen ja auttavan toiminnan perustana. Hoitotiede vol. 5, no 3.
- Rauhala, Lauri 1996. Tajunnan itsepuolustus. 2. painos. Yliopistopaino. Helsinki University Press: Helsinki.
- Rauhala, Lauri 1998. Ihmisen ainutlaatuisuus. Yliopistopaino. Helsinki University Press: Helsinki.
- Rautakorpi, Malla 1997. Ruumis subjektina Merleau-Pontyn filosofiassa. Teoksessa Heinämaa, Sara; Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.). Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia. Gaudeamus: Tampere.

- Repo, Riitta 1989. Tanssien tulevaisuuteen. Tutkimus suomalaisen tanssitaiteen legitimaatiosta ja tanssin koulutusjärjestelmän vakiintumisesta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 6. Valtion Painatuskeskus: Helsinki.
- Reuter, Martina 1997. Anorektisen ruumiin fenomenologia. Teoksessa Heinämaa, Sara; Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.). Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia. Gaudeamus: Tampere.
- Riessman, Catherine K. 1993. Narrative Analysis. Qualitative Research Methods Volume 30. Sage Publications: Newbury Park.
- Ronkainen, Suvi 1999. Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus. Gaudeamus: Tampere.
- Ropo, Arja and Eriksson, Marja 1996. Conflicts and Commitments in Managing a Theatre Production: Learning from Unusual Events in an Unusual Context. Series A: Working Papers. University of Tampere. School of Business Administration.
- Rouhiainen, Leena 1999. Liike, yhdyntyminen ja mielihyvä? Erään tanssimisen kokemuksen fenomenologista hahmotusta. Teoksessa. Pakkanen, Päivi K. & Parviainen, Jaana & Rouhiainen, Leena & Tudeer, Annika (toim.) Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999, 99–123. Taiteen keskustoimikunta: Helsinki.
- Rouhiainen, Leena 2003. Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology. Acta Scenica 13. Theatre Academy. Edita: Helsinki.
- Saarenheimo, Marja 1997. Jos etsit kadonnutta aikaa. Vanhuus ja oman elämän muistelemisen. Vastapaino: Tampere.
- Saarenheimo, Marja 2001. Narratiivinen tutkimus ja kertomisen käytännöt asiakastyössä. Julkaisussa Korhonen, Merja ja Puustinen Birgitta. (toim.) Elämä tarinoina. Life and Counselling in Context –seminaarin julkaisu. Joensuun yliopisto.
- Saarenheimo, Marja 2002. Body memories of aging women. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Salosaari, Paula 2001. Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet. Acta Scenica 8. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino: Helsinki
- Salosaari, Paula 2002. Multiple embodiment of ballet and the dancer's cultural agency. In Preston-Dunlop, Valerie and Sanchez-Colberg, Ana. (eds.) Dance and Performative. A Choreological Perspective ~ Laban and beyond. Verve Publishing: London.
- Sava, Inkeri 1987. Työnohjaus ja opettajien tietoisuus. Hakapaino: Helsinki.
- Sava, Inkeri 1998. Taiteen ja tieteen kietoutuminen tutkimuksessa. Teoksessa Bardy, Marjatta (toim.) Taide tiedon lähteenä. Atena: Jyväskylä.
- Sarje, Aino 1992. Tanssin henki – tanssin taidefilosofisia tulkintoja. Liikuntatieteellisen seuran julkaisuja 132. Tammerpaino Oy: Tampere.
- Sarje, Aino 1994. Kahdeksankymmmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taide-teoreettista tarkastelua. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos: Helsinki.
- Sarje, Aino 1999. Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamiikka vuosien 1988 ja 1996 välillä; teorioiden vertailua taiteen kehityksen selittäjinä. Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos. Hakapaino Oy: Helsinki.

- Sennett, Richard 2002. Työn uusi järjestys. Miten uusi kapitalismi kuluttaa ihmisen luonnetta. Suomennos: Eine Kivinen, David Kivinen. Vastapaino: Tampere.
- Schutz, Alfred 1967. *The Phenomenology of the Social World*. Translated by George Walsh and Frederick Lehnert. With an Introduction by George Walsh. Northwestern University Press: Evanston.
- Schutz, Alfred 1970. *On Phenomenology and Social Relation*. Selected Writings. Edited and with an Introduction by Helmut R. Wagner. The University of Chicago Press: Chicago.
- Schutz, Alfred 1990/1962. *Collected papers 1. The Problem of Social Reality*. 6th printing. Edited and introduced by Natanson, Maurice, with a preface by Van Breda H.L. Kluwer Academic Publishers: Dodrecht.
- Schutz, Alfred and Luckmann, Thomas 1973. *The Structures of the Life-World*. Translated by Zaner, Richard M. and Engelhardt Jr., H. Tristram. Northwestern University Press: Evanston.
- Sevänen, Erkki 1998. Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 709. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.
- Sheets-Johnstone, Maxine 1979/1966. *The phenomenology of dance*. Dance Books Ltd: London.
- Sheets-Johnstone, Maxine 1984. *Phenomenology as a Way of Illuminating Dance*. Teoksessa Sheets-Johnstone, Maxine (ed.) *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Associated University Presses: London.
- Sihvola, Juha 1999. Antiikin tunneteoriat nykyajattelun lähtökohtana. Teoksessa Näre, Sari (toim.) *Tunteiden sosiologiaa II. Historiaa ja säätelystä*, 15-47. Tietolipas 157. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.
- Siltala, Pirkko et. al. 1983. Työnohjaus terveydenhuollossa ja opetustyössä. Weilin+Göös: Espoo.
- Skinnari, Simo 2002. Opettajuuden etiikka tulevaisuuden maailmassa. Teoksessa Lehtinen, Erno & Hiltunen, Teija (toim.) *Oppiminen ja opettajuus*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B:71. Turun opettajankoulutuslaitos: Turku.
- Skinnari, Simo 2004. *Pedagoginen Rakkaus*. Kasvattajan elämän tarkoituksen ja ihmisen arvoituksen äärellä. PS-kustannus: Juva.
- Sparshott, Francis 1982. *The Theory of the Arts*. Princeton University Press: Princeton.
- Sparshott, Francis 1988. *Off The Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton University Press: Princeton.
- Spurgeon, David 1997. *The Men's Movement*. Teoksessa Anttila, Eeva (ed.) *The 7th International Dance and the Child Conference. Proceedings*, 8-17. Kuopio.
- Suoninen, Eero 1993. Kielen käytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. *Diskurssianalyysin aakkoset*, 48-74. Vastapaino: Tampere.
- Sutton-Smith, B. 1986. *Children's fiction making*. Teoksessa Sarbin, T. R. (ed.) *Narrative psychology. The storied nature of human conduct*, 67-90. Praeger: New York.
- Taalas, Saara 2001. *Producing Drama – Repertoire Decision-Making in the TTT Theatre of Tampere*. Unpublished Doctoral Thesis. Coventry: Warwick Business School.

- Taylor, C. 1989. *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*. Harvard University Press: Cambridge.
- Thomas, Helen 1995. *Dance, Modernity and Culture*. Explorations in the sociology of dance. Routledge: London.
- Varto, Juha 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Kirjayhtymä: Helsinki.
- Varto, Juha 2000. Rajattaminen ja rajalliset. Fragmentteja teemasta. Teoksessa Sava, Inkeri (toim.) *Rajoilla 1. Rajattajat ja rajojen ylittäjät*. Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 9, 3-8.
- Viskari, Sinikka 2003. Pedagogisen rakkauden mahdollisuus. Teoksessa Vuorikoski, Marjo; Törmä, Sirpa; Viskari, Sinikka. *Opettajan vaiettu valta*. Vastapaino: Tampere.
- Välipakka, Inka 2003. Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi. Joensuun yliopisto. Perinteentutkimus. Suomen kielen ja kulttuuritieteiden laitos, Humanistinen tiedekunta: Joensuu.
- Wulff, Helena 1998. *Ballet across Borders. Career and culture in the World of Dancers*. Berg: Oxford.
- Ylijoki, Oili-Helena 1998. Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio. Vastapaino: Tampere.
- Ylönen, Maarit 2000. Tanssi sinisen pellon kaduilla – kokemuksia ja kohtaamisia Bluefieldin kaupungissa Nicaraguassa. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Jyväskylän yliopisto.
- Ylönen, Maarit 2004. Sanaton dialogi. Tanssi ruumillisena tietona. *Studies in Sport, Physical Education and Health*, 46s, osajulkaisut I-V. Jyväskylän yliopisto.

Liitteet

Liite 1

Kirje tanssiteattereille ja tanssioppilaitoksille

Helsinki 3.5.1995/29.5.1995

Hyvä tanssitaiteilija/tanssinopettaja,

Käsillä oleva paperi kertoo työohjauksesta ja tutkimuksellisesta projektistani, joka on tarkoitus aloittaa syksyllä 1995. Tutkimusprojektini nimi on ”Työnohjaus taidealalla – kokemuksia kolmesta työnohjausryhmästä”. Tavoitteenani on soveltaa työnohjauksen periaatteita tanssitaiteen alalla: osana taiteellista työtä, osana taideopetusta ja osana suunnittelijan työtä. Tutkimus tulee antamaan uutta ja ainutlaatuista tietoa ja kokemusta. Sinun panoksesi projektin onnistumisessa on ensiarvoisen tärkeä.

MISTÄ TYÖNOHJAUS ON LÄHTÖISIN

Työnohjaus kehitettiin alunperin sosiaali- ja seurakuntatyön tueksi, mutta viime vuosina se on levinnyt myös terveydenhuoltoon ja kaikille sellaisille aloille, joissa tehtävänä on auttaa, opettaa ja kasvattaa. Työnohjaus on siten tyypillistä aloilla, joissa työtä tehdään oman persoonan kautta ja sen avulla. Opetusalalla työnohjaus on jo varsin yleistä, ja tutkimustakin on jonkin verran. Taiteen ja taideopetuksen alalla ei työnohjausta ole ymmärtääkseni juurikaan sovellettu, eikä tutkimusta taidealan työnohjauksesta ole toteutettu. Kuitenkin juuri taiteen ja taideopetuksen alueella oman persoonan kautta työskentely on tyypillistä, usein jopa taiteellisen toiminnan lähtökohta. Erityisen vahvasti oman persoonan kautta työskentely näkyy tanssitaiteen alueella, jossa henkilön koko psyko-fyysinen keho on viritetty taiteellisen työskentelyn välineeksi.

TYÖNOHJAUKSEN PERUSPIIRTEITÄ

Suomen työnohjaajat –yhdistys luonnehtii työnohjausta seuraavasti:

Työnohjaus on kokemuksellista oppimista, jonka keskeisin menetelmä on ryhmä-keskustelu. Myös draamaa tai erilaisia harjoituksia voidaan käyttää. Ryhmässä on yleensä 2-8 henkilöä. He voivat olla samalta tai eri työpaikoilta.

Osallistuminen työnohjaukseen on vapaaehtoista, mutta mukaantulopäätöksen jälkeen työskentely edellyttää sitoutumista. Oppimisprosessin kannalta parhaiten toimii työnohjaus, joka jatkuu säännöllisesti vähintään puolentoista vuoden ajan. Kokoonntumisrytmi on useimmiten puolitoista tuntia joka toinen viikko. Myös vaihtoehtoisia toimintatapoja on käytössä.

Keskustelut ovat luottamuksellisia. Työnohjaaja on vaitiolovelvollinen. Hän on myös eettisesti vastuussa työnsä laadusta sekä ohjattavilleen että organisaation johdolle.

Työnohjaus keskittyy nimensä mukaisesti työtilanteiden käsittelyyn. Se ei ole terapiaa; osanottajien yksityiselämän asioihin paneutuminen ei kuulu työnohjauksen piiriin. Kyse ei ole myöskään työn opastuksesta eikä perehdyttämiskoulutuksesta, joiden tehtävänä on antaa työn suorittamista koskevia konkreettisia neuvoja.

TYÖNOHJAUS AMMATILLISEN KASVUN VÄLINE

Työnohjaus tarjoaa ennen muuta mahdollisuuden syventyä pohdiskelemaan omaa työn tekemisen tapaa ja siinä esiin nousevia ongelmia. Se tähtää osallistujien yksilölliseen ammatilliseen kasvuun ja toimii parhaiten juuri tällä alueella. Ryhmässä työntekijä voi löytää uusia toimintamalleja sekä motivoitua kehittämään itseään monin tavoin.

Työnohjaus voi myös estää työntekijää kyllästymästä työhönsä. Uran taitekohdissa tarjottu työnohjaus saattaa vaikuttaa ratkaisevasti siihen, mihin suuntaan ammatillinen kehitys kulkee. Esimerkiksi opettajan ammatti-identiteetin kannalta tärkeäksi on todettu se vaihe, jolloin hän on ollut työssä 3–5 vuotta. Toinen kulminatiovaihe sattuu työuran 10–15 vuodelle, jolloin monet kokevat vahvaa uudistumisen tarvetta. Pitkään samaa työtä tehneet kaipaavat uusia virikkeitä ja keinoja vastata ajan haasteisiin.

TYÖNOHJAUS PSYKKISTÄ TYÖSUOJELUA

Työnohjauksessa on mahdollista keventää työn aiheuttamaa psyykkistä kuormitusta. Ryhmässä vaikeudet jaetaan ja jäsenet antavat toisilleen tukea ja ymmärtämystä. Työtilanteissa koettujen tunteiden tarkastelu ja oman toiminnan arviointi käynnistää tavallisesti prosessin, jonka tuloksena ohjattava löytää yhä useampia, entistä tuloksellisempia keinoja ongelmatilanteiden hoitamiseksi. Kun keinot karttavat, stressin kokeminen vähenee.

TYÖNOHJAUS VAIKUTTA VÄLILLISESTI KOKO TYÖYHTEISÖÖN

Ryhmässä löydetty ratkaisut siirtyvät jäsenten välityksellä koko työyhteisön omaisuudeksi. Myös työnohjausryhmän tapa tutkia, pohdiskella ja syventyä voi vaikuttaa koko yhteisön keskinäiseen kommunikaatioon, kun jäsenet käyttävät oppimaansa tapaa yhteisissä kokouksissa. Koko yhteisön dynamiikka heijastuu ryhmässä, jonka jäsenet ovat samalta työpaikalta. Koko yhteisöä koskettavia ongelmia ei kuitenkaan voida pienryhmässä ratkaista, ja tämänsuuntaisten tavoitteiden asettaminen pienryhmälle on epärealistista.

TÄMÄN PROJEKTIN TARKOITUS

Tämän tutkimuksellisen projektin tarkoituksena on tutkia työnohjausta osana tanssitaiteen taidemaailmaa. Tavoitteena on pohtia työnohjauksen mahdollisuuksia, vaikutuksia ja soveltuvuutta taidealalla.

TYÖNOHJAAJASTA

Työnohjaajana ja tutkimuksen tekijänä toimii KK Teija Löytönen, joka on osallistunut Helsingin yliopiston Vantaan täydennyskoulutuslaitoksen järjestämään 2-vuotiseen työnohjauskoulutukseen 1993–1995. Tutkimusprojekti on osa jatkotutkintoa, joka suoritetaan Helsingin yliopistossa.

Työnohjauksesta ja tutkimusprojektista annan mielelläni lisätietoja.

Keväisin terveisin

Teija Löytönen

Liite 2

Kirje haastatelluille tanssitaiteilijoille

Helsingissä 11.9.1999

Hei _____,

Oheisena sinulle luettavaksi ja kommentoitavaksi keskustelumme, jonka kävimme runsaat kaksi vuotta sitten, keväällä 1997. Keskustelun purkaminen nauhalta on varsin hidasta kirjoitustyötä, minkä vuoksi aikaa on kulunut näin paljon. Olisin mielelläni lähettänyt sen sinulle jo aikaisemmin.

Keskustelumme on kirjoitettu puheen muotoon sellaisena kun kävimme sen tuolloin. Puheteksti saattaa vaikeuttaa luettavuutta jonkin verran. Keskustelusta on kulunut myös sen verran aikaa, että sinun ajatuksesi ja kokemuksesi saattava tänä päivänä olla hyvinkin erilaisia kuin oheisessa keskustelussa. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole etsiä yleisiä ja ikuisia totuuksia, vaan kuvata sinun taiteelliseen työhösi ja työnohjaukseen liittyviä ajatuksiasi ja kokemuksiasi juuri tuolloin, vuonna 1997. Keskustelumme käytetty aika (noin 90 minuuttia) oli tuolloin myös rajallinen, minkä vuoksi kaikkea ei saatu mahtumaan mukaan. Mikäli haluat täydentää tai muulla tavoin kommentoida tekstiä, keskustelen kanssasi erittäin mielelläni. Yhteystietoni löydät yltä.

Tämä keskustelumateriaali on osa väitöskirjatutkimustani, jota teen Teatterikorkeakoulun jatko-opiskelijana. Muu tutkimusmateriaali koostuu omasta työpäiväkirjastani sekä teoreettisesta kirjallisuudesta. Lopullisessa tutkimusraportissa sinun henkilöllisyytesi tai työyhteisösi ei tule missään vaiheessa ilmi, julkiseksi. Työnohjaukseen osallistuneet työyhteisöt ja haastattelemani henkilöt tulevat siten olemaan vain minun tiedossani.

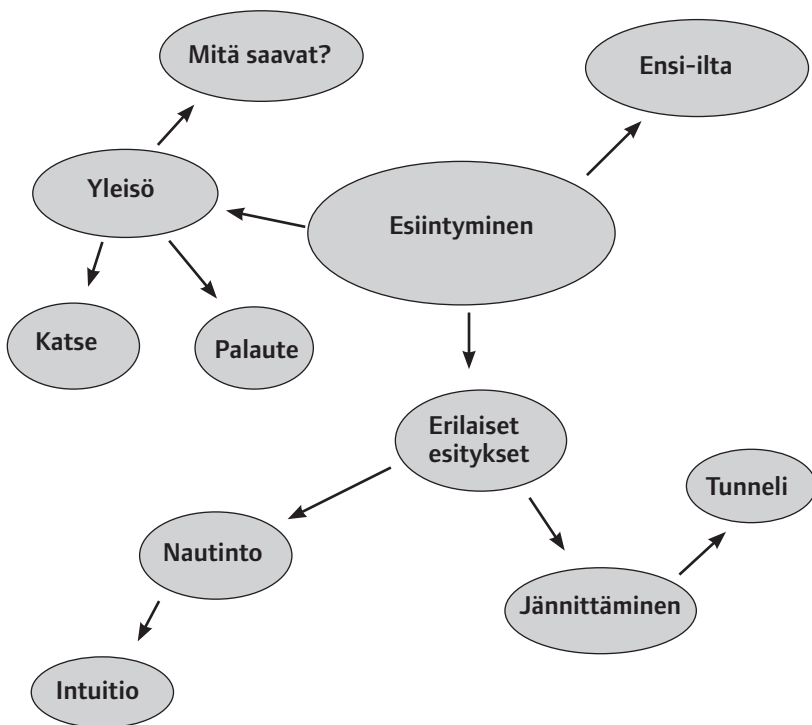
Lämmin ja suuri kiitos sinulle osallistumisestasi sekä työnohjaukseen että haastatteluun. Materiaali on arvokasta ja tärkeää. Tavoitteenani on tehdä tutkimukses-takin sellainen.

Syystunnelmissa

Teija Löytönen

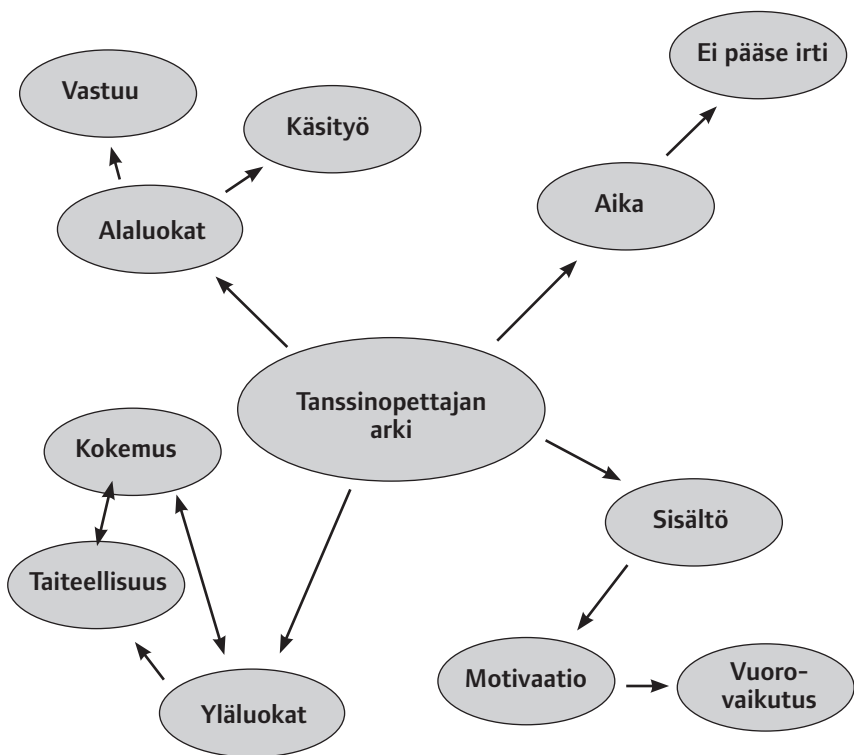
Liite 3 a

Esimerkkejä miellekartoista



Liite 3 b

Esimerkkejä miellekartoista



Tiivistelmä

Väitöskirjatyöni tutkimuskohteena on tanssi-instituutioiden arki. Kahdeksan tanssijan ja kuuden tanssinopettajan yksilöllisiin haastatteluihin perustuvan aineiston avulla olen tarkastellut sitä, millaiseksi ja miten tanssitaiteilijat konstruoivat jokapäiväistä arkeaan kertoessaan siitä. Näkökulmani tanssitaiteilijoiden puheeseen on ollut kulttuurinen, ja olen tarkastellut tanssitaiteilijoiden puhetta yhtäältä sisällöllisesti (mitä he kertovat) ja toisaalta muodon kautta (miten he kertovat). Olen tulkinut puheen sisällöt ja puhetavat sellaisiksi kulttuurisiksi resursseiksi, joita käyttäen tanssitaiteilijat yhtäältä ylläpitävät ja uusintavat sekä toisaalta muuntavat yhteistä arkeaan tanssi-instituutioissa.

Työni teoreettis-käsitteellisessä luvussa kysyn, miten instituutiot, tanssin taidemaailma ja arki ilmenevät niin yksilöllisessä kuin yhteisessä elämismaailmassamme. Tukeudun teoreettisessa jäsennyksessäni fenomenologiseen sosiologiaan Alfred Schutzin johdattamana. Lauri Rauhalan eksistentiaalis-fenomenologisen ihmiskäsityksen mukaan ottaminen täydentää työni teoreettista perustaa tärkeällä tavalla. Näistä lähtökohdista ymmärrän arjen pitkälti tapana kokea maailma ja tässä siis tanssi-instituutiot. Arjessa mukaudutaan tanssi-instituutioissa vallitseviin oletuksiin, käyttäytymissääntöihin ja käytäntöihin, jotka näyttävät usein itsestään selviltä ja jopa pakonomaisilta. Juuri nämä arjen rutiininomaiset toistot, puoli-huolimattomat itsestäänselvytykset ylläpitävät instituutioita ja instituutioitumisen prosesseja. Arki on toistoa ja siksi instituutioiden ytimessä.

Tutkimusmetodologiaan ja –prosessiin painottuvassa luvussa tarkastelen kysymyksiä todellisuuden ja tiedon luonteesta sekä tietämisen mahdollisuuksista ja tavoista. Tutkimukseni liittyy sosiaalisen konstruktionismin traditioon, jossa tiedolle ei ymmärretä olevan mitään yksiselitteistä ”totuuden” kriteeriä. Sen sijaan tieto on aina jostakin näkökulmasta, jotakin tarkoitusta varten ja jossakin sosiaalisessa suhteessa merkityksellistettyä. Yksi työni keskeisiä lähtökohtia on kollaboratiivinen tutkimusote. Tällaisella työtavalla olen halunnut osallistaa haastatteleman tanssitaiteilijat heidän arjestaan kertovan aineiston työstämiseen, mikä avasi itselleni mahdollisuuksia aineiston moninaisille tulkinnoille. Kollaboratiivisella lähestymistavalla olen halunnut myös kysyä ja kyseenalaistaa tutkijan positiota ja valtaa toisten ihmisten arjen kertojana.

Hahmotan työni kirjallisena ja moniäänisenä kollaasina, jolla olen halunnut korostaa tanssi-instituutioiden arkeen liittyvän puheen sisällöllistä moninaisuutta ja kokemusten omintakeista kerrontaa, polyfoniaa. Tutkimukseni on tuonut esiin, että vaikka arjen sisällöt moninaisine käytäntöineen toistuvat eri tanssitaiteilijoiden puheessa lähes samanlaisina, ovat puhettavat hyvinkin erilaisia. Tanssi-instituutioiden arkeen liittyvien diskurssien moninaisuus, niiden päällekkäisyys, rinnakkaisuus ja ristiriitaisuus on ollut tutkimukseni yksi vaikuttavimmista oivalluksista itselleni. Se osoittaa yhden mahdollisuuden tarkastella tanssi-instituutioiden ja muidenkin instituutioiden arkea moninaisena elämismaailmana yhden kulttuurisen monolii-tin sijaan.

Arjen varsin hämäräkin käsite täsmentyy haastattelemani tanssitaiteilijoiden puheessa arjen ajallisuudeksi, kehollisuudeksi, tilallisuudeksi ja sosiaalisuudeksi. Arjen aika osoittautui tädeksi, jopa ahtaaksi. Se on sellaista, josta ei ainakaan kovin helposti pääse irti. Arjen kehollisuus ja tilallisuus kietoutuvat toisiinsa. Kysymys on siitä, miten tanssitaiteilijat kokevat itsensä omaa tilaa luoviksi ja sitä omalla tavallaan eläviksi subjekteiksi. Miten heillä on mahdollisuus liikkua siten, että he ovat riittävästi oman toimintansa suuntaajia ja tilassa vapaasti liikkuvia? Arjen sosiaalisuuden keskeiset kysymykset koskettavat toisten ihmisten kohtaamisia erilaisissa tilanteissa ja muodoissa. Yhtenä piirteenä tässä puheessa ilmeni yhtäältä liittymisen toisiin tanssitaiteilijoihin (arjen kodintuntu) ja toisaalta etääntyminen toisista tanssitaiteilijoista. (ulkopuolisuus, erillisyys, yksinäisyys). Yksi arjen kuvauksia läpäisevä teema on muutos. Tässä tutkimuksessa muutos kietoutuu tanssitaiteilijoiden toimijuuden ja tanssi-instituutioiden arjen pakkojen suhteeseen.

Tarkastelemalla arkea tanssitaiteilijoiden erilaisista näkökulmista ja osoittamalla arjen moninaisuutta olen tuonut esille kuinka tutut elämän osa-alueet voidaan tulkita uudella tavalla ja nähdä erilaisessa valossa. Tutkimukseni on puheenvuoro, jonka tarkoituksena on yhtäältä kannustaa kyseenalaistamaan joskus varmoilta näyttäviä totuuksia ja toisaalta antaa tilaa vaihtoehtoisille näkemyksille ja elämänmuodoille.

Abstract

The focus of my dissertation is on the everyday life of dance institutions. I have approached this topic by interviewing eight dancers and six dance teachers. In interpreting the interview material I have been interested in illuminating how these dance artists construct their daily working life by conversing about it. I applied a cultural approach to the interview material, which means that I analyzed it from the content point of view (what they said) as well as through the form (how they spoke). I have interpreted the content and the ways of talking as cultural resources which the dance artists use to maintain and renew as well as to transform their common everyday life in dance institutions.

In the theoretical section I posed the following question: how institutions, the art world of dance and everyday life appear both in our individual experiences as well as in our common life-world? I based the theoretical analysis on Alfred Schutz' phenomenological sociology. The inclusion of Lauri Rauhalas existential-phenomenological analysis of human existence significantly complements the theoretical foundation of this work. From these bases I understand the everyday life as a way to experience the world, and in this case dance institutions. In the daily life of dance institutions practitioners adapt to the prevailing assumptions, behaviour rules and practices, which often seem self evident and even enforcing. Routine repetitions and self evidences maintain institutions and the processes of institutionalization. Daily life means repetition and therefore forms the core of institutions.

In the section on research methodology and procedures I discussed issues concerning the nature of reality and knowledge as well as the possibilities and ways of knowing. My research utilizes the tradition of social constructionism which rejects the idea of any ultimate truth. Instead, knowledge is always bound to certain perspectives and purposes as well as to social processes and interactions. I used a collaborative research approach, through which I wanted to involve the interviewed dance artists in interpreting the interview material. This opened various possibilities for me to understand and interpret their daily life. With the collaborative approach I also wanted to question the position and authority of the researcher in telling other people's stories.

I envision this work as a polyphonic collage with which I wanted to emphasize the rich and personal variety in describing daily life in dance institutions. This re-

search shows that even though the content of everyday life with its many practices repeats itself in the narration of different dance artists, the ways of speaking differ significantly. The most impressive insight for me has been the variety of discourses of daily working life in dance institutions and their overlapping, parallel and conflicting nature. This research demonstrates one possible way of observing the everyday life of dance institutions (as well as other institutions) as a diverse life world instead of a cultural monolith.

The often obscure concept of everyday life is further defined through the interpretation of the interview material as the temporal, spatial (which includes the body), and social arrangements of everyday life. The daily time proved to be occupied, even crowded. It is something you cannot escape, at least not very easily. The spatial and bodily arrangements are related to how dance artists experience themselves as creators of their own space, and how they are able to move and live freely in that space. The key questions in the social arrangements of everyday life concern encounters between people in different situations and forms. Main characteristics in this sociality turned out to be joining together (homeliness of daily life) and distancing from other dance artists (outsidedness, separateness, loneliness) as well as different power relations between practitioners. An interesting theme that ran through the interview material was change. In this research change is entwined with the relation between the agency of dance artists and the requirements of dance institutions.

By observing the everyday life through different perspectives and by demonstrating its variety I have shown how familiar parts of daily life can be interpreted in a new way and seen in a new light. This research encourages to question the often taken-for-granted truths and to allow different points of view as well as alternative ways of life.

Acta Scenica

1. Knowledge Is a Matter of Doing, editors Pentti Paavolainen, Anu Ala-Korpela (1995)
2. Annette Arlander: Esitys tilana (1998)
3. Taide, kertomus ja identiteetti, toim. Pia Houni ja Pentti Paavolainen (1999)
4. Soili Hämäläinen: Koreografian opetus- ja oppimisprosessista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi (1999)
5. Pia Houni: Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. (2000)
6. Riitta Pasanen-Willberg: Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulma (2001)
7. Timo Kallinen: Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. (2001)
8. Paula Salosaari: Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet. (2001)
9. Tapio Toivanen: ”Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta”. Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä. (2002)
10. Pia Houni & Pentti Paavolainen: Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina (2002)
11. Soile Rusanen: Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta. (2002)
12. Betsy Fisher: Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz. (2002)
13. Leena Rouhiainen: Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology. (2003)
14. Eeva Anttila: A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education. (2003)
15. Kirsi Monni: Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999 (2004)

Mitä arki on ja mitä se on tanssi-instituutioissa, joiden toiminta ensisilmäyksellä on varsin kaukana arkipäiväisestä? Arki jäsentyy Teija Löytösen tutkimuksessa pitkälti tapana kokea maailma. Arjessa mukaudutaan tanssi-instituutioissa vallitseviin oletuksiin ja käytäntöihin, jotka näyttävät usein pakonomaisilta. Nämä arjen rutiininomaiset toistot ja puolihuolimattomat itsestäänselvytykset avaavat ikkunan instituutioiden ytimeen.

Väitöskirjassa käsitellään tanssi-instituutioiden arkea sekä yksilöllisenä kokemusmaailmana että tanssitaiteilijoiden jakamana yhteisenä kulttuurina. Tutkimus perustuu 14 tanssijan ja tanssinopettajan haastatteluun. He kertovat keskustelukolllaaseissa jokapäiväisen arkensa tyypillisistä ja toistuvista käytännöistä ja antavat arjelleen moninaisia merkityksiä, joita jäsennetään sisällöllisesti ja diskursiivisesti.

Tarkastelemalla arkea tanssitaiteilijoiden erilaisista näkökulmista ja osoittamalla arjen moninaisuutta Löytönen tuo esille kuinka tutut elämän osa-alueet voidaan tulkita uudella tavalla ja nähdä erilaisessa valossa. Tutkimus on puheenvuoro, jonka tarkoituksena on kannustaa kyseenalaistamaan joskus varmoilta näyttäviä totuuksia sekä antaa tilaa vaihtoehtoisille näkemyksille ja elämänmuodoille.

ISBN 952-9765-36-3

ISSN 1238-5913



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN