

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS

SARJA - SER. C OSA - TOM. 355
SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

Liikuttavat erot

Etnografisia kohtaamisia
itämaisessä tanssissa

Anu Laukkanen

TURUN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF TURKU
Turku 2012

Sukupuolentutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto

Ohjaajat

Professori Marianne Liljeström
Turun yliopisto

Dosentti Petri Hoppu
Tampereen yliopisto

Esitarkastajat

FT Hanna Väättäinen

Professori Pirkko Markula
University of Alberta

Vastaväittäjä

Professori Pirkko Markula
University of Alberta

Taitto: Sari Miettinen
Kannen kuva: Mari Koivunen

Tekijänoikeudet: Anu Laukkanen

Sarja C 355
ISBN 978-951-29-5242-7 (Painettu/Print)
ISBN 978-951-29-5243-4 (Sähköinen/Pdf)
ISSN 0082-6995

Juvenes print – Suomen Yliopistopaino Oy, Turku 2012

Sisälllys

Kiitokset

1. Johdanto	7
Itämainen tanssi Suomessa	12
Itämaisen tanssin määritelmiä	12
Tanssin historiaa Suomessa	14
Itämaisen tanssin liikekieli ja tyyli	16
Yhteenvedon rakenne	19
Artikkelit	20
2. Affektiivinen tanssietnografia	23
Affektit metodologiana	23
Henkilökohtaista ja sisäpiiritutkimusta?	27
Tutkimusaineisto	29
Tutkittavien valinta	32
Eettisiä pohdintoja	35
Erot ja affektit haastattelussa	38
3. Diskursiivisesti ja performatiivisesti tuotettu sukupuoli itämaisessä tanssissa	47
Diskurssit ja sukupuolen performatiivisuus	47
Vapauttavaa tanssia naisille?	53
Terveellistä, luonnollista ja spirituaalista tanssia	61
Feminiiniset liikkumisen tavat	64
4. Naisten väliset erot itämaisessä tanssissa	68
Koloniaalinen osallisuus ja toisen esittäminen	69
Toisen esittäminen	72
Monikulttuurinen ambivalenssi	76
Erot ja ambivalenssi	78
5. Kohtaamisen mahdollisuudet itämaisessä tanssissa	81
Affektit ja kinestesia	81
Tieto, tulkinta ja eettisyys	85
Tutkimusaineisto	88
Lähteet	90
Summary	112

Tutkimuksen artikkelit

Artikkeli I	119
Onko välimatkalla väliä? Etäisyys, läheisyys ja tiedon tuottaminen haastattelutilanteessa	
Artikkeli II	135
Luonnollista liikettä, epäsopivia asentoja Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa	
Artikkeli III	163
Eroja arjessa Kohtaamisen mahdollisuudet ja rajat monikulttuurisessa tanssiprojektissa	
Artikkeli IV	187
Egyptiläinen tunne – Ääni ja liike affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä	
Artikkeli V	211
Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa	

Kiitokset

Tätä tutkimusta ei olisi ilman niitä itämaisen tanssin opettajia, esittäjiä ja harrastajia, jotka suostuivat haastateltavikseni. Kiitos teille! Erityisesti kiitän Hannele Lindgreniä, Tuija Rinnettä ja Outi Bomania avusta ja kiehtovista keskusteluista.

Työni ohjaa professori Marianne Liljeströmiä kiitän innostuksesta, tuesta ja asiantuntevasta keskustelukumppanuudesta sekä väitöskirjan että muun akateemisen työn yhteydessä. Toista ohjaajaani dosentti Petri Hoppua kiitän kannustuksesta ja kiinnostavista tanssintutkimuksellisista keskusteluista. Folkloristiikan opintojen loppuvaiheessa professori Annikki Kaivola-Bregenhøj kannusti minua jatko-opintojen pariin, kiitos siitä! Professori Marja-Liisa Honkasaloa kiitän työtoveruudesta, asiantuntemuksesta ja tuesta väitökseen valmistautumisessa.

Kiitän FT Hanna Väätäistä suostumisesta työni esitarkastajaksi ja tarkoista ja oivaltavista huomioista, jotka helpottivat huomattavasti työn viimeistelyä. Samaten kiitän professori Pirkko Markulaa kriittisistä huomioista esitarkastuslausunnossa ja suostumisesta vastaväittäjäkseni.

Tärkein tieteellinen kotini on ollut Turun yliopiston naistutkimuksen, myöhemmin sukupuolentutkimuksen oppiaine. Kiitän kaikkia oppiaineessa työskennelleitä kollegojani, erityisesti Siru Kainulaista, Lotta Kähköstä, Taru Leppästä, Mona Mannevuota, Mari Pajalaa, Sanna Rojola ja Elina Valovirtaa hylvättömästä ja tarpeen tullen asiallisesta työtoveruudesta. Kiitän myös naistutkimuksen seminaareissa ja lukupiireissä kanssani käyneitä kollegoja, kuten Katariina Kyrölää, Johanna Ahosta ja Anu Isotaloa.

Suomen Akatemian *Häiritsevät erot* -projektissa sain työskennellä Mariannen, Elinan, Johannan ja Katan lisäksi Ilana Aallon ja Susanna Paasosen kanssa. Kiitos projektikumppanuudesta! Artikkeleitani ovat eri vaiheissa kommentoineet seminaaritoverien ja artikkelien toimitukseen osallistuneiden henkilöiden lisäksi muun muassa Salla Tuori, Kaisa Ilmonen, Jaana Kouri, Taru Leppänen, Olli Löytty ja Tiina Mahlamäki. Kiitos asiantuntemuksestanne ja toveruudesta! Taitavia tutkijoita Ilona Hongistoa ja Katve-Kaisa Kontturia kiitän tuesta. Empaattisesta työpöytänaapuruudesta kiitän Monan ja Lotan lisäksi Tuomas Hovia ja Marko Gyléniä.

Olen iloinen, että tämän vuoden kesäkuussa saimme sukupuolentutkimuksen käytävälle uudet, mutta varsin tutut naapurit. Kiitänkin folkloristiikan oppiaineen henkilökuntaa hauskoista lounashetkistä ja kollegiaalisesta tuesta.

Ilman ystäviä tämä työ olisi jäänyt tekemättä tai se olisi ollut ainakin monin verroin raskaampaa. Kiitänkin rakkaita ystäviäni vierellä kulkemisesta ja elämän keventämisestä kun se on ollut tarpeen. Mari Koivusta kiitän lisäksi ammattilaisen otteista juhla- ja järjestelyissä sekä väitöskirjan kansikuvasta. Sara Eevaa kiitän avusta väitöskirjani kielenhuollossa.

Työtäni ovat tukeneet taloudellisesti Turun Yliopistosäätiö, Alfred Kordelinin säätiö, Oskar Öflundin säätiö ja Suomen Akatemian rahoittama projekti *Häiritsevät erot. Identiteetin, paikan ja vallan feministiset luennat*. Sanna Rojola ja Michael Duttonia kiitän englanninkielisen tiivistelmän kääntämisestä.

Isäni Teuvo Laukkanen ei ehtinyt nähdä työni valmistumista, mutta oli vakuuttunut siitä, että saavutan tavoitteeni. Kiitänkin perhettäni tuesta ja avusta kaikkien näiden vuosien aikana. Äitini Aira Laukkanen on tukenut arjen pyörittämisessä erityisesti lapsenlapsensa Inkerin mummuna. Sisaruksiani Minnaa, Sakua ja Jaanaa haluan kiittää siitä, että he ovat juuri sellaisia kuin ovat ja että heidän seurassaan voin olla oma itseni. Marja Partasta kiitän lämmöstä ja surujen ja ilojen jakamisesta. Tero-Petri Suovasta ja Laura Mannilaa kiitän uusperheen arjesta sekä hauskaista ja viisaasta seurasta. Tytärtäni Inkeriä kiitän kärsivällisyydestä etenkin väitöskirjan viime metreillä, kun olen ollut välillä turhan kireä ja kiireinen. Onneksi osaamme nauraa! Sari Miettistä kiitän kannustavasta kumppanuudesta niin arjessa kuin juhlassa, pohdiskelevista keskusteluista ja väsymättömästä tekstieni kommentoinnista. Kirja sai lopullisen muotonsa Sarin taitavissa käsissä, suurkiitos siitä!

Kivenhakkaajankadulla, joulukuun 3. päivänä, 2012

Anu Laukkanen

1. Johdanto

Löysin vanhojen valokuvien joukosta kuvan itsestäni esittämässä itämaista tanssia¹ vuonna 1990. Kuva on otettu Neuvostoliitossa, Murmanskissa, venäjän kielen opiskelijoille tarkoitettulla nuorten retkellä. Tuohon aikaan ei tosin puhuttu itämaisesta tanssista vaan vatsatanssista. Olin edellisenä kesänä ollut matkalla Turkissa, jossa olin nähnyt vatsatanssia turisteille tarkoitettussa illanvietossa. Esitys oli ollut minusta mykistävää ja tanssija upea. Jo samana iltana ravintolan takaterassilla tapailimme eksoottisina pitämiämme tanssiliikkeitä matkaseurueen kanssa, ja Suomeen päästyämme hankimme Etelä-Suomesta vierailevan vatsatanssinopettajan pohjoiseen kotikaupunkiini Kemiin. Ehdin opetella vatsatanssin alkeita noin vuoden ajan epäsäännöllisillä viikonloppukursseilla, ja halusin esitellä näitä hataria tanssitaitojani kansainvälisessä ilmapiirissä Murmanskin retkemme illanvietossa. Kuvassa ylläni on Turkista ostetut haaremihousut ja bikinin yläosa. Päässäni on huivi, joka peittää kasvoni silmiä lukuun ottamatta. Näyttää, että olen tehnyt otsaani myös hindunaisten käyttämän punaisen täplän, bindin. Bindi on kertonut kantajansa siviilisäädystä, uskonnollisuudesta tai kuulumisesta tiettyyn etniseen ryhmään, mutta muun muassa intialaisten bollywood-elokuvien leviämisen myötä se on omaksuttu eksoottiseksi koristeeksi myös länsimaaisessa populaarikulttuurissa. Itämaista eksotiikkaa, olkaa hyvä! Esitystilanteeseen liittyi nautintoa omista taidoista, musiikin ja liikkeen kokemuksellisesta yhteydestä omassa kehossa ja myös mahdollisten ihailevien katseiden kohteena olemisesta. Muistaakseni esityksen jälkeen saamani palaute oli positiivista – tai ainakaan en pysty muistamaan mahdollisia negatiivisia tilanteeseen liittyviä tunteita.

Nyt kuvan katseleminen kuitenkin nolottaa ja hävettää minua. Omasta tanssimiseen ja muille esiintymiseen liittyvästä nautinnosta huolimatta on mahdotonta nähdä esitys viattomana, vailla mitään poliittista merkitystä². Feministisiin ja jälkikolonialisiin erojen ja vallan teorioihin tutustuminen on tuonut oman ja muiden tanssimisen kokemukseen häiritseviä elementtejä. Toisten esittämistä koskevien tutkimusten lukemisen myötä paljas napa ja kasvot peittävä huivi alkoivatkin näyttää orientalistiselta, kuvitteellista ”Orienttia” haltuunottavalta eleeltä ja omiin tarpeisiin muovatulta fantasialta itämaisyydestä. Huivi liittyy minut eksotisoivan ja orientalistisen, itämaisia naisia seksualisoivan kuvaston lisäksi todellisiin musliminaiisiin, joiden huivin käytöstä on

1 Itämainen tanssi tässä tarkoittaa Lähi-idän ja Pohjois-Afrikan alueilta kotoisin olevaa lantion seudun liikkeitä korostavaa soolotanssimuotoa, jota kutsutaan Suomessa myös vatsatanssiksi tai napatanssiksi.

2 Hävettävää voi olla myös omien tanssitaitojen puutteellisuus. Yksi haasteltavistani vuonna 1998 vastasi kysymykseeni ”kuinka pian sä rupesit esiintymään ja ite opettamaan?” seuraavasti: ”No se tässä onkin kaikkein hävettävintä, että mä rupesin esiintymään tosi nopeesti, koska opettaja käski, ja sano. Siihen aikaan ei vielä tanssijoita ollut oikeestaan paljon mitään, et se oli melkeen kun käveli lavan poikki huivin kanssa niin sit sitä sanottiin tanssiksi.” (TKU/A/98/169: 3.) Olen muokannut yhteenvedon haastattelusitaatit helppolukuisemmiksi poistamalla täytesanoja ja stilisoimalla joitakin puhkeielisyyksiä.

tullut musliminaisten alistamisen, fundamentalistisen ja patriarkaalisen kulttuurin symboli sekä naisten oman tilan ja vapaan valinnan merkki. Lisäksi huivia on käytetty kiistakapulana keskustelussa muslimien asemasta perinteisesti kristityissä tai maallistuneissa yhteiskunnissa tai ylipäänsä maahanmuuttajien asemasta eurooppalaisissa kansallisvaltioissa. Myös vuosien tanssiharrastuksen myötä karttunut tanssitaito ja tieto itämaisen tanssin historiasta niin ”siellä idässä” kuin ”täällä lännessä” on saanut minut tarkastelemaan kriittisesti itämaisen tanssin käytäntöjä ja puhetapoja Suomessa. Kuten Eve Kosofsky Sedgwick (1997) on todennut, kriittisestä teoreettisesta positioista tehdyt luennat voivat olla paranoideja sen suhteen, että tutkija näkee valtahierarkiaa ja epätasa-arvoa joka puolella. Tilaa uudelle, vaihtoehdoiselle ja reparatiiviselle, korjaavalle luennalle jää varsin vähän. Tutkimukseni kriittisyys on muistuttanut ajoittain paranoidia lukutapaa, mutta erityisesti prosessin loppuvaiheessa on syntynyt tarve toisenlaiselle tutkimusotteelle. Itseäni esittävää valokuvaa voi katsoa myös ihmettelevin ja myötätuntoisin silmin, odottaen ennemminkin yllätyksiä kuin sitä, minkä jo valtakriittisenä tutkijana tiesinkin³. Loppujen lopuksi huomaan kuvaan uudelleen palatessani sen herättävän minussa myös hyväntahtoista hilpeyttä, joka eroaa vähättelevästä huvittuneisuudesta. Omassa tutkimuksessani reparatiivinen ja korjaava kysymys koskee eettisen kohtaamisen mahdollisuutta itämaisessa tanssissa⁴, jota käsitelen erityisesti yhteenvedon viimeisessä luvussa. Tämän yhteenvedon tarkoitus on luoda myös toinen, ehkäpä korjaava katse vuosina 2002–2012 julkaistuihin artikkeleihin.

Tämä sukupuolentutkimuksen, tanssintutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen rajapinnoille paikantuva tutkimus käsittelee Suomessa esitettävää itämaista tanssia sosiaalisten erojen, kuten sukupuolen ja etnisyyden tuottamisen, uusintamisen ja purkamisen näyttämönä. Kysyn, *miten tanssin esittäjät ja opettajat käsittelevät sukupuolitettuja, etnisiä ja kulttuurisia eroja tanssin ja tanssia koskevan puheen kautta itämaisessa tanssissa Suomessa*. Olen esittänyt tämän kysymyksen artikkeleissani erilaisille aineistoille erilaisin painotuksin. Ensinnäkin olen tutkinut, miten suomalaiset tanssijat merkityksellistivät itämaisen tanssin liikekieltä suhteessa sukupuoleen ja kulttuuriin eroihin haastattelupuheessa. Toiseksi olen tutkinut, miten tanssijat käsitelivät monikulttuurisuutta ja eroja itämaiseen tanssin pohjautuvassa mutta myös muita tanssilajeja hyödyntävässä tanssiesityksessä. Kolmanneksi olen lähestynyt eroja omasta tanssin katsomisen kokemuksestani käsin kytkien tanssin herättämiä tunteita sekä ylijarjaisiin mutta myös hyvin paikallisiin kulttuuriin käsityksiin itämaisen tanssin ja sukupuolen suhteesta.

3 Feministitutkija Sara Ahmed (2010) on esittänyt kritiikkiä mm. Rosi Braidottin edustaman uusmateriaalisen ja affirmatiivisen feminismin tavalle peräänkuuluttaa positiivisempia käsitteitä negatiivisten melankolian ja kärsimyksen sijaan. Ahmed pohtii, perustuuko affirmatiivinen ”käännös” hyvien ja huonojen tunteiden (engl. *feeling*) erotteluun, jossa huonot tai negatiiviset tunteet nähdään konservatiivisina ja menneisyyteen tarrautuvina ja hyvät tai positiiviset tunteet näyttävät tulevaisuuteen suuntaavilta ja avoimilta. Ahmedin mukaan myös epäoikeudenmukaisuuksien paljastaminen voi olla affirmatiivista eli myönteistä, sillä se antaa mahdollisuuden kuvitella vaihtoehtoisia hyvän tai paremman elämän muotoja (Mt. 50.) Myös muun muassa implisiittisen ymmärtämisen ja antirasismien kytköksiä tutkinut Alexis Shotwell (2011, 73–74) väittää, että negatiiviset affektit voivat olla lähtökohta poliittiselle muutokselle.

4 Paranoidin ja reparatiivisen lukutavan eroista ks. esim. Valovirta 2006, 5.

Neljänneksi olen tutkinut tanssijoiden suhtautumista eroihin erittelemällä erilaisia itämaisen tanssin tietämisen tapoja.

Itämaisen tanssin ja muiden etnisten tanssien suosio Suomessa on liitetty laajempaan liikuntakulttuurin muutokseen, johon kuuluu suorituskeskeisyyden väheneminen, itseymmärryksen lisääminen, elämyksellisyyden korostaminen ja liikunnan merkitys sekä fyysisen että psyykkisen hyvinvoinnin kannalta (Zacheus 2008, 91; Lindgren 2011). Itämaista tanssia on lähestytty myös ilmaisun merkitystä korostavana taiteena, viihdyttävänä populaarikulttuurina ja kulttuurintuntemusta vaativana tanssiperinteenä (Siljamäki et al. 2010; Lindgren 2011; Siljamäki et al. 2012). Tanssinopettaja ja uskontotieteilijä Sirke Seppänen (1993) kirjoittaa itämaisen tanssin opaskirjassaan, että yhteisen tanssin avulla on mahdollista ylittää henkisiä ja maantieteellisiä rajoja. Seppäsen mukaan kiinnostus itämaiseen tanssiin ja muihin ”etnisiin” tanssilajeihin on merkki ”uudenlaisesta avoimuudesta ja valmiudesta hyväksyä ja arvostaa erilaisuutta” (mt. 9). Tässä tutkimuksessa minua kiinnostaa etenkin viimeksi mainittu kulttuureihin ja erilaisuuteen keskittyvä näkökulma itämaiseen tanssiin.

Työn pääotsikko, *Liikuttavat erot*, viittaa liikuttumisen ja liikuttamisen kaksoismerkitykseen. Tunnetilan muutosta kuvaavana terminä Kielitoimiston sanakirjassa (2012) liikuttavan merkitys on ”hellyttävä, sääliä t. myötätuntoa herättävä”, liikutus on taas ”hellyyden, haikeuden tms. sävyinen herkkä tunnetila”. Verbimuodossa ”liikuttaa” termi tarkoittaa liikkeelle panemista ja liikkeellä pitämistä. Lisäksi se merkitsee jonkun saamista liikuttumaan tai helytymään, tai vaikuttamista johonkuhun sääliä tai myötätuntoa herättävästi. Kielteisessä merkityksessä sillä voidaan ilmaista myös asian kuulumista jollekulle, esimerkkeinä ”Se asia ei liikuta minua vähääkään. Mitä se muita liikuttaa, mitä minä teen”. (Kielitoimiston sanakirja 2012.) Liikuttavuus kytkee tutkimukseni sekä tunteiden ja affektien merkitystä kulttuurissa ja tutkimuksen tekemisessä painottaviin suuntauksiin että tanssintutkimukseen, jossa pohditaan, mikä saa ihmiset liikkumaan eri tavoin. Liikuttuminen tai liikkeelle paneminen eivät ole arvovapaita ilmiöitä, kuten sanakirjamääritelmistäkin käy ilmi. Liikuttuminen kauniinkin tanssiesityksen äärellä voi sisältää sääliä esittäjää kohtaan. Tällöin kokija erottaa itsensä hänestä, jota kohtaan tuntee sääliä. Nykyisten tanssia sisältävien tosi-tv-ohjelmien aikana myötähäpeä voi olla myös liikuttava tunne, joka työntää kokijaansa etäämmäksi tanssijasta. Näissä suhteissa katsoja liikuttuu, liikkuu paikaltaan tunteiden voimasta, mutta samalla pysäyttää katseen kohteen tietynlaiseksi, hävettäväksi tai sääliittäväksi (ks. Ahmed 2004a, 11).

Liikuttuessaan ihminen voi lähteä myös konkreettisesti liikkeelle. Esimerkiksi vaikuttavan itämaisen tanssin esityksen katsoja eläytyy näkemäänsä ja kuulemaansa ja katsomistilanteen konventioiden mukaisesti – jos ne ovat siis tuttuja – ryhtyy taputtamaan musiikin tahdissa tai nousee ylös mukailemaan kehollaan tanssijan liikkeitä, jos tilanne sallii. Näiden näkyvien eläytymisten ja liikkeelle lähtöjen lisäksi tanssi ja musiikki vaikuttavat sisäisesti ja näkymättömästi. Ihmiskeholla on kyky myötäillä ikään kuin automaattisesti ympäristössään havaitsemiaan liikkeitä, olivat ne sitten toisten ihmiskehojen,

eläinten tai kasvien liikkeitä (Parviainen 2006, 113–116). Pohdinkin tässä työssä, mikä on tämän liikutetuksi tulemisen merkitys suhteessa eettiseen kohtaamiseen.

Eroilla tarkoitan erilaisuutta, jonka mukaan ihmisiä arvioidaan ja kategorisoidaan hierarkkisesti eriarvoisiin asemiin tietyissä valtajärjestelmissä. Tämän itämaista tanssia koskevan tutkimuksen yhteydessä merkittävimmät erot ovat sukupuoli, kulttuuri ja etnisyys. Erot eivät ole kuitenkaan pysyviä ja annettuja, vaan muun muassa ajan ja paikan mukaan muuttuvia. Esimerkiksi hegemoninen näkemys itämaisesta tanssista naisten tanssina on kiistanalainen ja historiallinen konstruktio. Samaten itämaisen tanssin esittäjällä ei tarvitse välttämättä olla syntyperänsä tai kasvatuksensa kautta siteitä tanssin alkuperäiseen kotiin, vaikkapa Egyptiin, pystyäkseen esittämään taitavasti itämaista tanssia. Näiden erojen merkitys on jatkuvasti muuttuva ja liikkuva, mutta myös liikuttava. Koin itsekin itämaisessa tanssissa jännittäväksi ja kiinnostavaksi juuri sen erilaisuuden suhteessa niihin tanssin muotoihin, joihin olin aikaisemmin tutustunut. Itämaisen tanssin mukana näytti avautuvan kokonainen uusi maailma, josta minulla ei ollut aikaisemmin kuin harmaa aavistus. Toisten erilaisuus eksoottisena itämaisyytenä ja näiden erojen pysäyttämisen tai paikoilleen kiinnittäminen saivat minut liikkeelle. Ehkä ajattelin tai koin tulevani itsekin kiinnostavammaksi tai jännittävämmäksi eksoottisen tanssin kautta (vrt. Ahmed 2000, 114–118).

Kohtaamisella⁵ tarkoitan kontaktia sekä ihmisten että ei-inhimillisten elementtien kuten musiikin, tanssiliikkeen tai tekstin välillä. Tässä tutkimuksessa kohtaavat tutkittavani eli suomalaiset itämaisen tanssin esittäjät ja opettajat sekä tutkija, joka itsekin on ollut osa tutkimaansa joukkoa. Tutkimusartikkeleissa tutkija ja tutkittavat kohtaavat tanssijoita ja tanssityylejä, joista toisia on helpompi ottaa mukaan itämaisen tanssin ”meihin” kuin toisia. Kohtaamiset⁶ ovatkin keskeisiä identifioitumisen ja kuulumisen kokemuksen paikkoja, ja ne sisältävät sisään- ja ulossulkemisen prosesseja. ”Minä” syntyy kohtaamisissa suhteessa toisiin, olivat ne toiset sitten ihmisiä, tanssillisia elementtejä tai

5 Sara Ahmedin liittää kirjassaan *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality* (2000) kohtaamiseen outouteen ja muukalaisuuteen. Maire Antikainen (2010) on hyödyntänyt Ahmedin kohtaamisen käsitettä käsitteensä venäläis- ja virolaistaustaisten naisten ja suomalaisuuden kohtaamista hoiva-alalla.

6 Alaotsikossa esiintyvä sana ”kohtaaminen” oli ensimmäisissä käsikirjoitusversiossa varustettu lisämääreellä ”kulttuurinen”. Tarkoitukseni oli painottaa sillä kulttuurin merkitystä kohtaamisissa ja niiden tulkinassani: artikkeleissa ja niiden aineistona olevissa haastatteluisissa käsitellään tavalla tai toisella erilaisuuksia, joiden yhdeksi syyksi esitetään kulttuuri. Jälkikoloniaalisissa tai ylirajaisessa feministisessä tutkimuksessa on puhuttu muun muassa monikulttuurisista (Tuori 2009), ylirajaisista (Urponen 2010) ja kulttuurienvälisistä kohtaamisista (Friedmanin 1998). Kaikissa näissä näkökulmissa kulttuurin (tai kansan) käsitteestä neuvotellaan ja kiinnitetään huomiota nimenomaan väleihin ja rajoihin, joissa ihmiset ja asiat kohtaavat. Kulttuurit ovat jatkuvassa muotoutumisen ja liikkeen tilassa, jota kehystävät muun muassa ihmisten ja kulutushyödykkeiden siirtyminen paikoista toisiin ja erilaiset valtasuhteet muun muassa köyhän etelän ja rikkaan pohjoisen välillä. Monikulttuurinen, kulttuurienvälinen tai ylirajainen kohtaaminen ovat kaikki teoreettisia paikantumisia, jotka voisivat sopia myös omaan työhöni. Haluan kuitenkin jättää kohtaamisen käsitteen avoimeksi uusille teoreettisille käsittämisen tavoille, jotka eivät välttämättä kiinnity monikulttuurisuuteen tai kulttuuriin. Esimerkiksi feministiseen uusmateriaaliseen suuntaukseen paikantuva taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturi (2012) ymmärtää nykytaiteen muotoutumista koskevassa tutkimuksessaan (molekulaarisen) kohtaamisen kahdella tavalla: sekä metodologisena välineenä, jossa tutkija osallistuu taideprosessin molekulaarisiin virtoihin (engl. *flows*), että ontologisenä tapahtumana, jossa ruumiit vaikuttavat toisistaan (mt. 43–44). Vaikka tässä tutkimuksessa en kiinnitykään uusmateriaaliseen feminismiin, on ymmärryksessäni kohtaamisten liikuttavuudesta kytköksiä esimerkiksi Kontturin nykytaidetulkintoihin.

ääntä. Kohtaamiset sisältävät sekä yllätyksen että konfliktin mahdollisuuden. (Ahmed 2000, 6–9.) Etnografinen kohtaaminen kertoo tutkimusaineiston tuottamisen tavasta, mutta ennen kaikkea tutkimuksellista intressistä, joka luonnehtii ja muovaa kaikkia muita tässä työssä näkyväksi tulevia kohtaamisia. Etnografiassa tutkittavien maailma tulee esitetyksi tiettyjen tutkimuskysymysten ja teoreettisten keskustelujen kautta.

Tutkimukseni paikantuu vallan ja erojen kriittisen analyysin merkitystä painottavaan monitieteiseen kulttuurintutkimuksen suuntaukseen ja erityisesti tanssin suhdetta kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin merkityksenantoihin painottavaan tutkimukseen (Morris 1996; Desmond 1997; Burt 2009, 3). Olen kiinnostunut diskurssin, esityksen ja performatiivisuuden käsitteiden käyttökelpoisuudesta tanssintutkimuksessa. Diskurssin käsitteen avulla tutkin, miten itämaisesta tanssista on mahdollista puhua tai miten sitä on mahdollista tanssia. Millaisia normalisoinnin ja luonnollistamisen prosesseja itämaisen tanssin kentällä esiintyy? Esityksen ja performatiivisuuden kautta pohdin, miten itämaista tanssia koskevassa haastattelupuheessa tuotetaan sukupuolta ja muita eroja siteeraamalla ja toistamalla aiempia sukupuolen esityksiä. Samalla kysyn, millainen suhde itämaisen tanssin esittäjillä on esittämäänsä tanssiin. Esitetäänkö tanssissa itseä vai onko kyse toiseuden tai toisen esittämisestä?

Hyödynnän tutkimuksessa myös tanssintutkimukselle erityisiä käsitteitä, kuten kinesteettinen empatia, ja pohdin johdannon viimeisessä luvussa, onko fenomenologisia näkökulmia ruumiillisuuteen ja kokemukseen mahdollista yhdistää eroja huomioivaan feministiseen jälkikoloniaaliin teoretisointiin kohtaamisista. Tutkimus selvittää myös eettisen kohtaamisen mahdollisuuksia ja ehtoja.

Tutkimus perustuu pitkäaikaiseen etnografiseen kenttätööhön ja omaan osallistumiseen itämaisen tanssin käytäntöihin Suomessa niin harrastajan, opettajan, esiintyjän kuin yhdistysaktiivinkin rooleissa. Ensimmäinen kenttätöjako vuosina 1998–1999 liittyi folkloristiikan pro gradu -tutkielmaan, ja sen teemana olivat suomalaisten tanssinopettajien ja -esittäjien käsitykset sukupuolen merkityksestä itämaisen tanssin harrastamisessa ja esittämisessä. Toinen jakso vuosina 2003–2004 jatkoi suomalaisten tanssinopettajien ja -esittäjien parissa tekemääni tutkimusta uusien tutkittavien ja kulttuurin merkitystä painottavien haastattelukysymysten ja havainnointinäkökulmien kera. Kolmas jakso sijoittuu vuosiin 2005–2007, ja siinä haastateltavana ja tutkittavana oli suomalainen Kairoon muuttanut tanssija Outi Boman, hänen Kairossa työskentelevä brittikollegansa Yasmina (alias Francesca Sullivan) sekä Bomanin managerina aiemmin toiminut Safaa Farid. Tämä kenttätö on tehty sekä Suomessa että Kairossa, ja siinä painottuvat hyvin konkreettisetkin tanssikäytännöt ja Bomanin kokemukset tanssijana Suomessa ja Kairossa. Lisäksi olen tehnyt kenttätöitä osana etnokoreologian opintojen Irlannissa vuonna 2000–2001, jolloin haastattelin itämaisen tanssin harrastajia ja yhtä opettajaa Dublinissa.

Tässä tutkimuksessa esiintyy tutkiva ja tanssiva minä, jonka funktiona on toimia yhtenä retorisenä keinona ja tutkimusprosessin osana. Kokoan minän ympärille kertomuksen siitä, miten tutkija, tutkittavat, tanssi ja teoria ovat kohdanneet toisensa.

Tutkimusprosessiin on sisältynyt pysähdyksiä ja jumittumisia, mutta myös nautinnollisia, tanssimiseen vertautuvia flow'n eli virtaavuuden tuntemuksia.

Tarkastelen yli kymmenen vuoden taakse ulottuvaa tutkimusprosessia tästä hetkestä käsin, jossa mennyt näyttäytyy milloin hapuilevana päättämättömyytenä tutkimuksen suunnasta, milloin taas johdonmukaisena, vaihe vaiheelta etenevänä prosessina. Artikkeleista koostuvan tutkimuksen kohdalla menneen reflektointi tuntuu varsin luontevalta: tuntemukseni tutkimuskohteesta, tutkimuksen tekemisestä ja teoreettinen lukeneisuuteni on avartunut vuosien myötä.

Avaan tässä yhteenvedossa lukijoille tutkimusprosessia tästä hetkestä käsin, liikuen edestakaisin menneessä ja tässä hetkessä, pysähtyen välillä hyvinkin intiimisti jonkin tutkimuksenteon hetken äärelle ja ottaen taas välillä etäisyyttä menneeseen ja pyrkien laajentamaan kuvaa siitä, millaisiin tutkimuksellisiin keskusteluihin olen ollut artikkeleillani osallistumassa. Pohdin, millaisia avauksia olen tutkimuksessani tehnyt ja jättänyt tekemättä ja millaisia avauksia tutkimukseni pohjalta voisi tulevaisuudessa tehdä. Kartoitan henkilökohtaisia, teoreettisia ja kulttuurisia tekijöitä, jotka ovat olleet erilaisten valintojen takana. Ennen tätä johdattelen lukijat lyhyesti kuitenkin itämaisen tanssin maailmaan, sen historiaan ja tyyleihin.

Itämainen tanssi Suomessa

Artikkeleissa tutkimani itämainen tanssi on naisten esittämää egyptiläistä tanssia, kurditanssia ja fuusiotanssia. Keskityn tässä lyhyessä katsauksessa itämaisen tanssin määritelmiin ja historiaan Suomessa ja kuvailen lyhyesti itämaisen tanssin eri tyylejä. Tuon esille myös artikkelieni julkaisun jälkeen ilmenneitä tai niiden käsittelyn ulkopuolelle jääneitä seikkoja ja kehityskulkuja, jotka tekevät itämaisen tanssin nykytilaa ymmärrettäväksi.

Itämaisen tanssin määritelmiä

Itämaisen tanssin määrittely alkaa useissa tanssia esittelevissä teksteissä nimillä, joilla tanssia kutsutaan Suomessa (itämainen tanssi, itämainen vatsatanssi, vatsatanssi, napatanssi), sen alkuperämaissa (Egypti: *raqs sharqi*, *raqs baladi*, Turkki: *ciftetelli*, Marokko: *shikhat*) ja muissa kielissä (engl. *belly dance*, *Middle Eastern dance*, *Oriental dance*, saks. *Bauchtanz*, ruots. *magdans*, ransk. *la danse du ventre*). Tanssin maantieteellisen ja kulttuurisen alkuperän määrittely kuuluu olennaisesti yhteen nimikysymyksen kanssa. Tanssin alkuperämaiksi mielletään yleensä ne paikat, joissa tanssi on elävää perinnettä, joissa se siirtyy kodin ja perheen arjessa sukupolvelta toiselle tai joissa ammattilaisten esittämä tanssi on olennainen osa kulttuuria. Sirke Seppäsen (1993) itämaisen tanssin opaskirjassa tanssin kotimaita ovat Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän maat sekä Kreikka

ja Turkki. Seppänen tuo esille myös ”samantyyppistä tanssia” yhteydessä Romanian, Bulgarian ja entisen Jugoslavian alueiden romanikulttuuriin, samaten Keski-Aasiasta löytyy tansseja, joissa on vastaavaa itämaisen tanssin liikekieltä (Seppänen 1993, 12).

Erna Markkanen näkee termin ”itämainen tanssi” ongelmallisena sen epämääräisyyden takia: itämaisuus voi viitata vaikka balilaisuuteen tai intialaisuuteen (Markkanen 1997, 32–33; ks. myös Laukkanen 1999 ja Posti 2009, 21). Lisäksi termi paikantuu osaksi orientalismin diskurssia, jossa itämaisuus tai orientaalisuus on fantasian tuotetta ja sisältää sattumanvaraisia kytköksiä todellisiin paikkoihin ja ihmisiin (Said 1978).

Hannele Lindgren taas kirjoittaa valitsevansa itämainen tanssi -termin ”kielitoimiston suosituksen mukaan kuvaamaan tanssin maantieteellistä alkuperää ja korostamaan tanssin monimuotoisuutta soolo- ja ryhmätansseina” (Lindgren 2011, 12). Maantieteellisen alkuperän täsmällisyydestä ollaan siis erimielisiä, mutta useimmat itämaista tanssia Suomessa tutkineet korostavat jälkimmäistä perustetta käyttäessään nimitystä ”itämainen tanssi”: se kattaa erilaiset tyylit, improvisaatioon ja koreografiaan perustuvat soolotanssit sekä ryhmässä esitettävät kansantansseihin perustuvat tanssit. (Markkanen 1997, 32; Posti 2009, 4–5.) Käytän itse termiä itämainen tanssi, koska se on vakiintunut Suomessa tanssijoiden keskuuteen ja markkinointiin, mutta pidän erilaisia nimityksiä myös rikkautena, sillä niiden avulla voidaan halutessa osoittaa erilaisia kytkeytymisiä tiettyihin historiallisiin tilanteisiin ja käsityksiin tanssin luonteesta. Tässä tutkimuksessa itämaisen tanssin määrittely tietynlaiseksi ei ole tärkeää sinänsä, vaan on kiinnostavaa, millaisia tarkoituksia varten itämainen tanssi kussakin tilanteessa määrittyy tietynlaiseksi ja mitä eri määritelmillä suljetaan pois.

Edellä esitetyissä maantieteellisissä alkuperämääritelmässä korostui itämaisen tanssin moninaisuus ja monipaikkaisuus: saman sukuseksi miellettyä lantion liikettä korostavaa tanssitapaa esiintyy useissa paikoissa. Toinen tapa hahmottaa Suomessa harjoitettavan tanssin ”alkuperää” on kääntää huomio siihen, mistä itämaisen tanssi on tullut Suomeen ja mistä vaikutteita on tullut, haettu ja tuotu. Tärkeimmät tanssin kotimaat Suomen näkökulmasta ovat olleet Egypti ja Turkki.

Suomessa tehdyissä tutkimuksissa (Siljamäki et al. 2010; Lindgren 2011; Siljamäki et al. 2012) painottuukin selvästi egyptiläisen tanssityylin ja egyptiläisten opettajien keskeisyys itämaisessa tanssissa. Tämä ei ole vain suomalainen vaan koko läntistä ja pohjoista maailmaa koskeva ilmiö. Egyptin keskeisyyttä itämaisessa tanssissa perustellaan Egyptin asemalla arabimaiden viihdeteollisuudessa: egyptiläiset elokuvat ja musiikki tunnetaan koko arabimaailmassa. Egyptiläinen tanssityyli saa paljon näkyvyyttä arabiaa puhuvalla alueella myös televisiossa ja elokuvissa. (Shay & Sellers-Young 2005b, 19; Adra 2005, 47.)

Itämaista tanssia voidaan jaotella myös sen erilaisten funktioiden tai motiivien perusteella. Jako naisten kotitanssiin ja ammattilaisten esittämään tanssiin toistuu useimmissa kirjoituksissa (Seppänen 1993; Lindgren 2011). Jako perustuu tanssin merkitykseen Lähi-idässä ja Pohjois-Afrikassa. Tanssia Lähi-idässä tutkineen antropologi Najwa Adran (2005) mukaan arabimaailmassa kotona tai juhliissa naisten tai suku-

laisten kesken tanssittavaa tanssia pidetään sopivana ja kunniallisena, vaikka vaihtelua tietysti esiintyy niin perheiden kuin yksilöidenkin välillä. Liikekieli saattaa olla juhlissa hillitympää kuin kotona sukulaisten ja läheisten ystävien kesken. Sosiaalisessa tai kotitanssissa leikillä ja pilailulla on merkittävä osuus; tanssilla voidaan kommentoida sosiaalisia odotuksia, parodioida tanssityyliä tai itseä sekä nauttia musiikista ja liikkeestä. (Mt.) Yökerhoissa tai häissä tanssijana esiintyvää naista pidetään pääsääntöisesti huonona naisena ja toisen luokan kansalaisena, vaikka heitä myös arvostetaan taitojensa ja erityisen asemansa vuoksi. Egyptissä viihdyttäjän ammatissa toimivilla naisilla on yleensä ottaen enemmän vapauksia kuin naisilla muissa ammateissa. (Nieuwkerk 1996, 165–166; Racy 2003, 192.)

Irene Jelin jakoi 1988 *Tanssi*-lehdessä ilmestyneessä artikkelissaan itämaisen tanssin kolmeen päätyyliin: entisaikojen papitarten tanssiin, naisten ”kotitanssiin” ja ammattimaiseen esittävään tyyliin. Papitarten tanssia ei Jelinin mukaan enää ole, mutta ”sen piirteitä voidaan todennäköisesti jäljittää kahdesta muusta tyylistä” (Jelin 1988a, 6). Itämainen tanssi papitarten tanssina on yksi vaikeimmin perusteltavista tanssin alkuperäkertomuksista, koska ei ole olemassa dokumentteja siitä, millaista tanssi on ollut tai miltä se on näyttänyt. Kuten muun muassa itämaisesta tanssista ja sen feministisistä kytköksistä kirjoittanut Andrea Deagon (2005) on todennut, tanssia määritellään ja sille luodaan historioita aina nykypäivän tarpeista käsin. Uskonnollisiin tansseihin viittaminen on yksi tapa oikeuttaa muuten epäilyttäväksi ajateltua tanssimuotoa nykyajan naisille (Dox 2005). Suomalaisessa itämaisen tanssin historiassa on viitteitä näistä kaikista tyyleistä tai konteksteista, joita käsittelen tarkemmin luvuissa kolme ja neljä suhteessa sukupuoleen ja muihin eroihin.

Tanssin historiaa Suomessa

Itämainen tanssi tuli Suomeen Yhdysvaltojen kautta Eva Hemmingin osallistuttua New Yorkissa Serena Wilsonin tanssikursseille vuonna 1977. Hemming jatkoi tanssinopetusta Suomessa, ja hänen oppilaansa, suomalaisen itämaisen tanssin pioneeri, Irene Jelin⁷ jatkoi tämän työtä 1990-luvulle saakka. (Seppänen 1993.) Omiin 1990-luvun alun tanssikokemuksiin pohjaten arvelen, että 1980-luvulla ja vielä 1990-luvun alussakin Suomessa on tanssittu ennemminkin opettajien useista lähteistä omaksumaa ja edelleen muokkaamaa itämaisen tanssin tyyliä kuin varsinaisesti egyptiläistä tai turkkilaista tanssityyliä. Ulkomaisten opettajien vierailujen myötä ja tanssijoiden omien Turkkiin ja Egyptiin suuntautuneiden tutustumismatkojen myötä tanssityyliin erot ovat tulleet suomalaisille tanssijoille tutuiksi. Opettajat ammentavat edelleenkin vaikutteita monista

7 Useat 1980- ja 1990-luvuilla itämaisen tanssin harrastuksen aloittaneet suomalaiset tanssijat mainitsevat ensimmäiseksi ja vaikuttavaksi opettajakseen Irene Jelinin. Tämän erityisaseman takia viittaan työssäni moniin hänen kirjoituksiinsa.

lähteistä, eikä voida puhua vain yhdestä egyptiläisestä tanssityylistä. Aiempaan verrattuna näyttää kuitenkin siltä, että opettajat ovat tietoisempia tyylien eroista ja taustoista.

Osa tanssijoista ja tanssiopettajista onkin ollut erityisen aktiivisia tanssia koskevan tiedon hankkimisessa, tuottamisessa ja levittämisessä. Näin harrastajillekin on muodostunut monipuolinen kuva siitä, mitä kaikkea itämainen tanssi voi pitää sisällään. Tanssia ja tanssien kotimaiden kulttuureja on tehty tunnetuksi muun muassa erilaisten yhdistysten julkaisemien itämaisen tanssin lehtien kautta 1980-luvun lopulta lähtien⁸. 2000-luvulle tultaessa internetillä on ollut ratkaiseva merkitys tiedon – ja myös tanssia koskevien mielikuvien saavutettavuudessa. Aluksi keskustelufoorumeita, verkkolehtiä ja artikkeleita oli tarjolla lähinnä englantia taitaville, mutta Suomeenkin saatiin oma Vatsatanssi.fi-keskustelufoorumi, joka toimi vuosina 2005–2011⁹. Tällä hetkellä keskustelua viritellään Facebookissa, jossa on ainakin yksi aktiivisesti käytössä oleva kaikille harrastajille, opettajille ja esittäjille tarkoitettu suljettu keskusteluryhmä ”Finnish belly-dance”. Foorumi on nimestään huolimatta suomenkielinen.

Tanssiaktiivit ovat järjestäneet useilla paikkakunnilla toistuvia itämaisen tanssin festivaaleja kansainvälisine opettajavieraineen. Esimerkiksi Turussa tanssistudio Afifan perustaja Eeva Rauramo järjesti vuosina 1996–2012 *Oriental Dance Festival of Finland*-tapahtumaa, joka tuli tunnetuksi muun muassa erilaisten fantasia- ja fuusiotanssityyliin ja myöhemmin myös tribaltanssityyliin kansainvälisten opettajien ja esiintyjien esittelyareenana. Valtakunnallinen Jyväskylässä kotipaikkaansa pitävä itämaisen tanssin yhdistys Seitsemän Hunnun Tanssi ry perustettiin vuonna 1989, ja yhdistys on vuorotellut itämaisen tanssin kesäfestivaalin järjestämisessä helsinkiläisen Masrah ry:n ja tamperelaisen Mihrimah ry:n ja viime vuosina myös savonlinnalaisen Farah ry:n kanssa. Masrah ry:n järjestämä *Yalla!*-festivaali on näistä painokkaimmin keskittynyt egyptiläisen tanssityylin edistämiseen.

Tarkkaa arvioita itämaisen tanssin harrastajien ja opettajien määrästä on vaikea antaa. Tilastokeskuksen ajankäyttötutkimuksen (SVT 2009) mukaan 6 % suomalaisista 10 vuotta täyttäneistä harrasti jonkinlaista tanssia vuonna 2009, ja 10–14-vuotiaista tytöistä tanssia harrasti lähes viidennes. Tanssi, erityisesti itämainen tanssi, on vahvasti sukupuolittunut harrastamisen alue, ja harrastajat ovat tyypillisesti aikuisia naisia. Vuonna 1995 Seitsemän Hunnun Tanssi ry:llä oli 587 jäsentä yli sadalla paikkakunnalla, ja 113 heistä antoi opetusta. (Markkanen 1997, Liite 9). Hannele Lindgren (2011) teki aikuiskasvatustieteen pro graduaan varten mittavan kyselytutkimuksen itämaisen tanssin harrastajille ja opettajille lähestyen valtakunnallista itämaisen tanssin yhdistyksen Seitsemän Hunnun Tanssi ry:n jäsenistöä. Kyselyvastauksia tuli 631 kappaletta, mikä vastaa suunnilleen yhdistyksen jäsenmäärää. Yhdistykseen kuulumattomia harrastajia on luultavasti reilusti enemmän, joten tarkkaa arviota harrastajien

⁸ Suomessa on ilmestynyt useammin kuin kerran ainakin seuraavat itämaisen tanssin lehdet: *Šahrazad* (1988–1991), *Tshador* (1989–1995), *Afsana* (1996–), *Ishtar* (1997–), *Zahira* (1997–1999) ja *Mirhami* (2000–).

⁹ Foorumia ylläpitivät Eeva Rauramo ja Rauramon julkaisemaa *Afsana*-lehteä toimittanut Virpi Virtanen. Foorumi lakkautettiin toukokuussa 2011 ylläpitovaikeuksien vuoksi.

määrästä on vaikea antaa. Vastaajista 56 % oli iältään 35–54-vuotiaita ja 80 % heistä asui Länsi- tai Etelä-Suomen kaupungeissa. 76 kyselyyn vastannutta ilmoitti opettavansa itämaista tanssia. (Lindgren 2009.) Tanssia harrastetaan myös kuulumatta mihinkään yhdistykseen, joten harrastajien määrä liikkune jossain 1000–2000 välillä. Suurin osa Lindgrenin kyselyyn vastanneista harrasti itämaista tanssia kansalais- tai työväenopiston tunneilla. Seuraavaksi eniten tanssia harrastettiin yksityisissä tanssikouluissa ja kolmanneksi eniten erilaisissa tanssinyhdistyksissä. (Mt.)

Suomessa itämaista tanssia on tutkittu erityisesti opettamisen ja oppimisen näkökulmasta (Posti 2009; Siljamäki et al. 2010; Lindgren 2011; Siljamäki et al. 2012). Tutkijat ovat olleet itse tanssijoita ja tanssinopettajia. Tutkimusten yhtenä tavoitteena on ollut kehittää oman tanssilajin opetuskäytäntöjä ja tuottaa tietoa sellaisista etnisistä tai transnationaaleista tansseista, joita opetetaan virallisen koulutusjärjestelmän ulkopuolella.

Itämaisen tanssin liikekieli ja tyylit

Itämaista tanssia määritellään ja tyyliuuntia erotellaan keskeisesti sen liikekielen, liike-laatujen ja tilankäytön suhteen. Perusliikkeet koostuvat yhtäältä pehmeistä, pyöreistä ja aaltoilevista sekä iskevista ja värisevistä liikkeistä. Olennaista on myös liikkeiden isolaatio eli liikkeen erottaminen tiettyyn ruumiinosaan toisten pysyessä paikallaan. Ylävartalon, vatsan ja lantion liikkeitä kehystetään käsiliikkeillä. Myös tilaa käytetään eri tavoin eri tanssityyleissä: liikkuvat askeleet ovat tärkeitä esimerkiksi yökerhoissa esitettävän estraditanssin ensimmäisessä, yleensä vauhdikkaassa osassa. *Baladi*-tanssissa tilaa käytetään vähän, ja lantion ja ylävartalon musiikkia myötäilevät liikkeet ovat siinä pääosassa.

Musiikki onkin tärkeä itämaista tanssia määrittävä piirre. Esimerkiksi 1950-luvun molemmin puolin muun muassa Farid el Atrashin säveltämät ja esittämät sekä Umm Kulthumin tunnetuksi tekemät kappaleet ja niiden tanssijoille sovitetut versiot kuuluvat monen tanssijan perusohjelmistoon. Tähän musiikkiin esitettyjen tanssien varhaisina esikuvina ovat olleet saman ajan egyptiläisissä elokuvissa esiintyneet tanssijat, kuten Naima Akef, Samia Gamal ja Tahia Carioca. Suomalaisetkin tanssijat palaavat yhä uudelleen heidän elegantteihin ja hillittyihin tanssiesityksiinsä ja hakevat sieltä tyyllisiä vaikutteita sekä musiikin tulkintaan, liikekieleen kuin puvustukseenkin. Tyyllisesti arkisempaa ja ei niin hienostunutta egyptiläistä musiikkia ja tanssia edustaa taas *shaabi*, jonka juuret ovat työväenluokkaisessa sosiaalista todellisuutta kommentoivassa populaarimusiikissa. Egyptiläisen tanssin sieluksi kutsuttu *baladi* on taas maanläheistä, ”kaikkien” tanssia. Baladimusiikissa on erilaisia rytmisesti vaihtelevia osuuksia, ja se sisältää yleensä vapaarytmisen improvisaatio-osuuden, jossa soolosoittimena on usein haitari.

Sosiaalisena tanssina itämainen tanssi perustuu aina improvisaatioon, ja improvisaatio on myös elävän musiikin kanssa esitettävän soolotanssin ideaali. Tällöin muusi-

koiden ja tanssijoiden vuorovaikutukselle jää tilaa. Suomessa esitetään enemmän valmiiksi koreografioituja tansseja, sillä musiikki tulee lähes aina äänitteeltä ja on siten joka kerta sama. Esitettävät tanssit voivat olla myös osittain koreografioituja, osittain improvisoituja.

En käy tässä läpi kattavasti itämaisen tanssin eri alalajeja ja tyylejä, vaan tuon esille artikkelieni kannalta keskeisimpiä tyylejä. Suomalaiset tanssijat ovat opiskelleet egyptiläisistä tansseista¹⁰ erityisesti baladitanssia, joka ammattilaisen esittämänäkin muistuttaa eniten egyptiläisten sosiaalista tanssia. Baladitanssia esitetään soolona, ja se perustuu improvisaatioon ja tietynlaiseen musiikkityyliin, jossa vuorottelevat rytmiset ja vapaarytmiset improvisaatio-osuudet. Tanssi painottuu lantion ja ylävartalon pyöreisiin, kaareviin, unduloiviin, iskeviin ja väriseviin liikkeisiin. Baladi tarkoittaa egyptiläisessä kulttuurissa kotimaista, ja se voidaan liittää määreenä sekä ihmisiin että asioihin. Baladi voi kontekstista riippuen merkitä aitoa ja maanläheistä tai takapajuista ja huonolaatuista. Tanssissa baladin esittäminen tarkoittaa nokkelan, maanläheisen ja arvonsa tietävän naisen esittämistä. Neljännessä artikkelissani tuon esille baladin kytköksiä luokkaan, nationalismiin ja kolonialismiin.

Oma ryhmänsä ovat egyptiläiset kansantanssit, joita opiskellaan esimerkiksi Masrah ry:n järjestämällä opettajankoulutuskursseilla omana kokonaisuutenaan. Itämaisen tanssin esittäjien ja opettajien näkemys egyptiläisistä kansantansseista on syntynyt paljolti koreografi Mahmoud Redan 1950-luvulta lähtien tekemän kenttätöön ja sen pohjalta muokkaamien lavalle esitettäväksi tarkoitettujen tanssien pohjalta. Redan tanssit ovat tulleet egyptiläisille tutuiksi monien elokuvien¹¹ kautta, joita edelleenkin esitetään egyptiläisillä televisiokanavilla. Nämä tanssit ovat vaikuttaneet kansantansseihin myös niiden syntysijoilla. Tuon esille Redan tekemää työtä ja sen kytköksiä 1950–1960-lukujen poliittiseen ilmapiiriin Egyptissä viimeisessä artikkelissani. Paitsi että kansantansseja (muun muassa *fellahi*, *saidi*) esitetään tyyppillisesti ryhmissä, kansantanssien elementtejä liitetään myös osaksi kaikkein tunnetuinta itämaisen tanssin tyyliä, estraditanssia. Tällä tanssityylillä on monta nimeä: raks sharki, estraditanssi, kabareetyyli, oriental ja klassinen. Tanssityyli pohjautuu baladitanssiin, mutta siinä on vaikutteita niin baletista kuin jazztanssistakin.

Estraditanssi jakautuu useampaan osaan, joista ensimmäinen on yleensä vauhdikas sisääntulo, jossa tanssija voi käyttää hyväkseen suurta huivia. Seuraavassa osassa tanssijan liikkeet ovat intensiivisempiä ja keskittyneempiä, ja siinä voi olla musiikillisia ja liikkeellisiä muutaman tahdin mittaisia osioita, joissa on viittauksia esimerkiksi yläegyptiläiseen voimakkaaseen *saidi*-tyyliin tai Arabian niemimaan *khaligi*-musiikkiin ja tanssiin. Tanssissa on usein myös rumpusooloksi kutsuttu osuus, joka koostuu nopeista värisevistä ja iskevistä liikkeistä sekä tanssijan ja rumpalin vuorovaikutuksesta. Tanssin

10 Egyptiläisen tanssin historiasta ja merkityksistä ovat kirjoittaneet mm. antropologi Karin van Nieuwkerk (1996) ja Noha Roushdy (2010).

11 Elokuvia ohjasi Mahmoud Redan veli Ali Reda, ja niissä esiintyi Farida Fahmy, Redan ensitanssija ja Ali Redan vaimo. Tunnetuin Redan tanssielokuvista on *Rakkautta Karnakissa* (*Gharam fi al-Karnak*, 1965).

lopuksi toistuu sisääntulon musiikki lyhennettynä. Tämä tanssityyli on syntynyt 1900-luvulla lukuisten vaikutteiden myötä. Esimerkiksi Hollywood-elokuvien itämaisen tanssin representaatiot ovat vaikuttaneet tanssiin myös sen kotimaissa. Käsittelen tanssijan ja muusikoiden vuorovaikutusta egyptiläisessä tanssityylissä neljännessä artikkelissani.

Turkkilainen tanssityyli tuli useille suomalaisille tutuksi 1990-luvulla Turkkiin lisääntyneen matkailun myötä. Matkoilla nähdyt tanssiesitykset vahvistivat suomalaisten tanssijoiden käsitystä turkkilaisesta vatsatanssista nimenomaan miesten ja eksotiikkaa hakevien turistien katseille tarkoitettuna viihteenä. Verrattuna egyptiläiseen tanssityyliin turkkilaista tyyliä pidetään energisenä, dramaattisena, fokukseltaan ulospäin suuntautuneena ja seksikkäänä. Egyptiläistä tyyliä taas luonnehditaan usein rennoksi, tunteelliseksi, yksinkertaiseksi ja sisäistyneeksi. (Esimerkiksi Haas¹² 2010a ja Haas 2010b). Turkkilainen tanssityylikään ei ole tietysti yksi ja sama kaikille, vaan tanssijoiden välillä on luonnollisesti eroja ja tanssi muuttuu myös ajassa. 1990-luvun lopulla tekemissäni haastatteluissa turkkilaisen sekä libanonilaisen vatsatanssin liikekieli nähtiin vähemmän hienostuneena kuin egyptiläisen tanssin muun muassa jalkojen aukinaisen asennon takia. Tuon näitä eroja esille toisessa artikkelissani.

Itämaisen tanssin rajoja venyttävät myös fuusio- ja fantasiatansseiksi nimetyt esitykset, joissa voidaan yhdistellä eri kulttuurialueilta tai globaalista populaarikulttuurista peräisin olevia elementtejä yhteen. Osa tätä itämaisen tanssin fuusio- tai hybridisyyttä korostavaa juonetta ovat olleet esimerkiksi Shakiran jalanjäljissä tehdyt show-, discotanssin ja itämaisen tanssin yhdistelmät. Joka vuosi myös Euroviisut ovat tarjonneet sopivaa musiikkia itämaisen tanssin opettajien käyttöön. Analysoin fuusiotanssiesitystä kolmannessa artikkelissa.

Itämaisen tanssin näytöksissä on esitetty myös muita kuin Mahmoud Redan egyptiläisiä kansantanssikoreografioita, kuten esimerkiksi Levantin alueella, Välimeren itäpäässä tanssittavaa *debkeä*. Tutkimassani *Kuun taikoja* -esityksessä nähtiin itämaisen tanssin esityksissä harvinaisempaa kurditanssia. Käsittelen kurditanssiesitystä yhtenä erojen esittämisen mutta myös haastamisen paikkana kolmannessa artikkelissa.

Muita Suomessa esitettyjä ja opettuja tanssityylejä ovat muun muassa marokkolaiset ja tunisialaiset tanssit, egyptiläinen *simsimiyya*- sekä erilaiset tribaltanssisuuntauokset. Joensuulainen Zahra Mujunen on tehnyt marokkolaisen tanssin tyylejä, kuten berberitanssia ja reggadaa tunnetuksi Suomessa. Marokkolaista ja tunisialaista tanssityyliä on ollut Suomessa tarjolla myös vierailevien opettajien kursseilla. Tällä hetkellä Suomessa vaikuttaa Mahmoud Redankin ryhmässä tanssinut koreografi ja opettaja Mohamed El Hosseny, joka on tehnyt yhdessä Tuija Rinteen kanssa Suomessa tunnetuksi Suezin kanavan alueen kaupunkien *simsimiyya*-tanssia ja musiikkia (Rinne 2004). El Hosseny on suosittu opettaja ja arvostettu koreografi myös Yhdysvalloissa.

12 Yhdysvaltalaisen tanssija Lauren Haasin (2010a; 2010b) internetsivuilla on havainnollisia YouTube-esimerkkejä eri tanssityyleistä eri aikakausilta.

Yhdysvaltain länsirannikolla 1960-luvun lopulla syntynyt *tribal*-tanssi¹³ on tullut yhä suosituimmaksi Suomessa. Tyylin äiti on Jamila Salimpour, joka on kehittänyt ja standardoinut myös varsinaista itämaista tanssia. Tribalin tanssityyli ja puvustus eivät tähtää autenttisuuteen vaan ovat fantasian tuotetta. Niissä kuitenkin tavoitellaan eksoottisen etnisyyden leimaa esimerkiksi erilaisten puvustuksellisten elementtien kuten höyhien, puuvillahapsujen ja metallikorujen avulla. Tribal-tyyli on tyypillisesti ryhmäimprovisaatiota, jossa yleisön kanssa kommunikoinnin sijaan tärkeä osuus on ryhmän keskinäisellä vuorovaikutuksella. Suomessa tribal-tanssia on tehnyt tunnetuksi erityisesti Hannele Aaltonen muun muassa tuomalla kansainvälisesti tunnettuja tribal-tyylien opettajia Suomeen. Turkulaisessa Riikka Campomaneksen luotsaamassa itämaisen tanssin rajojen ylittämisestä tunnetussa Nefer-tanssiryhmässä kehiteltiin vuonna 2009 oma *FennoTribal*-tyyli, jossa itämaiseen tanssiin yhdistyvät kalevalaiset, lappalaiset ja keskiaikaiset teemat (Vismanen 2009). 2010-luvulle tultaessa tribal-tanssiryhmiä on syntynyt lisää, ja opettajien määrä on lisääntynyt. Itämaisen tanssin tyylejä ja tulkintoja on siis monia, ja niissä riittää tutkittavaa tulevaisuudessakin.

Yhteenvedon rakenne

Tässä yhteenvedon ensimmäisessä luvussa olen esittänyt tutkimuskysymykseni, määritellyt alustavasti työssäni keskeiset käsitteet sekä johdattanut lukijat itämaisen tanssin kentälle. Toinen luku ”Affektiivinen tanssietnografia” käsittelee tunteiden ja erojen merkitystä etnografisessa tutkimusprosessissa. Johdatan lukijan tapaani käsitellä tutkimusaineiston, tutkittavien, teoreettisten ja muiden tutkimukseen vaikuttavien viitekehysten sekä tutkijan välisiä affektiivisia suhteita. Syvennän luvussa ensimmäisen artikkelin ”Onko välimatkalla väliä? Etäisyys, läheisyys ja tiedon tuottaminen haastattelutilanteessa” käsittelemiä teemoja avaamalla keskustelua feministisen affekteja ja tunteita painottavan etnografian suuntaan. Lisäksi esittelen luvussa tutkimusaineiston, aineiston tuottamisen menetelmät sekä reflektoin tutkijan ja tutkittavien suhdetta. Pohdin myös tutkimusaineiston ja tutkittavien valintaa.

Kolmas luku käsittelee sukupuolen diskursiiviseen tuottamiseen, esittämiseen ja esityksellisyyteen liittyviä kysymyksiä. Sukupuolta ja muitakin eroja on tarkasteltu jälkistrukturalistisessa tutkimuksessa muun muassa toistaen tuotettuina identiteetteinä, jotka luovat vaikutelman sisäisestä ja pysyvästä identiteetistä. Tässä on kyse performatiivisuuden ajatuksesta, joka tuntuu toimivan erityisesti arkisesta sukupuolen rakentumisesta puhuttaessa. Tilanne kuitenkin muuttuu, kun siirrymme esittävien kulttuurin muotojen pariin, jossa esittävyys ja esittäminen ovat lajien olemassaolon ehtoja.

13 Tribal-tyylejäkin on monia, kuten esimerkiksi *gottitribal* ja *American Tribal Style (ATS)*. Salimpourin kehittämässä *American Tribal Styleless*ä on sertifioidut opettajat ja kodifioitut liikkeet. Tribal-tanssista lisää Sellers-Young 2005.

Käsittelen luvussa myös sitä, miten itämaista tanssia voidaan tutkia feministisestä näkökulmasta.

Neljäs luku käsittelee naisten välisten erojen problematiikkaa itämaisessa tanssissa erityisesti jälkikoloniaalisen feminismin näkökulmasta. Koostan ja reflektoin tapoja, joilla olen analysoinut artikkeleissani suomalaisten tanssijoiden keinoja käsitellä kulttuurisia ja etnisiä eroja. Aihetta käsittelevät toinen, kolmas ja viimeinen artikkeli. Sijoitan analyysini osaksi koloniaalista osallisuutta, toisen esittämistä sekä monikulttuurisuutta käsitteleviä teoreettisia keskusteluja.

Viides luku hahmottelee kohtaamisen mahdollisuutta artikkelieni tarjoamien analyysien kautta ja vastaa alussa esittämäni tutkimuskysymykseen. Erityishuomio on artikkeleissa ”Egyptiläinen tunne: Ääni ja liike affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä” sekä ”Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa”. Kinesteettisen empatian ja affektin käsitteet ovat loppuluvun avaimia subjektien välisten eettisten kohtaamisten tutkimiselle.

Artikkelit

Ensimmäisessä artikkelissa ”Onko välimatkalla väliä? Etäisyys, läheisyys ja tiedon tuottaminen haastattelutilanteessa” (2002) reflektoin etnografisen tanssintutkimuksen käytäntöä suhteessa muun muassa antropologiassa ja feministisessä tutkimuksessa käytyihin keskusteluihin tutkijan ja tutkittavan välisistä suhteista. Pohdin kriittisesti, miten tulen tanssijana ja tutkijana osaksi tutkimuskohdettani ja miten haastateltavat positioivat minut vuoroin yhdeksi tanssijoista, vuoroin neutraaliutta tavoittelevaksi tutkijaksi. Tanssijuus tai tanssiminen ei ole välttämätöntä tanssintutkijalle, vaikka se tuokin kehollisen näkökulman tutkimuskohteeseen. Tutkijan läheisyys tutkittaviin tai tutkimuksen kohteeseen ei tuota välttämättä sen parempaa ja luotettavampaa tietoa kuin etäisyyksään. Tutkijan tehtävänä onkin kyetä refleктоimaan erilaisten läheisyyksien ja etäisyyksien vaikutuksia tutkimukseensa.

Toinen artikkeli ”Luonnollista liikettä, epäsopivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa” pohjautuu vuosina 1998–1999 tehtyihin suomalaisten itämaisen tanssin ammattilaisten ja puoliammattilaisten haastatteluihin. Tutkimuskysymykseni on, miten tanssijat merkityksellistävät itämaisen tanssin liikekieltä suhteessa sukupuolitettuihin, etnisiin ja kulttuurisiin eroihin. Artikkelin keskeinen väite on, että Suomessa harjoitettavan itämaisen tanssin liikekieli saa merkityksensä paljolti heteronormatiivisessa sukupuolikäsityksen kehityksessä. Liikekielen luonnollisuus liitetään kulttuurisesti tai etnisesti toisiin vastapoolinaan länsimaissa luonnollisesta liikkeestä erkaantuneet naiset.

Kolmannessa artikkelissa ”Eroja arjessa. Kohtaamisen mahdollisuudet ja rajat monikulttuurisessa tanssiprojektissa” tutkin vuonna 2003 esitetyn *Kuun taikoja* -tanssiesityksen tapoja käsitellä monikulttuurisuutta ja eroja suhteessa tanssiliikkeeseen,

-esitykseen ja tanssipuheeseen. Projektissa oli mukana suomalaisia ja maahanmuuttajanaisia, ja esityksessä haluttiin hyödyntää perinteisten itämaisen tanssin esitysten sijaan ns. fuusioliikekieleä ja teatteri-ilmaisun keinoja. Mitä monikulttuurisuus tanssin ja tanssiesityksen tasolla voisi olla? Millaiset kohtaamiset naisten välillä ovat mahdollisia? Projektin alussa monikulttuurisuuden ideologia määrittä tapoja, joilla hankkeessa käsiteltiin – tai jätettiin käsittelemättä – naisten välisiä eroja ja käytännön työssä syntyneitä konflikteja. Artikkelini osoittaa, että kulttuurienvälisiin kohtaamisiin väistämättä liittyvät konfliktit ja käytännön esteet ansaitsevat suurempaa huomiota. Valtaväestön edustajat saattavat vältellä konfliktien käsittelyä esimerkiksi rasistiksi leimaantumisen pelossa. Myös kulttuurisen määrittelyvallan kysymykset vaativat neuvottelua, kun tanssiesityksessä hyödynnetään kulttuuriperintöä, jonka merkitykset eivät ole osallistujien kesken jaettuina.

Neljännessä artikkelissa ”Egyptiläinen tunne: Ääni ja liike affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä” (2007) selvitän itämaiselle tanssille ja erityisesti egyptiläiselle tyylille tyypillistä tunteiden ilmaisun ja niistä puhumisen tapaa. Lisäksi pohdin, millaista tietoa itsestä ja toisesta ruumiillinen, liikkeeseen liittyvä nautinto voi tarjota tai sulkea pois. Artikkelissa liikutaan erilaisten tietämisen paikkojen risteyksissä, joita syntyy kohtaamisissa Egyptiin matkaavan suomalaisen tieteen tekijän ja tanssijan, kahden kulttuurin välissä elävän tanssija-Outin sekä ns. aidon ”egyptiläisen tunteen” välittäjien, tanssija Aida Nourin ja laulaja Umm Kulthumin välillä. Päädyn artikkelissa esittämään, että ”egyptiläiseksi tunteeksi” nimetyn affektin voima perustuu yhtäältä siihen, että sillä on tunnettu ja tietty kolonialismiin, kansallisuuteen, sukupuoleen ja luokkaan liittyvä historia egyptiläisessä kontekstissa. Nämä merkitykset eivät sinänsä välity suomalaiselle tanssijalle, vaan Suomessa tunteen liikuttavuus liittyykin omiin kehollisen kokemisen ja tietämisen paikkoihin, jotka taas edelleen kytkeytyvät henkilöhistorioihin sekä kulttuurisiin normeihin sopivista liikuttumisen ja liikkeen tavoista. Tunteen tilannesidonnaisuus avaakin mahdollisuuksia tulla kosketetuksi ja liikutetuksi uusilla tavoilla itselle ”vieraista” äänistä ja liikkeistä.

Viidennessä ja väitöskirjani viimeisessä artikkelissa ”Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa” kysyn, mikä on itämaisen tanssin tietoa. Tutkittavat ovat suomalaisen itämaisen tanssin yhdistyksen Masrah ry:n tanssijoita. Tanssin tiedolla voidaan tarkoittaa ensinnäkin käsitteellistä tietoa tanssin historiasta, kulttuuritaustasta ja nykysuuntauksista. Toiseksi tanssin tietoa voidaan hahmottaa kokemuksesta ja ruumiista käsin. Tässä merkityksessä tanssin tieto on kykyä reflektoida ja muokata kehon liikkeitä ja tunteuksia tanssitekniikan tai esteettisten ideaalien mukaan. Artikkelissa painottuu kolmas tiedon ja ymmärtämisen alue, joka on kykyä pohtia erojen ja erilaisuuden sekä vallan suhteita suhteessa esitettävään tanssiin. Tämä tieto on myös eettisen kohtaamisen tutkimuksen aluetta. Tuon artikkelissa etnisen dragin käsitteen kautta esille, miten suomalaiset tanssijat voivat kokea hämmennystä itselleen vieraiden tanssiin liittyvien seikkojen edessä. Tanssimiseen voi liittyä pelkoa ja epävarmuutta siitä, tuleeko omasta tanssista tietämättömän esittäjän ”etnoppelleyä”. Tanssin oikeanlaisuutta ja eettisyyttä

voidaan perustella silläkin, että esitys on itselle tosi tai sillä, että tanssissa esitetään universaaleja tunteita. Itämaista tanssia pidetään myös kulttuurienvälisen kohtaamisen siltana. Nämä merkitykset ovat kuitenkin tilannekohtaisia, sillä tanssiesitysten merkityksiä ja vastaanottoa ei voida ennustaa.

2. Affektiivinen tanssietnografia

Nimeän tutkimukseni affektiiviseksi tanssietnografiaksi, jolla tarkoitan paikantumistani affekteja ja tunteita koskevan feministisen ja jälkikoloniaalin tutkimuksen kentälle. Liitän affektiivisen tanssietnografian yhtäältä feministisessä etnografiassa käytyihin keskusteluihin tunteiden merkityksestä tutkimuksessa ja tiedon tuottamisessa ja toisaalta kulttuuritutkimuksessa ja erityisesti feministisen teoretisoinnin piirissä käytyyn keskusteluun affekteista ja eroista. Tanssietnografia tässä yhteydessä tarkoittaa kirjoitettua tanssia koskevaa tutkimustekstiä, joka perustuu etnografiseen aineistonhankintamenetelmään.

Affektit metodologiana

Käytän alussa mainitsemaani valokuvaa ja kertomusta itsestäni ja sen tarjoamia tulkittamahdollisuuksia havainnollistaakseni tutkimusartikkeleissani esille tulevia näkökulmia tunteisiin ja affekteihin. Kiinnostukseni tunteiden merkitykseen tutkimusprosessissa heräsi, kun luin ensimmäistä kertaa feministisiä tekstejä affekteista ja tunteista. Näissä teksteissä tuotiin esille muun muassa se, miten puhe tunteista yksilöllisenä ja subjektiivisena ilmaisuna on käynyt mahdottomaksi jälkistrukturalististen subjektien diskursiivisesta rakentumisesta painottavien näkemysten myötä. Tunteiden ja tunteusten poliittiset, kulttuuriset, historialliset ja sosiaaliset ulottuvuudet sekä affektien kytkökset ruumiillisuuteen tulivat 1990-luvulta lähtien monien feminististenkin tutkimusten keskiöön. (Esim. Koivunen 2001; Koivunen & Palin 2001; Ahmed 2001; 2003.)

Kohtaaminen itseäni esittävän valokuvan kanssa pari vuosikymmentä kuvan ottamisen jälkeen herätti hilpeyden, nolostuksen ja häpeän tunteita. Tunne oli yksilöllinen, omassa ruumiissani koettu, muttei tyhjentävästi selitettävissä yksilöpsykologisilla tekijöillä, kuten lapsuudenkokemuksillani tai suhteellani omaan kehoon. Jos nolous tai häpeä on yhtä aikaa polttavan ja kuumottavan yksityistä sekä sosiaalista, mitä se tarkoittaa? Valokuvassa on paitsi omasta kehostaan, liikkeestään ja toisten katseista nauttiva itsestään ylpeä nuori nainen toisten nuorten joukossa, mutta myös stereotyyppistä fantasiaa tietämättään esittävä suomalainen vatsatanssija. Miten tuota ainakin nautinnosta, ylpeydestä ja häpeästä koostuvaa ambivalenttia tunnerykelmää voisi lähestyä hedelmällisesti?

Feministielokuvatutkija Anu Koivunen (2010) kartoittaa artikkelissaan ”An Affective Turn? Reimagining the subject of feminist theory” feministisen affektitutkimuksen juonteita. Affektit ja emotiot saavat näissä juonteissa erilaisia merkityksiä, joilla on erilaisia vaikutuksia ymmärryksellemme feminismin subjektista. Affektiiviseksi käänneeksi

nimetty ilmiö sisältää laajan kirjon kriittisiä näkemyksiä lingvistisestä käänteestä¹⁴ ja sen seurauksista feministiselle tutkimukselle. Kääntyminen tunteiden puoleen voi olla sekä jälkistrukturalistisia, subjektin sosiaalista rakentumista ja valtaa painottavaa suuntauksia vastaan suunnattua että tämän suuntauksen sisällä toimivaa. (Mt., 9.) ”Käänteestä” on luettavissa sekä individualistisia että anti-individualistisia painotuksia. Koivusen (mt.) mukaan ensimmäiseen ryhmään kuuluvat ne tutkijat, jotka painottavat affekteja epistemologisena ja metodologisena kysymyksenä sekä mahdollisuutena henkilökohtaiseen ja poliittiseen vastuullisuuteen (engl. *accountability*). Toiset taas näkevät affektit mahdollisuutena ylittää yksilöiden ja henkilökohtaisuuden merkityksiä kurottamalla reaalisena, materiaan, luontoon, eroihin ja sosiaaliseen. (Mt., 11.)

Ensimmäisessä ja neljännessä artikkelissani painottuu individualistinen näkemys affektien ja tunteiden merkityksestä metodologisena ja epistemologisena kysymyksenä sekä tutkija-minän tunteiden merkitys tiedon tuottamisen kannalta. Tässä mielessä affektiivinen etnografia tarkoittaa tutkijan havainnointia ja reflektointia sekä erityisen huomion kiinnittämistä tunteiden merkitykseen tutkimuksen tekemisen arjessa ja kohtaamisissa tutkittavien kanssa. Affektiivisuus viittaakin tunteisiin ja liikuttumiseen vihjeinä teoreettisista, kulttuurisista ja henkilökohtaisista merkityksistä, joihin olen tarttunut tutkimusprosessin eri vaiheissa. Seuraan tässä johdannossa näitä vihjeitä ja avaan niiden kautta reittejä, joita pitkin kohtaamiseni tanssin, tutkittavien ja teorioiden kanssa ovat olleet mahdollisia.

Erilaiset affekti- ja tunnekäsitykset liittyvät myös tapoihin yhtäältä hahmottaa ja vahvistaa subjektin toimijuutta ja toisaalta ajatella subjektiutta ja toimijuutta uudelleen ja vähemmän yksilökeskeisesti (Koivunen 2010, 9). Tuodakseen affektiivisen käänteeseen moninaista luonnetta esille Koivunen hahmottaa siitä neljä juonetta: kartesiolaisen subjektin uudelleen arviointi, feminismien subjektin tutkiminen ruumiillisena, sosiaalisen konstruktionismin kritiikki ja tunnekuultuureiden historiallinen ja kriittinen analyysi. (Mt., 11.) Kaikissa artikkeleissani keskeistä on tuoda yksilöiden kokemukset ja henkilökohtaisuus vuoropuheluun sosiaalisen ja kulttuurisen kanssa erityisesti vallan ja erojen käsitteiden kautta. Siten tutkimukseni kokonaisuudessaan paikantuu selkeästi jälkistrukturalistiseen, foucault’laiseen valta- ja diskurssikäsitteeseen. Affektit tai tunteet ovat artikkeleissani ja tässä yhteenvedossa ennemminkin ”tunteiden ja erilaisten psykososiaalisten tilojen ja kokemusten käsittelyä” (Kontturi & Tiainen 2004, 20) kuin ruumiillisten dynamiikkojen ja intensiteettien tutkimusta, joka on uusmateriaalisen feministisen tutkimuksen aluetta (esim. Väättäin 2009; Kontturi 2012; Tiainen 2012). Tuon kuitenkin johdannon viimeisessä luvussa esille myös fenomenologisia mahdollisuuksia itämaisen tanssin tutkimukselle jatkaen neljännessä artikkelissa aloittamaani kinesteettisen empatian ja kohtaamisen pohdintaa.

14 Lingvistinen tai kielellinen käänne sijoittuu esimerkiksi sosiaali- ja humanistisissa tieteissä 1960–1970-luvuille, jolloin kieli alettiin nähdä keskeisenä sosiaalisen todellisuutemme rakentamisen paikana. Tutkijat alkoivat kiinnittää yhä enemmän huomiota kieleen ja kielenkäyttötapoihin.

Erityisesti jälkikoloniaalin feministin Sara Ahmedin tapa kytkeä tunteet ja poliittisuus yhteen sekä puhua ruumiillisista kontakteista ja eroista tuntui intuitiivisesti kiinnostavalta tavalta lähestyä itämaisen tanssin tutkimista. Ahmed (2004) on tutkinut tunteiden ja erojen merkitystä muun muassa rasismien yhteydessä. Ahmed ei erota selkeästi affekteja ja emootioita toisistaan, sillä hänen mukaansa tällä jaolla on perinteisesti tuotettu uudelleen mielen ja ruumiin, sosiaalisen ja biologisen eroa¹⁵. Hän pyrkii tarttumaan sellaisiin intensiivisiin ja affektiivisiin kohtaamisiin, joissa edellä mainitut binaariset jaot sekoittuvat ja purkautuvat. Ahmedia seuraten en erottele tässä työssä affekteja ja tunteita toisistaan. Viimeisessä artikkelissa kirjoitan egyptiläisestä tunteesta affektina, joka viittaa sekä arabimusiikkikulttuurin *tarab*-käsitteeseen (engl. *enchantment*, Racy 2003) että vaikuttamisen tunteeseen itämaisen tanssin transnationaalissa kontekstissa. Tarab ei ole erityinen nimetty tunne, kuten suru, ilo tai häpeä. Sekään tunne, jonka koin matkustaessani ensimmäistä kertaa Kairoon ja nähdessäni siellä egyptiläisen tanssijan Aida Nourin esityksen elävän musiikin säestyksellä, ei tyhjene tiettyihin nimettyihin tunteisiin. Vaikuttaminen ja liikuttaminen on yhtä aikaa ruumiillista, kognitiivista ja käsitteellistä, eikä sitä voi palauttaa yksin biologiaan, psykologiaan tai kulttuuriin.

Sen sijaan, että tunteet nähtäisiin pelkästään psyykkisinä tiloina tai kulttuurisesti rakentuneina, Ahmed yhdistää näkemyksen psyykkisen ja sosiaalisen välisestä vuorovaikutuksesta. Tunteet tekevät asioita: ne sekä *liikuttavat* (engl. *move*) meitä että *kiinnittävät* ja *liittävät* (engl. *attach*) meidät tiettyihin ihmisiin ja paikkoihin. Tunteissa ei ole kyse subjektin sisäisten tunteiden ulospääsystä tai päinvastoin, vaan tunteet saavat aikaan sisä- ja ulkopuolisen erottelun, eron itsen ja toisen välille. Tunteet myös mahdollistavat yhteyden toisiin¹⁶. (Mt., 10–11.) Hyödynnän tätä ajatusta tunteista ruumiita yhdistävinä ja erottavina neljännen artikkelin luennassa egyptiläisestä tunteesta. Kun vaikutun ja liikutun musiikin ja liikkeen vuorovaikutuksessa, voin kokea uppoutumisen, yhteyden ja kuulumisen tunnetta vieraassakin ympäristössä. Samanaikaisesti voin kokea tilanteessa myös vierautta ja etäisyyttä. Kokemukseni Kairossa tanssifestivaaleilla sisälsi yhteyden tunteen, joka liittyi aiempiin kohtaamisiini egyptiläisen musiikin ja

15 Affektien ja tunteiden suhde on ymmärretty eri tavoin erilaisiin filosofisiin traditioihin kiinnittyvissä kulttuuritutkimuksen suuntauksissa. Tutkijat, jotka pitävät tunteita lähinnä sosiaalisina ja kulttuurisina, käyttävät useimmiten termiä emootio tai tunteet, kun taas ruumiillisuuden merkitystä korostavat puhuvat useimmiten affekteista (Probyn 2005, 25, 26; Kontturi & Taira 2007). Tämä jako on kuitenkin enemminkin kiistelyn kohde kuin jaettu käsitys eri alojen tutkijoiden kesken (Koivunen 2010, 9–10). Useat affekteja teoretisoineet tutkijat perustavat affekti-käsityksensä 1600-luvulla eläneen hollantilaisfilosofin Benedictus de Spinozan ajatteluun, ja tarkoittavat affekteilla ruumiiden toimintakykyyn ja potentiaaliin liittyvää intensiteettiä. Esimerkiksi ranskalaisfilosofi Gilles Deleuze ja hänen ajatuksiinsa tukeutuvat feministiteoreetikot Rosi Braidotti ja Elizabeth Grosz sekä tanssintutkija Mark Franko (2002) näkevät affektit arvoltaan neutraaleina, ja erottavat ne nimeytystä tunteista tai emootioista. (Ks. Gregg & Seigworth 2010; Taira 2007; Koivunen 2010, 17–18; Väätäinen 2009, 53, 59–60.)

16 Ahmed ottaa esimerkiksi rasismista ja kolonisaatiosta kirjoittaneen filosofin Frantz Fanonin (1986) kertomuksen siitä, miten musta mies kokee valkoisen lapsen häntä kohtaan kokeman pelon. Valkoisen lapsen kokemassa pelossa mustaa miestä kohtaan ei ole kyse siitä, että pelon syy olisi mustassa mieheessä tai että lapsen tunne kohdistuu itsestä toiseen. Pelon tunne ”varmistaa noiden kahden ruumiin välisen suhteen; se tuo ne yhteen ja työntää ne sitten erilleen tuntuen värinä iholla, tuolla pinnalla joka muotoutuu pinnaksi tässä kohtaamisessa syntyvinä aistimuksina.” (Ahmed 2003, 189–190; 2004, 62–64.)

tanssin kanssa sekä voimakkaisiin odotuksiin siitä, mitä minun tulisi tilanteessa kokea. Tunteet ovatkin historiallisia, ja tunteiden tulkinnat kantavat mukanaan niistä aiemmin tehtyjä tulkintoja. Käsittelenkin egyptiläistä tunnetta kohtaamisten ja erojen affektina. Tunteen yhtäaikainen erilaisuus ja erityisyys sekä tuttuus ja kyky liikuttaa vetoavat länsimaisiin tanssijoihin. Vastaavaa etäisyyden ja läheisyyden, kiinnittymisen ja eron-
teon vuorottelua liittyy myös suhteeseen tutkija-tanssijan ja tutkittavien välillä.

Tunteisiin liittyvät valtasuhteet ovat olennainen osa ajatustani affektiivisesta etnografiasta. Etnografista havainnointia käsittelevässä artikkelissaan feministinen tanssin- ja musiikintutkija Hanna Väättäinen (2002) tuo esille ajatuksen tunteellisesta etnografiasta ja siitä, miten esimerkiksi tutkijan liikuttuminen tutkimusaineiston äärellä voi sisältää myös hyväksikäyttöä. Vammaisten naistanssijoiden esitystä katsoessaan Väättäinen liikuttui mutta jälkikäteen reflektoiden huomasi, miten liikuttuminen ei liittynyt koskettavaan esitykseen sinänsä vaan vammaisten toimintamahdollisuuksien laajentamiseen vammaiskielteisessä kulttuurissa. (Mt., 12–14.) Liikuttuminen tai tunteiden korostaminen etnografisessa tutkimuksessa ei siis ole viatonta vaan sisältää hyväksikäytön mahdollisuuden juuri niiden eroja tuottavan luonteensa vuoksi. Lauren Berlant (2000) on kirjoittanut julkisten tunteiden yhteydestä kansallisuuden rakentamiseen, jossa keskiluokkaista valkoista kansalaisuutta rakennetaan sijaistunteiden kautta. Tällä Berlant tarkoittaa etuoikeutettujen empatiaa vähempiosaisia kohtaan ja tuskan ja kivun kokemista heidän puolestaan. Häpeässä tai noloudessa itseäni tanssimassa esittävän valokuvan edessä onkin kyse suhteesta toiseen, mahdolliseen huivipäiseen naiseen, jonka mahdollisia tuntemuksia oman stereotyyppisen tanssijataresityksen edessä kuvittelen. Häpeä luo eron ja erottautumiseen perustuvan suhteen minun ja huivipäisen naisen välille. Taustalla on eroja painottava näkemys ”länsimaisen naisen” ja ”musliminaisen” suhteesta: minähän olisin voinut valita, tanssanko huivi päässä vai en, kun taas tuo toinen, kuvitteellinen nainen ei varmaankaan voi.

Tutkijan omien tunteiden reflektio tai tunteiden ajatteleminen universaaleiksi voikin olla omiaan pönkittämään tutkijan etuoikeutettua asemaa. Käsittelemääni tutkimukseen tai tanssimiseen liittyvää häpeää ei voikaan samaistaa esimerkiksi köyhyyden tai ihonvärin takia jatkuvasti häpäistyksi tulevan häpeään. Häpeää sosiaalisena konstruktiona tutkinut filosofi Ullaliina Lehtinen (1998) erottaa aristokraattisen häpeän kokemuksen sekä alistetun häpeän luennassaan Jane Austenin *Emma*-teoksen (1815) naisten välisistä sosiaalisista eroista. Aristokraattisella häpeällä Lehtinen tarkoittaa väliaikaista, episodista nöyryytystä, joka seuraa siitä, ettei ole onnistunut elämään moraalisten ihanteidensa mukaisesti. Aristokraattinen häpeä antaa mahdollisuuden itsereflektioon ja psykologiseen rikastumiseen, mutta myös yksityisyyteen ja salaisuuteen. Se perustuu valta-asemaan, ja sen kokijalla on myös pääsy arvioivan tai häpäisevän katseen hallitsijaksi. Alistetun häpeässä taas alempiarvoisuus ja huonommuus ovat sisäistettyjä, eikä siihen sisälly toivoa paremmasta minäkuvasta tai yksityisyydestä. Alistetun häpeän kokija on täysin alaston ja riisuttu. Lehtinen esittää, että osana valtahierarkiaa alistetun häpeä on institutionaalista ja systemaattista. (Lehtinen 1998, 42–60; ks. myös

Ronkainen 1999, 135–136; Kainulainen & Parente-Čapková 2011, 10.) Omia affekti-pohdintojani tutkimusproessin aikana voi verrata aristokraattiseen häpeään siinä mielessä, että häpeän kokemusten reflektointi on ollut opettavaista ja tunteet ovat olleet väliaikaisia. Minua ei ole toistuvasti häpäisty siksi, että tanssin itämaista tanssia tai tutkin sitä, vaikka häpeällisiäkin hetkiä on ollut. Näistä varauksista huolimatta ajattelen, että epäonnistumisen ja häpeän tunteet ovat osa affektiivista etnografiaa. Tunteet tuovat esille muun muassa sen, että hyvistä aikomuksistaan huolimatta feministietnografi ei pysty koskaan tavoittamaan tutkittaviensa ääntä niin hyvin kuin haluaisi tai esittämään heitä tutkimuksessa toivomallaan tavalla (Visweswaran 1994, 100; Oinas 2004, 223; ks. myös Väättäinen 2003, 18–19). Tässä luvussa otankin huomioon myös epäonnistumisen, syyllisyyden ja häpeän tunteet ja pohdin, millaisia seurauksia niillä on ollut muun muassa tutkittavien valinnan ja artikkeleiden lopullisen sisällön muotoutumisessa.

Affektiivisessä etnografiassa on siis kyse tutkijan ja tutkittavien ruumiiden kyvystä sekä vaikuttua että vaikuttaa. Tutkijana kiinnitän huomiota siihen, miten vaikutun tutkimuksellisissa ja tanssillisissa kohtaamisissa ja millaisia teoreettisia, metodologisia, historiallisia ja henkilökohtaisia kytköksiä kohtaamisissa syntyy tai jää syntymättä. Pohdin tutkimusaineistoa ja -metodeja käsittelevässä osassa myös sitä, millaisia vaikutuksia minulla on tutkijana tutkittaviin ja tutkittavaan ilmiöön.

Henkilökohtaista ja sisäpiiritutkimusta?

Hahmotan tutkimukseni henkilökohtaisuutta kahdella tapaa. Ensinnäkin tutkimusprosessille ja aineistonhankintatavalle on ollut erityisen merkittävää se, että olen itse tanssinut pitkään itämaista tanssia ja ollut osa tutkimaani kenttää (ks. myös esim. Ylönen 2004; Högström 2010; Barbour 2011). Omat kokemukseni tanssijana ovat vaikuttaneet monella tavoin esimerkiksi tutkittavien valintaan, ja olen haastattelutilanteissa toisinaan läsnä myös tanssijan roolissa. Olen peilannut näkemääni, kuulemaani ja kokeemaani omiin kokemuksiini sekä varsinaisen kenttätöön aikana että osallistuessani itse tanssitunneille, -harjoituksiin ja -esityksiin, jotka eivät ole olleet tutkimuksen kohteina.

Feministisessä ja etnografisessa haastattelututkimuksessa tutkijan läheisyys tutkittaviin on nähty yhtäältä ihanteellisena asiantilana, mutta toisaalta feministitutkijat ovat myös purkaneet myyttiä tutkijasta tutkittavia lähelle pääsevänä, aina empaattisesti nyökkäilevänä kuuntelijana (ks. Ahmed 2000, 62–67; Oinas 2004, 214–218, 224; Tuori 2009, 94). Näenkin tutkijan ja tutkittavien läheisyyden ja etäisyyden pohtimisen yhtenä juonteena epistemologiaan ja metodologiaan keskittyvässä affektitutkimuksessa.

Reflektoin 2002 ilmestyneessä ensimmäisessä artikkelissani etnografisen tanssintutkimuksen käytäntöä suhteessa muun muassa antropologiassa ja feministisessä tutki-

muksessa käytyihin keskusteluihin tutkijan ja tutkittavan välisistä suhteista¹⁷. Pohdin artikkelissa kriittisesti, miten tulen tanssijana ja tutkijana osaksi tutkimuskohdettani ja miten haastateltavat muun muassa haastattelutilanteissa positioivat minut vuoroin yhdeksi tanssijoista, vuoroin neutraaliutta tavoittelevaksi tutkijaksi. Oma osittainen ja tilanteinen sisäpiiriläisyyteni tutkimuksen kentällä haastoi minut pohtimaan sitä, ”(o)nko mahdollista erottaa, olenko tiedon subjekti vai objekti, kun keskityn liikuttamaan lanteitani tanssitunnilla tai kun liikutun kauniista liikkeistä itämaisen tanssin näytöksessä katsomosta käsin” (artikkeli I, 121¹⁸)? Olen tarkastellut tätä kysymystä myöhemmin neljännessä artikkelissa.

Tutkijan sisäpiiriläisyyttä etnografisessa tutkimuksessa on pohdittu paljonkin, ja oma näkökulmani on, että osallistuminen tutkittavaan toimintaan tai läheisyys tutkittaviin ei takaa parempaa tutkimustietoa kuin ei-osallistuminen tai jopa huonot suhteet tutkittaviin. Tutkimuksen luotettavuuden kannalta sillä on merkitystä, miten tutkija pystyy tuomaan esille läheisyyden ja sisäpiiriläisyyden vaihtuvia merkityksiä kussakin tilanteessa (ks. esim. Davies 1999, 82). Omassa tutkimuksessani sisäpiiriläisyyteni mahdollisti pääsyn tutkimuskentälle ja myös jonkinlaisen luottamuksen tutkittavien ja minun välillä. Osa Masrahin jäsenistä tunsivat minut tanssijana, sillä olimme olleet yhteisillä tanssikursseilla ja tutustuneet tanssifestivaaleilla ja näytöksissä. Kaikki eivät kuitenkaan tieneet tanssitaustastani, ja eräässä kohtaamisessa oman tanssitaustan esiin tuominen olikin ratkaisevaa luottamuksen syntymisen kannalta. Olin yksi ”heistä”, enkä joku ulkopuolinen, joka ei mahdollisesti ymmärrä, mistä on kyse, tai joka jopa ymmärtää väärin ja tuottaa siten yhteisön kannalta epäilyttävää tietoa julkisuuteen.

Toiseksi henkilökohtaisuus tutkimuksessani tarkoittaa kirjoitetun tutkimuksen muotoa ja tyyliä: kirjoitan tavalla, jossa henkilökohtainen kietoutuu yleiseen, tutkittavien näkemyksiin ja tutkimukseni teorioihin. Tutkimukseni johdannossa on autoetnografisia elementtejä, ja tekstillä on selkeä minä-kertoja. ”Minä” ei ole tutkimukseni keskipiste tai tutkimuksen kulkua selittävä tekijä, vaan kerronnan tapa. Liityn niihin tutkijoihin, jotka näkevät minän tuottuvan sosiaalisissa tilanteissa ja suhteessa muihin. (Probyn 1993; Kaskisaari 2000; Taira 2004.) Tuomalla minän ja henkilökohtaisuuden osaksi tutkimustekstiä tarkoitukseni ei ole vakuuttaa lukijaa tutkimuksen autenttisuudesta: ”olin todella siellä, ja siksi tiedän mistä puhun”. Tarkoitukseni ei ole myöskään vastata nykykulttuurissa vallitsevaan henkilökohtaisten tunnustusten odotuksiin, vaan antaa lukijoille mahdollisuus arvioida, miten omat sitoumukseni ovat vaikutta-

17 Sara Ahmed (2000) on kirjoittanut etäisyyden ja läheisyyden kysymyksistä etnografisessa tutkimuksessa, ja hän kyseenalaistaa läheisyyden eettisyyden tiedontuottamisen prosessissa. Jossain vaiheessa valtasensitiivisessä etnografisessa tutkimuksessa luovuttiin informantti-termistä, sillä se korosti tutkittavien asemaa tutkijasta erillisinä tiedon antajina. Pyrittiin luomaan dialogisia tutkimusmenetelmiä ja haastettiin tutkijan auktoriteettiasemaan nostamalla tutkittavia kanssatutkijoiksi. Ahmedin mukaan tässä helposti unohdetaan tutkijan valta-asema ja määrittelyvalta suhteessa siihen, mitä tutkitaan ja ketkä ovat äänessä, ja eletään sen sijaan fantasiassa, jossa tutkijan ja tutkittavan valta-asema olisi purettavissa ja tasa-arvo mahdollista. Kanssatutkijuuutta korostamalla voidaan unohtaa tilannetta edeltävät aiemmat kohtaamiset, jotka ylipäänsä mahdollistavat tutkijan ja tutkittavien kohtaamisen. (Ahmed 2000, 55–74; ks. myös Hastrup 1992, 121–122.)

18 Artikkelien sivunumerot viittaavat käsillä olevaan julkaisuun.

neet tutkimusprosessiin ja tutkimustuloksiin. (Vrt. Okely 1992; Probyn 1993; 2005, 40; Vasenkari 1996; Coffey 1999; Fingerroos 2003; Taira 2004).

Tutkijan äänen kuuluminen ja oman toiminnan reflektointi kirjoitetussa tekstissä on puhuttanut antropologeja ja etnografeja pitkään¹⁹. Feministisessä tutkimuksessa autoetnografinen ote liittyy muun muassa toisen aallon feminismin keskeiseen ideaan henkilökohtaisen poliittisuudesta, joka kääntyi edelleen muotoon ”henkilökohtainen on teoreettista” (esim. Okely 1992, 9). Autoetnografista otetta hyödyntävässä tutkimuksessa tämä tarkoittaa joidenkin omien itämaiseen tanssiin ja sen tutkimiseen liittyvien kokemusten kytkemistä teoreettisiin näkökulmiin esimerkiksi affekteista. Sosiologi ja autoetnografisen tutkimuksen kehittäjä Carolyn Ellis (2004, 37–38) kuvaa autoetnografian edestakaista katsetta, jossa ensin on käytössä etnografian laajakulmalinssi, joka tarkentaa ulospäin henkilökohtaisen kokemuksen sosiaaliin ja kulttuuriin ulottuvuuksiin. Sitten katse kääntyy sisäänpäin paljastaen alttiin itsen, joka liikuttuu ja liikkuu, taittaa linssin tavoin ja vastustaa kulttuurisia tulkintoja. Tässä edestakaisessa zoomauksessa henkilökohtaisen ja kulttuurisen erot sekoittuvat joskus jopa tunnistamattomiksi. Täten autoetnografia liittyy kokemuksen, tunteiden ja ruumiiden historiallisuutta painottavaan tutkimussuuntaukseen. Vaikka tutkimukseni ei olekaan autoetnografiaa sanan varsinaisessa merkityksessä, henkilökohtaisella kokemuksella on kuitenkin merkitystä. Ellisin kuvaileman laajakuvalinssin tavoin oma tuntevaan ja kokevaan ruumiiseen liittyvä katseeni on liikkunut edestakaisin omista tanssillisista kokemuksistani peilaten niitä toisten kokemuksiin sekä kulttuuriin käsityksiin esimerkiksi tanssivasta naisruumiista.

Tutkimusaineisto

Tutkimusaineisto perustuu vuosina 1998–1999 ja 2003–2004 Suomessa sekä vuosina 2005–2007 Suomessa ja Egyptissä tekemääni etnografiseen kenttätööhön. Aineisto koostuu nauhoitetuista ja litteroiduista ryhmä- ja yksilöhaastattelusta (noin 40 t) itämaisen tanssin opettajien, esittäjien ja harrastajien (yhteensä 48 henkilöä) kanssa, tanssivideomateriaalista, tanssi- ja haastattelutilanteissa tekemistäni havainnoista sekä vuosina 2003–2007 pitämästäni tutkimuspäiväkirjasta (57 tietokoneella kirjoitettua liuskaa, riviväli 1). Tukeudun tutkimuksessani myös vuosina 1990–2010 kertyneisiin

19 Tunnetuin esimerkki tutkijan oman työn reflektiosta antropologian alalla lienee Bronislaw Malinowskin (1967) postuumisti julkaistu päiväkirja kenttätöystä Trobriandeilta. Tämä työ oli esimerkki siitä, miten tutkijan henkilökohtaisten tunteiden ja kokemusten kuvaus haluttiin kuitenkin erottaa varsinaisesta tieteellisestä tekstistä ja etnografiasta. (Okely 1992, 1–2.) Hortense Powdermaker (1966) oli ensimmäisiä omalla nimellä kirjoittaneita antropologeja, jotka yhdistivät omaelämäkerrallisia elementtejä teoriaan ja metodologiaan vuonna 1966 teoksessa *Stranger and Friend*. Hän oli reflektiivisen kirjoittamisen edelläkävijä aikana, jolloin antropologian refleksiivinen käänne oli vasta tulossa ja kokeellinen etnografia syntymässä 1960- ja 1970-luvuilla. Tutkijan itsereflektio kirjoitetussa tutkimuksessa sai enemmän painoarvoa 1980-luvulle tultaessa, ja tämän reflektion muotoja kehiteltiin kokeellisen kirjoittamisen menetelmin. (Visweswaran 1994, 6–8; ks. myös Okely 1992; Latvala et al 2004; Salo 2007; Oikarinen-Jabai 2008.)

kokemuksiini itämaisen tanssin harrastajana, opettajana ja esittäjänä. Esittelen tässä lyhyesti tutkittavani sekä erilaiset aineistotyypit, ja keskityn jatkossa tarkemmin tutkittavien valintaan ja tutkimuseettisiin kysymyksiin.

Artikkeleissa esiintyvät tutkittavat ovat suomalaisia itämaisen tanssin opettajia ja esittäjiä, tanssin perinteisyyttä korostava tanssiyhdistys Masrah ry, monikulttuurisuutta tavoitellut *Kuun taikoja* -tanssiprojekti sekä Egyptissä itämaisen tanssijan ammattia harjoittava Outi Boman. Haastatteluja ja haastateltavia on kuitenkin ollut huomattavasti enemmän, kuin artikkeleihin on lopulta päätytty. Haastattelujen teemana ovat tietyt tanssiesitykset, niiden kommentointi ja kulttuurien välisiin suhteisiin liittyvät kysymykset. Haastattelut ovat puolistrukturoituja tai avoimia teemahaastatteluja (esim. Davies 1999, 94–95; Fontana & Prokos 2007, 39–42). Tässä tutkimuksessa se tarkoittaa sitä, että olin suunnitellut haastattelujen teemat ja osan kysymyksistä etukäteen, mutta otin haastatteluissa huomioon haastateltavien esille tuomia teemoja ja esitin niiden virittämiä jatkokysymyksiä. En toistanut kysymyksiä tai teemojakaan samanlaisina haastattelusta toiseen. Aloitin kaikki haastattelut kuitenkin yleensä kysymällä haastateltavien omasta tanssihistoriasta, josta etenin sitten etukäteen valitsemiini teemoihin ja haastateltavien puheesta poimimiini muihin aiheisiin.

Osa audiovisuaalisesta tutkimusaineistosta on itse kuvaamaani, osa tanssiesitysten järjestäjien omaan käyttöön tai myyntiin kuvaamaa ja editoimaa videomateriaalia tanssiesityksistä. Olen analysoinut lähemmin kolmea tanssiesitystä, jotka ovat hallussani videotallenteina: *Kuun taikoja* -esitys (2003), Masrahin *Tamsileya* -esitys (2003) ja Aida Nourin tanssiesitys *Ansak ya Salaam* Kairossa kesällä 2006.

Yhteinen tanssitaustani haastateltavien kanssa aktivoitui erityisesti tanssivideoiden katselutilanteissa pro gradua varten tekemissäni haastatteluissa vuosina 1998–1999. Pyysin haastateltavia valitsemaan katsottavaksi omia lempi- ja inhokitanssijoiden esityksiä. Tarkoitukseni oli kartoittaa sopivan ja ei-sopivan tanssiesityksen rajoja eli metsästä normia ja ideaalia tanssijoiden käsityksistä. Puhe muistutti huomattavasti haastatteluajankohdan jälkeen suomalaisella Vatsatanssi.fi-keskustelufoorumilla²⁰ tapahtunutta YouTube-videoiden linkittämistä ja niiden kommentointia. Internetin käytön yleistymisen ja audiovisuaalisen aineiston jakamisen helppouden myötä tanssijat ovat entistä tietoisempia siitä, mitä kaikkea on olemassa verrattuna aikaisempaan tilanteeseen, jolloin VHS-nauhat kiersivät tanssijoilta toisille tai jolloin ainoa mahdollisuus saada vaikkapa egyptiläistä tanssia nähtäväkseen oli tilata Seitsemän Hunnun Tanssin yhdistyksen kirjastosta nauhoja lainattavaksi. Pro gradua varten tekemiäni haastattelujen jälkeen halusin kiinnittää huomiota enemmän tanssiesityksiin ja tarttua sellaiseen tanssiin, jota ei olisi jo ennalta tulkittu huonoksi tai hyväksi vaan jossa tanssijat todennäköisesti tekisivät parhaansa.

20 Foorumi toimi 2005–2011, ja sitä hallinnoi turkulainen itämaisen tanssin monitoiminainen, Eeva Rauramo eli Afifa, joka pyörittää Afifa-studiota. Hän on myös järjestänyt tapahtumaa *Oriental Dance Festival of Finland* vuodesta 1996 lähtien.

Vuosina 2003–2004 ja 2006 tekemissäni haastatteluissa²¹ katsoimme haastateltavien kanssa videolta tanssia, jossa he itse esiintyvät. Olin kiinnostunut tanssiesitysten analysoinnista ja siitä, millaista puhetta oman tanssin katsominen tuottaa. Halusin tietää, saisinko ”itse tanssista” paremmin kiinni, kun tanssi oli läsnä haastattelutilanteessa tallenteena. Osa videonkatselutilaisuuksista oli yksilöhaastatteluja, osa ryhmähaastatteluja. Tein koko tutkimusprosessin aikana yhteensä kahdeksan ryhmähaastattelua, jotka olen nauhoittanut ja litteroinut. Haastatteluissa oli läsnä 2–5 henkilöä. Ryhmät muodostuivat samaan tanssiesitykseen osallistuneista tanssijoista, ja puheenaiheena oli nimenomaan tietty tanssiesitys. Ryhmähaastattelujen kokoonpanoa ohjasivat myös haastateltavien aikataulut: joitakin haastattelin erikseen, kun heille ei sopinut sama aika kuin suurimmalle osalle ryhmästä. Kaikkien ryhmien kanssa katsottiin haastattelutilanteessa myös videolta tanssia, jossa he itse esiintyivät. Tallensin haastattelun katselutilanteeseen sekä minidisc- että miniDVD-levylle. Kuvaamisen tarkoituksena oli saada talteen synkronoidusti tanssijoiden reaktiot katsomaansa videoon ja siellä nähtävään toimintaan. Ajattelin, että pelkkää äänitettä kuuntelemalla en välttämättä tiedä, mitä kohtaa haastateltavat kuvanauhalla milloinkin kommentoivat. Videoidun aineiston hyödyntäminen tuntui kuitenkin tuolloin tarpeettomalta, sillä esitysvideot tulivat minulle niin tutuiksi, että pelkältä ääninauhalla minun oli mahdollista tunnistaa, mitä kohtaa tanssista kulloinkin katselimme. Aineistolla voisi olla kuitenkin jatkokäyttöä esimerkiksi kehollisen vaikuttumisen tutkimuksessa ja sen pohtimisessa, miten tanssijat eläytyvät omaan videolta nähtyyn tanssiinsa.

Ryhmähaastattelun vuorovaikutus eroaa yksilöhaastatteluista merkittävästi. Ryhmässä on aina omanlaisensa dynamiikka jo ennen haastattelua. Osa ottaa helposti puhujan paikan, kun taas toiset ovat helpommin hiljaa ja vastaavat vasta, kun heiltä kysytään suoraan. Haastattelijan tehtävänä onkin saada kaikki osallistumaan keskusteluun. Verrattuna yksilöhaastatteluihin ryhmähaastattelujen tunnelma tuntui rennommalta, on helpompaa olla tuttujen kesken haastateltavana kuin yksin. Ryhmähaastatteluille on hyvän ryhmähengen korostamisen lisäksi ominaista jonkinlaisen jaetun näkemyksen tavoittelu. Useiden tutkijoiden mielestä ryhmässä tuotetaankin monesti hegemonisempaa ja yhteisöllisesti jaettua käsitystä esimerkiksi menneisyydestä kuin yksilöhaastatteluissa. Ryhmässä ei ole helppo konfrontoida suoraan, eli omia eriäviäkiäni mielihyviä, jotka yksilöhaastatteluissa saattaisivat tulla esille, ei välttämättä tuoda esille. Toisaalta taas toisten kerronta generoi lisää kerrontaa ja näkemyksiä, jotka eivät tulisi välttämättä esiin yksilöhaastattelussa (esim. Fontana & Prokos 2007; Pietilä 2010). Osassa tekemistäni ryhmähaastatteluista korostui haastateltavien tarve ja tilaisuus purkaa mennyttä esitystilannetta, ja heille tarjoutui mahdollisuus katsoa tapahtunutta uudella tavalla. (Ks. Makkonen 2006.) Haastatellut ryhmät olivat organisaatioltaan, tavoitteiltaan ja dynamiikaltaan varsin erilaisia, ja nämä yhteisen toiminnan ja

21 Tällaisia haastattelutilanteita oli yhteensä 9 kpl. Ryhmissä haastateltavat olivat esiintyneet *Kuun taikojä*-esityksessä ja *Tamsileya*-esityksessä. Outi Bomanin kanssa katsoimme Kairossa kuvaamaani materiaalia Bomanin esityksistä.

tekemisen tavat kuuluivat myös haastatteluissa. Ryhmissä, joissa toiminnan tavoitteita koettiin määriteltävän ulkoapäin tai ylhäältä, yhdessä jakaminen oli selvästi haasteellisempaa haastatteluissakin. Toisaalta tällaisiin ryhmiin liittyneet uudet henkilöt saattoivat muuttaa ratkaisevasti ryhmässä toimimisen tunnelmaa ja ehtoja ja lisätä toisten kannustamista ja myötäelävää asennetta niin yhteisissä tanssilanteissa kuin haastatteluissa. Aineiston monipuolisuus, erilaiset haastattelutilanteet ja tanssin läsnäolo videon muodossa olivat tutkimusta rikastuttavia tekijöitä. Ryhmähaastatteluissa saatoin havainnoida tutkittavien välisiä suhteita ja pohtia niiden vaikutusta sanottuun. Tanssivideoita haastattelutilanteessa hyödyntämällä hankalasti sanalliseen muotoon kääntyvä liike ja tanssiminen tulevat luontevasti yhteisen keskustelun aiheeksi.

Olen kirjannut havainnoita tanssi- ja haastattelutilanteista tutkimuspäiväkirjaan, vaikkakin niiden osuus kirjoitetussa tutkimuksessa on huomattavasti vähäisempi kuin haastattelupuheen. Havainnointi ei ole ollut kovinkaan strukturoitua, enkä ole käyttänyt esimerkiksi havainnointirunkoa havainnoinnin pohjana (vrt. Lappalainen 2006, 116). Tanssiharjoitukset ja esitykseen liittyvät käytännöt olivat minulle tuttuja entuudestaan, mikä ei tietenkään sinänsä poista systemaattisen havainnoinnin tarvetta. Tutussa ympäristössä itsestäänselvyudet jäivät usein huomaamatta. Olen kiinnittänyt tutkimuspäiväkirjaan kirjaamissani muistiinpanoissa tutkimuskysymykseni ohjaamana huomiota etenkin siihen, miten tanssijat puhuvat sukupuolesta ja muista eroista. Kuvailen muistiinpanoissa tutkittavien toimintaa, esimerkiksi tanssiliikkeitä ja tutkittavien sanallista kommunikointia. Olen kirjannut myös käymiäni keskusteluja tutkittavien kanssa sekä omia tuntemuksiani ja alustavia tulkintojani tilanteista. Näiden muistiinpanojen tarkoitus on ollut enemmänkin suunnata omaa huomiota jatkossa joihinkin tiettyihin kysymyksiin kuin toimia analysoitavana aineistona. En ole erottanut havainnoita muusta päiväkirjoihin kirjoitetusta aineistosta. Tutkimuspäiväkirjat on alunperin kirjoitettu sekä käsin muistivihkoihin että suoraan tietokoneelle. Olen kirjoittanut kuitenkin myöhemmin kaikki muistiinpanot puhtaaksi yhteen tiedostoon. Olen tehnyt muistiinpanoja sekä välittömästi seuraamissani tilanteissa että myöhemmin esimerkiksi iltaisen tilaisuuksien jälkeen, toisinaan myös usean päivän kuluttua.

Tutkittavien valinta

Kysymykset representaatioista eli esittämisestä tai edustamisesta ovat olennaisia affektiivisessä tanssietnografiassa. Olen käsitellyt edellä tiedon tuottamisen ehtoja ja mahdollisuuksia omassa tutkimuksessani muun muassa sisäpiiriläisyyden kautta, ja myöhemmin tässä luvussa pohdin toisen tietämisen mahdollisuutta. Nämä seikat liittyvät representaation kriisiin, joksi kutsutaan 1980-luvulta lähtien muun muassa antropologiassa esitettyjä kriittisiä kysymyksiä etnografisen tietämisen rajoista, tutkijan ja tutkittavien välisistä valtasuhteista ja etnografisen kirjoittamisen tai esittämisen tavoista (Denzin & Lincoln 2005, 18–19). Tässä luvussa pohdin, millainen kuva tutki-

muskohteesta ja tutkittavista tutkimuksen myötä muodostuu. Representaatioita koskevien kysymysten kautta pohdin, tekeekö tutkimukseni oikeutta tutkittavan ilmiön moninaisuudelle. Samalla pohdin, kenen ääni tutkimuksessa kuuluu.

Tutkittavien valinta²² on perustunut vuosien harrastuksen myötä syntyneeseen itämaisen tanssin kentän ja toimijoiden tuntemukseeni ja ajatukseen siitä, että haluan tuoda esille keskeisten välittäjähahmojen ja portinvartijoiden käsityksiä sukupuolesta ja tanssista. Tanssin rivi-harrastajat, jolla tarkoitan itämaisesta tanssista 1990-luvun puolivälistä lähtien innostunutta, lähinnä viikkotunneilla käyvää ja oppilasnäytöksissä esiintyvää naisten joukkoa, jäivät siis täten pääosin tutkimuksen ulkopuolelle. Aineiston systemaattinen kartuttaminen alkoi 1998 valmistellessani folkloristiikan pro gradu-tutkielmaan sukupuolen esittämisestä ja representaatioista itämaisessa tanssissa. Olin tuohon aikaan aktiivinen tanssija ja yhdistysaktiivi Turussa ja valikoin haastateltavani sekä omasta tanssittavapiiristäni että muista omalla paikkakunnallani itämaista tanssia opettavista ja esittävästä tanssijoista. Haastateltavia kertyi yhteensä seitsemän kappaletta. Kaikille haastateltavilleni itämainen tanssi oli enemmän kuin harrastus: he opettivat tanssia joko yksityisissä tanssikouluissa tai kansalais- ja työväenopistoissa, osallistuivat aktiivisesti vierailevien opettajien kursseille ja esiintyivät yksityistilaisuuksissa sekä tanssikoulujen tai -yhdistysten näytöksissä. Olen hyödyntänyt tätä aineistoa ensimmäisessä ja toisessa artikkelissani.

Jatkoin itämaisen tanssin tutkimusta myös Irlannissa, jossa opiskelin etnokoreologia²³ lukuvuoden 2000–2001. Etnokoreologian maisteriohjelman kuuluvan opinnäytetyön (Laukkanen 2001) päätin tehdä irlantilaisten itämaisen tanssin harrastajien ja yhden opettajan parissa, joihin solmin kontaktin Dublinissa. Opinnäytetyöni lähestyi

22 LeCompte ja Schensul (1999, 109–115) erottavat etnografisen tutkimuksen kohderyhmän valikoitumiseen liittyviä kolmenlaisia kriteereitä, joita tutkijan tulee ottaa huomioon: logistiset (engl. *logistical*), määritelmälliset (engl. *definitional*) ja käsitteelliset (engl. *conceptual*) kriteerit. Logistisesta näkökulmasta osa tutkittavista oli hyvinkin saavutettavissa sekä myös suostuvaisia tutkimukseen. Varsinkaan tutkimusprosessin alussa minulla ei ollut kuitenkaan käytettävissä taloudellisia resursseja esimerkiksi useille paikkakunnille matkustamiseen, joten jo tämä rajasi tutkittavien valintaa graduvaiheessa sekä Irlannissa. Myöhemmin rahoituksen järjestyttyä saatoin matkustaa Helsinkiin ja viipyä siellä pidempään sekä tehdä tutkimusmatkan Kairoon. Määritelmällisesti olin kiinnostunut tanssijoista, jotka esiintyivät ja/tai opettivat aktiivisesti itämaista tanssia. *Kuun taikoja* -projektin haastateltavissa oli kuitenkin mukana myös ”riviharrastajia”, ja myös tämä sopi tutkimukseeni, sillä se koostuu erilaisista osa- tai tapaustutkimuksista. Tämä liittyy tutkittavien valikoitumisen käsitteelliseen kriteeriin, jonka arviointi tarkoittaa omassa tutkimuksessani sen pohtimista, edustavatko tutkittavat ”tyypillisiä” itämaisen tanssin esittäjiä ja opettajia vai ovatko tutkittavat ryhmät uniikkeja tapauksia. En ole etsinyt ”keskivertotanssijaa” tai tyypillistä itämaisen tanssin esittäjää, vaan olen pyrkinyt saamaan esille sekä toistuvia että poikkeuksellisia tapoja käsitteellistä itämaisen tanssin suhdetta sukupuoleen ja muihin eroihin. *Kuun taikoja* -projektin yhteisötaiteellinen ja monikulttuurinen painotus ovat edelleen poikkeuksellisia tapoja toimia itämaisen tanssin kentällä. Samoin Masrahin toimintaa voidaan pitää uniikkina ilmiönä itämaisen tanssin kentällä pitkän historian, keskeisen asemansa sekä kansainvälisen yhteistyön puolesta. Myös Outi Bomanin tanssijanura Kairossa on ainutlaatuinen, vaikka siellä on työskennelty aikanaan muitakin suomalaisia jonkin aikaa.

23 Etnokoreologia on tanssintutkimuksen ala, jonka juuret ovat antropologisissa ja etnologisissa tutkimusperinteissä. Oma tanssiminen tuli nyt keskeiseksi osaksi myös yliopisto-opintojeni, ja minulla oli mahdollisuus suorittaa kursseja, joilla sekä opettelin irlantilaisten step-tanssien eri tyyliä että perehdyin lajien historiaan ja merkitykseen muun muassa kansallisuuden rakentamisen näkökulmasta. Tanssin ja teoreettisten opintojen yhdistäminen on vaikuttanut tutkimukseeni avaamalla tanssimalla tutkimisen mahdollisuuksia ja lisännyt entisestään kiinnostustani ylittää akateemisen tutkimuksen ja tieteenalojen rajoja.

tanssia diskurssianalyttisestä näkökulmasta samoin kuin aiempi folkloristiikan pro graduni, ja perehdyin tuolloin erityisesti orientalismaa koskevaan keskusteluun. Hahmottelin työssäni tapaa, jolla tanssijat sekä rakensivat että purkivat orientalistisia kytköksiä haastatteluissa ja tanssitoiminnassaan. Dublinilainen opettaja Yasmine²⁴ oli Ranskan algerialainen, jonka oma identiteetti muun muassa muslimina oli tullut tärkeäksi vasta aikuisiän myötä. Yhtäältä hän hyödynsi omaa eksoottiseksi määrittyvää identiteettiään oman työnsä markkinoinnissa mutta toisaalta myös karttoi esimerkiksi osallistumista julkiseen keskusteluun siirtolaisuudesta. Olen hyödyntänyt Irlannissa tekemääni kenttätöitä ensimmäisessä ja toisessa artikkelissa. Kenttätöihin Irlannissa liittyy valtaosa ja eroihin kytkeytyvää outoutta, johon minun on tutkimusprosessin kuluessa ollut vaikea tarttua ja josta minun on ollut vaikea kirjoittaa. Palaan tähän kysymykseen myöhemmin tässä luvussa.

Helsinkiäisten tanssinopettajien *Kuun taikoja* -projekti päättyi tutkimuskohteekseni sattumalta. Tutustuin yhteen projektin vetäjistä kesällä 2003, ja hän pyysi minua kirjoittamaan arvion *Kuun taikoja* -esityksestä itämaisen tanssin lehteen. Kiinnostuin esityksestä myös tutkimusmielessä, koska sitä markkinoitiin monikulttuurisena tanssiprojektina ja siinä oli mukana myös maahanmuuttajataustaisia naisia. *Kuun taikoja* -esitys huipensi pidempikestoisen projektin, jossa suomalaiset itämaisen tanssin esittäjät ja opettajat halusivat pohtia naisen elämän erilaisia ulottuvuuksia yhdessä maahanmuuttajataustaisten naisten kanssa ja tuoda ryhmätömenetelmin tuotettua materiaalia esityksen muodossa nähtäväksi. Sain tilaisuuden keskustella esiintyjien kanssa esitysten yhteydessä ja niiden jälkeen järjestetyssä karonkassa. Pääsin myös seuraamaan projektin purkua hieman myöhemmin järjestetyssä palautetilaisuudessa. Lisäksi haastattelin yhteensä kymmentä esiintyjää, joista osan kanssa katsottiin haastattelutilanteessa osia tekijöiden itsensä tuottamasta *Kuun taikoja* -videotaltioinnista²⁵.

Vuoden 2003–2004 vaihteessa päätin rajata tutkimukseni kohteeksi Masrah ry:n toiminnan. Olin seurannut syksyllä 2003 valmistuneen *Tamsileya!*-esityksen harjoituksia ja haastatellut siinä esiintyneitä tanssijoita keväällä 2004. Samaan aikaan ryhmä harjoitteli kesän 2004 *Yalla!*-festivaalin suomalais-egyptiläistä yhteisprojektia, *Layali Masreyaa* varten, jossa masrahilaiset naistanssijat esiintyivät tanssilegenda Mahmoud Redan tans-

24 Yasmine käyttää opetuksessa ja sen markkinoinnissa itsestään tätä nimeä. Pääperiaate on, että käytän tutkittavista pseudonyymejä ellei tutkittavan henkilöllisyydellä ole asiayhteyden takia erityistä väliä. Joissain kohdin käytän tutkittavista heidän omia nimiään myös silloin, kun haluan erityisesti tuoda esille heidän toimintaansa tanssijana tai opettajana. Tämä liittyy esimerkiksi perinteentutkimuksessa käytyyn keskusteluun tekijyyden korostamisesta ja samalla esimerkiksi taitavan kertojan vertautumisesta taiteilijaan (Kuula 2006, 203; vrt. Saresma 2004, 102).

25 Yhden artikkelin puitteissa oli mahdotonta käsitellä kaikkia esityksen tansseja, ja valikoinkin tarkemman käsittelyn kohteeksi kolme tanssia. Loppujen lopuksi projektia käsittelevään kolmanteen artikkeliini päätyi tarkemman analyysin kohteeksi vain kaksi tanssia. Tämän aineiston kohdalla tehdyt rajaukset ovat harmitaneet minua myöhemmin, sillä esityksessä hyödynnetty yhteisötaiteellinen prosessi oli uutta verrattuna aiemmin näkemiini itämaisen tanssin tanssiesityksiin. Esityksen tekemiseen oli käytetty myös valtavasti aikaa ja energiaa. Artikkelissa minulta jäi monta kiinnostavaa teemaa tutkimatta. Olen jäänyt miettimään esimerkiksi tanssin merkitystä henkisen ja fyysisen hyvinvoinnin kannalta, jota naiset käsitelivät vivahteikkaasti ja monipuolisesti *Väsnynt*-nimisessä tanssissa ja sitä koskevassa ryhmähaastattelussa.

siryhmän egyptiläisten miestanssijoiden sekä kairolaisen Nugum!-orkesterin kanssa. Suomalaisten tanssijoiden konkreettinen yhteistyö egyptiläisten muusikoiden ja tanssijoiden kanssa oli kiinnostavaa erityisesti kulttuurisen kohtaamisen sekä tanssijoiden ja muusikoiden vuorovaikutuksen näkökulmasta. Seurasin tutkimusmielessä tanssijoiden harjoituksia ja tutustuin videolta Redan koreografioihin, mutta varsinaisen vierailun aikana kaikki osallistujat olivat kuitenkin varsin kiireisiä, jotta olisin ehtinyt haastatella heitä. Masrahin osalta tutkimusaineistoksi valikoituikin *Tamsileya!*-produktion tiimoilta tehdyt haastattelut, joita hyödynnän viimeisessä artikkelissa.

Masrahilaiset kannustivat minua lähtemään Kairoon. Heidän mielestään kokemus saattaisi olla hyödyksi tutkimukselleni, vaikka se käsittelikin Suomea. Lähdinkin Kairoon tavatakseni sinne tanssijaksi muuttaneen masrahlaisen Outi Bomanin kesällä 2006. Haastattelin Bomania vuonna 2006 hänen Suomen-vierailunsa aikana ja matkustin samana vuonna Kairoon seuraamaan hänen elämänsä kymmenen päivän ajaksi. Matkalla tein haastatteluja, videoin tanssiesityksiä ja kirjoitin muistiinpanoja kokemastani. Haastattelin myös Kairossa asuvaa brittiläistä toimittajaa, valokuvaajaa ja tanssijaa Francesca Sullivania, joka tunnetaan paremmin taiteilijanimellään Yasmina. Hän oli juuri editoimassa saman vuonna julkaistua Kairossa työskentelevistä tanssijoista kertovaa dokumenttelokuvaansa *Journey of Desire: A Foreign Dancer in Cairo*. Lisäksi olen keskustellut Bomanin kanssa muun muassa hänen kokemuksistaan Kairossa työskentelystä vuosina 2007 ja 2010 hänen Suomen vierailujensa yhteydessä. Vierailu Kairossa sekä Bomanin ja Sullivanin haastattelut ovat näyttäneet minulle itämaisen tanssin maailmasta sen puolen, jota Suomesta käsin koetetaan useinkin tanssin avulla tavoittaa: taitavan tanssijan, elävän musiikin ja paikallisen yleisön intensiivisen vuorovaikutuksen. Samalla tanssijan arki näyttäytyi myös raskaana, vaikkakin antoisana työnä, jota kehystävät julkisesti esiintyvään naistanssijaan kohdistuvat kielteiset ja tuomitsevat asenteet. Olen tuonut tätä ristiriitaa esille neljännessä artikkelissani.

Eettisiä pohdintoja

Muualta Suomeen muuttaneiden tanssijoiden äänet kuuluvat *Kuun taikoja* -projektia käsittelevässä artikkelissa. Olin ajatellut, että olisi kiinnostavaa tarkastella Suomessa tanssivia naisia, joista osalla suhde itämaiseen tanssiin on syntynyt jo lapsuudessa sosiaalisen tanssin muodossa, osalla taas aikuisiällä muodollisten tanssituntien ja -kurssien kautta. Yksi syy muualta muuttaneiden naisten vähäiseen osuuteen haastateltavissani liittyy representaation kriisiin antropologiassa ja pelkoon tutkijan valta-asemasta omassa tutkimuksessani. Olin tutustunut kritiikkiin, jota oli esitetty sellaisia maahanmuuttajanaisten tarinoista kiinnostuneita tutkijoita, journalisteja ja taiteilijoita kohtaan, joiden kiinnostuksen kohteena ovat aina samana pysyvä ryhmä ”maahanmuuttajanaiset” (esim. Tuori 2009, 89–90). Esimerkiksi haastattelemani dublinilainen Yasmina oli kyllästynyt kommentoimaan toimittajille jatkuvasti etnisyyttä ja siirtolai-

suutta koskevia keskusteluja ja edustamaan maahanmuuttajien ryhmää. Muun muassa tämä kokemus sai minut varovaiseksi ja reflektiiviseksi tutkittavien valintaan liittyvien motiivieni ja tarkoituserieni suhteen. Suunnittelin kuitenkin Irlannin-vuoden jälkeen ottavani tutkimukseeni mukaan suomalaisten tanssijoiden lisäksi Pohjois-Afrikasta ja Lähi-idästä kotoisin olevia ja Suomessa asuvia tanssijoita, mikäli mahdollista. Tiesin, että heitä on Suomessakin, vaikkei kovin monta. Ajatuksenani oli tarkastella ylijärjaisuuden tematiikkaa sekä Suomessa syntyneiden ja suomalaiseen kulttuuriin kasvanneiden suomalaisten että muualta Suomeen muuttaneiden siirtolaisten kautta. Halusin pohtia, mitä merkitystä tanssilla on näissä rajojen ylityksissä, liikkeessä ja paikkoihin kiinnittymisissä. Minua kiinnosti se, miten sosiaaliset erot näkyvät tanssin saamisessa merkityksissä ja miten niitä tuotetaan tanssin kautta. Löysin ensimmäisen muualta Suomeen muuttaneen tanssinopettajan erään tanssifestivaalin järjestäjän ystävällisellä avustuksella. Olin kuullut Etelä-Suomessa itämaista tanssia opettavasta egyptiläisestä Leilasta²⁶, joka opetti myös kyseisillä festivaaleilla. Kohtaamisemme oli omasta mielestäni epäonnistunut. Käsittelen epäonnistumisen kokemusta alaluvussa ”Erot ja affektit haastattelussa”. Vaikka en ole hyödyntänyt haastattelua tutkimusartikkeleissani, kertomukseni haastattelutilanteesta tuo esille niitä ongelmia, joita erilaisuuden kohtaamisessa voi olla²⁷.

Esimerkiksi Kuun taikojia -ryhmän muualta Suomeen muuttaneiden naisten haastatteluista kävi ilmi pelko stereotyyppisestä musliminaisen kuvasta, jossa nainen näytetty miesten alistamana. Pelko tutkimuksen tuottamasta itämaisen tanssin esittäjien ja opettajien representaatiosta tuli esiin myös Masrah-ryhmän haastattelujen yhteydessä. Vaikuttavatko he kolonialisteilta tai rasisteilta puhuessaan vapaasti ja ironisoidenkin egyptiläisistä rasistista kieltä käyttäen? Saako itämaisen tanssin kotimaista muuttaneiden puheista käsityksen islamista tai tietystä etnisestä ryhmästä naisia alistavana ja tanssikielteenä kulttuurin muotona? Nämä tutkittavien pelot kuvastavat hyvin myös omia pelkojani tutkimuksen tuottamien representaatioiden suhteen. Erityisesti pelot kuitenkin heijastavat ambivalenttia tilannetta kulttuuristen kohtaamisten kentällä, jossa sukupuolittuneet valta-asetelmat ja kulttuuriset erot tulevat näkyviksi. Käsittelen vastaavia ambivalentteja tunteita kolmannessa artikkelissa. Tutkimusprosessi onkin ollut erittäin opettavainen pakottaessaan tasapainottelemaan tutkittavalle ilmiölle

26 Pseudonyymi.

27 Haastattelin myös marokkolaista Joensuussa vaikuttavaa ja Suomessa tunnettua Zahra Mujusta, jonka olin nähnyt esiintyvän itämaisen tanssin festivaaleilla. Hän opetti tanssia kuten minäkin ja esiintyi julkisesti toisin kuin aiemmin tapaamani Leila. En ole kuitenkaan hyödyntänyt Mujusen haastattelua artikkeleissani, vaikka aluksi tarkoituserieni oli kirjoittaa artikkeli tanssin ylijärjaisuudesta Marokosta Suomeen muuttaneen Mujusen sekä Suomesta Kairoon muuttaneen tanssijan, Outi Bomanin kokemusten kautta. Lähtökohta oli herkullinen. Minun olisi ollut mahdollista tarkastella erilaisten paikkojen merkitystä tanssille ja subjektipositioiden muotoutumisille eri paikoissa. Olin kiinnostunut siitä, miten sukupuolitetut ja rodullistetut erot jäsenyivät tanssin kautta erilaisissa geopolittisissa paikoissa. Mujusen haastattelu asettui kuitenkin suhteessa muuhun hankkimaani aineistoon erilaisten kysymysten äärelle, sillä siinä haastateltava pohti muun muassa sopeutumistaan Suomeen ja tanssin ja etenkin muiden tanssijoiden yhteisön merkitystä hänelle. Olin kiinnostunut enemmän tanssiesityksistä ja niille annetuista merkityksistä, mutta ne eivät tulleet luontevasti haastattelun keskiöön. Käytin tutkijan valtaani jättämällä haastattelussa esille tulleet teemat käsittelemättä.

ja kerätylle aineistolle uskollisen tulkinnan ja eettisesti kestävä kuvauksen välillä. Tässäkin tutkimuksessa olen jättänyt sanomatta asioita, jotka voisivat julkaistussa tekstissä olla tutkittaville vahingollisia. Silti en voi olla varma, että olen tässä onnistunut, sillä tutkimuksen seurauksia on hyvin hankala ennustaa.

Näissä epävarmuuden ja syyllisyyden tunteissa oli kyse osaltaan tietynlaisesta lamaanuksesta, jossa pelkäsin tutkijana riskien ottamista ja virheiden tekemistä. Etnografista tutkimusta voisikin edistää asenne, jossa otetaan riskejä ja hyväksytään tilanne, jossa luultavimmin – ja toivottavasti – tapahtuu yllätyksiä ja jossa eteen tulee tilanteita, joita ei kerta kaikkiaan voi eikä kannatakaan yrittää hallita.

Tutkimuslupa ja esimerkiksi aineiston säilyttämisen ja sen jatkokäytön kysymykset kuuluvat tutkimuseettisiin kysymyksiin. Vuosina 1998–1999 tekemiini haastatteluihin tutkimuslupa syntyi epämuodollisesti henkilökohtaisesti haastateltavien kanssa sopimalla. Vuodesta 2003 eteenpäin käytössäni oli Turun yliopiston Kulttuurien tutkimuksen laitoksen TKU-arkiston sopimuslomakepohja, jonka muokkasin sopivaksi omaa tarkoitustani varten. Sopimuksessa pyydettiin lupa arkistoida aineisto TKU-arkistoon ja pyydettiin tutkittavia merkitsemään lomakkeeseen, saako heihin viitata julkaistussa aineistossa omalla nimellä vai pseudonyymillä. Sopimusta tehtäessä kerroin haastateltaville, että aineisto on minun käytössäni kunnes väitöskirjatutkimukseni valmistuu ja että sen jälkeen se on muidenkin tutkijoiden käytössä ellei aineistoon tehdä rajoituksia. Tuossa vaiheessa en osannut vielä kertoa, millaista logiikkaa tulen julkaisuissani henkilönimien ja pseudonyymien suhteen noudattamaan.

Yksittäisten haastateltavien kohdalla tutkimus- ja arkistointilupa on ollut enemmänkin muodollisuus, mutta *Kuun taikoja* -projektissa aineiston arkistoinnista tuli enemmän keskustelua. Haastattelemani projektin maahanmuuttajataustaiset naiset eivät halunneet, että heidän haastattelunauhansa arkistoitaisiin, ja sovimmekin että nauhat ja niiden litteraatiot pysyvät minun hallussani.

Masrah ry:n tutkimuslupa erosi yksittäisten haastateltavien kanssa tehtävistä sopimuksista siten, että aluksi pyysin lupaa tutustua myös Masrahin arkistoihin: kokouspöytäkirjoihin ja muihin yhdistyksen virallisiin papereihin. Olin kiinnostunut näkemään, miten pitkään toiminut yhdistys oli muuttunut vuosien varrella ja miltä tanssi näyttää yhdistyksen papereissa. Olin kiinnostunut siitä, löytyikö sieltä yhdistyksen linjanveitoja koskevaa keskustelua tai päätöksiä, joilla rajataan Masrahin toimintaa esimerkiksi tietyn tanssityylin eduksi. Pyytäessäni tutkimuslupaa yhdistyksen hallitus oli kiinnostunut tutustumaan pro gradu -työhöni ja kiinnitti erityistä huomiota tapaani käsitellä haastattelupuhetta. Olin käyttänyt suorita sitaatteja runsaasti, ja hallituksen jäsenet pystyivätkin litteroidun haastattelupuheen perusteella tunnistamaan ainakin joidenkin pseudonyymeillä esiintyvien tanssikollegoiden henkilöllisyyden. Tutkittavien henkilöllisyyden suojaaminen on yleensäkin ongelmallista pieniä ja tiiviitä yhteisöjä tutkittaessa (Juvonen 2002, 62–67). Lupasin kuitenkin kiinnittää erityistä huomiota sitaattien määrään ja puheen litteroinnin tapaan. Ryhmän taiteellinen johtaja oli kiinnostunut myös teoreettisesta viitekehystäni, ja avasin tätä hänelle sekä sähköpostikeskuste-

lussa että haastattelutilanteen yhteydessä. Loppujen lopuksi hyödynsin tutkimuksesani masrahaisten haastatteluja sekä tutkimuspäiväkirjaan merkitsemiäni havaintoja ja huomioita esimerkiksi tanssiharjoituksista, en yhdistyksen arkistoja.

Aineisto on pääosin arkistoitu Turun yliopiston Kulttuurien tutkimuksen arkistoon, TKU-kokoelmaan. Tutkimuspäiväkirjat, videoaineisto ja tutkittavien pyynnöstä myös osa haastatteluista on omassa hallussani.

Tutkijalla on viime kädessä vastuu ja valta päättää tutkimuksen sisällöstä. Olen pääsääntöisesti antanut artikkelit luettavaksi haastateltaville ja tarjonnut heille näin mahdollisuutta vaikuttaa siihen, miten heidän äänensä julkaistussa tekstissä tulee näkymään. Kukaan haastateltavista ei ole kuitenkaan halunnut poistaa mitään, vaan heidän kommenttinsa ovat olleet tarkennuksia tai asiavirheiden korjauksia. Joskus artikkelista on syntynyt pidempi ja yleisempi keskustelu, jossa haastateltava on reflektoinut kirjoittamaani. Esimerkiksi ensimmäisessä artikkelissa kerron vuorovaikutuksesta valmiin pro graduni ja siinä haastattelemani tanssijan valmistumassa olevan tanssiteoksensa välillä. Teoksen teemana oli itämaisen tanssin moninaisuus ja naisvartaloiden erilaisuus, sillä hänkin oli huomionut itämaisen tanssin opettajien ja harrastajien asenteellisuuden siinä, millaisia esiintyvien tanssijoiden tulisi olla. Monikulttuurista tanssiprojektia koskeneen artikkelin pohjalta kävimme suomalaisten tekijöiden kanssa kiinnostavia keskusteluja projektin haasteista ja kulttuurisen kohtaamisen ongelmista. Eettisen tutkimuksen tulisikin antaa mahdollisuus ymmärtää myös tutkittavat – eikä vain omaa tutkimustansa refleктоiva tutkija – omaa toimintaansa refleктоiviksi subjekteiksi.

Erot ja affektit haastattelussa

Haastattelutilanteissa puheemme ja tekomme ovat aina täynnä tiedostettuja sekä tiedostamattomia motiiveja. Omia varsinkin vuosina 1998–1999 tekemiäni haastatteluja ovat motivoineet sukupuolen kaksinaisuus ja essentialistista ymmärrystä kriittisesti pohtineiden tutkijoiden tekstit, tärkeimpänä tutkimusprosessin alussa Judith Butlerin vuonna 1990 ilmestynyt *Gender Trouble*²⁸. Kysyin haastatteluissa muun muassa ulkonäön ja vartalonmuotojen merkitystä itämaisessa tanssissa sekä tanssijoiden mielipidettä tanssivista miehistä. Nämä kysymykset perustuivat omiin kokemuksiini tanssisaleilla ja muun muassa yhdysvaltalaisen Med-dance-sähköpostilistalla käytyihin keskusteluihin: tiesin jo ennakoon, että tanssijoilla on näistä asioista on monenlaisia näkemyksiä ja arvelin saavani siten tietoa sukupuolesta ja sen performatiivisesta tuottamisesta. Hieman myöhemmin myös etnisen, rodullisen ja kulttuurisen identiteetin kysymykset saivat ajattelussani jalansijaa. Tuolloin pidin tärkeimpänä Sara Ahmedin (2000) *Strange Encounters* -teosta, jossa Ahmed pohtii muukalaisuuden synty-

28 Suomalaiset queer- ja sukupuolentutkijat ovat refleктоineet Butlerin *Gender Troublen* merkitystä itselleen Sanna Karkulehdon (2008) kyselyyn perustuvassa artikkelissa ”Hankala sukupuoli ja minä. Butleria affektiivisesti”.

misen ehtoja ja oudoilta tuntuja kohtaamisia esimerkiksi etnografisessa tutkimuksessa. Nämä näkökulmat ovat vaikuttaneet voimakkaasti siihen, miten olen suhtautunut muualta Suomeen muuttaneiden kanssa tehtyihin haastattelutilanteisiin. Tuon seuraavassa esille kaksi esimerkkiä teoreettisten sitoumusten vaikutukseen haastattelutilanteissa tai niiden reflektoinnissa. Ensimmäisessä esimerkissä kohtaan suomalaisen haastateltavan ja panen merkille erilaisia ärsyntyymiä sekä itsessäni että haastateltavassa, kun taas toisessa tapaan egyptiläisen Leilan, jonka kohtaamisen ympärille punoutuu mutkikas syyllisyyden ja varovaisuuden reflektioketju. Esimerkkien tarkoitus on tuoda esille vieraan kohtaamiseen liittyvien ambivalenttien tunteiden merkitystä niin tutkimusprosessissa kuin itämaisen tanssin kentällä.

Ensimmäisessä artikkelissa käsittelen vuonna 1998 tekemääni haastattelua, jossa haastateltavan ja minun välinen kommunikaatio ei tuntunut sujuvan. Tulkitsin tuolloin, etten ollut vakuuttanut haastateltavaani tutkimukseni järkevyydestä ja että yliopisto haastattelupaikkana vaikutti tunnelman jäykkyyteen. Ajattelin siis kokemani haastateltavan vastahakoisuuden johtuvan mahdollisesti oudosta ja virallisesta haastatteluympäristöstä sekä myös omista kiinnostuksen kohteistani, jotka kuuluivat kysymyksistäni ja jotka haastattelussa ainakin hetkellisesti rinnastuivat itämaista tanssia ymmärtämättömien ”typerien” ja ”tietämättömien” toimittajien outoihin kysymyksiin. Kysyin haastateltavalta, mitä nimeä hän käyttää tanssista, jolloin hän vastasi käyttävänsä nimeä ”itämainen tanssi” ja perusteli vastaustaan muun muassa nimityksen yleismaailmallisuudella ja ymmärrettävyydellä ympäri maailmaa. Kysyin kuitenkin vielä, onko hänen tarvinnut selittää asiaa tuntemattomille, mitä itämainen tanssi on, johon haastateltava vastasi:

”Ehkä noin 700 kertaa. Sehän on aina se kysymys, on kuka tahansa toimittaja kysymyksessä, niin aina se on se sama kysymys että miksi tää sit on tää. Miksei se ole sitten napatanssia. Se seuraava kysymys on sitten että miksei miehet tanssi. Ne on aina nää samat kuviot, että joskus oikeen harmittaa ettei pääse koskaan tästä tanssista itsessään puhumaan yhtään mitään, kun se menee aina tämmöisten ihmeellisten, amatöörimäisten asioitten selvittämiseen.” (TKU/A/98/169:9.)

Kerroin itse nauraen aikovani kysyä samoja asioita ja samastin tällä tavalla itseni amatöörimäisiin toimittajiin, jotka kysyvät ”väärää” kysymyksiä.

Myöhemmin ensimmäisestä artikkelista keskustellessamme sama haastateltava kertoi olleensa toipumassa haastattelun aikaan jalkaleikkauksesta ja olleensa kipeä, mikä teki hänet ärtyneeksi ja vaikutti haastattelun rentouteen (Tutkimuspäiväkirja 2003, 4). Olin kuitenkin myös itse ärtynyt haastattelutilanteessa, minkä ajattelin johtuvan haastateltavan tavasta kommentoida miesten ja naisten tanssia ja niiden välisiä eroja. Miesten esittämä ”naisten” tanssi oli haastateltavan mielestä ällöttävää (TKU/A/98/169:32).

Kuulin kommentissa tuolloin homofobiaa, koska homoseksuaalisuuden, ”homomaisuuden” ja ”naisellisesti” tanssivan miehen kytkös itämaisessa tanssissa oli ainakin tuohon aikaan varsin voimakas myös muiden tekemieni haastattelujen²⁹ perusteella. Tässä kohtaamisessa onkin ainesta pohtia tunteiden ja affektien ”tarttumista” tai siirtymistä subjektien välillä. Sara Ahmed (2010) käsittelee tekstissään ”Happy Objects” affektien tarttuvuutta sosiaalisissa tilanteissa. Tullessamme johonkin ihmisjoukkoon voimme monesti aistia yleisen ilmapiirin: onko se riehakas, lamaantunut tai innostunut? Tuo tunne voi myös tarttua meihin, mutta ei suoraan, sillä sosiaaliseen tilanteeseen tulevalle henkilöllä on aina oma tulokulmansa ja affektiivinen tilansa, joka vaikuttaa siihen, miten otamme muut vastaan ja miten aistimme muiden tunnelmia. (Mt., 35–37.)

Edeltävässä haastatteluesimerkissä tein tulkinnan, jossa luin ärsytyksen ja kireän ilmapiirin haastateltavan tai jonkin ulkoisen tekijän syyksi. En huomionnut sitä, millainen tulokulma itselläni oli tilanteeseen. Koin itse tanssin ja feminismin yhdistämisen ristiriitaiseksi, ja tunsin, ettei seksismiä tai homofobiaa kritisoiville näkemyksille ollut tilaa itämaisen tanssin yhteisössä. Itämainen tanssi näytti tuottavan ympärilläni hyvää mieltä ja oloa, ja tämän näkemyksen haastaminen oli kääntymistä pois tanssiyhteisöstä. Hyvä olo näytti kuitenkin syntyvän sulkemalla ulos tietynlaisia tanssivia ruumiita, kuten esimerkiksi ällöttäviä naisellisesti tanssivia miehiä. Tätä voi verrata Ahmedin esimerkkiin onnellisesta perheestä, joka usein näyttäytyy lupauksena onnellisesta tulevaisuudesta ja hyvästä elämästä (mt., 38–39). Kaikki eivät kuitenkaan välttämättä mahdu tähän onnelliseen perheeseen, esimerkiksi queerit subjektit, jotka voivat näyttäytyä onnettomina siksi, etteivät voi saada samanlaista onnellista perhettä avioliittoineen, kuin on totuttu. Näistä queereista subjekteista voi tulla ilonpilaajia, joihin pahan olon tunne sijoitetaan (mt., 42–43). Tutkimuksen tekemiseen on liittynyt usein vahva ambivalenssin tunne ilonpilaaja-feministin (mt., 38–39) ja miellyttämisenhaluisen tanssijakollegan ja myötäsukaisen tanssintutkijan positioiden välillä.

Beverly Skeggs on pohtinut teoksessaan *Formations of Class and Gender* (1997) omaa positiotaan tutkijana ja työväenluokkaisena naisena suhteessa tutkittaviin työväenluokkaisiin naisiin. Hän kysyy, miten tuoda esille luokan merkitys ja mahdollisuuksien ja rajoitusten verkosto, jota tutkittavat naiset elävät ja kertovat ilman, että tutkittavista tulee luokka-asemansa uhreja (mt. 4, 31–32). Kamppailu määrittelyvallasta tulee kiinnostavasti esille Skeggsin hahmotteleman luokan käsitteen kautta, jota tutkittavat eivät tunnistanee omakseen tai tärkeäksi (mt. 30).

Omassa tutkimuksessani vastaavaa määrittelyvallan neuvottelua on käyty seksuaalisuuden käsitteen ympärillä. Käsitteelin pro gradussani alustavasti haastateltavien käsityksiä tanssin liikekielestä ja sopivasta seksuaalisuuden tai seksikkyyden esittämisestä ja jatkoin aiheen analyysia toisessa artikkelissa. Sain väitöskirjaa aloitellessani palautetta yhdeltä tutkittavistani siitä, että pro graduni tulkinnoissa korostuivat seksuaalisuus ja tanssijoiden kielteiset asenteet tanssin ja seksin yhdistämisestä. Tutkittava

29 Esim. TKU/A/98/178:14

halusi korjata aiemmassa haastattelussa esittämänsä ”seksikielteistä” kantaa ja kertoi, ettei hän ei ole enää niin tiukka seksuaalisuuden ja tanssin yhteensovittamisen suhteen kuin aiemmissa haastatteluissa (Tutkimuspäiväkirja 2003, 6). Tulkitsin tämän niin, että itämainen tanssi voi haastateltavan mielestä olla seksikästä ja siitä voi myös puhua ilman, että tanssista katoavat saman tien kaikki muut ulottuvuudet, kuten esimerkiksi taiteellisuus. Pidän kuitenkin edelleen uskottavana tulkintaani tanssijoiden tarpeesta säädellä seksikyyden esittämistä itämaisessa tanssissa, jotta he eivät tulisi tulkituksi huonoiksi tai kunniaattomiksi naisiksi. Monet muutkin itämaisen tanssin tutkijat (mm. Nieuwkerk 1996; Shay & Sellers-Young 2005b; Dox 2006; Högström 2010) ovat todenneet, että miesten katsetta varten esiintyvän tanssijan representaatio määrittää kiellon kautta sitä, millaiseen naiseuden esitykseen tanssijat pyrkivät. Tällöin naistanssijoiden toiminnassa voivat korostua kunniallisuus, itsenäisyys, voimakas ja ylväs ilmaisu.

Toinen esimerkki teoreettisten sitoumusteni vaikutuksesta haastattelutilanteen tulkintaan liittyy aiemmin mainitsemaani kohtaamiseen egyptiläisen Leilan³⁰ kanssa. Otin Leilaan yhteyttä ennen festivaaleja, joihin molemmat olimme osallistumassa, ja pyysin häntä haastateltavaksi. Puhelimessa kerroin, että teen väitöskirjaa itämaisesta tanssista Suomessa ja erityisesti kulttuurien kohtaamisesta siinä. Mielestäni Leila suhtautui pyyntööni positiivisesti, ja sovimme, että olemme vielä puhelinyhteydessä tarkemmasta tapaamisajankohdasta. Festivaalien ensimmäisen päivän aamuna soitin hänelle uudestaan ja sovimme tarkan tapaamisajan ja -paikan. Leila kertoi, että tunnistasin hänet kyllä heti. En tullut kertoneeksi, miltä itse näytin. Leila tuli siis määritelleeksi itsensä ulkonäöltään erilaiseksi jo ennen kohtaamistamme. Itse määryin tilanteessa valkoiseksi, näkymättömäksi normiksi, josta Leila tiesi poikkeavansa. Paikantumisemme ennen kasvokkaista kohtaamista vaikutti mahdollisesti siihen, millaiseksi vuorovaikutustilanteeksi haastattelu muodostui (Ks. Coffey 1999, 71). Olimme tottuneet kuvailemaan tai olemaan kuvailematta itseämme tietyllä tavalla, joka liittyy näkyvyyteemme ja erottuvuuteemme suomalaisessa yhteiskunnassa.

Kun tapasimme, tunnistin Leilan pään peittävästä huivista ja Suomessa ei-valkoiseksi määrittävästä ihonväristä. Hänen erilaisuutensa muista paikallaolijoista oli määrittynyt erilaisuudeksi jo ennen kohtaamistamme, vaikei hän ollut maininnut käyttävänsä huivia.

Haastattelu tapahtui hotellin hiljaisessa aulassa. Kerroin uudelleen tutkimuksestani sekä tanssitaustastani: olen opettanut ja myös esittänyt itämaista tanssia (Tutkimuspäiväkirja 2003, 1–2). Pyysin lupaa saada äänittää haastattelu, mutta hän ei pitänyt ajatuksesta, joten en äänittänyt haastattelua. Leila kyseli vielä tarkemmin, mihin aion haastattelua käyttää, ja selitin tutkimukseni julkaisukäytännöistä. Tunnelma oli

30 Kävimme väitöskirjan viimeistelyvaiheessa Leilan kanssa keskustelua kohtaamisestamme tekemistäni tulkinnoista. Tapani käsitellä Leilan haastattelua muun muassa yhteydessä ennakkoluuloihin ja rasismiin yllätti hänet. Leila totesi, että olisi ollut hyvä jatkaa keskustelua esimerkiksi ennakkoluuloista vastavuoroisesti sen sijaan, että esitän pelkästään omia tulkintojani tilanteesta. Etnografisessa tutkimuksessa aika ja ilmiöt ovat eräänlaisessa pysäytyskuvassa. Tässä kohtaa olen pysäyttänyt kohtaamisemme tuohon vuoteen 2003, josta olen esittänyt nykypäivän tutkijan tulkinnat sitoen ne jälkikoloniaaliin feministiseen erokeskusteluun.

varautunut. Kysyin aluksi: kuka olet, mistä tulet, kerro itsestäsi, kuinka kauan olet ollut Suomessa³¹? Positioin Leilan kysymyksilläni nimenomaan muualta tulleeeksi, ei-kotonaan olevaksi (vrt. Ahmed 2000, 21–22; Tuori 2009, 91). Kysymykseeni Suomessa oleskeluajasta hän vastasi: ”En halua sanoa, tulen surulliseksi kun ajattelen, kuinka kauan olen ollut täällä.” Jätin siis tämän aiheen, sillä aistin, että tilanne ei ollut sopiva tällaisten asioiden käsittelyyn heti haastattelun alussa.

Seuraavaksi kysyin, miten ja kenen kanssa Leila oppi tanssimaan. Hän vastasi kysymyksellä: ”Miten sinä opit hiihtämään? Se on veressä!” Hän jatkoi selittämällä tanssin oppimisen konteksteja Egyptissä: lapsia kannustetaan tanssimaan kaikissa juhlissa. Ero Suomen ja Egyptin välillä piirtyi kirkkaaksi monin tavoin: täällä tanssiminen on harrastus, Egyptissä se on olennainen osa sosiaalisia tilanteita. Harva egyptiläinen nainen käy tanssitunneilla ja jos käy, asia pidetään yksityisenä. Omien sanojensa mukaan Leila oli kuitenkin käynyt salaa yksityisellä tanssitunneilla Egyptissä. Kun kysyin, harmittiko häntä, että tunneilla piti käydä salaa, hän sanoi, että oli kertonut kyllä muille. Leila toi esille, etten ymmärrä kulttuuria. (Tutkimuspäiväkirja 2003, 1.) Päätelin haastattelutilanteen jälkeen, että Leila oli tulkinnut tanssitunneilla käymisen salailuun liittyvän kysymykseni kritiikkinä sellaista yhteiskuntaa ja kulttuuria kohtaan, jossa naiset eivät voi vapaasti valita tekemisiään. Leila korjasi minua, että heidän kulttuurissaan naisilla on oikeus nauttia tanssimisesta, mutta sillä on tietyt rajat. Ammattilaistanssijat eivät noista rajoista välitä, mutta muut naiset kyllä. En pyytänyt Leilaa tarkentamaan, mitä hän tarkoitti ”heidän kulttuurillaan”. (Tutkimuspäiväkirja 2003, 1.)

”Tyhmät” kysymykseni ja se, etten saanut Leilaa rentoutumaan, harmittivat ja nolottivat minua. Onkin kiinnostavaa verrata tätä kertomusta ei-sujuvasta kommunikaatiosta toiseen tässä alaluvussa esittelemääni haastattelutilanteeseen. Aiemmassa kertomuksessa en nolostunut kankean vuorovaikutuksen edessä vaan lähdin hyvinkin reippaasti analysoimaan omaa ärsyyntymistäni haastateltavan sukupuolieroa vahvistavasta kommentista. Harmistuin kuitenkin myös Leilan tavasta puhua tanssimaan tai hiihtämään oppimisesta jonakin, joka ”on veressä”. Mieleen palautuivat monen suomalaisen jakamat toistuvat häpeän tunteet ala-asteen hiihtokilpailujen viimeisestä tai toiseksi viimeisestä sijasta. Nähdäkseni näissä eroissa tavassani käsitellä kohtaamisia suomalaisen ja egyptiläisen haastateltavan kanssa tulee esille myös oma sekä teoreettisesta suuntautumisesta että kulttuurista erilaisuutta käsittelevistä puhetavoista juontuva taipumukseni tulkita ennalta toiseksi merkittyyyn, muukalaiseen liittyviä seikkoja kulttuurista tai valtasuhteista johtuvaksi. ”Toisen” kohtaamista käsittelevien tekstien lukeminen ja varsin vähäinen kosketus Suomessa asuvaan maahanmuuttajaväestöön tekivät minusta ylivarovaisen. Nyt ymmärrän varovaisuuden liittyvän kuvitelmaan, jossa poliittinen korrektiusti samaistetaan toisten kulttuurin kunnioittamiseen, vaikka itse asiassa

31 Koska minulla ei ole kyseistä haastattelua ääninauhalla, en voi tarkistaa, esitinkö kaikki kysymykset peräkkäin vai miten ne loppujen lopuksi muotoilin. Olen kuitenkin kirjannut nämä kysymykset ylös muistivihkooni Leilalle esitettäväksi.

samalla siinä rakennetaan ja ylläpidetään käsitystä kulttuurieroista hierarkkisina ja ennalta tiedettävänä.

Tunnetta voi verrata valkoiseen syyllisyyteen, jossa voidaan jäädä – niin kuin hetkeksi olen jäänytkin – syyllisyyden ja itseinhon valtaan. Olen reflektoinut ehkä liikaakin omia tekemisiäni tai tekemättä jättämissiäni silloin, kun energiaa olisi voinut suunnata toimintaan ja tutkimuksen rohkeaan jatkamiseen peloista ja epävarmuuksista huolimatta. Valkoinen syyllisyys voi olla psykologista, jolloin valkoisuuden sinänsä koetaan tuovan ansaitsemattomia etuoikeuksia. Tässä ajatuksessa ongelmallisena oletuksena on se, että siinä ei nähdä mahdolliseksi sitä, että ei-valkoisella olisi myös etuoikeuksia. Valkoinen syyllisyys voi liittyä myös ajatukseen historiallisesta syyllisyydestä, jota aiempien sukupolvien epäoikeudenmukaiset teot tuottavat edelleen valkoisille. Tällöin jäävät helposti näkemättä ne tilanteet, jossa ei-valkoiset edelleen kokevat epäoikeudenmukaista kohtelua. (Zack 1999, 81.)

Alexis Shotwell (2011) on pohtinut rasmin herättämien negatiivisten tunteiden merkitystä valkoisuuden rakentamisessa ja antirasistisen työn ja solidaarisuuden muotoutumisessa. Yhtäältä hän yhtyy niihin, jotka ovat kritisoineet valkoisia feministejä itsessään heränneen valkoisen syyllisyyden ja häpeän tuomisesta esille ikään kuin anteeksipyyntönä tai antirasistisena eleenä (esim. Ahmed 2004a, 101–121; 2004b). Keskittyminen yksilön syyllisyyden tunteisiin vie huomiota huomattavasti tärkeämmältä ja ei-valkoisten elämään vaikuttavammalta seikalta: rakenteelliselta ja institutionaaliselta rasismilta (Zack 1999, 81–82). Toisaalta Shotwell kuitenkin tuo esille, miten häpeäksi ja syyllisyydeksi nimetyt epämuukavat tunteet voivat motivoida antirasistiseen työskentelyyn. (Shotwell 2011, xix, 73–97.) Solidaarisuus ei ole Shotwellin mukaan yksilön voluntaristisia (vapaasti valittavia) antirasistisia tekoja. Propositionaalinen tieto epäoikeudenmukaisuuksista ei riitä solidaarisuuden synnyttämiseen, vaan tarvitaan sellaista implisiittistä tietoa³², joka muuttaa itseä ja koko maailmassa olemisen ruumiillista tapaa perusteellisesti. Solidaarisuuteen vaaditaan etäisyyttä, ei niinkään läheisyyttä tai pyrkimystä asettua toisen asemaan. (Mt. 100–115.) Rotufeministi Audre Lorde (1984/2007) seuraten Shotwell (mt., 119–122) ehdottaa eron yli syntyvää solidaarisuutta, jossa esimerkiksi naisten välisiä eroja ei yritetä piilottaa, mutta erot eivät ole myöskään hierarkian perusteena. Yhteisyyttä syntyy erojenkin ylitse muun muassa ymmärtämällä vapaus keskinäisen riippuvuuden näkökulmasta: kukaan ei ole vapaa, niin kauan kuin joku on vangittu (Lorde 1984/2007, 132, sit. Shotwell 2011, 121).

Positioni suomalaisena valkoisena itämaisen tanssin harrastajana, joka esiintyy julkisesti, saattoi luoda etäisyyttä minun ja Leilan välille. Tein tämän tulkinnan osallistuttuani yleisön jäsenenä samana iltana festivaalien tanssishowhun, joka järjestettiin festivaalipaikaksi valitun hotellin yökerhossa. Suomalainen ennalta tuntemani tanssinopettaja Siru³³ esiintyi tilaisuudessa ja kertoi esiintymisensä jälkeen, että oli tanssies-

32 Implisiittisellä tiedolla Shotwell tarkoittaa esimerkiksi habitukseen, ennako-olettamuksiin ja tunteisiin liittyvää lausumatonta tietoa.

33 Pseudonyymi.

saan seurannut yleisössä istuneen Leilan kasvonilmeitä ja reaktioita. Siru ei tuntenut Leilaa entuudestaan ja oli yllätynyt siitä, ettei Leila ollut näyttänyt mitään innostuksen merkkejä. Sirun mukaan egyptiläiset tanssinopettajat ovat tanssiesityksiä seurattessaan hyvinkin innostuneita. Shown päätyttyä menin tanssilattialle muun yleisön joukkoon tanssimaan egyptiläisen popmusiikin tahtiin. Koetin tavoittaa Leilaa katseellani, sillä olimmehan jo tuttuja ja olin vieläpä osallistunut aiemmin päivälle hänen kurssilleenkin. Hän ei reagoinut kasvoillaan tanssiini. Huomionarvoista tässä on Sirun ja minun tarve saada egyptiläisen naisen hyväksyntä tanssillemme. Leilan katse olisi voinut tuoda tanssillemme autenttisuutta: haimme ehkä vahvistusta tavallemme tanssia egyptiläistä tanssityyliä ja tulkita musiikkia, jonka ympäröiminä emme olleet kasvaneet. Leila ei täyttänytäkään näitä Sirun ja minun toiveita ja odotuksia, minkä vuoksi olimme hämmennyneitä ja pettyneitä. Olen kirjoittanut tästä egyptiläisten katseesta länsimaisten tanssijoiden autenttikoijana viimeisessä artikkelissa.

Siru ja minä tulkitsimme Leilan näennäisen neutraaliuden luovan rajan meidän välillemme ja etäännyttävän meitä toisistamme. Koimme, että Leila kieltäytyi jakamasta tanssin iloa kanssamme katsomalla tanssiamme ilmeettömänä. Mutta oliko kyseessä sittenkään Leilan tunne tai tunteen puute, joka loi etäisyyttä? Vai kuvittelimmeko, millainen kohtaaminen egyptiläisen tanssinopettajan ja suomalaisen tanssijan välillä tulisi olla? Ehkä siirsimme loppujen lopuksi omat ärtymyksen ja hämmennyksen tunteet Leilan ominaisuuksiksi, kun hän ei vastannutkaan odotuksiimme ja vahvistanut ajatusta siitä, että tanssi yhdistää meitä.

Feminististä haastattelua koskeissa metodologisissa keskusteluissa empatiaa on nähty yhtenä usein tutkijan eettisen toiminnan edellytyksenä (Oakley 1981). Empatiata eettisenä suhteena toiseen on kuitenkin kritisoitu oletuksesta, joka liittyy toisen ymmärtämisen tai kokemuksen saavuttamisen mahdollisuudesta ja samanlaisuuteen pyrkimisestä (Kaskisaari 2000; Lather 2000/2009; Berlant 2004; Parviainen 2006, 100–101; Shotwell 2011, 104–110), mutta myös empatiasta tiedon hankkimisen tekniikkana (Ahmed 2000, 66). Kriitikoiden mukaan empatiassa (engl. *feeling for the other*) otetaan keskiöön empatian tuntijan kokemukset, joiden perusteella ajatellaan voitavan päästä käsiksi toisen kokemukseen ja tunteisiin. Tuloksena voi olla omien tunteiden projisointi toiseen tai jopa toisen vahingoittaminen pyrkimällä liian lähelle tätä³⁴. (Lather 2000/2009, 19.) Olen edellisillä esimerkeilläni tuonut esille, miten olen peilannut omia ja tutkittavien tunteita tutkimushaastattelussa ja niiden tulkinnessa. En voi omien tuntemusteni perusteella päätellä, mitä haastateltava ajattelee tai tuntee, mutta voin kuitenkin hyödyntää omia tuntemuksiani esimerkiksi vallan ja erojen merkityksen analyysissä. Affektiivisen analyysin haasteena onkin löytää tie yksilöllisistä ja henkilökohtaisista tunteista yleisemmälle, kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti kiinnostavien kysymysten äärelle.

34 Tuon luvussa viisi esille toisenlaisen käsityksen empatiasta liittyen kinesteettisen empatiaan.

Ahmedin mukaan toisen tunteeseen reagoiminen voi olla eettistä silloin, kun olemme avoimia liikuttamaan sellaisenkin edessä, jota emme voi tietää tai tuntea. Vaikka emme voi tietää, miltä toisesta tuntuu, voimme olla avoimia sille, mitä emme tiedä emmekä ymmärrä. (Ahmed 2004a, 30–31.) Jos ajattelemme tutkijan ja tutkittavan välistä suhdetta tällaisena eettisenä kohtaamisena, se voisi rakentua myös ei-ymmärtämisen ja ihmettelyn mahdollisuudelle eikä etukäteen tiedettyyn eroon perustuvalla, vuorottelevalla etäisyydelle ja läheisyydelle. Eettisessä kohtaamisessa en oleta toista tietynlaiseksi tai tietyllä tavalla kokevaksi enkä tunne toisen puolesta, vaan annan kohtaamisten liikuttaa minua ehkä yllätykselliselläkin tavalla. Toisinaan myös etäällä pysyminen on eettisyyttä.

Tässä kohtaamisessa tunteet näyttivät liittävän Sirun ja minut yhteen ja luovan rajan meidän ja Leilan välille. Toivoimme kohtaamista ja yhteyden löytymistä tanssin kautta, ”tarkoitimme hyvää” ja oletimme Leilan kaltaiseksemme: jaamme rakkautta tanssiin. Tämä on olennaista tutkimukseni kannalta niin oman tutkijan positioni suhteen (olen ”sisäpiiriläinen”, yhteistä minulle ja tutkittavilleni on rakkaus tanssiin) kuin tutkijani suomalaisen tanssiyhteisön ja heidän jakaman intensiivisen ja emotionaalisen suhtautumisensa suhteen. Tanssin rakastamista Suomessa haastaa myös naispuolisten ammattilaistanssijoiden ristiriitainen asema Egyptissä. Muutamat tähdet ovat toisaalta ”kaiken kansan” palvelun kohteita, mutta kukaan ei soisi tyttärensä ryhtyvän ammattilaiseksi. Tanssijan asema tanssin kotimaassa ei tarjoa helppoa samastumiskohdetta suomalaisille tanssijoille.

Täytyykin siis kysyä, kenellä on mahdollisuus, halua tai tarve jakaa mitään näkemystä ja kokemuksia ja kenen kanssa. Tämä tematiikka tulee esille erityisesti monikulttuurista tanssiprojektia käsittelevässä kolmannessa artikkelissani. Siinä tanssista pyrittiin löytämään erilaisista taustoista tuleville naisille luontevaa paikkaa tulla yhteen ja jakaa ja vertailla kokemuksiaan, mutta kohtaamiseen liittyviä konflikteja ei pystytty työstämään ja käsittelemään. En ole hyödyntänyt kohtaamista Leilan kanssa artikkeleissani, sillä koin, ettei minun ja Leilan välille syntynyt riittävää luottamusta ja yhteistä ymmärrystä haastattelun merkityksestä. Nyt näen, että ”epäonnistuneillakin” haastatteluilla on paljon opetettavaa esimerkiksi tunteiden ja vallan merkityksestä etnografisessa tutkimuksessa. Tilannetta voi tarkastella myös Leilan aktiivisena kieltäytymisenä asettua haastateltavan ja maahanmuuttajanaisen positioihin ja puhua tanssin ristiriitaisista merkityksistä, joita en potentiaalisesti ymmärrä (vrt. Visweswaran 1994, 51). Oma haluni ja tarpeeni haastattelun jaettuun merkitykseen liittyi selkeästi haluun jakaa tanssin kautta jotain yhteistä. Tämän voi nähdä jo edellä kerrotusta kohtaamisesta yökerhossa: halusin tulla nähdyksi taitavana tanssijana, mutta Leila ei ainakaan katseellaan suonut minulle sitä arvoa. Kohtaamisessa kiteytyi jotain olennaista itämaisestä tanssista ja erilaisista positioista, joista käsin tanssia tanssitaan. Tanssi ei ole välttämättä yhdistävä tekijä, eikä kaikilla ole edes halua tai tarvetta tavoitella sen kautta yhteyttä. Kohtaamista voi hankaloittaa myös rasmin pelko, kuten olen edellä tuonut esille.

Olen pysytellyt haastatteluissa enemmän kuuntelevana haastattelijana sen sijaan, että olisin lähtenyt haastamaan tutkittavieni käsityksiä, vaikka jotkin niistä selvästikin

ovat häirinneet minua. Häiritseväksi kokemani tilanteet ovat liittyneet joidenkin suomalaisten tanssijoiden puheeseen tietyistä ihmisryhmistä tietynlaisina, kuten vaikkapa egyptiläisistä naisista alistettuina tai naisten tanssityyliksi miellettyä tanssia esittävistä miehistä homomaisina. Aineistossa on muutamia esimerkkejä tällaisista suhtautumistavoista, ja olenkin miettinyt, miksi en ole tarttunut niihin haastattelutilanteessa. Nuorten kokemaa rasismia Suomessa tutkinut Anna Rastas suhtautuu tutkijan tekemiin interventioihin – eli esimerkiksi tutkijan tapaan haastaa tutkittaviensa näkemyksiä tietyistä ihmisryhmistä tietynlaisina – osana antirasistista tutkimusagendaa (Rastas 2007a, 85). On vastuullista ja eettistä suhtautua kriittisesti rasistisiin, seksistisiin tai homofobisiin lausumiin tilanteessa, jossa niitä esiintyy, eikä vain aineiston hankinnan jälkeen kirjoitettussa tutkimustekstissä (ks. myös Tuori 2009, 92). Toisaalta tutkija saattaa omia näkemyksiään esittäessään sortua mestaroimaan, jos hän asettuu tutkittaviensa yläpuolelle ja paremmin tietäjän asemaan.

Tutkijan osallistumisen ja väliintulon laatu on myös tutkijan persoonallisuuteen liittyvä seikka. Olen monissa ryhmätilanteissa luonteeltani enemmän kuuntelija kuin aktiivinen keskustelija, ja varsinkin tutkimushaastattelussa minusta olisi tuntunut varsin oudolta ottaa haastajan rooli. Väliintulot voivat olla myös tiedostamattomia tai epämääräisiä: myös jatkokysymyksen esittämättä jättäminen voi toimia haastateltavalle merkinä sitä, että tästä aiheesta tutkija ei ole kiinnostunut kuulemaan enempää. Myös kirjoitettu ja julkaistu tutkimusteksti on yhdenlainen väliintulo, josta puuttuu tosin välitön mahdollisuus keskusteluun ja kommunikaation jatkamiseen toisin kuin haastattelutilanteesta.

3. Diskursiivisesti ja performatiivisesti tuotettu sukupuoli itämaisessa tanssissa

Itämainen tanssi Suomessa on ymmärretty sekä esittävänä taiteena, itseilmaisuna että itseymmärrystä lisäävänä liikuntamuotona. Tanssimuotoa on siis relevanttia tarkastella yleisölle suunnattuna esityksenä mutta myös osana subjektin ja identiteetin rakentumista. Tutkimusaineistossani ja artikkelieni näkökulmissa tulevat esille molemmat puolet. Tässä luvussa pohdin, millainen on esityksen, esityksellisyyden ja performatiivisesti tuotettujen identiteettien välisten suhde. Itämainen tanssi esitettynä ja tanssijoiden sekä yleisön kokemana tarjoaa kiinnostavan esimerkin samastumisen ja erottautumisen prosesseista, jotka aktualisoituvat niin tanssiesityksissä, esitysten ulkopuolella kuin tanssia koskevassa puheessa ja teksteissä. Käsittelen myös sitä, miten itämaista tanssia on tutkittu feministisestä näkökulmasta, ja suhteutan omia analyysejäni siihen.

Diskurssit ja sukupuolen performatiivisuus

Tutustuin 1990-luvun lopulla tanssintutkimukseen, jossa humanistisen ja sosiaali-tieteellisen tutkimuksen kielellinen käänne vaikutti vahvasti. Opin lähestymään ilmi-öitä, myös tanssia teksteinä ja diskursseina, representaatioina jostakin, jota emme voi koskaan tavoittaa ilman kieltä. Näin ruumiin tekstinä ja diskursiivisen vallan paikkana ja tanssin kielenkaltaisena ja symbolisena merkityksiä tuottavana järjestelmänä.

Ymmärrän diskurssien ja diskursiivisen merkityksen kahdella tavalla. Ensinnäkin diskursiivisuuden ajatus liittyy laajempaan jälkistrukturalistiseen teoriaperinteeseen todellisuuden sosiaalisesta rakentumisesta (esim. Berger & Luckmann 1994) sekä erityisesti Michel Foucault'n käsitteellistykseen tuottavasta vallasta ja diskursseista. Teoksessaan *Seksuaalisuuden historia* Foucault argumentoi seksuaalisuuden repressiohypoteesia vastaan ja esittää, että seksuaalisuus sellaisena, kuin sen ymmärrämme, on seurausta seksuaalisuuden sääntelyjärjestelmästä. (Foucault 1998; ks. Pulkkinen 1998, 106.) Seksi tai seksuaalisuus ei ole mitään alkuperäistä tai olemuksellisen pysyvää vaan vallan, sääntöjen, kieltojen ja normien tuotos. Judith Butler jatkoi tätä ajatuskulkua ja esitti kritiikkiä sex/gender-jakoa kohtaan väittämällä, että sosiaalisen sukupuolen (gender) lisäksi myös käsitys biologisesta sukupuolesta on sukupuolittuneen ruumiin normalisoinnin ja luonnollistamisen tulos. (Butler 1990/2006, 54–55, 95–97; Pulkkinen 1998, 106.) Olen kiinnittänyt kaiken aineiston analyyssissä huomiota normalisoinnin ja luonnollistamisen prosesseihin, ja esimerkiksi sukupuolta koskevassa analyyssissä olen tutkinut sitä, miten tanssijat määrittelevät oikeanlaisen ja sopivan itämaisen tanssijan vartalon tai onnistuneen tanssiesityksen.

Toiseksi diskurssit viittaavat diskurssianalyysiin, jota on yhtäältä luonnehdittu väljäksi teoreettiseksi viitekehyykseksi ja toisaalta varsin spesifiksi aineiston analyysimetodiksi³⁵. Diskurssianalyysiä on hyödynnetty enimmäkseen puheen, tekstien ja keskustelun tutkimiseen, vaikka se ei lähtökohtaisesti suljakaan pois muuta ”toimintaa”. Tämä liittyy näkemykseen kielenkäytöstä toimintana ja kääntäen ”muusta merkitysvälitteisestä toiminnasta” kielenkäyttönä. (Suoninen 1999, 18–20.) Tästä hetkestä käsin diskurssianalyysin menetelmällisiä ulottuvuuksia kiinnostavampaa on kuitenkin pohtia diskursiivisuuden merkitystä suhteessa tanssiin.

Selvitin toisessa artikkelissani, millaisten diskurssien kautta itämaista tanssia koskevassa haastattelupuheessa tuotetaan sukupuolta ja etnisyyttä. Tukeuduin artikkelissa käsitykseen etnisyydestä ja sukupuolesta performatiivisina, toistamalla tuotettuina konstruktioina³⁶. Kirjoitin Judith Butleria lainaten:

Analyysini lähtökohtana olivat performatiivisuuden ja ymmärrettävän sukupuolen käsitteet. Aineistosta poimimani lausumat eli haastattelukatkelmat ovat performatiiveja: niissä tuotettiin todellisuutta toistamalla ja siteeraamalla jo olemassa olevia diskursseja. Sukupuoli ja etnisyyttä näyttäytyivät tanssipuheessa muun muassa ruumiin toistuvan tyylyttelyn kuvauksina (Butler 1990, 141). Sukupuolta ja etnisyyttä tuotetaan käytänteissä, jotka tuottavat ruumiista tietyn näköisen, esittävät ruumiin koristeltuna pintana, ja synnyttävät tietyn repertoarin ilmeitä, asentoja, liikkeitä (Ks. Bartky 1998 (1988), 27).

Käsitin haastattelupuheen austinilaisen puheaktiteorian³⁷ kautta: puhe on performatiivinen teko siinä mielessä, että se tuottaa asioita olemassa oleviksi. Kieli ei siis vain kuvaa vaan luo todellisuutta. Väitän artikkelissa, että myös tanssiminen on puheaktin kaltainen identiteettiä tuottava ja olemassa olevia diskursseja siteeraava teko, mutta keskityn nimenomaan puheen analysoimiseen. Tanssi on kuitenkin analyysissä voimakkaasti läsnä, ja haastatteluissa puhutaankin paljon tanssivista ruumiista ja tanssiliikkeistä. Kieleen ja haastattelupuheeseen keskittyvän performatiivisuuden tutkimisen

35 Diskurssianalyysin juuria on vaikea paikantaa, mutta ainakin etnometodologiaa, de saussurelaista semiotiikkaa, puheaktiteoriaa ja poststrukturalismia on pidetty merkityksellisinä diskurssianalyysin kehittymisen kannalta (Potter & Wetherell 1987, 14–31. Sit. Jokinen 1999, 53n17). Diskurssianalyysin suuntauksista kriittinen diskurssianalyysi keskittyy valtaan, ideologiaan ja instituutioihin, kun taas analyttinen diskurssianalyysi on aineistolähtöistä eikä sisällä ennakoasetelmaa esimerkiksi alistussuhteista. Diskurssianalyysin ulottuvuuksia voidaan arvioida myös sen suhteen, kiinnitetäänkö enemmän huomioita kulttuuriseen kontekstiin vai vuorovaikutuskontekstiin ja tilanteisuuteen. Esimerkiksi Wetherellin ja Potterin (1992) rasismitutkimus painottaa kulttuurista ulottuvuutta ja David Silvermanin (1997) HIV-neuvonta-tutkimus tilanteista vuorovaikutusta. Ks. tuoreempaa diskurssianalyysin eri suuntausten hahmottelua esim. Wodak & Meyer 2009.

36 Ks. performatiivisen sukupuolen ajatuksen hyödyntämisestä tanssintutkimuksessa esimerkiksi Aalten 1997; 2004 (baletti ja tanssijan ruumiin materiaallinen muokkaus); Burt 2007 (miestanssijat länsimaisessa taidetanssissa); Saarikoski 2009 (Spice Girls -fanien tyttöys) ja Väättäin 2003 (vammaisen naistanssijan ruumiillisuus).

37 Austin (1962/1975) jakaa erilaiset puheaktit 1) todellisuutta kuvaaviin puheakteihin eli konstativisiin ja 2) asiantiloja olemassa olevaksi tuottaviin puheakteihin eli performatiivisiin (Pulkinen 1998, 214).

jälkeen tuntuikin tärkeältä kiinnittää huomiota tanssiesityksiin visuaalisesti, kinesteettisesti ja emotionaalisesti koettuina ja siihen, miten erojen tuottamista voidaan tutkia esityksen tasolla. Kolmannessa, neljännessä ja viimeisessä artikkelissa tutkin itämaisen tanssin esitysten lisäksi myös haastattelupuhetta ja tanssijoiden omia tulkintoja tanssiesityksistä. En kuitenkaan halua vahvistaa jakoa tanssin ja ei-tanssin välillä³⁸, sillä tämä jako on usein liittynyt myös mielen ja ruumiin hierarkkiseen arvottamiseen. Tanssista puhuttaessa tai liikettä kuvailevaa tekstiä lukiessa voi kokea kehossaan liikettä tai ruumiillista rytmiä. Tanssiliikkeitä myös usein kuvaillaan sanoin, metaforin ja onomatopoeettisin keinoin. Kuten tanssia koskeva puhe, myös tanssiliikkeet saavat merkityksensä suhteessa hyvin moniin, tanssin ulkopuolisiksikin ajateltuihin elementteihin. Toisessa artikkelissani nimesin tärkeimmäksi aineiston tulkinnan kontekstiksi kulttuurisen kontekstin. Myöhemmissä artikkeleissa olen kiinnittänyt muun muassa Hanna Väätäisen (2003, 42–46) esimerkkiä seuraamalla huomiota aineiston yksityiskohtiin: tiettyyn liikkeeseen, eleeseen tai lausumaan, joka on saanut merkityksensä suhteessa teoreettiseen näkökulmaani sekä ymmärrykseeni relevanteista tulkintakehyksistä.

En tutki artikkeleissani tanssijoiden intentioita esitysten merkitystä määräävänä, vaan esitän tanssijoiden tulkintojen lisäksi omia tulkintojani tanssiesityksistä. Näiden tulkintojen tarkoituksena on avata kohtaamisen problematiikkaa. Kysynkin artikkeleissa, millaisia kokemuksellisia transformaation paikkoja suhteessa eroihin tanssi tarjoaa. Samalla paikannan transformaation myös katsojiin ja vastaanottoon: tutkin sitä, miten tanssi vaikuttaa minuun katsojana ja tulkitsijana ja millaisia tanssijoiden intentioista poikkeavia tulkinnan mahdollisuuksia esitykset tarjoavat.

Kartoitin siis toisessa artikkelissa tapoja, joilla haastateltavat käsittelevät muun muassa biologisen, sosiaalisen ja kulttuurisen sukupuolen rajoja liittyen itämaiseen tanssiin. Ajatus itämaisesta tanssista naisten tanssina oli voimakkaasti esillä, ja pyrin saamaan selville, mikä siitä tekee haastateltavien mielestä naisten tanssia. Luin haastattelupuheesta, miten haastateltavat puhuivat sukupuolesta dikotomisena (mies/nainen) ja miten he luonnollistivat biologisen ja sosiaalisen sukupuolen sekä halun yhteenkietoutuneisuuden (naisen ruumis – naisen mieli – halu mieheen). Tätä kolmiyhteyttä

38 Tanssin vertaaminen verbaaliseen kieleen on ollut ongelmallista erityisesti niille tanssintutkijoille, jotka näkevät tanssin autonomisena taiteenlajina, jolla on merkitys itsessään. Tanssintutkija Ramsay Burtin mukaan tämä perustuu muun muassa moniltakin taiteentutkimuksen aloilta tuttuun tarpeeseen nähdä tutkimuksen kohde kuten tanssi tai musiikki ontologisesti erityislaatuisena ilmiönä, jonka tutkimiseen eivät sovellu verbaalien tekstien hahmottamiseen kehitellyt lähestymistavat. Tämän näkemyksen mukaan tanssi ei ole kieltä samassa mielessä kuin puhuttu kieli. Formalistiset näkökulmat saattavat haitata tanssin hahmottamista osana aikansa sosiaalisia ja yhteiskunnallisia ideologioita ulottuvuuksia. (Wolff 1998; Burt 2009, 3–5.)

Toinen lähestymistapa tanssiin on perustunut Aristoteleen Runousopissa esittämään näkemykseen tanssista mimeettisenä ja elämää imitoivana lajina (Copeland 1985, 175). Mimeettisyydellä on tarkoitettu muun muassa todellisuuden mahdollisimman tarkkaa jäljittelyä esityskontekstissa. Tämän näkemyksen ongelmallisuus liittyy ”todellisuuden” ja esityksen erotteluun: ikään kuin todellisuus olisi olemassa ja tavoitettavissa jonain alkuperäisenä ja esityksistä erillisenä ontologisena tasona. Mimeettisyyden kritiikki on tanssin kohdalla liittynyt modernismiin ja ajatukseen tanssin erityislaadusta ja ilmaisevuudesta ilman viittauksia liikkeen ulkopuoliseen maailmaan. ”Puhdas tanssi” tai liike on nähty itsessään merkityksellisenä, ja tämä on ilmennyt esimerkiksi pyrkimyksessä erottaa tanssi musiikista – tanssiliikkeet eivät visualisoi tai kuvita musiikkia vaan ovat ilmaisevia itsessään. (Copeland 1985, 178, 182; Damsholt 2006.)

vahvistivat haastattelupuheessa tanssivan homomiehen hahmo ja naiseksi pukeutuneen miehen tanssiesitys, jotka näyttäytyivät torjuttavina ja jopa ällöttävinä itämaisen tanssin yhteydessä. Tanssijoiden puhe itämaisen tanssin liikekielestä (pehmeää, kaunista, ylvästä) kytkeytyi naisille – ja etenkin ”itämaisille” naisille – luonnolliseen liikkumiseen tapaan. Kiinnitin haastatteluissa huomiota kulttuurien välisten erojen tuottamiseen, joka näytti liittyvän tiivistä ajatukseen sekä sukupuolten välisistä ”luonnollisista” eroista että naisten välisistä eroista. Suomalaisen naisen ja itämaisen tanssin kohtaaminen toi haastatteluissa esille käsityksen suomalaisesta tasa-arvosta, joka on tehnyt naisista jäykkiä (vrt. Väätäinen 2003, 69–72). Haastatteluista analysoimiani diskursseja olivat seksuaalisuus, rivous, sukupuoli, tasa-arvo, kulttuuriero, kulttuurin kunnioitus, kulttuurikritiikki, taiteellisuus, viihteellisyys, moninaisuus, ylväys ja kauneus.

En viittaa toisessa artikkelissani sukupuoleen ja etnisyyteen esityksinä, vaan puhun johdonmukaisesti sukupuolen ja etnisyyden performatiivisesta tuottamisesta. Ero performatiivisuuden ja performanssin välillä on merkittävä vaikkakin häilyvä. Teoksen *Gender Trouble* (1990) vastaanotossa performatiivisuus ja performanssi sekoitettiin tai samastettiin usein merkityksiltään ja sukupuoli ymmärrettiin vapaavalintaisena performanssina, jota voi vaikka vaihtaa kuin vaatteita (Butler 2000/2004, 344). Butler tarkensikin käsitystään käsitteiden erosta *Bodies That Matter* -teoksessa (1993, 12–13, 234), jossa hän kirjoittaa, että performatiivisuus on normien pakonomaista toistoa joka ei vaadi tekoja edeltävää subjektia. Ymmärränkin performatiivisuuden sukupuolen tuottamista säätelevänä periaatteena, kun taas performanssi on yksittäinen teko, esitys. Keskeistä sukupuolen performatiivisuuden ymmärryksessä on toisto ja pakonomaisuus; emme voi valita, osallistummeko sukupuolen tuottamiseen, sillä tulemme joka tapauksessa tulkituiksi kaksinaapaisen ja heteronormatiivisen sukupuolikäsityksen kautta. Siteeraamme puheissamme tai teoissamme aiempia diskurssiivisia käytänteitä, mutta kuten Butler Jacques Derridaan viitaten toi esille, toisto on aina tuomittu epäonnistumaan, sillä emme koskaan toista normia täydellisesti. Tähän perustuu myös toistin toistamisen ja transformaation mahdollisuus. (Butler 1990/2006, 236, 241–244.)

Yksittäinen esitys, performanssi, ei ole kuitenkaan irrallaan performatiivisesta toistosta merkityksiä tuottavana toistamisen periaatteena: ”molemmissa on kyse samasta viittaavasta ja lainaavasta käytännöstä” (Kaskisaari 2003, 9). Molemmat ylittävät puhujan tai tanssijan intentiot ja sisältävät myös tiedostamattomia elementtejä sekä mahdollistavat muutoksen. Näenkin performanssin ja performatiivisuuden Marja Kaskisaaren (2003, 9–11) tapaan lähekkäisinä, päällekkäisinä ja toisiaan täydentävinä prosesseina (ks. myös Phelan 1998, 10). Omassa tutkimuksessani performatiivisuuteen huomion kiinnittäminen on tarkoittanut siis sen tutkimista, miten sukupuolta tuotetaan normeja siteeraamalla ja toistamalla itämaista tanssia koskevassa puheessa. Performanssin tutkiminen taas tarkoittaa sen tutkimista, miten itämaisessa tanssissa vaikkapa valitsemalla tietynlainen vaatetus ja sukupuolittunut liikekieli esitetään sukupuolta tai etnisyyttä. Nämä esityskäytännöt osallistuvat toistamisen ja siteeraamisen performatiiviseen ketjuun mahdollisia sukupuolen ja etnisyyden esityksiä edelleen muokaten. Olen

kiinnittänyt huomiota myös tähän performanssin teatterilliseen puoleen esimerkiksi kolmannessa artikkelissa, jossa tarkastelen fuusiotanssia hybridisyyden esityksenä sekä kurditanssia taksonomisena esityksenä.

Muun muassa Susan Leigh Foster (1998) on kritisoinut verbaalisiin ilmauksiin ja teksteihin keskittyvän performatiivisuus-käsitteen soveltamista ihmisliikkeen ja tanssin tutkimuksessa. Lisäksi hän on problematisoinut performanssin käsitteen käyttöä kulttuurintutkimuksessa ilman riittävää käsitystä sen merkityksistä esitys- ja teatterintutkimuksessa. Fosterin mukaan performanssilla viitataan yksilön toimintaan ja tämän henkilökohtaisiin tapoihin ja kykyihin tulkita normia. Performatiivisuuskin painottaa hänen mukaansa liikaa yksilöä ja paikantaa muutoksen ja kumouksellisuudenkin yksilöiden tekojen tai toisintoistamisen varaan. (Foster 1998, 26–27.) Foster ehdottaakin performatiivisuus-termin tilalle koreografian käsitettä, joka koodien ja konventioiden perinteinä viittaa sosiaaliseen ja historialliseen tapaan, jolla tanssin merkityksiä on tuotettu. Koreografian käsite kattaa sekä verbaaliset että ruumiilliset artikulaatiot toisin kuin performatiivisuuden käsite. (Mt., 5.)

Foster ottaa esimerkiksi koreografian tekemisen ja sen esittämisen erot. Koreografialla Foster tarkoittaa suunnitelmaa tai valintojen viitekehystä, joka osoittaa ruumiillisuuden teoriaan ja representationaalisten konventioiden kokoelmaan. Tanssin esittäminen on tuon teorian esittämistä sitä rikastaen tai tukahduttaen. Tanssin esittäjä voi vaikuttaa siihen, millaiseksi esitykseksi koreografia muotoutuu, mutta taustalla on aina tietty ajatus siitä, miten tanssia tulisi esittää. Koreografia on aina jossain suhteessa tanssin perinteeseen, vaikka se sitä rikkoisikin. (Mt., 6–10, 16–17.) Foster väittääkin, että esimerkiksi pelkästään balettiesityksiä tai esittäjän kykyjä ja taitoja tarkastelemalla ei saada selville, miten baletti osaltaan vaikutti aikakauden sukupuolikäsityksiin. Sen sijaan on kiinnitettävä huomiota koreografiaan, joka sisältää ne normit ja konventiot, joiden pohjalta tanssia esitetään. (Mt., 13.)³⁹

Folkloristi ja esitystutkija Helena Saarikoski (2009) käyttää Susan L. Fosterin (1998) sukupuolikoreografian käsitettä *Spice Girls* -fanikulttuuria koskevassa tutkimuksessaan. Hän selventää käsitteen avulla vuorovaikutusta tutkittavien tyttöjen ruumiillisten faniikäytäntöjen ja tyttöyttä koskevien normien välillä. Saarikoski tutkii konkreettisia faniikäytäntöjä, kuten leikkimistä, keräilyä, tanssimista ja laulamista, ja kysyy, miten tytöt muokkasivat omaan käyttöönsä globaalia mediaviestiä ja rakensivat tyttöyttä faniuden välityksellä tietyssä historiallisessa ja paikallisessa tilanteessa.

39 Koreografian kytkökset sukupuoleen tulevat esille erityisesti Fosterin tavassa käsitellä muutoksia naisten ja miesten tanssissa eurooppalaisessa baletissa. Vielä 1700-luvulla miesten ja naisten tanssiaseket ja kuviot baletissa olivat suunnilleen samanlaiset, vaikka liikkeiden tyyli olivat erilaiset. 1800-luvulla tanssi-liikkeet sukupuolittuivat selkeämmin, kun naiset ryhtyivät tanssimaan kärkitossuilla *en pointe* -asennossa. Tätä muutosta ei voi kuitenkaan paikantaa kenenkään yksittäisen koreografin tai tanssijan keksinnöksi, vaan sillä oli tiivis kytkös aikakauden muuttuneeseen sukupuolikäsitykseen, jossa naisesta tuli miehen toimien kohde. Baletissa tämä näkyy esimerkiksi *pas de deux* -kohtauksissa, joissa ballerina on miehen kannattelema ja tukema katseiden keskipiste. (Foster 1998, 11–12.)

Saarikosken mukaan tyttöjen esityksissään ottamat *Spice Girls* -roolit eivät eronneet jyrkästi tyttöjen arkiroolista. *Spice Girls* -tanssiesityksestä ja muista samassa tilanteessa esitetyistä ohjelmanumeroista koostui esityssarja, joka kertoi tyttöjen samanaikaisesta elämästä, toisin sanoen vaiheesta, jossa siirrytään lapsuudesta nuoruuteen ja johon liittyi muun muassa tyttöjen välisen kilpailun käsittely. Esitykset ovat sukupuolikoreografioita siinä mielessä, että ne noudattavat tähän esityslajiin liittyviä tyttöyden liikkeellisen esittämisen sääntöjä, mutta jokainen esitys, jokainen liike välttämättä toistaa toisin tuota sääntöä ja siten myös potentiaalisesti muuttaa käsityksiämme tyttöydestä. (Saarikoski 2009, 54–59.) Tanssiesityksessä ei ole tässä tapauksessa kyse (pelkästään) tanssijan identifioitumisesta esittämäänsä rooliin vaan nimenomaan esityksestä sukupuolitetun subjektin tuottamisen paikkana.

Itämaisesta tanssista löytyy kiinnostavia variaatioita siitä, millainen tanssijan suhde on esitettäviin rooleihin. Vielä 1990-luvun lopulla itämainen tanssi oli monille suomalaisille tanssijoille henkilökohtainen projekti, ja he painottivatkin haastatteluissani esiintyvän omansa itsenäisenä vaikka erottivatkin esiintyvän minänsä arkisesta minästä.

Nähdäkseni itämaisessa tanssissa esitetään nykyään selkeämmin rooleja kuin aikaisemmin. Pitkän linjan tanssinopettaja Sirke Seppänen on järjestänyt teatterileikkikursseja tanssijoille, joissa voi kehittää omaa ilmaisuaan. Rajankäynti teatteri- ja taidetanssimaailman kanssa on tuonut menetelmiä ja tekniikoita sekä itämaisen tanssin opetukseen että esittämiseen. Esimerkiksi muutama Masrah-ryhmän haastateltavista toi esille omien ilmaisutaitojen puutteen ja tarpeen opiskella erityisesti ilmaisua. Heidän kanssaan oli puhetta itselle luontevista naisrooleista ja siitä, miten omaa ilmaisuskaalaa voisi laajentaa (TKU/A/12/66: 10). Toisaalta jotkut tuntemistani tanssijoista saattavat edelleen suhtautua vastahakoisesti ajatukseen teatterileikin tai ilmaisua taitavan ohjaajan hyödyntämisestä tansseja harjoiteltaessa. Näissä keskusteluissa tanssijoiden kanssa on tullut esille, että tanssijan pitää pystyä itsenäisesti tuomaan ilmaisunsa esille. Jos ilmaisun kanssa on ongelmia, sitä voi kukin harjoitella itseksensä. (Tutkimuspäiväkirja 2006, 41.) Tämä kuvastaakin kahden diskurssin välistä jännitettä itämaisessa tanssissa: yhtäältä tanssi ymmärretään esittävänä taiteena ja viihteenä ja toisaalta itsetuntemukseen liittyvänä henkilökohtaisena projektina.

Väätäinen on ottanut kantaa Fosterin ehdottamaan koreografian ja esityksen erottamiseen pitäen tärkeänä sitä, miten erityiset ruumiit yksittäisissä tanssitilanteissa muokkaavat esimerkiksi sukupuolia koskevia käsityksiämme. Myös tutkijan esityksistä tekemät tulkinnat osallistuvat muutosprosessiin – tai voivat olla estämässä muutosta. (Väätäinen 2003, 44–45.) Yksittäiset esitykset ja niiden tutkiminen siis muokkaavat käsityksiämme sukupuolista. Itämaisen tanssin esityksissä nähdyt liikkeet, eleet ja vaatetus siteeraavat aiempia tanssiesityksiä sekä arkista sukupuolen, luokan ja etnisyyden toistamista ja muokkaavat niitä edelleen. Haastatteluaineistoissani performanssi kietoutuu edelleen tanssijoiden esitystilanteen ulkopuolisiin sukupuolen, etnisyyden ja luokan performatiiveihin (vrt. Saarikoski 2009, 47).

Nähdäkseni Fosterin ehdottama koreografian käsite ei merkittävästi eroa Butlerin performatiivisuuden ja performanssin käsitteistä. Nämä käsitteet eivät mielestäni korosta yksilön merkitystä toisin kuten Foster väittää, sillä ne painottavat normatiivisten ja kulttuurisesti ymmärrettävien toistojen merkitystä, joihin yksittäisiä tekoja suhteutetaan.

Sukupuolikäsitys määrittyy toisen artikkelini haastatteluaineiston analyysissa heteronormatiiviseksi ja kaksijakoiseksi ja rinnastuu arkisiin sukupuolen toistamisen tapoihin. Haastatteluissa viitataan myös yksittäisiin tanssiesityksiin, joissa esittäminen on tietoista. Itämaisen tanssin esityksiä ei voi nähdäkseni rinnastaa kuitenkaan suoraan arkiseen normien siteeraamiseen, sillä yleensä esityksissä on mukana aina jokin arjesta vieraannuttava elementti. Yleensä katsoja ymmärtää, ettei tanssi ole jonkinlaisen sisäisen, luonnollisen ja essentiaalisen identiteetin ilmaisua. Arkinen sukupuolen toistaminen taas salaa performatiivisen ja keinotekoisien luonteensa ja saa sukupuolen näyttämään luonnolliselta ja sisäsyntyiseltä olemukselta (Butler 1990/2006, 229).

Vapauttavaa tanssia naisille?

Itämaista tanssia on arvioitu monissa tutkimuksellisissa ja populaareissa teksteissä sen feministisyyden kannalta: onko se naisia vapauttavaa tai alistavaa? Kartoitankin seuraavaksi tätä keskustelua ja kontekstualisoin sitä suhteessa muuhun feministiseen (tanssin) tutkimukseen sekä omiin tutkimustuloksiini. Varsinaisen tutkimusaineiston lisäksi otan esimerkkejä 1980–1990-lukujen vaihteesta ilmestyneistä ensimmäisistä itämaisen tanssin suomalaisista julkaisuista *Šahrazad* ja *Tshador*, sillä ne tarjoavat näkökulmillaan mahdollisuuden paikantaa suomalaisen itämaisen tanssin historiaa suhteessa naisliikkeeseen ja feministisiin keskusteluihin.

Tutkimukseni sai alkunsa sukupuolen heteronormatiivisuuden ja kaksinaipaisuuden kritiikistä, jossa kiinnitin huomiota itämaisen tanssin opettajien ja esittäjien tapaan puhua sukupuolesta nimenomaan miesten ja naisten välisinä eroina. Itämaisen tanssin normatiiviset ja stereotyyppiset naiskuvat, joita pro graduni osaltaan tuotti ja vahvisti, vaikuttivat minuun myös ruumiillisesti. Ne ovat toisinaan estäneet minua nauttimasta tanssimisesta ja esiintymisestä. Lopetin itämaisen tanssin kokonaan muutamaksi vuodeksi väitöskirjaprosessin valmistumisen kynnyksellä vuosina 2010–2012. Tanssimisen ja esiintymisen lopettamiseen oli myös muita syitä, mutta jälkepäin arvelen, että yksi syy lopettamiseen oli ajatusteni jähmettyminen ja kyllästyminen tunne tanssin äärellä. En antanut tanssin liikuttaa minua. Oma nautintoni tanssista jäi treenisalien sisäpuolelle, mikä ei ole tietenkään vähän: harrastaahan valtaosa naisista tanssia omaksi ilokseen. Minulle tanssiin on kuitenkin liittynyt aina myös esiintymisestä nauttiminen. Nähdyksi tuleminen taitavana, osaavana, kauniina ja hurmaavana on usein antanut minulle hyvän olon. Nähdyksi tulemiseen on aina liittynyt myös vaara, ettei tule nähdyksi sellaisena kuin itse toivoisi, mistä tanssinharrastajtkin haastatteluissa

ovat kertoneet. Minullakin on vastaavia muistoja esitystilanteista. Tanssia stripteaseen vertaavat (mies)kommentoijat ovat satuttaneet minua. Nykyään en ehkä loukkaantuisi tällaisista kommenteista, koska en ottaisi niitä henkilökohtaisesti.

Nähdyksi tuleminen yhtä aikaa feministinä ja itämaisen tanssin tanssijana on selvästi tuottanut minulle vaikeuksia. Kun tutkimukseni alkuvaiheessa minulle selvisi, millaisiin sukupuoli- ja etnisyyssäilyksiin monien tanssijoiden käsitys tanssista pohjautuu, oma uskottavuuteni tanssivana feministinä joutui omassa ruumiissani koetukselle. Osa tanssijoista kytki itämaisen tanssin lumon orientalistiseen ja toiseuttavaan stereotypiaan itämaisesta tai egyptiläisestä naisesta luontoa ja myös luonnollista naiseutta lähempänä olevana ihmisenä verrattuna länsimaisiin ”sisariinsa”. Minua häiritsi tanssimaailmassa havaitsemani käsitys sukupuolesta kaksinaimaisena ja heteronormatiivisena. Onneksi tutkimukseni sai enemmän sävyjä kenttätyön ja oman tanssiharrastukseni jatkuessa. Pääsin tanssiessani tapaamaan paljon uusia ihmisiä, jotka avarsivat käsitystäni siitä, mitä kaikkea itämainen tanssi voi suomalaisille naisille merkitä.

Jo varhaiset feministit (esim. de Beauvoir 1949/2009; 1949/2011; Millett 1970/2000; Daly 1978) toivat lukuisissa tutkimuksissa esille, että sukupuolten välille tuotettu essentialisoitu ero sitoutuu usein myös sukupuolten hierarkiaan, jossa yleensä miehillä ja maskuliinisiksi mielletyillä elämänalueilla nähdään olevan suurempi arvo kuin naisilla tai feminiinisiksi mielletyillä elämänalueilla. Feministiselle ajattelulle ja politiikalle onkin ollut keskeistä sukupuolierojen uudelleenajattelu suhteessa kunkin ajan kulttuuriin ja yhteiskunnallisiin normeihin ja käytäntöihin. Erojen käsittämisen tavat ovat kuitenkin vaihdelleet. Edelleenkin feministisessä ajattelussa on monia samanaikaisia ja ristiriitaisia näkemyksiä siitä, mitä sukupuoli ja erot merkitsevät ja mitkä ovat feministisen politiikan tavoitteita (ks. esim. Rojola 1996; Heinämaa 2000; Rossi 2010, 25–26). Esimerkiksi Päivi Kosonen on hahmotellut Rosi Braidottin ajatteluun pohjaten feministisen erokeskustelun subjektikäsitteitä kolmeen ”suuntaukseen”, joista ensimmäinen perustuu miesten ja naisten välisiin eroihin, toinen naisten välisiin eroihin ja kolmas yksittäisen naisen sisäisiin eroihin (Kosonen 1996, 192–200). Toisaalta feministisessä erokeskustelussa on ollut pyrkimyksiä sekä hävittää, minimoida tai maksimoida eroja niin sukupuolten kuin naistenkin välillä (Rojola 1996).

Luenkin eroja omassa tutkimusaineistossa sekä sosiaalisena suhteena että kokemukseksi (Brah 1996, 117; Rastas 2007a, 40;). Erot eivät vain ole olemassa vaan muodostuvat aina suhteessa johonkin toiseen. Olen ollut myös omilla haastattelukysymyksilläni tuottamassa tietynlaisia eroja. Ne ovat pohjautuneet siihen, miten olen aiemmin kuullut tanssinharrastajien ja -opettajien tanssintuntien pukuhuoneissa tai festivaalien illanvietoissa puhuneen esimerkiksi egyptiläisten ja suomalaisten tanssijoiden eroista tai nähnyt tanssijoiden kirjoittaneen näkemistään tanssiesityksistä Suomessa ja ulkomailla.

1980-luvun lopun ja 1990-luvun jälkistrukturalistiselle feministiselle kulttuurintutkimukselle tyypillisesti itämaisen tanssin on nähty tarjoavan länsimaisille naisille valtakulttuurista poikkeavan ja sen hoikkaa vartaloihannetta kritisoivan position, joka tarjoaa voimaantumisen ja ruumiillisen nautinnon mahdollisuuksia monenlaisille

naisille. Itämainen tanssi on kuitenkin yhtä aikaa nähty perinteistä naiskuvaa ja heteronormatiivista sukupuolijärjestelmää ylläpitäväksi toiminnaksi. (Esim. Wright & Dreyfus 1998; Sellers-Young 2005b; Keft-Kennedy 2005a; 2005b.) Suomalaisissa tutkimuksissa haastatellut naiset ovat nähneet itämaisen tanssin tarjoaman naiseuden ilmaisun ja kokemuksen jonakin, mitä kulttuuristamme puuttuu. (Jelin 1988b; Markkanen 1997; Posti 2008; Lindgren 2009; Siljamäki et. al 2010; 2012.) Naiseus ja naisellisuus määrittyvät tanssijoiden keskuudessa eri tavoin. Naisellisuus voidaan joko ”oppia” tai ”löytää uudelleen”, mutta tanssijat voivat myös kiistää naisellisuuden tai naiseuden merkityksen tanssiharrastuksessaan (Markkanen 1997, 60–61.) Esimerkiksi yksi haastateltavistani kommentoi vuonna 2004 tekemässäni haastattelussa aihetta seuraavasti:

”mä en koe sitä esimerkiks sellasena, mitä ihmiset usein kysyy ja mitä vastauksia yleensä yritetään myös saada, et se liittyis johonkin itseilmasuun tai naiseuteen, niin mä en, niinku, mun mielest mulle tärkeintä on aina ollu, se itse, se tanssi on ollu tärkeempää ku minä” (TKU/A/06/54:3).

Edellisessä sitaatissa haastateltava tuo esille sen, että tanssi ei hänelle liity naiseuteen tai itseilmasuun, ja hän esittää myös kritiikkiä niitä kohtaan, jotka ”yrittävät saada” tätä näkemystä vahvistavia vastauksia tanssijoilta. Sitaatti osoittaa, miten sitkeässä naiseuden ja itämaisen tanssin kytkös on ja miten hankalaa voi olla tuoda esille tanssin muita merkityksiä.

Itämaisen tanssiin ja sen sukupuolittuneisuuden pohtiminen on ollut useiden tutkimusten kohteena. Olen omassa tutkimuksessani liittänyt haastateltavien tavat puhua kokemuksistaan valtaan ja kulttuuriin tapoihin puhua sukupuolieroista ja tuottaa eroja myös meidän ja muiden välille. Tämän näkemyksen tarkoituksena on ollut näyttää, miten itämainen tanssi on osa yhteiskunnallisia ja poliittisia keskusteluja sukupuolesta ja kulttuurien välisistä suhteista.

Tutkimukseni juuret ulottuvat feministiseen tanssintutkimukseen, jossa on tutkittu muun muassa naiskuvia (Adair 1992; Daly 1988/2002) ja pohdittu jälkitrukturalistisessa viitekehyksessä ristiriitaisten ja hajanaisten identiteettien ja subjektiuksien muotoutumista (Albright 1997; Briginshaw 2001). Tanssintutkijan ja toisen aallon feministiaktivistin Christy Adairin kirja *Women and Dance. Sylphs and Sirens* (1992) avasi erityisesti taidetanssimaailman sukupuolittuneita rakenteita ja käytänteitä uudella tavalla. Yhtäältä käsitys sukupuolesta, ruumiista ja liikkeestä sosiaalisina konstruktioina muodostaa kirjan teoreettisen ytimen ja feministisen muutoksen mahdollisuuden. Toisaalta Adair tukeutuu kirjassa näkemykseen ideologioiden tunkeutumisesta kaikille elämänalueille ja naisten kokemuksia määrittämään. Adairin mukaan ”alistus, jota naiset

kokevat yhteiskunnassa, jatkuu tanssissa⁴⁰ (Adair 1992, 10). Vastaavia näkemyksiä esitti myös Ann Daly vuonna 1988 ilmestyneessä artikkelissaan ”Classical Ballet: A Discourse of Difference”, jossa baletti nähtiin nimenomaan sukupuolieroa käsittelevänä tanssimuotona, jossa nainen on eron merkki (Daly 1988/2002, 288)⁴¹. Adairin näkemyksessä naisten ruumiit ovat kolonisoituja, naiskuvat rajoittavia ja miehisen katseen ylivalta on läsnä myös tanssitilanteissa⁴².

Tanssin naiskeskeisyyttä onkin pidetty yhtenä sen voimauttavuuden lähteenä. Naisten kesken tanssijat voivat turvallisesti kokeilla uudenlaista liikkumisen tapaa ilman seksististen kommenttien pelkoa. (Downey et. al 2010). Yksi haastateltavistani kertoi tanssitunnilla kokemastaan ihanasta tunteesta, joka syntyi siitä, että hän sai olla niin naisellinen kuin vain ikinä halusi: ”ei tarvi yrittää kilpailla jostain tasa-arvosta niinku joka paikas, eikä tarvi puhuu mistään sukupuolihäirinnästä” (TKU/A/98/174b:4). Tulkitsen tämän sitaatin kertovan naiskeskeisyyden tuomasta turvasta verrattuna tanssialien ulkoiseen maailmaan. Sama haastateltava koki, että muilla elämänalueilla täytyy kilpailla miesten kanssa, mutta itämaisessa tanssissa saa olla ”semmonen heitukka ja hömpökkä” kuin haluaa (TKU/A/98/174b:4).

Adairin (1992) teoksessa on keskeistä feministinen essentialismin kritiikki eli sen osoittaminen etteivät miehet tai naiset tanssi luonnostaan tietyllä tavalla tai ettei heidän sosiaalinen asemansa määrity biologian perusteella. Luonnollisuuden kritiikki onkin muodostanut keskeisen jälkistrukturalistisen tutkimuksen kentän, jolle omakin tutkimukseni asettuu. Sukupuolen representaatioita itämaisessa tanssissa käsittelevässä toisessa artikkelissa tärkeä viitekehys haastatteluaineiston analyysille onkin länsimaisen feministisen teorian kritiikki sukupuolesta miehenä ja naisena ja tosiaan täydentävinä mutta erilaisina ja luonnollisina kategorioina. Kritiikin kohteena on arkiymmärrys – ja myös luonnontieteen käsitys miehen ja naisen välisestä olemuksellisesta ja biologisesta erosta, joka sisältää myös heteroseksuaalisen halun oletuksen. Tutkin artikkelissa tällaista sukupuolieron luonnollistamista. Haastatteluissa itämaisien tanssin liikkeiden nähtiin sopivan erityisesti naisille ja naiseus kytkettiin vahvasti tietynlaiseen ruumiiseen. Naisruumiin ja itämaisien tanssin kytkös liittyy naiselliseksi miellettyihin

40 ”The general oppression which women experience in society is continued within dance” (Adair 1992, 10).

41 Dalyn sukupuolta ja tanssia käsitteleviä kirjoituksia on koottu omaksi luvukseksi teokseen *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture* (Daly 2002).

42 Laura Mulveyn (1975) elokuvien katsojapositioita hahmottavaa maskuliinisen katseen psykoanalyttistä kritiikkiä on hyödynnetty, mutta myös kritisoitu tanssintutkimuksessa (esim. Copeland 1993; Thomas 1996; Manning 1997). Nykyhetkessä tapahtuvassa tanssiesityksessä katsojankin on mahdollista tulla esittäjän katsomaksi, jolloin kiinteät subjekti/objekti-asetmat tulevat haastetuksi. Tanssintutkimuksessa on hahmoteltu myös sellaista naiskatsojuuden mahdollisuutta, jossa nainen ei samastu passiivisena katseen kohteena olevaan esittäjään. Jotkut ovat sijoittaneet tämän voyeristisen katseen haasteen varhaisiin modernin tanssin pioneerinaisiin, osa taas postmoderniin tanssiin. (Manning 1997, 154.) Roger Copeland (1993) tuo esille tanssin erityisyyden suhteessa elokuvaan: tanssissa visuaalisen havainnon lisäksi tärkeää on kinesteettisen empatian mahdollisuus, joka rikkoo käsitystä katseesta objektivoivana. Esimerkiksi egyptiläisen tanssijan Fifi Abdoun esitystä analysoidessaan Cassandra Lorius (1996, 518–519) on tuonut esille, miten tanssija ei ole vain miehisen halun ja maskuliinisen objektivoivan katseen kohde vaan näyttäytyy myös haluavana subjektina.

ruumiinosiin, kuten lantioon ja rintoihin, minkä lisäksi naiseus tulee esille itämaisessa tanssissa nimenomaan tietynlaisina liikkeinä ja eleinä.

Jos itämaisen tanssin feministisyyttä tai emansipatorisuutta arvioidaan tanssijoiden ja tanssimaailman eri tehtävissä toimivien henkilöiden sukupuolen mukaan, kuten esimerkiksi Adair (1992) tekee länsimaisen taidetanssinsa feministisessä analyysissä, itämainen tanssi Suomessa on ehdottomasti naisten omaa aluetta. Adairin mukaan naisten miehiä huonompi asema taidetanssimaailmassa näkyy esimerkiksi siinä, että miehiä on naisia enemmän koreografeina ja tanssiryhmien johtajina, kun naiset ovat yleensä tanssijoita. Miehet saavat erityisasemansa sukupuolensa takia: koska miehiä tanssimaailmassa on vähemmän kuin naisia, he saavat uransa alkuaajoista lähtien erityiskohtelua ja heille tarjoutuu enemmän työtilaisuuksia. (Mt., 1992, 12, 16.) Itämainen tanssi taas määritellään useimmiten naisten tanssiksi (Jelin 1988a; Seppänen 1993; Siljamäki et al 2010). Kaikki suomalaiset tutkimukset omani mukaan lukien käsittelevät yksinomaan naistanssijoita⁴³. Suomessa miestanssijoita ja nimenomaan naisten tyyliksi miellettyä soolotanssia esittäviä miehiä on todella vähän (Nummela 2001). Tätä tyyliä tanssivat kuitenkin myös miehet sosiaalisena tanssina esimerkiksi Egyptissä, Turkissa ja Marokossa. Itämaisen tanssin ja maskuliinisuuden kytköksiä tutkineet Anthony Shay (2009) ja Stavrous Karayanni (2009) tulkitsevat, että miesten esittämästä tanssista tuli sen alkuperämaissa tabu kolonialismin ja siihen liittyvä homofobian myötä. Miehet toimivat esimerkiksi Egyptissä tanssityylin opettajina, mutta pitäytyvät esiintyessään maskuliiniseksi mielletyissä ja akrobaattisissa tanssityyleissä. Yhdysvalloissa ja Euroopassa toimii kuitenkin useita esiintyviä miestanssijoita, joista osa tanssii enemmän tai vähemmän samalla tavalla naisten kanssa.

Amerikkalaista tribal-tyyliä tutkinutta Barbara Sellers-Youngia mukaillen itämaista tanssia esittävä mies purkaakin maskuliinisuuden normeja, vaikka hän toisaalta toistaa orienttiin ja eksoottisuuteen liittyvää aistillista mystisen feminiinisuuden tai miehiä feminisoivan toiseuden käsitystä (Sellers-Young 2005, 285, 290, 295). Kuten toin edellisessä luvussa esille, omassa haastatteluaineistossani haastateltavat rajasivat itämaisen tanssin ”feminiinisen” soolotanssimuodon naisille, ja miehille varattiin selkeät miesten roolit. Osa suomalaisista tanssinopettajista ja tanssikouluista on rajannut tuntinsa vain naispuolisille osallistujille⁴⁴, mutta osa kutsuu mukaan myös miehet⁴⁵. Transtukupiste Helsingissä on järjestänyt useina vuosina itämaisen tanssin tunteja myös ”naisenmielisille”⁴⁶ henkilöille, eli sukupuolivähemmistöille. Mielestäni itämaisen

43 Lindgrenin (2011) tutkimuksessa käsitellään myös egyptiläisen itämaisen tanssin kehittäjän Mahmoud Redan opetuskäsitteitä, mutta kaikki suomalaiset haastateltavat ja kyselyyn vastanneet olivat naisia.

44 Esimerkki Tanssistudio Sahramin lajiesittelystä: ”Tanssin luonnollinen liikekieli sopii kaikille naisille ikään ja kokoon katsomatta (Sahrami 2012).”

45 Esimerkki El Hosseney Dance Schoolin lajiesittelystä: ”Itämainen tanssi sopii kaikenikäisille harrastajille, niin naisille, miehille kuin nuorille ja lapsillekin” (El Hosseney Dance 2012) ja Tanssikeitaan lajiesittelystä: ”Itämainen tanssi sopii myös miehille.” (Tanssikeidas 2012).

46 Ks. esim. http://www.seta.fi/doc/arkisto-kohtaan/Seta_0507.pdf (luettu 14.10.2012).

tanssin esittämistä ja harrastamista ei ole mitään syytä rajata sukupuolen mukaan sen missään muodossa.

Adair (1992) käsittelee naisten esittämiä rooleja ja naisten representaatioita balettissa, modernissa tanssissa, postmodernissa tanssissa ja uudessa tanssissa. Moderni tanssi onkin esitetty usein erotuksena baletista vahvojen naisten esiin nousuna ja mahdollisuutena käsitellä kriittisesti yksipuolisia naiskuvia. Erityisesti baletti näytetään Adairille tanssimaailman epätasa-arvoisuuden ja naisten alistuksen kiteytymänä. Foucault'laisittain analysoidut tiukat harjoituskäytännöt ja sisäistetty ruumiinkuri näyttävät baletin varsin rajoittavana naisten kannalta. Naisten esittämät roolit balettissa näyttävät naiset tukea tarvitsevinä ja kannateltavina miehisen katseen kohteina. (mt., 82–118.) Sukupuolieron purkamisen mahdollisuudet sijoittuvat Adairilla uuteen ja postmoderniin tanssiin, joissa on sallivampi ruumiskäsitys, joissa naisten esittämät roolit ovat monipuolisempia ja joista osassa myös artikuloidaan selkeästi feministisiä päämääriä.

Itämainen tanssi tulkittu esimerkiksi Yhdysvalloissa osaksi seksuaalista vapautumista ja naisliikettä 1960-luvulta lähtien (Sellers-Young 2005; Keft-Kennedy 2005). Suomessakin se on ollut feministisesti orientoituneiden tutkijoiden suosiossa 1980-luvulla⁴⁷. Itämaisen tanssin kytkös naisliikkeeseen ja siten myös tanssin poliittiset aspektit käyvät ilmi 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa julkaistun itämaisen tanssin vuosijulkaisun *Šahrazadin* sivuilta⁴⁸. Tämä liittyy suomalaiseen tasa-arvon käsitteessä tapahtuneeseen muutokseen. 1960-luvulla alkanut ja 1970-jatkunut tasa-arvopoliittikka Suomessa perustui vahvasti sukupuolineutraaliuden korostamiseen ja tasa-arvon mittarina oli aina mies (Liljeström 2008, 230–231). Naisten erilaisuus resurssina tuli politiikkaan vasta 1980-luvulla (mt., 234), samoihin aikoihin kuin itämainen tanssi tuli tutuksi myös muun muassa naistutkijoiden piirissä.

Tutkija Ulla Kosonen kirjoitti vuonna 1988 ilmestyneessä *Uuteen liikuntakulttuuriin* -teoksessa menneensä vatsatanssikurssille etsimään naisellisen liikkumisen normeja ja sääntöjä mielellään niiden kyseenalaistaminen tai jopa syytteeseen asettaminen

47 Jyväskylän yliopiston tutkijanaiset kutsuivat Irene Jelinin vieraakseen Kulttuurin tutkimuksen verkoston järjestämään tapahtumaan ”Naisvisioita kulttuuriin ja kulttuurissa” vuonna 1985. Myös turkulainen itämaisen tanssin opettaja Annika Hakala opetti tanssia Naiskeskuksessa 1980–90-lukujen vaihteessa. Samoin Helsingissä itämaista tanssia opetettiin tutkijanaisille (Saarikoski 2003, suullinen tiedonanto). Itämainen tanssi oli esillä myös vuonna 1988 Oslossa järjestetyssä Pohjoismaisessa Forumissa, joka kokosi tuhansia pohjoismaisia naisia muun muassa naistutkimuksellisten kysymysten äärelle. Suomalainen itämaisen tanssin pioneeri, psykologi Airi Salmela opetti itämaista tanssia Lappeenrannan Naisunionin järjestämässä workshoppeissa. (Laukonsuo 1989, 13.)

48 Suomessa huhtikuussa 1987 vierailleelle amerikkalaiselle tanssigurulle Serena Wilsonille on omistettu *Šahrazadin* ensimmäisessä numerossa useita aukeamia, joiden joukossa on hänen Annantalon konserttinsa käsiohjelma. Ohjelmassa oli Wilsonin ja suomalaisten tanssijoiden lisäksi egyptiläisen kirjailijan ja naisaktivistin Fathia Al-Assalin kirjoittaman monologin ”Kahtia leikattu nainen” esitys. Käsiohjelmassa kirjoitetaan näin: ”Fathia Al-Assal on Egyptin tunnetuimpia naiskirjailijoita. Hän kuuluu naisliikkeen aktivisteihin ja hänet tunnetaan myös oppositiopoliitikkona. Hänen kirjailijatyönsä selkeimpiä teemoja on naisen asema, vapautumisen perinteiden kahleista. Näytelmässä eri-ikäiset naiset kertovat elämästään. Monologi on näytelmän [Naiset ilman huntua, 1982] erään naisen kertomus, jossa hän kuvaa mm. oman ympärileikkauksensa.” (Šahrazad 1988, 22). Monologin teksti julkaistiin *Šahrazadin* toisessa numerossa 1989, 40–41. On vaikeaa kuvitella näin rajua poliittista ja feminististä kannanottoa nykyisiin itämaisen tanssin näytöksiin.

(Kosonen 1988, 175). Kososen mukaan vatsatanssi herättää ristiriitaisia tunteita, mutta se voi olla keino elvyttää naisten keskinäistä yhteyttä, oman ja toisen naiseuden arvostusta ja haastaa länsimaisia liikkumisen normeja (mt., 180). Samassa teoksessa Soile Veijola (1988) epäilee itämaisen tanssin emansipatorisia vaikutuksia. Hän luonnehtii tietoisien poleemisissa kirjoituksessaan erilaisia liikuntamuotoja ja niiden merkitystä naisille. Vatsatanssista hän kirjoittaa seuraavasti:

Huomattuaan *toisemmuutensa* urheilukulttuurissa ovat eräät yliopiston naiset alkaneet elvyttää itsetuntoaan naisellisia ilmaisutapoja korostavilla liikuntamuodoilla, kuten vatsatanssilla. -- Onko tällainen ruumiinkulttuuri vapauttavaa? Eikö pikemmin ole kyse taaksepäin katselevasta utopiasta, jossa katkaisemme yhteydet miesten isännöimään urheiluun ja jäämme hekumallisesti pyörittelemään lanteitamme "läheisessä ja hedelmällisessä suhteessa luontoon"? (Veijola 1988, 161–162.)

Veijolan kommenttia voi lukea huolena naisten vetäytymisestä miesten hallitsemalta liikuntakulttuurin areenalta, jolla olisi paljon tehtävää tasa-arvon saavuttamiseksi.

Myös Virginia Keft-Kennedy näkee itämaisen tanssin rajoja rikkovan luonteen groteskin naisruumiin ja feminiinisyyden speaktaakkelin näkyvyydessä. Keft-Kennedyn mukaan itämaisen tanssijan ruumiin värisevät ja rullaavat liikkeet luovat vaikutelman luonnollisesta, kontrolloimattomasta ja ylenpalttisesta liikkeestä, joka häiritsee länsimaista käsitystä siitä, millainen naisen tulisi olla ja miten hänen tulisi liikkua. Samalla tämä näkyvyys voi olla vaarallista naiselle, koska se altistaa naisen ruumiin arvioivan ja seksualisoivan katseen alle. (Keft-Kennedy 2005a, 291–292.) Näkemys pohjautuu Mary Russon (1994) kehrittelemään ajatukseen groteskin naisruumiin kumouksellisuudesta, joka perustuu Mikhail Bakhtinin (1984) karnevaali- ja groteskiteoriaan. En voi täysin yhtyä Keft-Kennedyn näkemykseen itämaisen tanssin liikekielen tai tanssijan naisruumiin kumouksellisuudesta, sillä myös itämaisen tanssin liikekieli ja sen oppiminen ja harjoittelu voivat olla hyvinkin kurinalaista ja kontrolloitua. On totta, että esimerkiksi itämaisen tanssin oppilasnäytöksissä monennäköiset ja -kokoiset, myös lihavaksi määrittyvät naiset voivat esiintyä, mutta heidän kehojensa peittämistä ja paljastamista koskevat toisenlaiset normit kuin hoikempia tanssijoita. Toisten sopii käyttää paljastavampia vaatteita kuin toisten. Lantion ja vatsan väristysliikkeet voivat vaikuttaa hallitsemattomilta, mutta liikkeet perustuvat kuitenkin etenkin länsimaissa hyvin tarkasti pilkottuun ja analysoituun tekniikkaan ja ymmärrykseen esimerkiksi kehon anatomista ja liikkuvuudesta. Itämaisen tanssin kumouksellisuutta on paikannettu myös sen eri alalajeihin tai tyyleihin. Barbara Sellers-Youngin (2005) mukaan 1960-luvun vapautuneessa San Franciscossa syntynyt American Tribal -tyyli purkaa kabareetanssin luomaa käsitystä itämaisesta tanssijasta miesten katsetta varten tanssivana. Tanssin kumouksellisuutta täytyykin arvioida aina tilannekohtaisesti ja monesta näkökulmasta.

Janet Wolff (1997) on kirjoittanut tanssista ja ruumiista feministisen politiikan ja muutoksen paikkana. Postmoderni tanssi näyttäytyy Wolffille varsinaisen transgressiivisen politiikan paikkana, koska siinä on purettu itse tanssin käsitettä esimerkiksi ottamalla produktioihin mukaan muita kuin tanssikoulutuksen saaneita ihmisiä ja käsitelty kriittisesti myös muita hierarkian perusteena toimivia eroja (Wolff 1997, 95–96; postmodernista tanssista dikotomioiden purkajana ks. myös Albright 1997; Briginshaw 2001). Tällainen näkemys tietyistä tanssin lajeista potentiaalisesti feministisen politiikan kannalta ongelmallisina tai edistyksellisinä ei nähdäkseni edistä kriittistä, paikallisia tulkintoja ja konteksteja sekä ilmiöiden monimutkaista luonnetta korostavaa tutkimusta (ks. myös Banes 1998, 3–4; Väättäinen 2003, 87). Täten en lähtisi arvioimaan myöskään itämaista tanssia erityisen kumoukselliseksi tanssiksi, vaikka onkin feministisen politiikan kannalta merkityksellistä, että se on tarjonnut naisille mahdollisuuden omaan tanssitilaan sekä oman kehon kokemiseen arvokkaaksi ja kauniiksi.

Adairin ja Dalyn kontribuutio feministiselle tanssintutkimukselle on ollut merkittävä, mutta heidän työtään on kritisoitu naisten uhriasemaa painottavasta näkemyksestä. Muun muassa Sally Banes (1998) on tarttunut näihin yksipuolisiin tulkintoihin ja tuonut esille sekä baletin että modernin tanssin naiskuvien monimutkaisuutta ja kompleksisuutta, baletin avioliittojuonen vaihtoehtoisia tulkintoja sekä naistanssijan mahdollisuuksia muuntaa koreografiaa esityksessä analysoimalla tanssiesitysten eri elementtien mahdollistamia kulttuurisia sukupuoli-identiteettien representaatioita. Banes sanoutuu irti Adairin yleisistä väitteistä tiettyjen tanssilajien alistavuudesta tai vapauttavuudesta, mikä tekee mahdolliseksi nähdä sama tanssiesitys sekä naisia ja seksuaalisuutta koskevien näkemysten haastajana että kulttuurisena hyväksikäyttönä. (Banes 1998, 2–3; myös Brown 1994, 206). Näen oman tutkimukseni jatkavan tätä linjaa, jossa tanssin tulkinnat avaavat mahdollisuuksia tutkia sekä kulttuuristen representaatioiden rajoittavuutta että tapoja purkaa näitä kuvia.

Terveellistä, luonnollista ja spirituaalista tanssia

Itämaista tanssia on tanssittu, opetettu, markkinoitu ja esitetty mediassa painotetusti terveys- ja hyvinvointidiskurssin⁴⁹ kautta. Tämä tuli näkyviin myös omassa tutkimusaineistossani. Yksi *Kuun taikoja* -projektin tansseista, *Väsynyt* kommentoi suoraan tanssin parantavaa voimaa. Riikka Posti arvelee, että itämaisen tanssin opettajat ovat päätyneet korostamaan tanssin terveydellisiä vaikutuksia mahdollisesti muiden etnisten tanssien aseman nousemisen myötä (Posti 2009, 9). Jotkut tanssijat taas korostavat nimenomaan muita kuin terveydellisiä syitä tanssiharrastukselleen, ja kokevat terveydellisten seikkojen korostamisen vievän huomiota tanssin muilta ulottuvuuksilta kuten taiteelliselta ilmaisulta (ks. Markkanen 1997, 52).

Liikuntatieteilijä Mariana Siljamäen (2010) haastattelemista itämaisen tanssin opettajista yksi korosti tanssin merkitystä henkiselle ja fyysiselle hyvinvoinnille, ja hän nimeääkin tämän somaattiseksi orientaatioksi viitaten Richard Shustermanin (2004, 2009) ja Leena Rouhaisen (2006, 2008) somatiikkaa koskeviin teksteihin. Somaattiselle orientaatiolle ominaista on korostaa kehon ja mielen yhteyttä, vaihtoehtoisia hoitomuotoja ja psykofyysisesti orientoitunutta psykologiaa. (Siljamäki et al 2010, 48.)

Itämaisen tanssin terveyttä edistäviä vaikutuksia ei ole syytä kiistää, mutta terveysdiskurssin osalta voidaan esittää myös joitakin varauksia sen suhteen, millaista naiskuvaa tai tanssin funktiota se ehdottaa. Muun muassa urheilusosiologi Pirkko Markula on käsitellyt foucaultlaisittain urheilun ja liikunnan suhdetta valtaan (Markula 2011) ja tarkastellut valtakriittisesti henkistä läsnäoloa korostavia mindfulness-lajeja, kuten joogaa ja Pilatesta. Markula kysyy, millaisia keho- ja terveysidealeja eri lajit esittävät ja miten lajit on esimerkiksi kaupallistettu. Esimerkiksi jooga lievittää Markulan mukaan stressiä puuttumatta stressin aiheuttajiin. Se vain toimii kipulääkkeen tavoin oireiden lievittäjänä. (Mt., 62–63.) Myös tanssintutkija Jill Green (2004) on pohtinut terveyden ja hyvinvoinnin käsitteiden sosiopoliittisia kytköksiä länsimaisessa tanssikasvatuksessa. Green hahmottaa Foucault'ta seuraten tanssijoiden minäteknologioita suhteessa terveyden ja hyvinvoinnin medikalisoitumiseen ja itsestä huolehtimisen normalisoitumiseen (mt., 69). Tanssikoulutuksessa tämä on näkynyt siirtymänä opettajan suorasta oppilaan kehoa koskevasta ohjauksesta oppilaan jatkuvaan itsereflektioon ja tarkkai-

49 Esimerkiksi fysioterapeutti Anna-Riitta Koivisto (ent. Nora) on kehittänyt vatsatanssista 1990-luvulla monipuolisesti kehoa ja mieltä kuntouttavan lajin, fysionapiksen. (Koivisto n.d.) Koivisto teki tanssilajia tunnetuksi Ylen kanavillakin esitetystä *Napatanssi*-opetusohjelmassaan, jossa juuri tanssin terveysvaikutukset nousivat keskiöön. Internet-sivuillaan Koivisto listaa napatanssin terveydellisiä vaikutuksia päästä varpaisiin ja mainitsee myös lantionpohjalihasten eli ”rakastelulihasten” vahvistuvan tanssin myötä. (Ks. myös Raivio 2006 itämaisen tanssin terveydellisistä vaikutuksista.) Tällä tavalla itämainen tanssi kytketään terveysdiskurssin kautta myös seksuaalisuuteen. Stereotyyppisessä itämaisen tanssijan representaatiossa tanssijan seksuaalisuus ja seksikkyyys paikantuvat yleensä pintaan, pukeutumiseen, koristautumiseen ja vietteleviin liikkeisiin, mutta Koivisto kytkee seksuaalisuuden ja tanssin yhteen korostamalla naisten seksuaaliterveyttä.

Tanssin terveysvaikutuksia on tutkittu muun muassa selkäpotilaiden fysioterapiassa (Leinonen, Lindgren & Riento 1994) sekä raskauden aikana ja synnytyksestä toipumisessa (Osara 1999; Takala & Virtanen 2001) hoito- ja terveysalan ammattikorkeakoulujen ja -opistojen opinnäytetöissä.

luun. Oppilaat kokevat itsestä huolehtimisen omaehtoisena ja yksilöllisenä toimintana näkemättä sen sosiaalisia ulottuvuuksia ja havaitsematta sitä sisäistettynä ulkoa tulevan normin ja ideaalin tavoitteluna. (Mt., 69–71.)

Tanssin kontekstissa terveyden ja hyvinvoinnin medikalisoituminen yhdessä tanssin ruumisideaalin kanssa saattaa johtaa esimerkiksi syömishäiriöihin tai oman kehon tarpeiden ohittamiseen. (Mt, 73–75.) Kuten olen aikaisemmin tuonut esille, itämaisessa tanssissa on suhtauduttu sallivasti ruumiiden moninaisuuteen (ks. Downey et al. 2010) mutta myös itsekontrolli ja toisten kehojen arvostelu niiden koon perusteella on itämaisessä tanssissa totta.

Itämainen tanssi on kytköksissä käsitykseen elämää uusintavasta naisruumiista, mikä on näkynyt esimerkiksi raskaana oleville tai synnyttäneille naisille vauvojensa kanssa suunnatussa tanssinopetuksessa. Olen itsekin opettanut itämaista tanssia raskaana oleville ja pienten vauvojen äideille turkulaisessa Mammakeidas ry:ssä, joka on myös profiloitunut vaihtoehtoihin lastenhoitotapoihin. Äiti-vauva-tanssikursseja on järjestetty muuallakin ja usein juuri silloin, kun tanssinopettaja on itse saanut lapsen.

Itämaisen tanssin liikekieli ja erityisesti sen pehmeät, kaarevat ja unduloivat liikkeet on nähty synnytykseen valmistautumiseen ja siitä toipumiseen ja myös vauvan rauhoittamiseen sopivina. Terveydenhoitaja ja kätilö Hellä Laaksonen tarjoaa yksityisessä neuvolassaan muiden palvelujen ohella äitiysvatsatanssia. Hän perustelee tätä fysiologisten vaikutusten lisäksi viittaamalla vatsatanssin merkitykseen vuosituhansien ajan äidiltä tyttärelle siirtyvän toiminnallisena perintönä. Laaksosen mukaan vatsatanssi on ollut osa jokapäiväistä elämää ja sillä on kunnioitettu äitien luomisvoimaa. (Hellä Hathor 2007.) Laaksosen yritys on nimeltään Hellä Hathor, jossa Hathor viittaa egyptiläiseen äitiyden, imetyksen, musiikin ja tanssin jumalattareen. Yrityksen internet-sivuilla itämaisen tanssin liikkeiden kuvaillaan imitoivan synnytystä ja perustuvan naisen luonnolliseen liikehdintään (Hellä Hathor). Laaksosen yhtenä tavoitteena on muuttaa mielikuvaa itämaisesta tanssista erotiikan verhoamana ”positiiviseen mielikuvaan naisvartalon päivittäisestä kehon huollosta ja hauskaasta liikunnasta, Äitimäisestä tanssista, oman kehon tuntemisesta ja hallinnasta” (Laaksonen 2008).

Luonnollisuuden diskurssi itämaista tanssia koskevissa käsityksissä on mielenkiintoinen ja moninainen. Yhtäältä se rinnastuu luonnolliseen naisruumiin liikkeeseen, naisruumiin luonnollisia muotoja ja liikkumisen tapoja myötäilevään liikekieleen (artikkeli II). Toisaalta erityisesti synnytystanssista puhuttaessa luonnollisuus asettuu vastakohtaksi medikalisoitulle, toimenpiteiden kohteena olevalle naisruumiille. ”Luonnollisessa” tai ”luonnonmukaisessa” synnytyksessä naisen pitäisi olla keskeinen, aktiivinen toimija muiden avustaessa häntä tässä luonnollisessa syntymän tilanteessa. (Dox 2005, 325–327; ks. myös Markkanen 1997, 46–47.) Luonnollisuuden diskurssi liittyy spirituaaliseen vatsatanssiin siten, että naisen luomisvoimaa ylistetään ja sitä voidaan estetisoida tanssissa. Se voidaan liittää myös kuviteltuun menneisyyteen tai Lähi-idän kulttuureihin, joissa tanssin ajatellaan liittyneen/liittyvän synnytykseen rituaalinomaisesti. (Dox 2005, 324.) Spirituaalista itämaista tanssia Yhdysvalloissa tutkinut

Donnalee Dox huomauttaakin tanssintutkija Christy Adairiin (1992) viitaten, että synnytystanssissa naisruumis nähdään joko uuden elämän tai hengen välittäjänä ja kanavana. Synnytystanssissa arvostetaan itsestä luopumista, mutta aina (ja ehkä vain) tanssissa. (Mt., 32, 29. Sit. Dox 2005, 327.)

Erityisesti Yhdysvalloissa itämaisen tanssin historiaan on kytketty teorioita ”muinaisista” matriarkaateista, jumalattarien palvontamenoista sekä hedelmällisyys- ja synnytysrituaaleista (Dox 2005; Deagon 2005). Merkkejä jumalatartansseista on esiintynyt ainakin suomalaisten tanssiryhmien ja julkaisujen nimissä⁵⁰. Suomessa valtakunnallisen itämaisen tanssin yhdistyksen nimi, Seitsemän Hunnun Tanssi viittaa myyttiin Ishtar-jumalattaresta kuten yhdistyksen julkaisema *Ishtar*-lehtikin. Lehden sisällöstä tai yhdistyksen toiminnasta ei kuitenkaan voi löytää viitteitä spirituaalisuudesta.

Donnalee Dox valottaa artikkelissaan monipuolisesti ”spirituaalisen vatsatanssin” käytäntöjä Yhdysvalloissa. Hän jaottelee sisäistä henkisyttä tanssin avulla tavoittelevat tanssikäytännöt neljään ryhmään: jumalatartanssit, papitartanssit, synnytystanssit sekä tanssimediaatio. (Dox 2005, 309.) Perusta kaikille on sama, vaikka keinot vaihtelevat: sisäistä henkisyttä ja totuutta itsestä etsitään ruumiillisen harjoituksen kautta. Sisäinen totuus nähdään modernin länsimaisen teollistuneen yhteiskunnan ja kulttuurin peittämänä, joka voidaan paljastaa tanssin avulla. Spirituaalinen diskurssi korostaa tanssijoiden intentiota, jolloin syntyikin usein konflikteja tanssia katsovan ja sitä esittävän tarkoituksien ja tulkintojen välillä. Tanssijan ruumis tulee kuitenkin helposti tulkituksi naisruumista seksuaalistavan katseen mukaan, vaikka esiintyjien tarkoitus olisikin korostaa naisten toimijuutta ja oman ruumiin hallintaa. (Mt., 306–307.)

Spirituaalisessa diskurssissa itämainen tanssi on kumouksellista, sillä se on naisten yrittäminen vapautua länsimaisen kulttuurin ja median syöttämästä naiskuvasta. Naisruumiin tulkinta pyhänä tai jumalallisena on arkea järjestävä periaate ja mahdollistaa patriarkaalisen kulttuurin uudelleentulkinnan, jossa naisruumis yhdistää psyykkisen maailman luonnonympäristöön. Dox näkee, että kulttuurikritiikin ruumiillisuus lingvistiksen sijaan, kokemuksellisuus älyllisyyden sijaan ja tanssijan intention korostaminen ruumiin kulttuuristen koodien mukaisen tulkinnan sijaan voivatkin olla juuri tämän projektin vahvuuksia, ei heikkouksia. Poliittisen ja sosiaalisen muutoksen saavuttaminen tällä tavalla jää kuitenkin Doxinkin tekstissä auki, vaikkei täysin poissuljetuksi mahdollisuudeksi (Dox 2005, 323, 328, 334). Esimerkiksi jumalatartansseissa on tyypillistä viitata hyvin rauhanomaisiin ja rakkaudellisiin arkkityyppihin; vihaisia, militantteja tai verenhimoisia jumalattaria niissä ei juurikaan näy. Kuviteltu matriarkaalinen menneisyys näyttäytyy rauhanomaisena rinnakkaiselona ja itsetuntemuksen paikkana. (Mt., 312.)

50 Myös Masrah ry. tuotti *Ishtar*-nimisen tanssiteoksen ensimmäisen kerran 1990-luvun alussa pidetyille itämaisen tanssin festivaaleille Jyväskylässä. Teos esitettiin myöhemmin *Yalla! 2000* -festivaalissa Helsingin yliopiston juhlasalissa.

Feministitutkija Sari Näre (1988) kirjoittaa *Šahrašad*-lehdessä⁵¹ naisen arkkityypisistä malleista kreikkalaisten jumalatarhahmojen personifikaationa, jungilaisesta persoonallisuustyypeistä ja mytologisista peruselementeistä (maa, vesi, ilma, tuli) tarkoituksenaan kuvata naisen ja ”naisuuden” kokemisen potentiaaleja ja moninaisuutta. Tekstin lähtökohtana ovat patriarkaalisen kulttuurimme tarjoamat latteat tai tyhjät naiskuvat, jotka eivät ota huomioon naisten moninaisuutta eivätkä tarjoa riittävää mallia kokemusten jäsentämiseen ja psyykkisen perustan etsimiseen. Näre viittaa tekstissään kollektiiviseen tiedostamattomaan ja psykoanalyysiin, joiden parissa hän on työskennellyt myös vuonna 1995 ilmestyneessä sosiologian väitöskirjassaan. Lehden seuraavissa numeroissa käsitellään myös myyttejä Lilitistä ja Salomesta, naisia rajoittavia kauneuskäsityksiä ja androgyniaa (*Šahrazad* 1989 ja 1990).

Dox asettaa tälle spirituaalisen tanssin kumouksellisuudelle kolme rajoitusta: käsitokset muinaisista matriarkaalista kulttuureista materiaalisena todellisuutena, välittömästä todellisen tai ”luonnollisen” itsen kokemuksesta ja naisten kokemusten univiersaaliudesta ovat kriittisen eroja painottavan kulttuurintutkimuksen näkökulmasta ongelmallisia. (Dox 2005, 321–322.)

Omassa tutkimusaineistossani itämaisen tanssin spirituaaliset tulkinnat eivät tulleet esille. Olen kyllä listannut teeman vuoden 1998–1999 haastatteluiden teemoihin, mutta olen päättänyt jättää aiheen pois. Diskurssi tuntui minusta vieraalta sekä tanssijana että kenttätutkijana. Tämä on tietysti kiinnostavaa tutkimuksen pätevyuden arvioinnin kannalta: jos muun tutkimuskirjallisuuden perusteella spirituaalisuus oli yksi itämaisen tanssin merkityksiä länsimaissa kehystävä tulkinta, olisin voinut kysyä aiheesta tutkittaviltani. Kysymystä voidaan lähestyä ehkä olettamani itämaisen tanssin maailman sekulaarisuuden ja yleensäkin uskonnollisuutta tai henkisyyttä koskevien keskustelujen erityisen luonteen kautta. Olen ehkä pitänyt puhetta tanssin spirituaalisesta luonteesta yksityisenä asiana ja olettanut, että haastateltavani joko torjuisivat spirituaalisuutta koskevat kysymykset tai jos kokisivat asian omakseen, he eivät välttämättä haluaisi puhua asiasta leimautumisen pelon vuoksi. Vaikka uskonto ja uskonnollisuus eivät nyky-Suomessa ole merkityksetön asia – otetaan esimerkiksi vaikka uskonnolliset argumentit lainsäädäntökeskustelussa – koen itse uskonnon yksityisasiaksi. Tutkimukseni perusteella ei voikaan päätellä, etteikö spirituaalisellakin itämaisen tanssin tulkinnalla voisi olla merkitystä nyky-Suomessa.

Feminiiniset liikkumisen tavat

Hyödynsin toisessa artikkelissa feministifenomenologin Iris Marion Youngin ajatuksia feminiinisistä tilan ja intentionaalisen liikkeen kokemisen tavoista suhteessa itämaisen

51 *Šahrazad*-lehden toisessa numerossa on julkaistu myös katkelma Näreen pro gradu -työstä *Kiimaisen naisen arkkityyppi miestenlehdissä*.

tanssin liikekieleen ja tanssijoiden kokemukseen omasta esiintyvistä kehostaan potentiaalisesti miehisen objektivoivan katseen kohteena. Iris Marion Young käsitteli 1980-luvulta lähtien teksteissään naisten vähän käsiteltyjä ruumiillisia kokemuksia, kuten kuukautisia ja raskautta suhteessa muun muassa Maurice Merleau-Pontyn teoriaan eletystä ruumiista ja Simone de Beauvoirin ajatukseen situaatiosta sosiaalisten, kulttuuristen ja taloudellisten ehtojen määrittelemänä elämäntilanteena. Tässä näkemyksessä naisten elettyä kokemusta ja ruumiillista suuntautumista ympäristöönsä määrittää ristiriita yhtäältä ihmisyyteen kuuluvan transsendenssin ja subjektiviteetin sekä naisten tilannetta määrittävän immanenssin ja toiseuden välillä.

Klassikkoesseessään ”Throwing Like A Girl” Young (1980/2005) argumentoi, että naiset kokevat kehonsa ulottuvuudet esimerkiksi palloa heittäessään eri tavalla kuin miehet tilanteestaan johtuen. Naiset ja miehet istuvat ja seisovat eri tavoin, tarttuvat voimaa vaativiin tehtäviin erilaisella intensiteetillä ja käyttävät vähemmän tilaa kuin miehet. Naiset aliarvioivat ja epäilevät fyysisiä kykyjään. Näistä Young muodostaa kolme feminiinistä ruumiillisen olemassaolon modaaliteettia: epäselvä transsendenssi (engl. *ambiguous transcendence*), estynyt tavoitteellisuus (engl. *inhibited intentionality*) sekä epäjatkuva yhteys (engl. *discontinuous unity*) suhteessa ympäristöön. Näin ollen myös feminiininen tilan kokemus on erilainen: tila koetaan suljettuna ja sillä on kaksoisrakente (tila täällä, joka on kehoni ulottuvilla, ja tila tuolla, jota voin katsoa mutta johon liikkeenivät voi ulottua).

Jos ruumiinfenomenologiassa transsendentti subjekti muodostaa eletyn tilan omilla intentionaalisilla liikkeillään, rajoittuneesti tilassa liikkuva kokee itsensä enemmän tilan määrittämänä ja asemoimana objektina. Näillä kaikilla tekijöillä on Youngin mukaan yhteys siihen, että naiset kokevat ruumiinsa ristiriitaisesti yhtä aikaa sekä subjektiksi että objektiksi: särkyväksi, esinemäiseksi, katsottavaksi ja toimintojen kohteena olevaksi. (Young 1980/2005).

Tulkitsin artikkelissani, että itämaisen tanssin harrastajien epäsoviviksi tulkitsemisissa liikkeissä, kuten jalkojen liian aukinaisissa asennoissa, kuvastuu naisruumiin käsittäminen objektiksi. Naisten ruumiin seksualisoimista tutkineen Frigga Haugin (1983/1987) ja Sandra Bartkyyn (1988/1998) viitaten kirjoitan, että ”liian suuret liikkeet ja liian avonainen asento altistavat ruumiin objektivoivalle ja seksualisoivalle katseelle, ja siksi tällaisia liikkeitä vältetään” (artikkeli II, 150). Myös tanssietnologi Karin Högström (2010) käsittelee itämaista tanssia koskevassa tutkimuksessaan tanssijoiden strategioita mahdollisen objektivoinnin suhteen viitaten Youngiin. Näitä keinoja ovat muun muassa ammatillisuuden korostaminen, seksuaalisiksi tulkittavien elementtien häivyttäminen tanssista, tanssin autenttisuuden ja alkuperäisyyden korostaminen sekä itsen etäännyttäminen feminiinisyyden esityksestä ironian ja leikkisyyden kautta. Högström kutsuukin itämaisen tanssin feminiinisyyttä hyperfeminiinisyydeksi, joka siis liioittelee feminiinisyyden tunnusmerkkejä ja samalla kyseenalaistaa niiden luonnollisuuden. Itse asiassa itämaisessa tanssissa ei ole nähtävissä vain yhtä feminiinisyyttä vaan useita erilaisia naisellisuuksia. Tanssijan onkin mahdollista kokea itsensä toimi-

vaksi, vahvaksi ja itsetietoiseksi subjektiksi, joka ottaa haltuun ympärillä olevaa tilaa uusin tavoin erilaisia feminiinisyyksiä yhdistellessään. (Mt., 26–27, 91.)

Myös tanssintutkija Anna Aalten (2004) on hyödyntänyt Youngin ajatuksia feminiinisistä kehon ja liikkeen kokemisen tavoista balettia koskevassa tutkimuksessaan, jossa hän näkee balettiharjoittelun korostavan naisten kokemusta kehoistaan välineinä, esineinä ja objekteina. Young (1998) arvioi ”Throwing Like a Girl” -artikkelissaan esittämäänsä näkemyksiä feminiinisistä tilan ja liikkeen kokemisen tavoista myöhemmin ja suhtautui kriittisesti tapaansa käsitellä liikkeiden ja asentojen sulkeutuneisuutta ja epävarmaa transsendenssia merkinä pelkästään naisten alistuksesta. Pyrkimys transsendenssiin ja intentionaalinen, suora suhde tilaan näyttävät tekstissä arvokkaammilta kuin feminiiniset tavat tilan käyttämisen tavat. Young kritisoi myös tapaansa asettaa maskuliiniset tavat universaaleiksi transsendenttisen subjektiuden lähteeksi. (Young 1998, 289.)

Tässä kritiikissä piileekin mahdollisuus arvioida erilaisia liikkumisen ja tilaan suhtautumisen tapoja toisin. Esimerkiksi Hanna Väätäisen tutkimukset pyörätuolikipatanssista, viemisen ja vietävänä olemisen suhteista (Väätäinen 2003, 86–92) ja passiivisuudesta (mt., 158–162) positiivisesti määrittävänä ja toimijuutta mahdollistavana ovat tärkeä kontribuutio tanssintutkimukseen. Feminiiniseksi määrittyvien asentojen ja liikkeiden väheksyminen ei edistä feminististä projektia sukupuoleen liittyvien käsitysten purkamisessa vaan pönkittää edelleen ajatusta maskuliinisista maailmassa olemisen ja liikkumisen tavoista tavoiteltavina ja universaaleina. ”Mies normina” -ajattelun kritiikkiä esiintyy myös omassa tutkimusaineistossani ja muutamissa itämaista tanssia länsimaissa koskevissa tutkimuksissa (esim. Dox 2006). Näiden tanssijoiden mielestä ”tasa-arvo on mennyt liian pitkälle” siinä mielessä, että se on vaatinut naisilta naisellisen ilmaisun ja ruumiin koristamisen hävittämistä (artikkeli II). Itämaisen tanssin suosio selittyy näissä käsityksissä juuri mahdollisuutena puuttuvan tai menetetyn naiseuden tai naisellisuuden ilmaisuun. Työelämään ja julkiselle alueelle liittyvään sukupuolten hierarkiaan tanssijat kuitenkin suhtautuvat kriittisesti.

Itämaisen tanssin nais erityisyyttä korostavilla ajatuksilla on kytkös toisen aallon feminismiin ja sen ajatuksiin patriarkaatin alistavuudesta. Radikaalifeministien ja kulttuurifeministien vaatimukset naisten biologisten tai kulttuurisesti opittujen ominaisuuksien arvostamisesta, miesten ulossulkeminen ja naisten välisen yhteisyyden korostamisesta (Alcoff 1988, 408–409) ovat oman kokemukseni mukaan jossain määrin toteutuneetkin itämaisen tanssin kentällä.

Naiskeskeisen vapautumisen diskurssi on ymmärrettävän voimakas juuri 1960- ja 70-luvun yhdysvaltalaisessa ja 1980-luvun suomalaisessa poliittisessa ja kulttuurisessa ilmapiirissä. Vaikka itämaisen tanssin markkinoinnissa ja mediarepresentaatioissa sekä useissa tutkimuksissakin korostettiin tanssin sopivuutta monille erilaisille naisille – nuorille, vanhoille, lihaville, laihoille – naisten väliset seksuaaliset, etniset, rodulliset ja luokkaerot jäivät miltei huomiotta. Vapautuneisuuden diskurssi onkin loppujen lopuksi peittänyt tietynlaisten valtaan ja eroihin liittyvien kysymysten käsittelyn. Tällaisia eroja

on käsitelty naisliikkeessä ja feministisessä tutkimuksessa yhä enenevässä määrin 2000-luvulle tultaessa, mutta keskusteluun itämaisestä tanssista ne eivät ole juuri löytäneet tietään (ks. myös Dox 2005, 334).

4. Naisten väliset erot itämaisessa tanssissa

Naisten väliset erot jäivät tutkimuksessani taustalle, kunnes puheeksi tulivat ”itämaiset” tai egyptiläiset naiset, joiden yhteiskunnallista asemaa ja elämää vertailtiin haastatteluissa jonkin verran suomalaisiin naisiin. 2000-luvun taitteessa, samanaikaisesti näiden havaintojen kanssa, suomalaisessa feministisessä keskustelussa tuotiin aiempaa enemmän esille jälkikoloniaaleja pohdintoja vallasta ja naistenvälisistä eroista (esim. Airaksinen & Ripatti 1999; Rossi 2003). Reflektoinikin tässä luvussa artikkeleissani keskeisiä erojen ja vallan käsittelyn strategioita suhteessa jälkikoloniaaliin feministiseen tutkimukseen. Aluksi perustelen jälkikoloniaalisen keskustelun tärkeyttä Suomessa ja itämaisen tanssin tutkimuksen yhteydessä koloniaalisen osallisuuden käsitteen avulla. Sitten siirryn käsittelemään toiseuden tai eron esittämistä itämaisessa tanssissa. Olen viitannut kaikissa artikkeleissa eri tavoin kulttuuriin, kulttuurieroihin tai kulttuuriin eroihin. Tavoitteenani on ollut purkaa käsitystä kulttuurista jähmeänä, selvärajaisena tapojen ja perinteiden kokoelmana, jonka avulla voisimme helposti selittää eroja ihmisten välillä. Kulttuurikäsitteen purkaminen näyttäisi olevan tällä hetkellä polttavan ajankohtaista, sillä kulttuurista on tullut monissa yhteyksissä rodun ja biologian kaltainen selittäjä ja rasististen asenteiden ja tekojen syytyke. Biologian sijaan selittäjäksi ja hierarkian oikeuttajaksi on otettu kulttuuri, tai siihen rinnastettava uskonto, joka nähdään syynä vaikkapa naisten alistukseen tai väkivaltaan. Kulttuuria koskevan keskustelun analyysi on erityisen tärkeää, sillä kulttuurisilla eroilla perustellaan myös epätasa-arvoa.

Jälkikoloniaalista näkökulmasta tarkasteltuina erojen käsittely itämaisessa tanssissa on ristiriitaista. Itämaista tanssia Suomessa koskevan kriittisen tarkastelun avulla voidaan osoittaa, että Suomi ei ole koloniaalisten valtasuhteiden osalta poikkeus vaan osa muuta maailmaa ja myös osallinen kolonialismiin. Jälkikoloniaalinen feministinen erokeskustelu on lisääntynyt Suomessa 2000-luvulta lähtien⁵². Tätä ennen sukupuolten välisten erojen problematisoiminen on ollut ensisijaista suhteessa muihin eron kategorioihin kuten seksuaalisuuteen, luokkaan, rotuun, etnisyyteen, vammaisuuteen ja ikään. Kolonialismilla tai kolonisaatiolla viitataan yleensä rakenteelliseen vallankäytön suhteeseen, jossa haltuunoton ja määrittämisen kohteena voivat olla niin maa-alueet,

52 Suomessa jälkikoloniaaleja näkökulmia on hyödynnetty enenevästi vasta 2000-luvulle tultaessa muun muassa rasismien tutkimuksessa (Suurpää 2002; Rastas 2007a), maahanmuuttajiin ja kodin merkityksiin liittyvissä kysymyksissä (Huttunen 2002), kriittisessä monikulttuurisuuden tutkimuksessa (Pääjoki 2004; Tuori 2009) ja ylijärjestyksen tutkimuksessa (Oikarinen-Jabai 2008; Urponen 2010). Taiteentutkimuksessa jälkikoloniaali analyysi on ollut voimissaan erityisesti kirjallisuudentutkimuksessa (esim. Ahokas & Kähkönen 2003; Rantonen 2010; Valovirta 2010; Ilmonen 2012). Rotua, etnisyyttä ja toiseuden problematiikkaa on käsitelty myös visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piirissä esimerkkeinä Leena-Maija Rossin (2003; 2009) analyysit rodun ja etnisyyden merkityksestä televisiomainoksissa sekä Eila Rantosen (1994; 1999) erityisesti pohjois-amerikkalaista tutkimuskenttää valaisevat artikkelit.

luonnonvarat, ihmiset kuin kulttuurikin. Jälkikoloniaalisella voidaan viitata siirtomaavallan jälkeiseen aikaan, jota kuitenkin edelleen sävyttävät kolonialistiset valtasuhteet. Teoriana jälkikoloniaalinen kritiikki pyrkii paljastamaan eriarvoistavia vallankäytön muotoja ja euro- ja etnosentrisiä käsityksiä toisista mutta pyrkii myös tuomaan esille keinoja, joilla kolonisoidut ovat vastustaneet kulttuurista ja taloudellista hallintaa (Kuortti 2007). Feministinen tutkimus on nostanut esille kolonisaation sukupuolittuneen luonteen: valtasuhteet asettavat miehet ja naiset erilaiseen asemaan niin kolonisoijina kuin kolonisaation kohteinakin. (Esim. Lewis 1996; 2004; Yeğenoğlu 1998.) Myös tanssia on tutkittu 1990-luvulta lähtien kansallisten, etnisten ja rodullistettujen identiteettien tuottamisen alueina sekä suhteessa koloniaalisiin valtasuhteisiin⁵³ (esim. Savigliano 1995; Ness 1997; Burt 1998; Shay 2002; Kaschl 2003; Hughes-Freeland 2008). Feministisen jälkikoloniaalin⁵⁴ keskustelun omalle tutkimukselleni merkittävin anti koskee orientalismin ja monikulttuurisen ideologian sukupuolen huomioivaa kritiikkiä sekä erojen, erilaisuuden ja koloniaalisen ambivalenssin käsitteiden purkamista ja hyödyntämistä tanssintutkimuksen kontekstissa (ks. Kuortti 2007, 11–13).

Koloniaalinen osallisuus ja toisen esittäminen

Jälkikoloniaalin teorian tuominen paikkoihin, joilla ei ole omaa siirtomaahistoriaa, on saanut lukuisia epäilijöitä (Mulinari et al. 2009; Kärjä 2005, 88, 102). Poikkeuksellisuus (engl. *exceptionalism*) onkin yksi tapa vähätellä Pohjoismaiden osallisuutta siirtoma-

53 Kolonialismin ja kulttuurin kytköksiin on kiinnitetty huomiota esimerkiksi pohtimalla siirtomaaisäntien suhtautumista (usein sääntelyä, rajoittamista ja kieltämistä) siirtomaiden asukkaiden tanssiin ja tanssin roolia sivilisaatioprosessissa (Reed 1998, 506).

54 Transnationaali tai ylirajainen feminisismi liittyy läheisesti jälkikoloniaaliseen tutkimukseen, ja sen tavoitteet ovat samansuuntaisia. Nagar ja Swarr tarkoittavat ylirajaisella tai transnationaalilla feminismillä kokonaisuutta ymmärryksistä, välineistä ja käytännöistä, joilla on kolmenlaisia tavoitteita: 1) kiinnittää huomiota globalisaation ja kapitalististen patriarkaattien rotua, luokkaa, sukupuolta ja seksuaalisuutta koskeviin normatiivisiin logiikoihin ja käytäntöihin sekä tapaan, jolla ne muovaavat koloniaalisia ja uuskoloniaalisia valtasuhteita, 2) tutkia, miten nämä prosessit vaikuttavat ja muovautuvat suhteessa erilaisiin subjektiviteetteihin ja ymmärrykseen yksilöllisestä ja kollektiivisesta toimijuudesta sekä 3) yhdistää feministisen politiikan kritiikkiä, itsereflektiota ja toimintaa ja vastustaa yksinkertaistavia oletuksia siitä, mitä feministinen politiikka kussakin ajassa ja paikassa merkitsee. (Nagar & Swarr 2010, 5.) Transnationaalilla feminismillä on tiivis kytkös nationalismiin feministiseen tutkimukseen eli kansakuntien ja kansallisuuksien rakentamisen ja purkamisen sukupuolittuneiden käytäntöjen tutkimukseen (Urponen 2010). Omassa tutkimuksessani kansallisuus ja suomalaisuuden rakentaminen tai purkaminen ei ole ollut keskiössä, vaikka siihenkin itämaisen tanssin tutkimuksessa olisi aineksia: rakentuuhan tanssin ”itämäisyys” tai egyptiläisyys aina kontrastina esimerkiksi länsimaisuudelle tai suomalaisuudelle. Esimerkiksi kolmannessa artikkelissani ylirajaisuutta voi hahmottaa monikulttuurisen ideologian mahdollistamien erilaisista valtapositiosta tulevien naisten välisten kohtaamisen kautta. Neljännessä artikkelissa ylirajaisen kohtaamisen paikkana ovat erilaiset egyptiläisen tanssin kontekstit, joita muovaavat kunkin osallistujan henkilökohtaiset, kulttuuriset ja poliittiset tulokulmat. Kyse on siis myös ylirajaisuuden feministisestä tutkimuksesta, johon jälkikoloniaalit teoreetikot ovat antaneet merkittävän panoksensa.

valtaan (Palmberg 2009, 36)⁵⁵. Teoksessa *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region* (2009) feministitutkijat hahmottavat pohjoismaiden suhdetta kolonialismiin Ulla Vuorelan (2009) esittelemän koloniaalisen osallisuuden (engl. *colonial complicity*) käsitteen kautta. (Jälki)koloniaalinen projekti houkuttaa tarjoamalla valtapositioita myös niille kansoille, ryhmille ja yksilöille, jotka eivät koskaan olleet osa siirtomaavaltajärjestelmää. Koloniaalisella osallisuudella tarkoitetaan sellaisia prosesseja, joissa (jälki)koloniaaliset kuvastot, käytännöt ja tuotteet tehdään osaksi pohjoismaista kansallista tai perinteistä kulttuuria. Esimerkiksi kampanjat lakritsipatukoiden rasistisen kuvaston säilyttämisen puolesta (Rossi 2009) tai sitkeästi n-sanan käyttöoikeutta vaativat nettikirjoitukset kertovat halusta nähdä Suomi poikkeuksellisenä ”lintukotona”, jossa rasismia ei koskaan ole ollutkaan. Samalla ne näyttävät Suomen koloniaalisen osallisuuden paikkana. (Mulinari et al. 2009, 1–2; Rastas 2007b, 119, 137–139.)

Nimeän toisessa artikkelissani länsimaisuuden ja itämaisyyden välisen erottelun korostamisen ja luonnollistamisen *symboliseksi uuskolonialismiksi*. Uuskolonialismilla tarkoitetaan siirtomaavallan purkautumisen jälkeistä tilannetta, jossa ovat vallalla kuitenkin edelleen vanhat valtasuhteet muodossa tai toisessa. Symbolinen uuskolonialismi itämaisessä tanssissa merkitsisi silloin Itää ja Länttä, itämaisyyttä ja länsimaisia subjekteja koskevien käsitysten kierrätystä. Olen analysoinut myös toimijuuteen liittyvät kysymykset osaksi kolonialistista diskurssia: itämainen nainen näyttää haastatteluissa luonnostaan tai kulttuurinsa takia tietynlaisena, kun taas länsimainen nainen on tanssijoiden näkemyksissä yksilöllinen toimija, joka voi valita monista vaihtoehdoista itselleen sopivimmat.

Koloniaalisen osallisuuden käsite kuvaakin nähdäkseni hyvin tilannetta, jossa itämainen tanssi Suomessa saa paitsi uusia merkityksiä, mutta myös kantaa mukanaan kytköksiä koloniaaliseen historiaan ja uusintaa koloniaalisten valtasuhteiden tuottamia puhetapoja toisista. Koloniaalinen osallisuus korostaa toimijuutta verrattuna symboliseen uuskolonialismiin, jossa korostuvat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset rakenteet ja kolonialismin systemaattisuus. Koloniaalisen osallisuuden käsite politisoi itämaisen tanssin ja estää sen näkemisen ”pelkkänä” viihteenä tai mukavana ja ”eksoottisena” harrastuksena.

Visuaalisen kulttuurin tutkijan Leena-Maija Rossin (2009, 190) mukaan esimerkiksi nykyäänkin orientalistista tai rasistista kuvastoa hyödyntävien tv-mainosten kohdalla voidaan puhua diskursiivisesta ja visuaalisesta osallisuudesta kolonialismiin. Kaavamainen tapa hyödyntää stereotyyppijä on viihteelle ja populaarikulttuu-

55 Suomi on toki nähty ensin Ruotsin ja sittemmin Venäjän kolonisoimana. Vähitellen myös Euroopan ja esimerkiksi Suomen sisäinen kolonialismi on hyväksytty osaksi kansallista historiaa: Suomella on omat historialliset vähemmistönsä, merkittävimpinä romanit ja saamelaiset, joiden kohdalla jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa esille nostetuilla toiseuttamisen ja järjestelmällisen syrjinnän käytännöillä on ollut surullisia seurauksia. Esimerkiksi sotien jälkeiset romanilasten huostaanotot ja sijoittamiset lastenkotiin (Pulma 2006, 173) sekä saamelaisten suomalaistaminen ovat vaikuttaneet näiden vähemmistöjen elämään merkittävällä tavalla (Kuokkanen 2007).

rille ominaista. Ella Shohat ja Robert Stam ovat kuitenkin todenneet, että kaikki negatiiviset stereotyyppiat eivät satuta kohteitaan samalla tavalla. Ratkaisevaa on se, kenellä on mahdollisuus vastustaa ja kontrolloida itseään koskevia stereotyyppioita. Erityisen haitallisia negatiiviset stereotyyppiat ovat silloin, jos ne koskevat historiallisesti marginalisoituja vähemmistöjä. Tällöin ne osallistuvat rakenteellisen syrjimyksen ja väkivallan käytäntöihin, jotka koskettavat todellisia ihmisiä. (Shohat & Stam 1994, 183, 184.) Vahingollisiksi stereotyyppioiksi määritettyjä itämaisen tanssin esityksiä voisikin tarkastella osallisuutena kolonialistiseen projektiin (ks. Rossi 2009, 190).

Tällaisia vahingollisia stereotyyppioita itämaisessa tanssissa käsittelee *Tanssi*-lehdessä vuonna 2002 julkaistu artikkeli ”Raqs sharqi ja etnopelleily” (Harjula 2002). Kristiina Harjula oli haastatellut Eeva-Liisa Kallionpäättä, joka on perehtynyt Suraya Hilalin egyptiläisen tanssin pohjalta kehittämään *raqs sharqi*-tanssityyliin⁵⁶. Kallionpää esittää artikkelissaan huolen aidon egyptiläisen tanssin katoamisesta – ja aidolla hän tarkoittaa Egyptissä suljetuissa perhejuhliissa esitettävää tanssia – kun taas yökerhoissa esitettävä ja Suomessakin suosittu itämaisen tanssin muoto leimataan epäaidoksi, etnopelleilyksi tai ”energiavarkaaksi”. Haastattelussa Kallionpää sanoo, että ”ikivanhan raqs sharqin tarina on surullinen kuten kaikkien väärinymmärrettyjen ja hyväksikäytettyjen. Sen energiavaras, napatanssi, kukoistaa ’koska helyt ja kilkuttimet ovat kivoja’ ja ’lantion vispaaminen on ihanaa’ ” (mt., 26). Niin sanotun itämaisen tanssin ”todelliset” juuret ovat Kallionpään mukaan eurooppalaisessa kolonialismissa, joka ilmeni muun muassa Egyptissä yökerhoviikkeen tuottamisena siirtomaayläluokalle 1900-luvun alussa. Vatsatanssissa yhdistyvät eri arabimaiden tanssiperinteet muun muassa länsimaiseen balettiin, ja se voi olla Kallionpään mukaan hyvää tai huonoa, mutta raqs sharqia se ei ole. Kallionpää korostaa raqs sharqin ja ”napatanssin” eroja mutta kokee myös tarpeettomana ja turhauttavana tanssityylien erojen tiukan määrittelyn. Kolonialismi ja orientalismin näyttävät tuhonneen ”alkuperäisen” tanssin, minkä takia ”napatanssiesitykset” ovat raqs sharqin kannalta vahingollisia.

Myös Karin Högström (2010) osoittaa tutkimuksessaan itämaisesta tanssista Tukholmassa, miten raqs sharqin harrastajat ottavat etäisyyttä kimaltelevaan itämaisen tanssijan figuuriin muun muassa pukeutumalla peittäviin ja yksinkertaisiin hameisiin ja mekkoihin sekä tanssimalla pää huivilla peitettyinä. Raqs sharqin harrastajat kokevat oman tyyliensä myös feminiinisiä ja maskuliinisia elementtejä yhdistelevänä ja siten kokonaisempaa naiseuden kokemusta tarjoavana tyylinä verrattuna hyperfeminiiniseen ”napatanssiin”. Högström tulkitseekin Beverley Skeggsiin (1997) viitaten, että luokan ja sukupuolen välinen kytkös itämaisen tanssin eri tyyleissä on tärkeä. Vaikka suurin osa tanssinharrastajista on valkoisia, keskiluokkaisia naisia, hyperfeminiinisen ”napatanssin” harrastajat assosioituvat helpommin kimaltelevan, koreilevan ja flirttaillevan tanssityylin tuottamaan ”halpaan” ja työväenluokkaiseen feminiinisyteen kuin

56 Högström (2010) käyttää tästä Suraya Hilalin tunnetuksi tekemästä tanssityylistä nimitystä ”egyptiläinen tanssi” (egyptisk dans).

kunniallisen, hillityn ja kontrolloidun raqs sharqi -tanssin harrastajat. Raqs sharqissa tanssijoiden on mahdollista toteuttaa normatiivista keskiluokkaista, hyvää makua osoittavaa naisellisuutta mutta jäädä samalla paitsi itämaisen tanssin leikkisästä flirttailusta ja vuorovaikutuksesta yleisön kanssa. (Högström 2010, 254, 258–259.) Högströmin analyysi osoittaa, miten rajoja ylittävien esitysmuotojen tutkimuksessa tärkeää on ottaa huomioon moninaisten erojen risteymät.

Toisen esittäminen

Sukupuolen näkeminen performatiivisesti tuotettuna rakennelmana on innoittanut lukuisia tutkijoita⁵⁷ käsittelemään myös rotua ja etnisyyttä esityksellisyuden näkökulmasta. Monet kirjoittajat (esim. Carlton 1995; Nieuwkerk 1996) ovat liittäneet itämaisen tanssin orientalismiin ja toisia eksotisoiviin esityksiin, ja myös minulla oli tarve kiinnittää huomiota sukupuolen lisäksi etnisyyden rakentamisen ja purkamisen kysymykseen. Käsittelin toisessa artikkelissa tätä kysymystä haastattelupuheessa tuotettujen kulttuurierojen diskurssin, kulttuurin kunnioitus- ja kulttuurikritiikki-diskurssien kautta. Kulttuurierojen diskurssissa haastateltavat tuottivat luonnollistettuja eroja eri maiden tanssin ja ihmisten välillä. Erojen luonnollisuus palautettiin kulttuuriin selittäjänä tekijänä. Kulttuurin kunnioitus -diskurssiksi nimesin tavat puhua eroista meidän ja heidän välillä sekä tarpeen kunnioittaa esimerkiksi naisten pukeutumista koskevia sääntöjä Egyptissä. Seikat, joihin haastateltavat suhtautuivat ”toisessa kulttuurissa” varauksellisesti, nimesin kulttuurikritiikin diskurssiksi. Kaikille näille puhetoivoille oli siis ominaista eron tekeminen meidän ja heidän välille sekä eron merkityksellistäminen kulttuurista johtuvaksi. Tässä diskurssien hahmottamisessa on nähtävissä jälkikolonialisen analyysin ituja, vaikkei vielä kovin artikuloitusti.

Itämaisen tanssin käytänteet saattavat näyttää varsin kulttuuri-imperialistisilta, jos viitekehyksenä on Edward W. Saidin vuonna 1978 artikuloima orientalismin kritiikki, jossa hän osoittaa länsimaisen ja eurooppalaisen kolonialismin tapaa tuottaa eksotisoivia mielikuvia kuvitteellisen Orientin ihmisistä ja kulttuureista. Itämaisen tanssin, vatsatanssin tai napatanssin populaaria kuvastoa länsimaissa on hallinnut eksoottisuus ja yliseksualisoitu itämainen tanssijatar (Shay & Sellers-Young 2005b; Dox 2006; Jarmakani 2008; Maira 2008). Varsinkin tanssiharrastuksen alkuvaiheessa eksotiikka voi olla osa tanssijoiden omaa kiinnostusta itämaiseen tanssiin, kuten toin esille ensimmäisen luvun muistelussa tanssijaurani alusta. Myös opettajat hyödyntävät eksotiikkaa tanssin markkinoinnissa niin potentiaalisille tanssioppilaille kuin sen yleisöille.

57 Esim. Gunew 1996; Fortier 2000. Näkyvyyteen ja havaituksi tuleminen kysymykset tuottavat kuitenkin eroja siihen, miten esimerkiksi sukupuoli ja rotu tuottuvat. Sukupuolen kohdalla näkyvien merkkien puuttuminen koetaan yleensä häiritseväksi, kun taas rodun kohdalla ei näin käy, sillä rodun näkymättömyys assosioituu aina valkoisuuteen. (Rottenberg 2003, 436, 439.)

Barbara Sellers-Young (2005, 300) näkee itämaisen tanssin erilaisten varianttien transnationaalisisä diskurssissa kulutushyödykkeenä, joka toistaa orientalistista suhdetta länsimaiden ja kuvitellun idän välillä. Sara Ahmed on kirjoittanut "etnisten" kulutushyödykkeiden kuten ruoan, kosmetiikan, vaatteiden ja sisustustavaroiden kohdalla tapahtuvasta epäpolitisoitumisesta ja eron fetisoimisesta⁵⁸. Kulutushyödyke arvotetaan etäännyttämällä se niistä asioista, jotka tekevät sen kuluttamisen mahdolliseksi (tuotanto, työvoiman käyttö). Sen sijaan korostetaan kulutushyödykkeessä majaillevaa – tai siihen kiinnitettyä – eroa. Ei ajatella, että jokin tuote, vaikkapa thai-ruokaan käytettävä kookosmaito olisi alun perin vieraasta paikasta, vaan vieras paikka tuotetaan kiinnittämällä ero kookosmaitoon. Näin länsimaiselle kuluttajalle luodaan mahdollisuus monikulttuuriseen, etniseen identiteettiin syömisen, juomisen, pukeutumisen ja koristautumisen kautta. Kuluttamalla voi tulla muukalaiseksi, tai ainakin tuoksua ja näyttää muukalaiselta. Kulutuskulttuurissa ero tyypistyy usein tyyliksi, joka on muodikasta ja "in" ja jolta on riisuttu ristiriitaisetkin poliittiset merkitykset. (Ahmed 2000, 5–6, 115–118.) Tätä voidaan ajatella kulttuuriseksi rasismiksi, jossa rodullinen ero kiinnitetään paikalleen kulttuurin kautta muukalaisten ruumiisiin. Länsimaiselle kuluttajalle jää käytettäväksi tyyli, jolla voi erottautua. Tämä erottautuminen on kuitenkin aktiivista toimintaa, toimijuutta, kun taas muukalaiseen liitettävä ero vain on (mt., 106–107).

Musiikissa ja tanssissa eron ja tyylin kuluttamista sekä niiden epäpolitisoitumista uusissa ympäristöissä ovat kirjoittaneet muun muassa Marta Savigliano (argentiinalainen tango, 1995), Shusei Hosokawa (salsa, 1999) ja Juliet McMains (kilpatanssi, 2006). Tanssin tai musiikin etnopolitiittisia merkityksiä voidaan häivyttää tai niitä voidaan valjastaa uuden ideologian välineiksi kansallisia, kulttuurisia ja luokkarajoja ylitettäessä (Hosokawa 1999, 515–516; Shay 2002).⁵⁹ Tutkija voikin ottaa tehtäväkseen fetissinomaisten eron merkkien taakse kätkeytyvän konkreettisen työn historian selvittämisen. Esimerkiksi Priya Srinivasan (2009) on tutkinut intialaisen Bharata Natyam -tanssissa käytettävän vaatteen, sarin, historiaa tästä näkökulmasta. Olen tehnyt vastaavaa selvitystyötä neljännessä artikkelissa, jossa avaan Aida Nourin esittämän baladinaisuuden merkitystä egyptiläisessä tanssikulttuurissa. Lähtökohtanani ovat Nourin rentoutta ja arkisuutta korostavat käsieleet, joiden kautta etenen muun muassa koreografi Mahmoud Redan työhön naisten esittämän soolotanssin siistimiseksi kansalliseen ideologiaan sopivaksi.

Itämaista tanssia koskeissa keskusteluissa Suomessa eron fetisoiminen voi ilmetä esimerkiksi suomalaisen tanssinharrastajan toiveena, että egyptiläiset tanssijat esittäi-

58 Erilaisuuden fetisoimisella tai erofetisisimillä viitataan marxilaiseen teoriaan kulutushyödykkeistä, jossa jonkin tuotteen takana oleva työ ja tuotanto-olosuhteet unohdetaan ja nähdään vain työn lopputulos, jota voidaan sitten tuotanto-olosuhteista huolimatta kuluttaa omiin tarpeisiin.

59 Itämaisen tanssin roolia modernin kansallisuusideologian välineenä ja edistäjänä Lähi-idässä ja etenkin Egyptissä tutkineet Anthony Shay (2002) ja Marjorie Franken (1996; 1998) ovat tuoneet esille, miten itämainen tanssi muokkautui ja siistiytyi muun muassa sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tavoiltaan, kun tanssista pyrittiin tekemään egyptiläiselle kaupunkilaiselle esteettisesti ja moraalisesti sopivaa, mutta kuitenkin egyptiläistä kansanluonnetta ja perinteitä kunnioittavaa kulttuuria.

sivät nimenomaan perinteiseksi ja autenttiseksi miellettyä egyptiläistä tanssia sekoittamatta siihen elementtejä länsimaisista tanssikulttuureista. (Vrt. Hamera 2007, 190; Vääänen 2003, 50.) Högström on huomannut, että tanssijat voivat pettyä, jos etnisen ravintolan ruoka tai sisustus ei ole riittävän autenttista. Eksoottinen toinen osoittautuikin vähemmän eksoottiseksi ja erilaiseksi (Högström 2010, 175–176). Erofetisismi toimiikin sekä rasistisissa että suvaitsevaisuutta korostavissa näkökulmissa. Molemmista korostetaan pysäytettyjä eroja ja kieltäydytään näkemästä suvaittavia tai rasismien kohteita omassa erityisyydessään. Ihmiset jaetaan yksinkertaistaviin kategorioihin ja toimijuuden mahdollistava subjektiasema varataan enemmistön edustajille. (Lehtonen 2004, 265–266; Löytty 2005, 180.)

Orientalismin feministikriitikko Reina Lewis (1999, 72) on aiheellisesti kysynyt, miten Orientin uudelleen käsitteellistystä yrittävä voi olla tulematta itse tulkituksi orientaalisenä. Eroa orientaaliin tulkintoihin saatetaan luoda pitämällä yllä maskuliinisista katsetta ja havainnoijan, ei havainnoidun, roolia. (Mt., 72.) Itämaisen tanssin yhteydessä orientalistisesta diskurssista ei päästä kuitenkaan eroon, mutta se sisältää myös aina pyrkimyksen tuoda eroja itämaisena pidetyn sisään. Tuntemani tanssijat ovat pyrkineet aktiivisesti muuttamaan orientalismin ja eksotismin värittämää mielikuvaa omalla toiminnallaan. Eksotiikan sijaan tanssijat ovat korostaneet esimerkiksi tanssityyliensä paikallisia eroja ja merkityksiä niiden kotimaissa ja lisänneet omaa tietämystään tutustumalla tanssimusiikissa käytettäviin soittimiin, rytmeihin, arabian kieleen ja muuhun kulttuuriin.

Suomen ensimmäisessä itämaisen tanssin lehdessä, vuosina 1988–1991 ilmestyneessä *Šahrazad*-julkaisussa⁶⁰ näkyy Irene Jelinin panos tutkimustiedon hyödyntämisessä itämaisen tanssin kentällä. Hän järjesti Helsingin seudulla kaksi itämaisen tanssin seminaaria tutkija- ja asiantuntijavieraineen vuosina 1986 ja 1987 sekä mustalaistanssia koskevan seminaarin *Kuopio tanssii ja soi* -festivaalin yhteydessä vuonna 1987. Ensimmäisissä pitivät puheenvuoronsa muun muassa tutkijat Helena Hallenberg ja Sari Näre (*Šahrašad* 1988, 26–27), mustalaistanssiseminaarissa taas oli vieraana Egyptin romaneiksi kutsuttuja kavaaseja tutkinut Magda Saleh (Wilson 1988, 20–21). *Šahrazad*-lehdessä on myös julkaistu Hallenbergin ja Näreän kirjoitusten lisäksi Helsingin yliopiston seemiläisten kielten professori Tapani Harviaisen (1989) kirjoituksia ja kerrottu suomalaisen Lähi-idässä työskennelleen antropologin Hilma Granqvistin teoksista (Platan 1989). Tieteen kentältä on siis haettu aktiivisesti tukea itämaisen tanssin arvostuksen nostamiseksi ja sitä koskevan tiedon jakamiseksi.

Irene Jelinin omista kirjoituksista ja hänen *Šahrazad*-lehteen koostamisestaan muiden kirjoittajien lainauksissa korostuu itämaisen ja länsimaisen kulttuurin yhteinen menneisyys. Erojen korostamisen sijaan lehdessä listataan muun muassa suomen kielen lainasanoja, joiden alkuperä on arabian kielessä (*Šahrašad* 1988, 50), ja lainataan Kirsti

60 Lehden nimen kirjoitusasu on ensimmäisessä numerossa (1/1988) *Sahrašad*, myöhemmissä *Šahrazad*. Käytän muotoa *Šahrazad* viitattessani julkaisuun yleensä, ja suorissa viittauksissa tiettyihin numeroon kulloisenkin lehden omaa kirjoitusasua.

Simonsuuren Helsingin Sanomissa esittämää näkemystä Kreikan kulttuurin aasialaisista vaikutteista (*Šahrazad* 1989, 14). Simonsuuren lainauksen alla Jelin kirjoittaa:

Eurooppalaisen kulttuurin sanotaan rakentuvan Raamatun maailmankuvaan ja uskon sekä kreikkalaisen filosofian ja tieteen pohjalle. Jos siis kreikkalaisuuskin on suurelta osin ”idästä” kotoisin, kuten seemiläinen Raamattu... Ja nykyisin Suomessa, Euroopan syrjäisessä jääkaapissa tanssitaan kuumaa itämaista naisten tanssia. Olkaapa varuillanne, vieras kulttuuri tunkee tänne muutenkin kuin pakolaisten mukana! (Jelin 1989.)

1990-luvun lopulla pakolaiskeskustelu alkoi olla ajankohtaista Suomessa, kun Suomeen saapui turvapaikanhakijoita ja pakolaisia erityisesti Somaliasta, entisen Jugoslavian alueelta, Irakista ja Iranista. Jelinin sarkastinen kommentti ”vieraan kulttuurin ja pakolaisten tunkemisesta” Suomeen, jonka hän jo lähtökohtaisesti näkee monien kulttuuristen vaikutteiden paikkana, osuukin tarkasti aikansa – ja myös tämän ajan – maahanmuuttokeskusteluun. Itämaista tanssia käsittelevän lehden sivuilla kommentti viittaa siihen, että itämaisen tanssin tulossa Suomeen ei ehkä olekaan kyse kovin radikaalista ja uudesta ilmiöstä, vaan jatkuvan kulttuuristen vaikutteiden leviämisen ja muuttumisen prosessista.

Reina Lewis (1999, 70) viittaa Butlerin performatiivisuuteen⁶¹ ja kysyykin, ”miten performatiivisuus toimii yli kielten ja kulttuurien, ja suhteessa rodullisiin ja etnisiin identifikaatioihin”. Jos performatiivisuuden toimiminen vaatii tulkinnallista yhteisöä ja normatiivisten ja sääntelevien diskurssien tuntemista, ei uuden tyyppisten identiteettien performatiivinen toisto välttämättä toimi yli kulttuuristen rajojen ja erojen. (Mt., 70–72.) Olen käsitellyt tätä itämaisen tanssin tulkinnallisuutta viimeisessä artikkelissa ”Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa”. Hyödynnän siinä muun muassa saksalaisia intiaanikulttuurin harrastajia tutkineen Katrin Siegin (2002) etnisen dragin käsitettä, jonka avulla haastan käsitystä itämaisen tanssin tietämisestä ja autenttisesta tanssista. Siegin etninen drag tarkoittaa sellaisia sukupuolen, etnisyyksien ja kansallisuuksien esityksiä, jotka horjuttavat oletusta esittäjän ”todellisen” identiteetin ja esitettävän roolin vastaavuudesta. Etninen drag vertautuukin Judith Butlerin artikuloimiin parodiisiin esityksiin. Myös Sieg tuo Butlerin tapaan esiin tulkinnallisen kontekstin ja moni-

61 1990-luvulla uudet teoreettiset näkemykset sukupuolen performatiivisuudesta vaikuttivat myös tanssintutkimukseen (esim. Aalten 1997; 2004). Ann Cooper Albrightin teos *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997) nosti nykytanssin erojen neuvottelun areenaksi. Albright analysoi tutkimuksessaan nykytanssin tapaa muovata ja saattaa liikkeeseen sukupuolen, rodun, seksuaalisuuden ja fyysisen toimintakyvyn representaatioita. Esimerkiksi afrikkalaisen nykytanssin esitystä analysoidessaan Albright tuo esille, miten tärkeää on kiinnittää huomioita tapoihin, joilla vain tiettyjä afrikkalaisen tanssien elementtejä markkinoidaan afrikkalaisena tai miten tanssit kehystetään kuuluvaksi johonkin tiettyyn kulttuuriin. Afrikkalaisen tanssin esittäjät voivat itse haastaa näitä stereotyyppisiä näkemyksiä ja luoda pohjaa kulttuurienväliselle dialogille esimerkiksi haastamalla rasistista tai koloniaalista katsetta esityksessään. (Mt., 24–25.)

naisten katsojapositioiden merkityksen dragissa. Sieg hyödyntää etnisen dragin muotoilussaan toisesta käymistä (eng. *passing*) teoretisoineen Amy Robinsonin (1994) ajatusta identiteetin teatterista, jossa on kolme osapuolta: se, joka esittää ”toista”, se, joka ottaa esityksen tosissaan, ja sisäpiirin todistaja.

Analyysissäni suomalaisten tanssijoiden tanssikokemuksista oli hahmotettavissa näitä erilaisten tulkitsijoiden paikkoja. Tietävä sisäpiirin todistaja saattaa olla esimerkiksi egyptiläinen muusikko tai tanssin opettaja, kun taas suomalainen tanssija itse voi olla yhtä aikaa sekä se, joka esittää ”toista”, että ”hyväuskoinen hölmö”, joka ei oikeastaan edes tiedä ja ymmärrä tarkkaan, mitä on esittämässä, mutta menee silti egyptiläisten tanssin auktoriteettien edessä täydestä taitavana itämaisena tanssijana. Tämä diskurssien välinen ristiriita voi tuottaa tanssijalle hämmennystä, pelkoa ja potentiaalista häpeää, kun hän pelkää olevansa tietämätön ja syyllistyvänsä ”toisen” esittämiseen epäeettisellä tavalla. Tämä muistuttaa kohtaamistani valokuvani kanssa, josta kerroin ensimmäisessä luvussa. Samalla se tuo hyvin konkreettisesti esille kulttuuristen rajojen ja erojen merkityksen tanssilajin siirtyessä paikasta toiseen pysäyttämättä kuitenkaan eroja ja rajoja johonkin tiettyyn tanssilajiin tai yksilöön. Etnisen dragin käsite mahdollistaakin yksittäisten esitystilanteiden analyysin mukaan lukien sekä erilaiset katsojat että esiintyjät.

Itämaisella tanssilla ei ole mitään alkuperäistä autenttista muotoa, jota voidaan toistaa sellaisenaan uudessa paikassa. Tanssi on jatkuvassa liikkeessä ja muuttumisen tilassa, kun siihen kytkeytyy uusia elementtejä uusista paikoista. Samalla se kuitenkin kantaa sekä katsojien että tanssijoiden mukana merkkejä tanssimuodon aiemmista vaiheista.

Monikulttuurinen ambivalenssi

Tutkin kolmannessa artikkelissa, miten monikulttuurisessa *Kuun taikoja* -projektissa uusinnettiin, purettiin ja liikutettiin käsityksiä eroista ja monikulttuurisuudesta. Perustin analyysini jälkikoloniaaliin teoretisointiin erojen käsittelyn tavoista kulttuurienvälisissä esityksissä, jotka jaottelin erojen sulauttamiseen, täysin vieraana torjumiseen ja erojen liikuttavaan ja muuttavaan vaikutukseen. Pohdin artikkelissa kriittisesti hybridisyyden ajatuksen käyttökelpoisuutta monikulttuurisuutta koskevassa tutkimuksessa ja päädyn aineistoni analyysin sekä Floya Anthiaksen (2001) ja Ien Angin (2001) kautta bhabhalaiseen (Bhabha 1994/2004) ajatukseen monikulttuurisen ideologian tuottamien koloniaalisten kohtaamisten ambivalentista luonteesta.

Monikulttuurisuuden käsite⁶² on syntynyt muun muassa reaktiona siirtolaisten assimilaatiota ja valtavirtaväestöön sulautumista korostavan yhdysvaltalaiseen melting pot -ideologiaan. (Yuval-Davis 1999, 116; Ang 2001, 9.) Kulttuuristen, etnisten, rodullisten ja sukupuolisten erojen häivyttämisen sijaan erot tulivat tunnustamista ja tunnistamista vaativan identiteettipolitiikan perustaksi 1960-luvulta lähtien. (Ang 2001, 9.) Monikulttuurisuus voidaan ymmärtää yhtäältä kansallisvaltioiden sisäisen kansallisen, etnisen ja kulttuurisen moninaisuuden kuvauksena ja toisaalta normatiivisena politiikkaa ohjaavana käsitteenä, jolloin tavoitteena on moninaisuuden hyväksyminen ja eroja kunnioittava yhteiselämä kansallisvaltion sisällä. (Ahmed 2000, 102–103; Ang 2001, 14, 98; Huttunen et al. 2005, 20.)

Sara Ahmed (2004a) on käsitellyt eron rakastamista monikulttuurisessa politiikassa ja sitä, miten siitä on tullut monikulttuurisuuden imperatiivi ja kansallinen ideaali, jossa yhdet onnistuvat ja toiset epäonnistuvat. Tämä liittyy erityisesti Iso-Britanniassa käytyihin keskusteluihin turvapaikoista, siirtolaisuudesta ja rotumellakoista ja ajatukseen Iso-Britanniasta monikulttuurisena ja vieraanvaraisena kansakuntana (mt., 133). Monikulttuurinen, suvaitseva subjekti samastuu monikulttuuriseen kansakuntaan, joka nojautuu edelleen kansakunnan menetyksen mahdollisuuteen. Monikulttuurista kansakuntaa uhkaavat rasistiset toiset sekä siirtolaiset ja turvapaikanhakijat, jotka eivät täytä monikulttuurisen kansan rakkauden ehtoja. Ehtoja ovat esimerkiksi maassa maan tavalla -vaatimukset ja kielitaito. Monikulttuurisen – siis muualta muuttaneen – subjektin ideaaliin kuuluu myös kansakäyminen ja sekoittuminen valtaväestön kanssa oikealla tavalla. (Mt., 134–137.) Eron rakastamisessa on Ahmedin mukaan kyse valtasuhteesta, oli se kuinka hyväntahtoista tahansa (mt., 140–141).

Monissa monikulttuuriseksi nimetyissä projekteissa, kuten myös tutkimukseni kohteena olleessa *Kuun taikoja* -projektissa, lähtökohtana oli suomalaisten tekijöiden hyvä tahto auttaa suomalaisia ja muualta Suomeen muuttaneita naisia vuoropuhelun muodostamisessa ja heitä koskevien stereotyyppistenkin käsitysten murtajina. (Vrt. Tuori 2009.) Projektin arki kuitenkin näytti, ettei kaikilla osallistujilla ollut samantaisia mahdollisuuksia osallistua projektiin, ja muutamat osallistujat kokivat joidenkin projektin käytäntöjen sulkevan maahanmuuttajataustaiset naiset pois. Yhtenä ideologisen monikulttuurisuuden ongelmista pidetäänkin ideaa konflikteista vapaasta harmonisesta yhteiselosta, joka usein nimetään suvaitsevaisuudeksi. Tällainen pluralistinen näkemys peittää usein eroihin perustuvat hierarkiat, rasismin ja rakenteelliset epäkohdat näkyvistä, jolloin niihin on vaikea tarttua (Ahmed 2000, 95; Ang 2001, 14,

62 Feministisessä jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa monikulttuurisuutta on tutkittu erityisesti Australiassa, Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa, joissa kunkin maan erityinen tilanne siirtomaavaltasuhteineen ja siirtolaisineen vaikuttaa siihen, millaiseksi käsitteeksi monikulttuurisuus muodostuu. Useat tutkijat ovatkin varoitaneet monikulttuurisuutta koskevien analyysien ja tutkimustulosten siirtämistä suoraan uusiin yhteyksiin (Ang 2001). Sneja Gunew (2004) on ehdottanut paikantuneen monikulttuurisuuden käsitettä korostamaan herkkyyttä paikallisille eroille ja välttämään universalisoivaa otetta tavassa käsittää, mitä monikulttuurisuus missäkin paikassa ja ajassa voi merkitä. (Gunew 2004; 1–3, ks. myös Huttunen et al. 2005.) Gunew viittaa tällä Donna Harawayn (1991) paikantuneen tiedon (engl. *situated knowledge*) käsitteeseen.

141; Anthias 2001, 629–630; Suurpää 2005, 61). Sekä rasismissa että suvaitsevaisuudessa ovat lähtökohtana hierarkkiset erot vähemmistö- ja enemmistösubjektien välillä (Ang 2001, 141–143; Suurpää 2005, 58).

Konfliktit kuuluvat myös monikulttuurisiin kohtaamisiin, mutta niiden käsittelyä saattavat estää esimerkiksi rasistiksi leimaantumisen pelko. Jos ihmisten välisten erojen syynä pidetään kulttuurieroja, ne estävät ongelmallisten ja jopa alistavien käytänteiden ottamisen puheeksi. Ideologinen monikulttuurisuus onkin nähty erityisen ongelmallisena silloin, jos siinä ymmärretään kulttuurit toisistaan erillisinä, muuttumattomina entiteetteinä. Tällaisen kulttuurikäsitteiden seurauksena monikulttuurisuudesta tulee mosaiikki, jossa erot näyttäytyvät joko juhlinnan kohteena tai törmäysten näyttämönä. Vähemmistöjen kulttuurista tulee yksityisen aluetta, josta julkinen tila tulee pitää vapaana. Jähmeän kulttuurikäsitteiden seurauksena vähemmistösubjektit näyttäytyvät vain kunkin kulttuurin edustajina ja vankina. (Huttunen et al. 2005, 27–28.)

*Kuun taikoj*a -projektissa pyrittiin purkamaan tällaista kulttuurikäsitteitä. Kaikki osallistujat eivät jakaneet tavoitetta. Osa projektin osallistujista piti omasta toimintatavastaan tai omista käsityksistään kiinni tiukasti. Esitystä valmistellessaan osallistujat neuvottelivat siitä, mitä lavalla olisi mahdollista esittää. Näissä keskusteluissa syntyneitä positioita luonnehtisin ”oman kulttuurinsa asiantuntijan” ja ”vapaan taiteen puolustajan” asemiksi. Neuvotteluita varjostivat suomalaisten tuntema rasistiksi leimautumisen pelko ja maahanmuuttajataustaisen osallistujan loukatuksi tulemisen tunne. Joissain kohdin keskustelut veivät osapuolia myös eteenpäin siinä mielessä, että hankalaksi koetut asiat saivat uusia tulkintoja tutkimushaastattelussa.

Tulkitsin artikkelissani, että projektissa koetut ongelmat olivat monikulttuurisuusideologian tuotetta – sellaisen ideologian, joka olettaa sopuisan ja harmonisen yhteiselon ja jossa esimerkiksi rasistiksi leimautumisen tai loukatuksi tulemisen pelko estävät konfliktien ottamista työskentelyn lähtökohdaksi. Keskeisenä käsitteenä tässä erilaisten tunteiden ja valtapositioiden hahmottamisessa toimi ambivalenssi.

Erot ja ambivalenssi

Ambivalenssin käsite tuli omaan tutkimukseeni jälkikoloniaalisen teorian sekä omien kokemusten ja tuntemusten kautta. Tutkiessani itämaista tanssia, katsoessani sitä ja lukiessani haastatteluja panin merkille kohtia, joissa tuntui intuitiivisesti olevan jotain häiritsevää, jopa epämurkavaa. Häiritsevät erot⁶³ liittyivät sekä erojen kokemukselliseen, tuntuvaan puoleen eli siihen, miten erojen epäselvyys häiritsee ja tuntuu ruumiissa. Ne liittyivät myös erojen häirintään eli siihen, miten kaksinaapaisia eroja voidaan häiritä niin tutkimuksen kuin vaikkapa taiteen keinoin.

63 Olin vuosina 2004–2007 mukana Suomen Akatemian rahoittamassa tutkimusprojektissa *Häiritsevät erot. Identiteetin, paikan ja vallan feministiset luennat*, jossa tutkittiin erilaisten aineistojen ja humanististen tieteenalojen kautta erojen tuottamista ja erojen välistä tilaa.

Homi K. Bhabha tarkastelee kirjassaan *Location of Culture* (1994/2004) koloniaalista valtaa psykoanalyttisen ambivalenssin käsitteen kautta ja esittää, että siirtomaavallan edustajien ja kolonisoitujen välistä valtasuhdetta leimaa salattu tai tiedostamaton tieto siitä, että todellisuudessa kolonisoijat ja kolonisoidut ovat samankaltaisia. Kolonisaation perusteluna käytetyt erot ovat kuviteltuja. Tämä tieto samankaltaisuudesta yhtä aikaa tunnustetaan ja kielletään, mistä syntyvä jännittyneisyys eli ambivalenssi leimaa koloniaalisia suhteita. Tässä jännittyneisyydessä on Bhabhan mukaan kuilu tai tila, jota sorretut voivat käyttää hyväkseen ja vastustaa alistusta. (Huddart 2007, 65–66.) Enemmistösubjektin näkökulmasta koloniaalista ambivalenssia luonnehtii yhtäaikaisten halu sekä torjunta eksoottista ja erilaista kohtaan. Itämaisen tanssin tutkimuksessa on perehdytty 1700- ja 1800-lukujen länsimaisten – useimmiten miespuolisten – löytöretkeilijöiden ja taiteilijöiden kohtaamiin muun muassa egyptiläisten naispuolisten tanssijoiden kanssa länsimaisten matkailijoiden matkakertomuksissa. Tutkijoiden⁶⁴ mukaan suhdetta on värittänyt kolonialismiin ja orientalismiin kytkeytyvä ambivalenssi, jossa Toinen, tässä tapauksessa ”itämainen tanssijatar” on yhtä aikaa sekä halun että torjunnan kohde (Karayanni 2004; Keft-Kennedy 2005a). Muutamien tutkijoiden mielestä myös miespuolisten tanssijoiden näkymättömyys ja torjunta nykyisessä Lähi-idässä johtuu tästä kolonialismin värittämästä suhteesta (Karayanni 2009; Shay 2009).

Suomi on erityinen geopolittinen konteksti puhua ja kirjoittaa kolonialismista ja rasismista verrattuna esimerkiksi Yhdysvaltoihin ja siirtomaavallan keskuksiin kuten Ranskaan ja Iso-Britanniaan. Orjuuden historia ja kansalaisyhteiskuntaistelu Yhdysvalloissa sekä siirtomaavallan historia ovat synnyttäneet toiseuteen ja valtaan liittyviä vakiintuneita puhetapoja muualla. Esimerkiksi Yhdysvaltojen pitkä ja ongelmallinen suhde Lähi-itään ja vuoden 2001 syyskuun 11. päivän tapahtumien jälkeinen ”sota terrorismia vastaan” ja kasvava islamofobia lyövät itämaisen tanssin harjoittamiseen Yhdysvalloissa erityisen leimansa (ks. Maira 2008 ja Jarmakani 2008⁶⁵). Sunaina Mairan mukaan itämainen tanssi on Yhdysvalloissa tällä hetkellä erityisen houkuttelevaa, sillä tanssijoiden on mahdollista käsitellä siinä ambivalentteja ”imperialistisia tunteita”, joita Yhdysvaltojen taloudellinen, poliittinen ja sotilaallinen läsnäolo Lähi-idässä ja Afganistanissa aiheuttaa. Sekä valkoiset että ei-valkoiset keskiluokkaiset naiset voivat itämaisessä tanssissa esittää ja tuottaa amerikkalaista naiseuttaan liberaalin ja monikulttuurisen kansakunnan vision mukaisesti, vaikka valtio käy saman aikaan toisaalla sotaa. (Maira 2008, 319.) Nämä toisenlaiset – muttei tietenkään Suomestakaan irral-

64 Itämaisen tanssin esityksiä eksoottisen toisen yhtä aikaa pöyristyttävinä ja kiinnostavina performansseina on analysoinut muun muassa Donna Carlton (1995). Postikortteja ja valokuvia itämaisista tanssijattarista eksoottisen toisen visuaalisina representaatioina on tutkinut Amira Jarmakani (2008)

65 Amira Jarmakani (2008) on tutkinut arabi- ja musliminaiseuden mytologisoituja representaatioita Yhdysvalloissa 1800–1900-lukujen vaihteesta tähän päivään. Keskeisiä figuureja ovat hunnutettu nainen, haaremin nainen ja vatsatanssija, joita koskevat eksotisoivat ja toiseuttavat käsitykset ovat Jarmakanin mukaan olleet yhtä aikaa nostalgista kaipuuta johonkin menetettyyn sekä merkki arabi- ja muslimikulttuurien barbaarisuudesta. Nämä troopit ovat osaltaan olleet oikeuttamassa Yhdysvaltojen imperialistisia käytänteitä Lähi-idässä ja Afganistanissa. Esimerkiksi homogeenisenä ryhmänä pidettyjen hunnutettujen ja alistettujen afgaaninaisten figuuri on ollut oikeuttamassa Yhdysvaltain sotilaallista läsnäoloa Afganistanissa.

liset – geopolittiset suhteet ja niihin liittyvät diskurssit kohtaavat suomalaisen arjen, jota määrittävät pienet ja vakiintumattomat vähemmistöt sekä siirtomaavallan ytimestä irrallinen historia (vrt. Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 18). Jälkikoloniaalien näkökulmien soveltaminen vaatiikin aina paikallisesti merkittävien kontekstien tuomista mukaan analyysiin. Tutkimuksessani näitä konteksteja ovat muun muassa monikulttuurinen tanssiprojekti (artikkeli III) ja egyptiläisen tanssin esitykset Suomessa ja Egyptissä (artikkeli IV ja V).

Leena-Maija Rossi (2009, 195) lainaa tv-mainosten analyysissaan Homi K. Bhabhan (2005, 95) ajatusta siitä, että stereotyppejä tulisi tarkastella ambivalenssin kautta, sillä ne ylittävät aina sen, mitä voidaan empiirisesti todeta olemassa olevaksi. Ambivalenssiin liittyy myös yhtäältä-toisaalta-rakenne, joka tekee jähmeästä ja kaavamaisesta stereotypiasta liikkuvan ja ajassa muuttuvan. Monikulttuurisen tanssiprojektin analyysissa ambivalenssi tuli esiin erilaisina näkemyksinä muun muassa siitä, mitä arki merkitsee eri osallistujille. Ambivalenssi tuli esiin myös islamilaiseen teologiaan ja kansanuskoon kuuluvien henkiolentojen, jinnien esittämisessä vaarattomina satuolentoina.

Kuten Ien Ang (2001) on ehdottanut, monikulttuuristen kohtaamisten ja hybridisyyden ambivalenssi on välttämätöntä ja lähtökohta yhdessä elämiselle. Siihen liittyy ylittämättömien erojen ja yhteismitattomuuden ajatus: kaikkia eroja ei ole mahdollista ylittää. Aina jää jotain, mitä ei voi ymmärtää. Tärkeä kysymys onkin se, miten tämän hämmennyksen kanssa eletään. Tutkimani itämaisen tanssin opettajat ja esittäjät käsittelivät eroja yhtäältä vahvistamalla niitä muun muassa määrittelemällä itämaisen tanssin nimenomaan naisten tanssiksi ja tuottamalla eroja kulttuurien välille. Toisaalta tanssijat purkavat kulttuurien välisiä eroja vetoamalla universaaleihin tunteisiin, joita tanssilla voi ilmaista ja ymmärtää erojen ylitse. Toisinaan kulttuuriset erot vaikuttivat ylittämättömiltä, ja tällöin tanssijat perustelivat omaa toimintaansa tanssin merkityksellä itselle ja tanssimalla itselleen todella tavalla. Tanssijat pyrkivät myös ylittämään eroja ottamalla selvää itämaisen tanssin historiasta ja merkityksestä erilaisissa ympäristöissä. Eettisen kohtaamisen periaatteeksi voisikin nostaa ristiriitaisuuden hyväksymisen ja sen, että emme voi koskaan täysin ymmärtää toisiamme. Silti voimme pyrkiä kohtaamaan toisemme ja jatkaa kommunikaatiota.

5. Kohtaamisen mahdollisuudet itämaisessa tanssissa

Olen edellisissä luvuissa käsitellyt itsen ja toisen representaatioita, esittämisen ja esityksen suhdetta sekä erojen käsittelyn strategioita itämaisessa tanssissa. Sidon näkemyseni osaksi representaatioiden tutkimusta. Kysymykset toisen ja itsen esittämisestä sekä erojen diskursiivisesta tuottamisesta liittyvät poststrukturalismin epistemologisiin keskusteluihin tiedon tuottamisesta ja sen ehdoista, vallan merkityksestä ja näkökulmaisuudesta. Tässä luvussa reflektoin erityisesti artikkeleissa ”Egyptiläinen tunne – Ääni ja liike affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä” (IV) ja ”Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa” (V) esittämiäni ajatuksia suhteessa kohtaamisen mahdollisuuksiin ja tiedon, affektien ja kinestesian merkitystä etiikalle.

Affektit ja kinestesia

Neljännessä artikkelissa selvitan egyptiläiselle tanssityylille tyypillistä tunteiden ilmaisun ja niistä puhumisen tapaa, jonka nimeän egyptiläiseksi tunteeksi. Lähtökohtana on egyptiläisessä tanssissa keskeinen ajatus siitä, että emotionaalinen yhteys musiikkiin on tärkein asia, mitä arabiyleisö tanssijalta odottaa. Kysyn artikkelissa, millaista tietoa itsestä ja toisesta ruumiillinen, liikkeeseen sisältyvä nautinto mahdollistaa tai sulkee pois. Kysyn samalla myös, miten egyptiläinen tunne voi toimia rajoja ylittävänä tunteena ja paikkana subjektien kohtaamiselle. Syvennän seuraavaksi näkemystäni tunteiden merkityksestä eettiselle kohtaamiselle.

Sara Ahmedia mukailen määrittelin egyptiläisen tunteen affektiksi, joka kiinnittää paikalleen tiettyjä subjektien ja asioiden välisiä suhteita (tanssija, muusikko, yleisö, turisti, tutkija) mutta jolla on myös liikuttava voima niin konkreettisesti kehojen liikettä tuottavana tunteena kuin affektiivisena kokemuksena. Tanssintutkimuksessa kehollisia kokemusten ja subjektien välisiä suhteita on käsitteellistetty kinesteettisen empatian kautta. Kinesteettistä empatiaa koskevassa keskustelussa on ollut useammanlaisia näkemyksiä koskien muun muassa tunteiden tarttumista tai siirtymistä ja ihmisruumiiden universaaliutta tai historiallisuutta. Kinestesiolla tarkoitetaan laajasti ymmärrettynä liiketuntemuksia ja ihmiskehon kykyä aistia kehon asentoa ja lihaskäynnitystä. Proprioseptio on osa kinestesiaa, ja sillä viitataan yleensä kehon sisäisten liikkeiden aistimiseen nivelissä ja lihaksissa sijaitsevien aistielinten avulla. (Reason & Reynolds 2010, 52–53.) Kinesteettisellä empatialla on taas tarkoitettu ihmiskehon kykyä

tuntea omassa kehossaan toisen kehon suorittamia liikkeitä⁶⁶. Empatiaa on määritelty eri tavoin eri aikoina⁶⁷ ja eri filosofisissa traditioissa. Empatia on nähty kykynä asettua toisen asemaan ja kokea toisen kokemia tunteita, mutta myös omien tunteiden projektiona toiseen, kuten olen tuonut esille luvussa 2. Empatia liittyy keskeisesti etiikkaan ja moraaliin: onko ihmisillä mahdollisuus asettua toisen asemaan, kokea myötätuntoa, vastuuta ja kunnioitusta toisiaan kohtaan ja miten tämä tapahtuu? Miten esimerkiksi ajallinen ja tilallinen etäisyys vaikuttaa kykyymme kokea empatiaa toisia kohtaan?

Fenomenologisen tanssintutkimuksen käsitteellä kinesteettinen empatia on pyritty selittämään paitsi jokapäiväistä ihmistenvälistä liikkeellistä eläytymistä myös tutkijan lukutapaa tai asentoa kinesteettisen tutkimusaineiston äärellä. Olen käsitellyt kinesteettistä empatiaa tarkemmin neljännessä artikkelissani. Siinä esitän lähinnä tanssia ja liikettä fenomenologisesta näkökulmasta tutkineen Jaana Parviaisen (2006) tulkitoihin tukeutuen, että oma tanssiharrastukseni on herkistänyt minua havaitsemaan eroja omassa ja toisen liikkumisessa ja auttanut hahmottamaan myös omaa kehon topografiaa. Jaana Parviaisen mukaan kehon topografia kuvaa kehoa maastona, jossa menneet liikkeet ja kohtaamiset ovat läsnä ja jossa sekä henkilökohtaiset että kulttuuriset ja sosiaaliset kehollisen olemisen ja liikkumisen tavat ovat läsnä. Oma topografiaa tutkimalla ja liikkeellisesti toisen kehoon eläytymällä on mahdollista saada tietoa sekä itsestä että toisesta. Tieto ei kuitenkaan ole välitöntä, eikä täydellistä ymmärrystä ole mahdollista saavuttaa niin itsestä kuin toisestakaan. (Mt.; myös Ylönen 2004). Empatiakäsityksessään Parviainen nojaa fenomenologi Edith Steinin hahmotteleman aistimellisen empatian käsitteeseen. Steinin mukaan empatiassa ei ole kyse emotionaalisesta kokemuksesta vaan intentionaalisesta aktista, eikä empatia ole myöskään samastumista toisen tunteisiin tai sulautumista toiseen. Empatia on Steinille kolmivaiheinen tapahtuma. Ensimmäisessä vaiheessa kokemus ilmenee havaitisijalle ja havaitisija tunnistaa myötäelämisen tunteen toisen kokemusta kohtaan. Tämä kokemus on tahdosta riippu-

66 Yhdysvaltalainen tanssikriitikko John Martin kirjoitti 1930–1960-luvuilla sisäisestä mimiikasta (engl. *inner mimicry*), lihasten sympatiasta (engl. *muscular sympathy*) ja metakinesiksestä (Martin 1933, 11, 13. Sit. Reason & Reynolds 2010, 53), jotka mahdollistivat katsojan samastumisen tanssia esittävän tunteisiin ja liikkeisiin. Erityisesti modernissa tanssissa oli Martinin mukaan kyse tunteiden välittämisestä liikkeen keinoin, joka oli myös kaiken tanssin ydin ja lähde. Ideaalikatsoja samastui tanssijan liikkeeseen kinesteettisesti, mistä seurasi liikettä vastaava emotionaalinen vaikutus (Martin 1936/1968, 117. Sit. Reason & Reynolds 2010, 53–54). Martinin näkemys on ollut tanssintutkimuksen kentällä vaikuttava, vaikka sitä onkin kritisoitu ruumiiden ja ruumiillisuuksien historiallisen ja kulttuurisen paikantumisen unohtamisesta sekä varsin yksiviivaisesta näkemyksestä visuaalisen havainnon, lihasjännityksen ja emotionaalisen responssin suhteesta (Foster 2011; Reason & Reynolds 2010). Martinin näkemyksiä koskevassa kriittisessä tanssintutkija Susan Foster kirjoittaa: “Kinesthesia as intertwined with the emotions presumes that all humans share this same connection and that they are all equally moved by the same depictions of human predicament or struggle” (Foster 2008, 52. Sit. Reason & Reynolds 2010, 54).

67 Tanssintutkija Susan L. Foster (2011) kartoittaa teoksessaan *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance* koreografian, kinestesien ja empatian käsitteiden historiaa ja kytköksiä kunkin aikakauden tapaan ymmärtää ruumiillisuutta, subjektien suhdetta toisiinsa sekä tunteiden merkitystä. Hän osoittaa, miten esimerkiksi empatian ja sympatian käsitteet ovat olleet kullekin ajalle ja myös globaaleille valtasuhteille tyypillisiä tapoja ymmärtää ihmisten välisiä suhteita. Esimerkiksi sympatian ja empatian käsitteet ovat molemmat toimineet länsimaisen subjektin rationaalisina selityksinä sille, miksi jotkut ihmiset tarvitsevat sivistystä ja miksi joitakin alueita maailmassa on voitu kolonisoida omiin tarpeisiin. (Mt., 129.)

matonta, ja sitä voidaan kuvata empatiaksi tunteena. Toisessa vaiheessa kokija antautuu empatian kokemukselle, asettuu toisen asemaan ja selvittää tuon kokemuksen sisältöä. Kolmannessa vaiheessa kokija irrottautuu kokemuksesta ja tarkastelee sitä ulkoapäin. Näin ollen empatia ei ole vain välitöntä reagoitua toisen kokemukseen vaan tietoista oman empaattisen reaktion reflektointia (Parviainen 2002, 328–330). Empatia perustuu Steinin mukaan eroon ja etäisyyteen. Eettisen kanssaelämisen kannalta tärkeää Steinin hahmotelmassa on vastavuoroisuus: empatia sisältää vuorovaikutuksen, ja empatian kokija joutuu kohtaamaan itsensä toisen silmin. Empatiaa voidaan ajatella tiedonhankinnan muotona, jonka tavoitteena on oikeudenmukainen yhteiskunta. (Parviainen 2006, 100–101; myös Foster 2011, 164.)

Argumentoin neljännessä artikkelissa, että kinesteettisen empatian avulla on mahdollista tarkastella myös sellaisia tanssillisia kohtaamisia, joista itämainen tanssi Suomessa muodostuu. Miten ruumiit eläytyvät eli resonovat, ja millaista tietoa eläytymisen ja vaikutetuksi tulemisen kautta voi syntyä? Kinesteettisen empatian käsite vaatii kuitenkin rinnalleen myös kriittistä vallan analyysiä, sillä itsen ja toisen välisissä suhteissa valta on aina jollain tavoin läsnä. Tanssihistorioitsija Hanna Järvinen (2006) väittää, että ajatus kinestesiasta ja kinesteettisen empatian (tai sympatian) merkityksestä tekee hankalaksi esittää esimerkiksi tanssin ymmärtämisessä tapahtuneita historiallisia muutoksia koskevia kysymyksiä. Järvisen mukaan kinestesiää käytetään lähinnä perustelemaan, miten tanssi on katoavuudessaan muita taidemuotoja vaikeampaa tulkita, merkityksellistää, verbalisoida ja analysoida. Järvisen mukaan erityisesti fenomenologisessa tanssintutkimuksessa kinesteettinen empatia nähdään jokaisen ihmisen myötäsyttyisenä keinona tulkita, ymmärtää ja kokea mitä tahansa liikettä kulttuurirajojen yli, vaikka ei olisi edes tanssija. (Järvinen 2006, 74–76.) Olen neljännessä artikkelissa pyrkinyt esittämään, että kinesteettisen empatian käsite ei välttämättä tarkoita universalisoivaa ymmärrystä tanssista ja toisen liikkeen kokemisesta.

Yksi artikkelini lähtökohdista oli voimakas tunnekokemus katsoessani egyptiläisen Aida Nourin tanssia Kairossa itämaisen tanssin festivaaleilla kesällä 2006. Tuo kokemus oli intensiivinen, ja tuntui, että musiikki ja Nourin tanssi tekivät minusta osan yhtä suurta joukkoa, joka koostui muista festivaalivieraista ja opettajista. Tätä voisi kuvata Steinin empatia-käsityksen ensimmäiseksi ja toiseksi vaiheeksi, joissa korostuu empatian välittömyys ja tunteelle antautuminen. Uppoutumisessani tanssiin, musiikkiin ja katsojiin oli kuitenkin myös häiritseviä elementtejä mukana, kuten Nourin eleet, kun hän kosketteli omaa ruumistaan nostaessaan hameensa vyötäröä ylemmäs ja taputteli vatsaansa. Eleet kommentoivat hänen runsaita muotojaan ja olivat samalla osa tanssin lajityypillistä ”rentoa” baladinaisuuden esitystä. Otin yhteisyyden kokemukseen etäisyyttä.

Oman tanssitaustani ja egyptiläisen musiikin tuntemukseni kautta samastuminen tanssijan tapaan tulkita musiikkia tuntui helpolta. Siihen vaikuttivat myös odotukset siitä, millaista on kuulla ja nähdä tällainen esitys ”aidossa” ympäristössä, egyptiläisen tanssin keskuksessa Kairossa. Affektiivisessä kokemuksessa olivat siis läsnä kohtaamista edeltävät aiemmat kohtaamiset ja kulttuurisesti tyypilliset odotukset liikutetuksi

tulemisesta. Nour ei välittänyt omia tunteitaan minulle, vaan affektit syntyivät kohtaamisessa, jossa olivat läsnä niin jälkikoloniaalit ja feministiset keskustelut itsen ja toisen suhteesta sekä vieraan kohtaamisesta kuin käsitykseni egyptiläisen tanssijan asemasta paikallisessa kulttuurissa. Omat ristiriitaiset tuntemukseni tanssivana feministinä ja oman hoikasta muodokkaammaksi muuttuvan kehon herättämät häpeän ja epävarmuuden tunteeni leimasivat myös kohtaamista. Kohtaamisessa oli kyse kinesteettisestä empatiasta ja sen tuottamasta ruumiillisesta tiedosta ja tuntemuksista mutta myös käsitteellisestä ja teoreettisesta tiedosta.

Haluan painottaa kinesteettisen tietämisen ja eläytymisen rinnalla affektiivisuuden ja ruumiillisten tunteiden kytköstä historiaan ja valtaan. Neljännessä artikkelissa tulkitsin egyptiläisen tunteen yhtä aikaa subjekteja erottavana, yhdistävänä ja liikuttavana affektina, joka luo suhteen subjektien välille. Sillä on sekä paikallisia, muun muassa egyptiläiseen moderniin nationalismiin liittyviä merkityksiä, että kunkin osapuolen henkilökohtaiseen historiaan kytkeytyviä merkityksiä. Artikkelissa esiintyvän suomalaisen Outi Bomanin tanssi turisteille Niilillä risteilevällä laivalla on myös kinesteettisten ja affektiivisten kohtaamisten aluetta. Elävän musiikin kanssa esitetty tanssi tarjoaa turisteille ja laivalla oleville paikallisille aistimellisen egyptiläisyyden kokemuksen, tilan, jossa on mahdollista kokea omassa kehossa musiikillisia ja tanssillisia eleitä ja muistella menneitä. Boman ei välitä omia tunteitaan yleisölle, vaan tanssin eri osapuolten välille syntyy affektiivisia kontakteja, joissa myös menneet ja eletyt kokemukset ovat läsnä. Kulttuuriset konventiot sopivista liikuttumisen tavoista vaikuttavat kontakteihin, mutta eivät täysin määritä niitä. Tarab egyptiläisenä tunteena voikin olla myös transformatiivista. Musiikkikulttuurissa transformatiivisuus voi tarkoittaa tietoisuuden tason muuttumista, eräänlaista haltioitumista, toisen ajan ja tilan saavuttamista (Racy 2003, 6, 195). Laajemmassa kontekstissa se voi tarkoittaa myös sosiaalisen statuksen kohoamista arvostuksen ja tähteyden myötä esimerkiksi tanssiville tai laulaville naisille, joiden on ollut mahdollista päästä työskentelemään muuten varsin miesvaltaiselle julkiselle areenalle (Nieuwkerk 1996). Nämä naiset ovat voineet muokata naisia ja naisten seksuaalisuutta koskevia käsityksiä esityksissään (Lorius 1996, 515). Länsimaiselle tanssinharrastajalle itämaisen tanssin liikekieli avaa ovia uudenlaiseen kehollisuuteen, jossa pehmeät ja kaarevat liikkeet tai lantionvärinät muokkaavat suhdetta omaan kehoon ja tilaan uudella tavalla.

Parviainen on hahmotellut kinesteettisen tietämisen tai ruumiillisen tiedon mahdollisuutta kehon topografian kautta. Siinä keho nähdään maastona, josta erilaiset tuntemukset nousevat esiin ja jota opitut taidot ja tekniikat, moraaliset koodit, tavat ja tottumukset muovaavat. Kehon topografiassa korostuvat tuntemusten historiallisuus ja erilaiset ajalliset kerrostumat, joiden kartoittamista voi harjoitella erilaisten liikeharjoitusten avulla. Nähdäkseni affektit, ruumiilliset tuntemukset, ovat osa tätä kehon topografiaa. Vaikka kinesteettinen tieto on tietoa ruumiin sisäisistä tuntemuksista, se edellyttää toiminnallista vuorovaikutusta ympäröivän maailman kanssa. Parviaisen mukaan

kinesteettinen empatia perustuu siis kehon topografian kartoittamiselle. (Parviainen 2006, 87, 93.)

Näin ajateltuna ihmisen kyky vaikuttaa toisista elävistä olennoista ja niiden liikkeestä tarjoaa väylän eettiseen vuorovaikutukseen ja tietoon, vaikkei niitä takaakaan. Liikuttuminen ei välttämättä muuta kokijaansa, ellei tuohon vaikuttamiseen sisälly tietoista erojen ja samuuksien reflektiota, kuten steinilaisen empatian kolmannessa vaiheessa.

Yhdistän tämän fenomenologisen näkemyksen Sara Ahmedin käsitykseen affekteista tuntemuksina, jotka luovat suhteen subjektien välille. Itämainen tanssi voi olla kehon topografian kartoittamista, jossa liikkeeseen uppoutumisen sijaan tai lisäksi tutkitaan suhdetta ympäröivään maailmaan. Tanssija voi asettaa itselleen kysymyksen: mitä reittejä pitkin tulin tähän kohtaamiseen tanssin kanssa? Samalla hänen on mahdollista pohtia suhdetta omaan kehoonsa, kulttuurisiin käsityksiin kehollisuudesta ja liikkeestä sekä omiin käsityksiinsä vieraasta ja tutusta liikkeestä ja musiikista. Eettinen kohtaaminen itämaisessä tanssissa vaatiikin tietoista erojen ja samuuksien reflektointia.

Tieto, tulkinta ja eettisyys

Viimeisessä artikkelissani ”Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa” tutkin erilaisten tietämisen tapojen merkitystä itämaisen tanssin harjoittajille sekä tiedon ja tietämisen eettisiä ulottuvuuksia. Argumentoin siinä, että käsitteellinen tieto kulttuurista, tanssin konteksteista ja historiasta tai ruumiillinen, kokemuksellinen ja kinesteettinen tieto tanssimisesta ei sinänsä tee tanssista eettistä. Lisäksi tarvitaan eettistä reflektiota tanssiin ja ”toisen” esittämiseen liittyvistä valtasuhteista. Tanssijat voivat kuitenkin ottaa tanssissa ja kohtaamisissa syntyneet ristiriitaiset, ambivalentit tunteet osaksi tanssiaan ja tanssiin liittyviä pohdintoja. Esitän samanlaisen näkemyksen ambivalenssin merkityksestä erojen kohtaamisessa monikulttuurista tanssiprojektia koskevassa kolmannessa artikkelissa. Ambivalenttien tuntemusten äärellä ei toista – eikä liioin itseä – oleteta tietynlaiseksi (fetisismi) tai edes täysin ymmärrettäväksi, ja kohtaamisissa syntyviä mahdollisia konflikteja voidaan ottaa käsiteltäväksi ja pohdittavaksi.

”Toisen” kulttuurin tansseja tanssittaessa ei ole keinoa varmistaa, ettei astuta jonkun varpaille, mutta samalla voidaan tiedostaa tanssiin liittyviä historiallisia ja muuttuvia valtasuhteita ja ottaa ne käsittelyyn. Myös tulkintayhteisöllä on suuri merkitys sille, missä tilanteessa kunkinlaiset tanssilliset representaatiot tulkitaan ”oikeiksi”, autenttiksi, sopiviksi, tai epäaidoiksi ja loukkaaviksi. Yhteinen nautinto tanssista voi lähentää ihmisiä toisiinsa, vaikka tanssi ei olekaan universaali kieli. Kaikilla ei ole välttämättä halua edes jakaa tanssia, kuten esimerkki kohtaamisestani egyptiläisen Leilan kanssa luvussa kaksi osoitti.

Feministisen politiikan yhtenä keinona on ollut solidaarisuuden osoittaminen yli rajojen kiinnittäen huomiota muun muassa siihen, miten kapitalismi ja kolonialismi ovat

jakaneet maailman (naiset/feministit) heihin, joilla on valtaa ja etuoikeuksia, ja heihin, joilla ei ole. (Mohanty 2003.) Itämaisessa tanssissa solidaarisuuden kysymys koskee esimerkiksi länsimaissa tanssivien etuoikeutettujen naisten suhtautumista niihin naisiin, jotka tanssivat halvoissa kairolaisissa yökerhoissa ja jotka ovat prostituoituja, tai niitä tanssivia miehiä kohtaan, jotka eivät voi homofobian takia esiintyä Egyptissä. Omassa tutkimuksessani tällaiset solidaarisuuden osoitukset eivät ole tulleet juuri esiin, mikä johtunee osaltaan siitä, että haastatteluissa keskityttiin paljolti tanssijoiden kokemuksiin tanssin esittämisestä Suomessa, eikä niinkään heidän suhteisiinsa esimerkiksi egyptiläisiin tanssijoihin tai opettajiin. Yksi haastateltavistani kuitenkin pohti tätä suhdetta vuonna 1999 seuraavalla tavalla, kun kysyin, onko itämaisessa tanssissa sellaisia puolia, mistä hän ei pidä:

Ja sitten, minkä kanssa me ei jouduta täällä tekemisiin, mikä on tietenkin noissa arabimais, on just se varjopuoli, että miehet käyttää hyväkseen tanssijattaria, ja ne joutuu alistumaan monennäköiseen, sen takia, että ne pääsis ehkä parempiin paikkoihin esiintymään. Elikkä niille luvataan kaikennäkösi juttui, jos ne suostuu miesten kanssa menemään sänkyyn. Eikä ne välttämättä kuitenkaan koskaan pääse yhtään sen parempaan, et ne joutuu esiintymään koko elämänsä jossakin halvoissa paikoissa. (TKU/A/99/76b:23.)

Haastateltava tuo esille, etteivät tanssioppilaat tai tanssia katsovat ihmiset välitä hyväksikäytöstä, vaikka heille kertoisi asiasta. Hän vertaakin tätä suhdetta siihen, kun ihmiset eivät hienoa mattoa ostaessaan välitä, millaisissa oloissa ne on tuotettu. Edellisessä sitaatissa luodaan eroa heidän ja meidän välille, mutta otetaan vakavasti myös sellaiset erot, jotka eivät ole helposti ylitettävissä. Suomalaisesta itämaisen tanssin opettajasta tai harrastajasta voi tuntua kaukaa haetulta ajatella oman harrastuksensa yhteydessä sellaisia naisia, joilla ei ole vaihtoehtoja elannon hankkimiselle ja jotka ehkä yhdistävät tanssin ja prostituution, sillä kaupalliseen seksiin liittyvät mielikuvat ovat niitä, joiden hälventämiseksi tanssijat ovat saaneet tehdä paljon työtä.

Tutkimukseni osoittaa sen, että käsitys itämaisesta tanssista kaikille naisille sopivana tanssina onkin hyvin tilannesidonnainen. Affektiivisuuden huomioiminen tutkimuksessa on yksi keino tutkia erojen tilanteista liikkumista ja niiden liikuttavaa voimaa. Häiritsevät, oudot ja ambivalentit tunteet sekä tutkimusta tehdessä, tanssiessa että tanssista puhuttaessa voivat toimia perustana eettiselle kommunikaatiolle. Erilaisten kohtaamisten synnyttämät tunteet voivat tehdä näkyväksi valtasuhteita enemmistö- ja vähemmistösubjektien välillä, mutta vain jos ne asetetaan rinnakkain kussakin tilanteessa merkityksellisten menneitten kohtaamisten ja esimerkiksi ”itämaisuuutta”, monikulttuurisuutta ja naiseutta koskevien normatiivisten käsitysten kanssa.

Tässä tutkimuksessa olen tuonut esille tanssijoiden tapoja käsitellä sukupuolittuneita ja kulttuurisia eroja tanssissa ja tanssipuheessa ja liittänyt ne vuoropuheluun

feministisessä tanssintutkimuksessa ja jälkikoloniaalissa eroja koskevassa teoretisoinnissa esitettyjen näkemysten kanssa. Erojen merkitys vaihtelee tilanteesta toiseen. Heteronormatiivinen ja essentiaalinen ruumiiseen kiinnittynyt sukupuoliero näyttää ohjaavan voimakkaasti tanssijoiden käsitystä itämaisesta tanssista nimenomaan naisten tanssina. Sukupuoli voidaan nähdä kaikkia naisia yhdistävänä ja kulttuurisia rajoja ylittävänä tekijänä, mutta samanaikaisesti naisten välisiä eroja voidaan korostaa. Tämä ambivalenssi samuuden ja eron, läheisyyden ja etäisyyden välillä luonnehtii kaikissa artikkeleissani esittämiäni analyyseja. Tämä ambivalenssin haaste ei rajoitu vain itämaisen tanssin piiriin, vaan luonnehtii laajemminkin toisen kohtaamisesta käytäviä keskusteluja yhteiskunnassamme. Tutkimukseni osoittaa, että tämän ambivalenssin kanssa eläminen ei ole välttämättä helppoa, mutta esimerkiksi itämaisen tanssin kautta näitä tunteita on mahdollista käsitellä ja ehkä myös esittää tanssillisia visioita siitä, millaisessa maailmassa haluamme elää.

Tutkimusaineisto

Nauhoitetut haastattelut

Kulttuurien tutkimuksen laitoksen arkistot, TKU-kokoelma, Turun yliopisto. Haastattelut on litteroitu. Kaikissa haastattelijana Anu Laukkanen.

- TKU/A/98/169 Kaisu. Turku 23.6.1998.
TKU/A/98/172 Niina. Turku 25.3.1998.
TKU/A/98/173 Marjut. Turku 15.4.1998.
TKU/A/98/174a Marjut. Turku 15.4.1998.
TKU/A/98/174b Laura. Turku 17.5.1998.
TKU/A/98/175b Mari. Turku 9.6.1998.
TKU/A/98/176 Mari. Turku 9.6.1998.
TKU/A/98/177a Helena. Turku 10.6.1998.
TKU/A/98/178 Helena. Turku 11.6.1998.
TKU/A/99/72 Niina. Turku 5.1.1999.
TKU/A/99/73a Helena. Turku 8.1.1999.
TKU/A/99/73b Ulla. Turku 11.1.1999.
TKU/A/99/74a Mari. Turku 7.1.1999.
TKU/A/99/75a Laura. Turku 9.1.1999.
TKU/A/99/75b Ulla. Turku 11.1.1999.
TKU/A/99/76b Marjut. Turku 30.1.1999.
TKU/A/99/76c Marjut. Turku 2.2.1999.
TKU/A/99/77a Kaisu. Turku 31.1.1999.
TKU/A/06/50a Kuun taikoja -ryhmähaastattelu. Kesto 79:31. Helsinki 19.4.2004.
TKU/A/06/50b Kuun taikoja -ryhmähaastattelu. Kesto 40:52. Helsinki 22.4.2004.
TKU/A/06/51 Kuun taikoja -yksilöhaastattelu. Kesto 61:16. Helsinki 22.4.2004.
TKU/A/06/52 Kuun taikoja -ryhmähaastattelu. kesto 83:52. Helsinki 6.7.2004.
TKU/A/06/54 Tuija Rinne. Kesto 84:37. Helsinki 24.5.2004.
TKU/A/06/83 Outi Boman. Kesto 35 min. Salo 2.5.2005.
TKU/A/06/84a Outi Boman. Kesto 39:23. Kairo 25.6.2006.
TKU/A/06/84c Outi Boman. Kesto 6:07. Kairo 26.6.2006.
TKU/A/06/84d-e Francesca Sullivan aka Yasmina. Kesto 64:39. Kairo 26.6.2006.
TKU/A/06/84f Outi Boman. Kesto 14:36. Kairo 27.6.2006.
TKU/A/06/84g Outi Boman. Kesto 14:37. Kairo 30.6.2006.
TKU/A/12/66a Masrah-ryhmähaastattelu. Kesto 82:21. Helsinki 20.4.2004.
TKU/A/12/67b Masrah-ryhmähaastattelu. Kesto 75:28. Helsinki 26.4.2004.
TKU/A/06/49a. Äänittäjä Anu Laukkanen 2.10.2003, kesto 89:54. Kuun taikoja -palautetilaisuus.

Arkistoimaton aineisto

KT1. Haastattelija Anu Laukkanen 22.4.2004, kesto n. 50 min. Ryhmähaastattelu. Nauha ja litteraatio tekijän hallussa.

KT2. Haastattelija Anu Laukkanen 21.8.2004, kesto n. 60 min. Puhelinhaastattelu, muistiinpanot tekijän hallussa.

KT3. Puhelinkeskustelu Kuun taikoja -tanssijan kanssa kesäkuussa 2006, palautetta artikkelin III käsikirjoituksesta projektin vetäjältä. Muistiinpanot tekijän hallussa.

Outi Bomanin ja Safaa Faridin haastattelu 7.6.2007, Helsinki. Äänite ja osittainen litteraatio tekijän hallussa.

Patrician haastattelu, 9.2.2001, Dublin, Irlanti. Äänite ja litteraatio tekijän hallussa.

Reda, Mahmoud 2000: Puheenvuoro 8.6.2000 järjestetyssä *Yalla! 2000* -festivaalin Egyptiläisen tanssin seminaarissa, Helsingin yliopisto. Äänitallenne kirjoittajan hallussa.

Videot

Kuun taikoja -esitys (2003), VHS-video.

Tamsileya! -esitys (2003), VHS-video.

Aida Nourin tanssiesitys *Ansak ya Salaam* Kairossa kesällä 2006. MiniDVD-levy. Kuvaaja Anu Laukkanen.

Muu aineisto

Kuun taikoja -ennakkomainos (2003)

Kuun taikoja -käsiohjelma (2003).

Saarikoski, Helena: Suullinen tiedonanto (2003).

Tamsileya!-esityksen käsiohjelma. Masrah (2003).

Lähteet

Www-sivut

El Hosseney Dance 2012.

<http://www.elhosseneydance.com/ds/finnish/Tanssikoulu.htm> (luettu 14.10.2012)

Hellä Hathor 2007.

<http://www.hellahathor.com/index.html> (luettu 19.5.2011)

Koivisto, Anna-Riitta (nd): Napatanssi.

<http://www.fysionapis.com/vatsatanssi.html> (luettu 18.5.2011)

Raivio, Pirkko 2006: Itämaista tanssia harrastamalla kohti parempaa lantionpohjan lihasten hallintaa ja aktivoitumista. <http://www.kolumbus.fi/tanssitalojuulia/ttj.htm> (luettu 18.5.2011)

Sahrami 2012.

<http://www.tanssistudiosahrami.fi/opetus/lajit.php#itamainen> (luettu 14.10.2012)

Tanssikeidas 2012.

<http://www.tanssikeidas.fi/tanssi/itamaintanssi.html> (luettu 14.10.2012)

Painamattomat lähteet

Haas, Lauren 2010a: Bellydance Styles: Egyptian Raqs Sharqi. <http://www.bellydances-tuff.com/styles-sharqi.html> (luettu 31.10.2012)

Haas, Lauren 2010b: Bellydance Styles: Turkish Oriental. <http://www.bellydancestuff.com/styles-turkish.html> (luettu 31.10.2012)

Laaksonen, Hellä 2008: Itämaisestä - Äitimäinen tanssi. PowerPoint-esitys Kuopiossa Kätilöpäivillä 5.5.2008. <http://www.hellahathor.com/esitys.html> (luettu 18.5.2011)

Laukkanen, Anu 1999: *Sukupuolen tuottaminen ja naisen representaatiot itämaisessä tanssissa*. "Monenlaiset naiset voi olla kauniit, mut sit taas kuitenkin täytyy olla vähän kaunis". Pro gradu -tutkielma. Folkloristiikka. Kulttuurien tutkimuksen laitos, Turun yliopisto.

Laukkanen, Anu 2001: *Belly Dance in the Web of Discourses. A Discourse Analytical Study of Belly Dance in Dublin*. Master of Arts -tutkielma. Ethnochoreology, University of Limerick.

Leinonen, Kaisa, Lindgren, Hannele & Riento, Kaija 1994: *Itämaisen tanssin käyttömahdollisuudet selkäpotilaan fysioterapiassa*. Turku: Turun terveydenhuolto-oppilaitos.

Lindgren, Hannele 2009: *Itämaisessa tanssi kaikki minussa tanssii, ei pelkkä vatsa – tutkimus suomalaisista itämaisen tanssin harrastajista*. Kasvatustieteen proseminaarityö, Turun yliopisto.

Lindgren, Hannele 2011: *Itämaisen tanssin opettajaksi kasvu ja kehittyminen*. Pro gradu -tutkielma. Aikuiskasvatustiede, Turun yliopisto.

Markkanen, Erna 1997: *Käärmeenkädet ja laulavat lanteet: diskursseja vatsatanssijan ruumiillisista kokemuksista*. Pro gradu -tutkielma. Uskontotiede, Helsingin yliopisto.

Osara, Reetta 1999: *Liikunta raskauden aikana ja synnytyksen jälkeen: naisten kokemuksia itämaisesta tanssista*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.

Posti, Riikka 2009: *Käytännöllisen tiedon rakentamisen ja siirtämisen problematiikka. Tutkimus itämaisen tanssin opettamisesta Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Filosofia, Tampereen yliopisto. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu03818.pdf> (luettu 18.5.2011).

Takala, Satu ja Virtanen, Kati 2001: *Itämaisen tanssin kehittämisprojekti pyörätuolia käyttäville ihmisille*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.

Painetut lähteet

Aalten, Anna 1997: *Performing the Body, Creating Culture*. Teoksessa Kathy Davis (toim.): *Embodied practices: feminist perspectives on the body*. London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE, 41–58.

Aalten, Anna 2004: "The Moment When it All Comes Together". *Embodied Experiences in Ballet*. *European Journal of Women's Studies* 11:3, 263–276.

Adair, Christy 1992: *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Macmillan.

Adra, Najwa 2005: *Belly Dance: An Urban Folk Genre*. Teoksessa Anthony Shay & Barbara Sellers-Young (toim.): *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 28–50.

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

Ahmed, Sara 2001: *Communities that Feel: Intensity, Difference and Attachment*. Teoksessa Anu Koivunen & Susanna Paasonen (toim.): *Conference proceedings for affective encounters: rethinking embodiment in feminist media studies*. Turku: University of Turku, School of Art, Literature and Music, Media Studies. 11–24. http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/mediatutkimus/tutkimus/proceedings_pienennetty.pdf (luettu 3.12.2012)

Ahmed, Sara 2003: *Pelon politiikka*. Suom. Laura Huttunen. Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 189–211.

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

Ahmed, Sara 2004b: *Declarations of Whiteness: The Non-Performativity of Anti-Racism*. *Borderlands* 3:2. http://www.borderlands.net.au/vol3no2_2004/ahmed_declarations.htm (luettu 3.12.2012)

Ahmed, Sara 2010: *Happy Objects*. Teoksessa Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (toim.): *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 29–51.

Ahokas, Pirjo & Kähkönen, Lotta (toim.) 2003: *Vieraaseen kotiin. Kulttuurinen identiteetti ja muuttoliike kirjallisuudessa*. Turku: Taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto.

Airaksinen, Jaana & Ripatti, Tuula (toim.) 1999: *Rotunaisia ja feminismejä. Nais- ja kehitystutkimuksen risteyskohtia*. Tampere: Vastapaino.

Albright, Ann Cooper 1997: *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Middletown: Wesleyan University Press.

Alcoff, Linda 1988: *Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 13: 3, 405–436.

Ang, Ien 2001: *On not speaking Chinese. Living between Asia and the West*. London & New York: Routledge.

Anthias, Floya 2001: New Hybridities, Old Concepts: the limits of Culture. *Ethnic and Racial Studies* 24: 4, 619–641.

Antikainen, Maire 2010: *Matkalla suomalaiseksi ja hoiva-alan ammattilaiseksi? Venäläis- ja virolaistaustaisten naisten ja suomalaisuuden kohtaamiset kuulumista rakentamassa*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-5775-5> (luettu 3.12.2012)

Austin, John L. 1962/1975: *How to Do Things with Words*. Eds. J. O. Urmson & Marina Sbisa. Second edition. Cambridge: Harvard University Press.

Bakhtin, Mikhail 1984: *Rabelais and His World*. Transl. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.

Banes, Sally 1998: *Dancing women: female bodies on stage*. London: Routledge.

Barbour, Karen 2011: *Dancing Across the Page. Narrative and Embodied Ways of Knowing*. Bristol & Chicago: Intellect.

Bartky, Sandra Lee 1988/1998: Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. Teoksessa Rose Weitz (toim.): *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance, and Behavior*. New York: Oxford University Press.

Beauvoir, Simone de 1949/2009: *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit*. Suom. Hanna Lukkari, Iina Koskinen, Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.

Beauvoir, Simone de 1949/2011: *Toinen sukupuoli II. Eletty kokemus*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari, Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.

Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas 1994: *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen: tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut ja toimittanut Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.

Berlant, Lauren 2000: The subject of true feeling. Pain, privacy, and politics. Teoksessa Sara Ahmed, Jane Kilby, Celia Lury, Maureen McNeil & Beverley Skeggs (toim.): *Transformations. Thinking Through Feminism*. New York & London: Routledge, 33–47.

Berlant, Lauren (toim.) 2004: *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*. London & New York: Routledge.

Bhabha, Homi K. 1994/2004: *The Location of Culture*. Oxon & New York: Routledge.

Briginshaw, Valerie A. 2001: *Dance, Space and Subjectivity*. Hampshire & New York: Palgrave.

Brah, Avtar 1996: *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. London & New York: Routledge.

Brown, Carol 1994: Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance studies. Teoksessa Janet Adshead-Lansdale & June Layson (toim.): *Dance History. An Introduction*. London & New York: Routledge.

Burt, Ramsay 1998: *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London & New York: Routledge.

Burt, Ramsay 2007: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. Second edition. Oxon & New York: Routledge.

Burt, Ramsay 2009: The Specter of Interdisciplinarity. *Dance Research Journal* 41:1, 3–22.

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

Butler, Judith 1993: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of the 'Sex'*. New York: Routledge.

Butler, Judith 1990/2006: *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Butler, Judith with Gary A. Oslon and Lynn Worsham 2000/2004: Changing the Subject: Judith Butler's Politics of Radical Resignification. Teoksessa Sara Salih & Judith Butler (toim.): *Judith Butler Reader*. Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing.

Carlton, Donna 1995: *Looking for Little Egypt*. Bloomington: International Dance Discovery.

Coffey, Amanda 1999: *The Ethnographic Self. Fieldwork and the Representation of Identity*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.

Copeland, Roger 1985: Theatrical Dance: How Do We Know It When We See it If We Can't Define It. *Performing Arts Journal* 9: 2/3, 174–184.

Copeland, Roger 1993: Dance, feminism and the critique of the visual. Teoksessa Helen Thomas (toim.): *Dance, Gender and Culture*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 139–150.

Daly, Ann 1988/2002: Classical Ballet: A Discourse of Difference. Teoksessa Ann Daly: *Critical gestures: writings on dance and culture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 288–293.

Daly, Mary 1978: *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.

Damsholt, Inger 2006: Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic. *The Opera Quarterly* 22:1, 4–21.

Davies, Charlotte A. 1999: *Reflexive Ethnography. A Guide to Researching Selves and Others*. London & New York: Routledge.

Deagon, Andrea 2005: The Dance of the Seven Veils: The Revision of Revelation in the Oriental Dance Community. Teoksessa Anthony Shay & Barbara Sellers-Young (toim.): *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 243–275.

Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonne 2005: Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research. Teoksessa Norman K. Denzin & Yvonne Lincoln (toim.): *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Third edition. Thousand Oaks, London & New Delhi: SAGE, 1–32.

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

Downey, Dennis J., Reel, Justine J., SooHoo, Sonya & Zerbib, Sandrine 2010: Body image in belly dance: integrating alternative norms into collective identity. *Journal of Gender Studies* 19:4, 377–393.

Dox, Donnalee 2005: Spirit from the Body: Belly Dance as Spiritual Practice. Teoksessa Anthony Shay & Barbara Sellers-Young (toim.): *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 304–340.

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

Ellis, Carolyn 2004: *The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Fanon, Frantz 1986: *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

Fingerroos, Outi 2003: Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa. *Elore* 2/2003. http://www.elore.fi/arkisto/2_03/fin203c.html (luettu 9.5.2011)

Fontana, Andrea & Prokos, Anastasia H. 2007: *Interview: From Formal to Postmodern*. Walnut Creek: Left Coast Press.

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

Foster, Susan Leigh 1998: Choreography of Gender. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24: 1, 1–33.

Foster, Susan Leigh 2011: *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Oxon & New York: Routledge.

Foucault, Michel 1998: *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

Franken, Marjorie A. 1996: Folkloric Dance and National Identity. Farida Fahmy and the Reda Troupe of Egypt. Teoksessa Marianne Nürnberg & Stephanie Schmiderer (toim.): *Tanzkunst, Ritual und Bühne: Begegnungen zwischen Kulturen*. Frankfurt am Maine: IDK-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 20–40.

Franken, Marjorie 1998: Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film. Teoksessa Sherifa Zuhur (toim.): *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press, 265–281.

Franko, Mark 2002: *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Middletown: Wesleyan University Press.

Friedman, Susan Stanford 1998: *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. New Jersey: Princeton University Press.

Green, Jill 2004: The Politics and Ethics of Health in Dance Education. Teoksessa Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (toim.): *The Same*

Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance. Acta Scenica 17. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 65–76.

Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory J. 2010: An Inventory of Shimmers. Teoksessa Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (toim.): *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 1–25.

Gunew, Sneja 1996: Performing Ethnicity: The Demidenko show and its gratifying pathologies. *Australian Feminist Studies* 11:23, 53–63.

Gunew, Sneja 2004: *Haunted Nations. The colonial dimensions of multiculturalisms*. London & New York: Routledge.

Gunew, Sneja 2009: Subaltern Empathy: Beyond European Categories in Affect Theory. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35:1, 11–30.

Hamera, Judith 2007: *Dancing Communities: Performance, Difference and Connection in the Global City*. New York: Palgrave Macmillan.

Haraway, Donna 1991: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Harjula, Kristiina 2002: Raqs sharqi ja etnopelleily. *Tanssi* 1/2002, 26–27.

Harviainen, Tapani 1989: Miehiä ja naisia Välimeren rannoilla. *Šahrazad* 2, 28–34.

Hastrup, Kirsten 1992: Writing Ethnography. State of the Art. Teoksessa Judith Okely & Helen Callaway (toim.): *Anthropology and Autobiography*. London & New York: Routledge, 116–133.

Haug, Frigga et al. 1983/1987: *Female Sexualization. A Collective Work of Memory*. Käännös Erica Carter. London & New York: Verso.

Heinämaa, Sara 2000: Tutkimuksen lähtökohtia: nainen, tasa-arvo, sukupuoli ja seksuaalisuus. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 2000: 2, 66–75.

Holledge, Julie & Tompkins, Joanne 2000: *Women's Intercultural Performance: Cultural Double Cross*. London & New York: Routledge.

Honkasalo, Veronika & Suurpää, Leena 2009: Tutkijoiden kiistellyt roolit rasismien ja nuorten tutkimuksessa. Teoksessa Suvi Keskinen, Anna Rastas ja Salla Tuori (toim.):

En ole rasisti, mutta...Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä. Tampere: Vastapaino, 145–156.

Hosokawa, Shuhei 1999: 'Salsa No Tiene Frontera': Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music. *Cultural Studies* 13:3, 509–534.

Huddart, David 2007: Homi K. Bhabha – missä kulttuuri sijaitsee? Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet: keskustat, periferiat ja Suomi.* Helsinki: Gaudeamus, 62–70.

Hughes-Freeland, Felicia 2008: *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java.* New York: Berghahn Books.

Huttunen, Laura, Löytty, Olli & Rastas, Anna 2005: Suomalainen monikulttuurisuus. Paikallisia ja ylirajaisia suhteita. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja.* Tampere: Vastapaino, 16–40.

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

Ilmonen, Kaisa 2012: *Caribbean Journeys. The Intersections of Female Identity in the Novels of Michelle Cliff.* Turku: Turun yliopisto. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-4942-7> (luettu 3.12.2012)

Jarmakani, Amira 2008: *Imagining Arab Womanhood. The Cultural Mythology of Veils, Harems, and Belly Dancers in the U.S.* New York: Palgrave Macmillan.

Jelin, Irene 1988a: Itämainen tanssi on taidetta. *Ŝahrašad* 1. Itämaisen tanssin vuosijulkaisu, 4–9. Julkaistu myös *Tanssi-lehdessä* 2/1988.

Jelin, Irene 1988b: Oriental belly dancing as a feminine alternative to dance. *Ŝahrašad* 1, 74.

Jelin, Irene 1989: Ei otsikkoa. *Ŝahrazad* 2, 14.

Jokinen, Arja 1999: Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen: *Diskurssianalyysi liikkeessä. Vuorovaikutus, toimijuus ja kulttuuri empiirisen tutkimuksen haasteina.* Tampere: Vastapaino, 37–53.

Juvonen, Tuula 2002: *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia.* Tampere: Vastapaino.

Järvinen, Hanna 2006: Kinesthesia, Synthesia and Le Sacre du Printemps: Responses to Dance Modernism. *The Senses and Society* 1:1, 71–79.

Kainulainen, Siru & Parente-Capková, Viola 2011: Häpeän latautunut toiminta. Esipuhe. Teoksessa Siru Kainulainen ja Viola Parente-Capková (toim.): *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Utukirjat.

Karayanni, Stavros Stavrou 2004: *Dancing Fear and Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Karayanni, Stavros Stavrou 2009: Native Motion and Imperial Emotion: Male Performers of the “Orient” and the Politics of the Imperial Gaze. Teoksessa Jennifer Fisher & Anthony Shay (toim.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press, 314–348.

Karkulehto, Sanna 2008: Hankala sukupuoli ja minä. Butleria affektiivisesti. *SQS* 1/2008. http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs1_08/sqs12008karkulehto2.pdf (luettu 16.11.2012)

Kaschl, Elke 2003: *Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation*. Leiden: Brill Academic Publishers.

Kaskisaari, Marja 2000: *Kyseenalaiset subjektit*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, SoPhi.

Kaskisaari, Marja 2003: Parisuhteen rekisteröinti tunnustuksen performatiivina. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 2/2003, 4–19.

Keft-Kennedy, Virginia 2005a: ‘How Does She Do That?’ Belly Dancing and the Horror of a Flexible Woman. *Women’s Studies* 34:3/4, 279–300.

Keft-Kennedy, Virginia 2005b: *Representing the belly-dancing body: feminism, orientalism, and the grotesque*. PhD Thesis. School of English Literatures, Philosophy, and Languages. University of Wollongong. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://ro.uow.edu.au/theses/843> (luettu 14.10.2012)

Kemiläinen, Aira 1993: *Suomalaiset, outo Pohjolan kansa - Rotuteoriat ja kansallinen identiteetti*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.

Keskinen, Suvi, Tuori, Salla, Irni, Sari & Mulinari Diana (toim.) 2009: *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham: Ashgate.

Kielitoimiston sanakirja 2012. MOT sanakirjasto. <http://mot.kielikone.fi/mot/turkuyo/netmot.exe> (luettu 26.11.2012)

Koivunen, Anu 2001: The Affective Turn? Teoksessa Anu Koivunen and Susanna Paasonen (toim.): *Conference proceedings for Affective Encounters. Rethinking embodiment in feminist media studies*. Turku: University of Turku, School of Art, Literature and Music, Media Studies, 7–9. Online ebook at http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/media-tutkimus/tutkimus/proceedings_pienennetty.pdf (luettu 3.12.2012)

Koivunen, Anu 2010: An affective turn? Reimagining the subject of feminist theory. Teoksessa Marianne Liljeström & Susanna Paasonen (toim.): *Disturbing Differences: Working with Affect in Feminist Readings*. London: Routledge, 8–28.

Koivunen, Anu & Tutta, Palin 2001: Affektiivinen käänne? *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 4/2001, 2–4.

Kontturi, Katve-Kaisa 2012: *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turku: Turun yliopisto. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-5021-8>

Kontturi, Katve-Kaisa & Taira, Teemu 2007: Affekti – käsitteen säikeet, keskustelun lonkerot. *Niin & Näin* 2/2007, 43–45.

Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2004: Taiteentutkimus ja materiaalisuuden haaste. Feministisiä suunnanavauksia. *Kulttuurintutkimus* 21:3, 17–27.

Kosonen, Päivi 1996: Subjekti. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.): *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 179–205.

Kosonen, Ulla 1988: Naisliikuntaa etsimässä. Teoksessa Esa Sironen (toim.): *Uuteen liikuntakulttuuriin*. Tampere: Vastapaino & Työväen kuntoliitto, 175–181.

Kuokkanen, Rauna 2007: Saamelaiset ja kolonialismin vaikutukset nykypäivänä. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet: keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 142–155.

Kuortti, Joel 2007: Jälkikoloniaalisia käännöksiä. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet: keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 11–26.

Kuula, Arja 2006: *Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.

Kärjä, Antti-Ville 2005: *"Varmuuden vuoksi omana sovituksena". Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-lukujen taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k&h.

Lappalainen, Sirpa 2006: Havainnosta kirjoitukseksi. Teoksessa Sirpa Lappalainen, Pirkko Hynninen, Tarja Kankkunen, Elina Lahelma & Tarja Tolonen (toim.): *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 113–133.

Lather, Patti 2000/2009: Against Empathy, Voice and Authenticity. Teoksessa Alecia Y. Jackson & Lisa A. Mazzei (toim.): *Voice in Qualitative Inquiry. Challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research*. London & New York: Routledge, 17–26.

Latvala, Johanna, Peltonen, Eeva & Saresma, Tuija 2004: *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79, Jyväskylän yliopisto.

Laukonsuo, Sirkka 1989: Tapahtunutta. *Šahrazad* 2, 13.

LeCompte, Margaret D. & Schensul, Jean S. 1999: *Designing & Conducting Ethnographic Research. Ethnographer's Toolkit vol. 1*. Walnut Creek, London & Delhi: AltaMira.

Lehtinen, Ullaliina 1998: *Underdog Shame. Philosophical Essays on Women's Internalization of Inferiority*. Göteborg: University of Göteborg.

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

Lewis, Reina 1996: *Gendering orientalism. Race, femininity and representation*. London & New York: Routledge.

Lewis, Reina 1999: Cross-Cultural Reiterations: Demetra Vaka Brown and the Performance of Racialized Female Beauty. Teoksessa Amelia Jones & Andrew Stephenson (toim.): *Performing the Body/ Performing the Text*. London: Routledge, 56–75.

Lewis, Reina 2004: *Rethinking Orientalism. Woman, Travel and the Ottoman Harem*. London, New York: I.B. Tauris.

Liljeström, Marianne 2008: Pohjoismainen tasa-arvo ja Suomi. Teoksessa *Suomen ja kansanvallan haasteet*. Suomen eduskunta 100 vuotta, osa 12. Helsinki: Edita, 224–251.

Lorde, Audre 1984/2007: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Revised edition. Berkeley: Crossing Press.

Lorius, Cassandra 1996: Desire and the Gaze. Spectacular Bodies in Cairene Elite Weddings. *Women's Studies International Forum* 19:5, 513–523.

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

Maira, Sunaina 2008: Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire. *American Quarterly*, 60: 2, 317–345.

Makkonen, Elina 2006: Producing the past together: group interview and oral history. *Elore* 13:1. http://www.elore.fi/arkisto/1_06/mak1_06.pdf (luettu 3.12.2012)

Malinowski, Bronislaw K. 1967: *A Diary in the Strict Sense of the Term*. New York: Harcourt, Brace, and World.

Manning, Susan 1997: The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 153–166.

Markula, Pirkko 2011: 'Folding': A Feminist Intervention of Mindful Fitness. Teoksessa Eileen Kennedy & Pirkko Markula (toim.): *Women and Exercise. The Body, Health and Consumerism*. New York: Routledge, 60–78.

Martin, John 1933: *The Modern Dance*. New York: A. S. Barnes.

McMains, Juliet E. 2006: *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Industry*. Middletown: Wesleyan University Press.

Millett, Kate 1970/2000: *Sexual Politics*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Mohanty, Chandra Talpade 2003: "Under Western Eyes" Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28:2, 499–535.

- Morris, Gay (toim.) 1996: *Moving Words. Re-writing Dance*. London & New York: Routledge.
- Mulinari, Diana, Keskinen, Suvi, Irni, Sari & Tuori, Salla 2009: Introduction: Postcolonialism and the Nordic Models of Welfare and Gender. Teoksessa Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari (toim.): *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham: Ashgate, 1–16.
- Mulvey, Laura 1975: Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16:3, 6–18.
- Nagar, Richa & Swarr, Amanda Lock 2010: Theorizing Transnational Feminist Praxis. Teoksessa Amanda Lock Swarr & Richa Nagar (toim.): *Critical Transnational Feminist Praxis*. New York: SUNY Press, 1–20.
- Nieuwkerk, Karin van 1996: *'A Trade Like Any Other'. Female Singers and Dancers in Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Näre, Sari 1988: Naisen moninainen kokonaisuus. *Šahrašad* 1, 70–73.
- Näre, Sari 1995: *Etnopsykoanalyttisia näkökulmia sukupuolikulttuuriin*. Helsingin yliopiston sosiologian laitos.
- Nummela, Asko 2001: Miehet tanssivat Suomessakin. *Ishtar* 14/2001.
- Oikarinen-Jabai, Helena 2008: *Syrjän tiloja ja soraääniä: Performatiivista tutkimista ja kirjoittamista Gambian ja Suomen välimaastoissa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Saatavana myös pdf-muodossa: http://taik.academia.edu/hoikarinenJabai/Books/371264/Syrjan_tiloja_ja_soraania (luettu 27.11.2012)
- Oinas, Elina 2004: Haastattelu: kokemuksia, kohtaamisia, kerrontaa. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.): *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 209–227.
- Oakley, Anne 1981: Interviewing Women. A contradiction in terms. Teoksessa Helen Roberts (toim.): *Doing Feminist Research*. London: Routledge and Kegan Paul, 30–61.
- Okely, Judith 1992: Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge. Teoksessa Judith Okely and Helen Callaway (toim.): *Anthropology and Autobiography*. London: Routledge. 1–28.

Palmberg, Mai 2009: The Nordic Colonial Mind. Teoksessa Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari (toim.): *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham: Ashgate, 36–50.

Parviainen, Jaana 2002: Kinesteettinen empatia: Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksia”. Teoksessa Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.): *Kokemus*. Tampere: Tampere University Press, 325–348.

Parviainen, Jaana 2006: *Meduusan liike: Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Phelan, Peggy 1998: Introduction: The Ends of Performance. Teoksessa Peggy Phelan & Jill Lane (toim.): *The Ends of Performance*. New York & London: New York University Press, 1–19.

Pietilä, Ilkka 2010: Ryhmä- ja yksilöhaastattelun diskursiivinen analyysi. Kaksi aineistoa erilaisina vuorovaikutuksen kenttinä. Teoksessa Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.): *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 212–241.

Platan, Sirpa 1989: Naisen osa. *Šahrazad 2*, 35–39.

Potter, Jonathan & Wetherell, Margaret 1987: *Discourse and social psychology*. London: Sage.

Powdermaker, Hortense 1966: *Stranger and Friend: The Way of an Anthropologist*. New York: Norton.

Probyn, Elspeth 1993: *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. London & New York: Routledge.

Probyn, Elspeth 2005: *Blush. Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press & University of New South Wales Press.

Pulkkinen, Tuija 1998: *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Pulma, Panu 2006: *Suljetut ovet: Pohjoismaiden romanipolitiikka 1500-luvulta EU-aikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Pääjoki, Tarja 2004: *Taide kulttuurisena kohtaamispaikkana taidekasvatuksessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://urn.fi/URN:ISBN:951-39-1997-8> (luettu 27.11.2012)

Racy, Ali Jihad 2003: *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rantonen, Eila 1994: Länsimaisen estetiikan rasismi. Teoksessa Marjo Kylmänen (toim.): *Me ja muut: kulttuuri, identiteetti, toiseus*. Tampere: Vastapaino.

Rantonen, Eila 1999: Länsimaisten kuvien rotunaiset. Teoksessa Jaana Airaksinen & Tuula Ripatti (toim.): *Rotunaisia ja feminismejä: Nais- ja kehitystutkimuksen risteyskohtia*. Tampere: Vastapaino, 41–61.

Rantonen, Eila (toim.) 2010: *Vähemmistöt ja monikulttuurisuus kirjallisuudessa*. Tampere: Tampere University Press.

Rastas, Anna 2007a: *Rasismi lasten ja nuorten arjessa. Transnationaalit juuret ja monikulttuuristuva Suomi*. Tampere: Tampereen yliopisto. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-6964-0> (luettu 27.11.2012)

Rastas, Anna 2007b: Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.): *Kolonialismin jäljet: keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 119–141.

Reason, Matthew & Reynolds, Dee 2010: Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal* 42:2, 49-75.

Reed, Susan A. 1998: The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology* 1998: 27, 503–532.

Rinne, Tuija 2004: Laula, simsimiyya. *Ishtar* 5/2004. http://www.tuijarinne.fi/laula_simsimiyya.html (luettu 26.11.2012)

Robinson, Amy 1994: It Takes One to Know One: Passing and Communities of Common Interest. *Critical Inquiry* 20:4, 715–736.

Rojola, Lea 1996: Ero. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.): *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 159–178.

Ronkainen, Suvi 1999: Subjektius, häpeä ja syyllisyys parisuhdeväkivallan elementteinä. Teoksessa Sari Näre (toim.): *Tunteiden sosiologia I. Elämyksiä ja läheisyyttä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 131–154.

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

Rossi, Leena-Maija 2009: Licorice Boys and Female Coffee Beans: Representations of Colonial Complicity in Finnish Visual Culture. Teoksessa Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari (toim.): *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham: Ashgate, 189–204.

Rossi, Leena-Maija 2010: Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.

Rottenberg, Catherine 2003: Passing: Race, Identification and Desire. *Criticism* 24:4, 435–452.

Rouhiainen, Leena 2006: Mitä somatiikka on? Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta. Teoksessa Pia Houni, Johanna Laakkonen, Heta Reitala ja Leena Rouhiainen (toim.): *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterin Tutkimuksen Seura, 10–34.

Rouhiainen, Leena 2008: Somatic dance as a means of cultivating ethically embodied subjects. *Research in Dance Education* 9: 3, 241–256.

Roushdy, Noha 2010: Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt. Surfacing. *An Interdisciplinary Journal for Gender in the Global South* 3:1, 71–99. http://www.aucegypt.edu/GAPP/IGWS/GradCent/Documents/Surfacing_Vol_3.pdf (luettu 26.11.2012)

Russo, Mary 1994: *The Female Grotesque: Risk Excess and Modernity*. London: Routledge.

Saarikoski, Helena 2009: *Nuoren naisellisuuden koreografioita. Spice Girlsin fanit tyttöiden tekijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Said, Edward 1978: *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Salo, Ulla-Maija 2007: Etnografinen kirjoittaminen. Teoksessa Sirpa Lappalainen, Pirkko Hynninen, Tarja Kankkunen, Elina Lahelma & Tarja Tolonen (toim.): *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 227–246.

Saresma Tuija 2004: Pään ja sydämen tieto. Teoksessa Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma (toim.): *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*.

Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79, Jyväskylän yliopisto, 91–108.

Savigliano, Marta E. 1995: *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder & Oxford: Westview Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1997: Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You. Teoksessa Eve Kosofsky Sedgwick (toim.): *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press, 1–37.

Sellers-Young, Barbara 2005: Body, Image, identity: American Tribal Belly Dance. Teoksessa Anthony Shay & Barbara Sellers-Young (toim.): *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 277–303.

Seppänen, Sirke 1993: *Itämainen tanssi*. Helsinki: Tammi.

Shay, Anthony 2002: *Choreographic Politics: State Folk Dance Ensembles, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.

Shay, Anthony & Sellers-Young, Barbara 2005b: Introduction. Teoksessa Anthony Shay & Barbara Sellers-Young (toim.): *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1–27.

Shay, Anthony 2009: Choreographing Masculinity: Hypermasculine Dance Styles as Invented Tradition in Egypt, Iran, and Uzbekistan. Teoksessa Jennifer Fisher & Anthony Shay (toim.): *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press, 287–308.

Shohat, Ella & Stam, Robert 1994: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London & New York: Routledge.

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

Shusterman, Richard 2004: Somaesthetics and Education. Exploring the Terrain. Teoksessa L. Bresler (toim.): *Knowing Bodies, Moving Minds. Towards Embodied Teaching and Learning*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 51–60.

Shusterman, Richard 2009: Body Consciousness and Performance: Somaesthetics East and West. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67: 2, 133–145.

Sieg, Katrin 2002: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University Press of Michigan.

Siljamäki, Mariana, Anttila, Eeva & Sääkslahti, Arja (tulossa): Cultures in Dialogue: Perceptions and Experiences of Finnish Teachers of Transnational Dances. *Scandinavian Journal of Educational Research*.

Siljamäki, Mariana, Anttila, Eeva & Sääkslahti, Arja 2010: Pedagogical conceptions of Finnish teachers of transnational dances. Cases: African dance, Oriental dance and Flamenco. *Nordic Journal of Dance* 2, 39–55.

Silverman, David 1997: *Discourses of Counselling. HIV Counselling as Social Interaction*. London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE.

Skeggs, Beverley 1997: *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*. London: Sage.

Srinivasan, Priya 2009: A 'Material'-ist Reading of the Bharata Natyam Dancing Body: The Possibility of the 'Unruly Spectator'. Teoksessa Susan L. Foster (toim.): *Worlding Dance*. New York: Palgrave Macmillan, 53–75.

Suoninen, Eero 1999: Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen: *Diskurssianalyysi liikkeessä. Vuorovaikutus, toimijuus ja kulttuuri empiirisen tutkimuksen haasteina*. Tampere: Vastapaino, 17–36.

Suurpää, Leena 2002: *Erilaisuuden hierarkiat. Suomalaisia käsityksiä maahanmuuttajista, suvaitsevaisuudesta ja rasisimista*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.

Suurpää, Leena 2005: Suvaitsevaisuus. Sietämistä vai solidaarisuutta? Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.): *Suomalainen vieraskirja*. Tampere: Vastapaino, 41–68.

SVT, Suomen virallinen tilasto 2009: Ajankäyttötutkimus. Helsinki: Tilastokeskus. http://tilastokeskus.fi/til/akay/2009/akay_2009_2011-05-17_tie_001_fi.html (luettu 23.5.2011)

Taira, Teemu 2004: Identiteettipolitiikan vaihtoehto? Paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena. Teoksessa Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma (toim.): *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto, 109–133.

Taira, Teemu 2007: Energian ja emotion välissä: affekti ja kulttuurintutkimus. *Niin & Näin* 2/2007, 47–53.

Thomas, Helen 1996: Do you Want to Join the Dance? Postmodernism/Poststructuralism, the Body, and Dance. Teoksessa Morris Gay (toim.): *Moving Words. Re-writing Dance*. London & New York: Routledge, 63–87.

Tiainen, Milla 2012: *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Turku: Turun yliopisto.

Tuori, Salla 2009: *The Politics of Multicultural Encounters. Feminist Postcolonial Perspectives*. Åbo: Åbo Akademi University Press. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/47293/TuoriSalla.pdf?sequence=2> (luettu 27.11.2012)

Urponen, Maija 2010: *Ylirajaisia suhteita. Helsingin olympialaiset, Armi Kuusela ja ylikansallinen historia*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-6449-4> (luettu 12.1.2012)

Valovirta, Elina 2006: "Oudot tunteet": affektiivinen feministinen lukijateoria ja karibia-lainen naiskirjallisuus. *Naistutkimus–kvinnoforskning* 3/2006, 4–16.

Valovirta, Elina 2010: *Sexual Feelings: Reading, Affectivity and Sexuality in a Selection of Anglophone Caribbean Women's Writing*. Turku: Turun yliopisto.

Vasenkari, Maria 1996: Mitä se sanoo? Mistä se kertoo? Dialoginen näkökulma kenttätutkimusaineiston tuottamiseen. Teoksessa Tuija Hovi & Lotte Tarkka (toim.): *Uskontotiede - folkloristiikka. Kirjoituksia opinnäytteistä*. Turku: Turun yliopisto, 84–109.

Vejjola, Soile 1988: Sähly – opiskelijan liikettä? Teoksessa Esa Sironen (toim.): *Uuteen liikuntakulttuuriin*. Tampere: Vastapaino & Työväen kuntoliitto, 160–174.

Vismanen, Pirjo 2009: Neffit tanssivat ikiomin askelin. *Turun Sanomat* 17.9.2009. TS.fi (luettu 14.10.2012)

Visweswaran, Kamala 1994: *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wright, Jan & Dreyfus, Shoshana 1998: Belly dancing: A feminist project? *Women in Sport & Physical Activity Journal* 7:2, 95–104.

Vuorela, Ulla 2009: Colonial Complicity: the 'Postcolonial' in a Nordic Context. Teoksessa Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari (toim.): *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham: Ashgate, 19–33.

Väätäinen, Hanna 2002: Lähentävän katseen jäljillä. Tanssin havainnoimisen feministisiä mahdollisuuksia. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 2/2002, 4–16.

Väätäinen, Hanna 2003: *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikilpatanssissa*. Turku: Åbo Akademis förlag. Saatavana myös pdf-muodossa: <http://urn.fi/URN:ISBN:951-765-137-6> (luettu 27.11.2012)

Väätäinen, Hanna 2009: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisötanssiryhmässä*. Turku: Eetos.

Wilson, Serena 1988: Serena Seminar in Finland. *Ŝahraşad* 1. Itämaisen tanssin vuosijulkaisu, 12–16.

Wetherell, Margaret & Potter, Jonathan, 1992: *Mapping the Language of Racism: Discourse and the Legitimation of Exploitation*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Wodak, Ruth & Meyer, Michael (toim.) 2009: *Methods for Critical Discourse Analysis*. Second edition. London: SAGE.

Wolff, Janet 1997: Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics. Teoksessa Jane C. Desmond (toim.): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 81–100.

Wolff, Janet 1998: Dance Criticism: Feminism, Theory and Choreography. Teoksessa Lizbeth Goodman with Jane de Gay (toim.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London & New York: Routledge, 241–246.

Yeğenoğlu, Meyda 1998: *Colonial fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*. Cambridge: University of Cambridge.

Ylönen, Maarit E. 2004: *Sanaton dialogi. Tanssi ruumiillisena tietona*. Jyväskylän yliopisto. Studies in Sport, Physical Education and Health, 96.

Young, Iris Marion 1980/2005: *On Female Body Experience – “Throwing Like a Girl” and Other Essays*. New York: Oxford University Press.

Young, Iris Marion 1998: 'Throwing Like a Girl': Twenty Years Later. Teoksessa Donn Welton (toim.): *Body and Flesh: A Philosophical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 286–290.

Yuval-Davis, Nira 1999: Ethnicity, gender relations and multiculturalism. Teoksessa Rodolfo D. Torres, Louis F. Mirón, Jonathan Xavier Inda (toim.): *Race, identity, and citizenship: A reader*. Malden, Oxford, Melbourne & Berlin: Blackwell, 112–125.

Zacheus, Tuomas 2008: *Luonnonmukaisesta arkiliikunnasta liikunnan eriytymiseen. Suomalaiset liikuntasukupolvet ja liikuntakulttuurin muutos*. Turku: Turun yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-3551-2> (luettu 12.1.2012)

Zack, Naomi 1999: White Ideas. Teoksessa Chris J. Cuomo & Kim Q. Hall (toim.): *Whiteness. Feminist Philosophical Reflections*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 77–84.

Summary

Moving Differences. Ethnographic Encounters in Oriental Dancing.

This research is situated at the interface of gender studies, dance studies and cultural studies, and examines Oriental dancing performed in Finland as a scene of the production, reproduction and deconstruction of social differences such as gender and ethnicity. I ask *how do the performers and instructors of Oriental dance address the gendered, ethnic and cultural differences through dance and through the speech about dance*. The research consists of five articles, published elsewhere, and a summary, which draws together the various lines of enquiry presented in the articles. I have asked my research questions in relation to different data and with a different emphasis in each of the articles. Firstly, I have analysed the ways in which the Finnish dancers give meaning to the movements of Oriental dancing, in relation to gender and ethnicity in interview speech. Secondly, I examined the strategies used by the dancers to address multiculturalism and differences in one particular performance, which was based on Oriental dancing but also incorporated other genres of dance. Thirdly, I approach differences from the point of view of my own viewing experience, connecting the emotions arising from the performance to both transnational and local understandings of the relationship between Oriental dancing and gender. Finally, I study the ways in which the dancers relate to differences by examining and analysing various ways of knowing in Oriental dancing.

My research is positioned within interdisciplinary cultural studies, which emphasises the importance of analysing power and differences, as well as in research traditions that emphasise the relationship between dance and the cultural and social systems of signification. I am interested in the usefulness of the concepts of discourse, performance and performativity in the study of dance. Through the concept of discourse I examine the ways in which it is possible to speak about Oriental dance, on the one hand, and the ways in which it can be danced, on the other. What kinds of processes of normalising and naturalising exist in Oriental dance? The concepts of performance and performativity help me to analyse the ways in which gender and other differences are constructed in interview speech through citing and repeating previous performances of gender. Furthermore, I ask: "What kind of relationship does the performer have to the dance she performs?" Is dancing about presenting oneself or, perhaps, presenting the other and/or otherness? I use concepts specific to the study of dance such as kinaesthetic empathy and consider whether or not it is possible to combine phenomenological ideas about embodiment and experience with the feminist post-colonial theorising of encounters, with its emphasis on differences. The study also examines the possibilities and limits of ethical encounters.

The analysis is based on long-term ethnographic fieldwork, as well as on my own participation in different roles in the practices of Oriental dancing. The theme of the first fieldwork period (1998–1999) was the Finnish dance performers and instructors' understanding of gender in Oriental dancing. The second period between 2003 and 2004 was also conducted with the instructors and performers and concentrated on the meaning and importance of culture. The third fieldwork period took place between 2005 and 2007 and focused on a Finnish dancer, Outi Boman, who lives in Cairo. The research was conducted both in Finland and in Cairo and focused on very practical issues relating to dance, as well as on Boman's own experiences as a dancer both in Finland and in Cairo. In addition, I have conducted fieldwork as part of my studies in Dublin, Ireland, during the academic year 2000 - 2001. There, I interviewed dancers and an instructor, and observed their dancing practices. The Oriental dance that I examine in the articles is performed by women and includes both Egyptian and Kurdish dance as well as fusion dance.

In the first article titled "Does distance matter? Remoteness, closeness and the production of knowledge in an interview situation" (2002), I reflect upon the practices of ethnographic dance studies in relation to debates about the relationship between the researcher and the interviewees that have been developing within anthropology and feminist theory. I inspect how, as both a researcher and a dancer, I become part of my research object and how the people I interview position me alternately as one of the dancers and as a researcher aiming for neutrality and objectivity. I argue that it is not necessary for a dance researcher to be a dancer, although it does add a certain bodily perspective to the research. The closeness of the researcher to those studied does not necessarily produce better or more reliable information than if there existed a distance between them. Hence, it remains the duty of the researcher to reflect upon the various effects of distance and closeness to the study at hand.

The second article "Natural movements, incongruous postures. Interview study of the movement language of Oriental dance in Finland" is based on the interviews conducted between 1998 and 1999 with Finnish Oriental dance professionals and semi-professionals. My research question is: How do the dancers give meaning to the movements of Oriental dance in relation to the gendered, ethnic and cultural differences? The central argument of the article is that the Oriental dance practised in Finland is made meaningful largely within the context of a heteronormative understanding of gender. The naturalness of the movement is linked to the cultural or ethnic Other and is juxtaposed to Western women who are seen as estranged from the natural language of the movement. Some of the interviewees criticised the notion of men as the norm. According to these dancers, "equality has gone too far" in the sense that it has resulted in demands being put on women to lose both their natural feminine expression and body ornamentation. From this point of view, the popularity of Oriental dance in Finland can be explained as a possible means of expressing this missing or lost femininity.

In the third article, "Differences in the everyday. The possibilities and limits of an/ the encounter in a multicultural dance project", I analysed the ways in which the performance *Kuun taikoja* (The Spells of the Moon) (2003) deals with multiculturalism and differences in relation to dance movement, dance performance and the speech about dance. Both Finnish and immigrant women participated in the project and the aim was to use the so-called fusion dance style and theatrical means of expression instead of the language of traditional Oriental dance. What could multiculturalism be on the level of dance and dance performance? What kinds of encounters between women are possible? At the beginning of the project, the ideology of multiculturalism determined the ways in which the differences between women and the conflicts emerging from the practical work were – or were not – dealt with. My article shows that the conflicts and practical barriers, which are necessary parts of any inter-cultural encounters, deserve more attention. Members of the mainstream population might avoid dealing with these conflicts due to a fear of being labelled racist. Equally, the questions pertaining to the power to define need to be negotiated. This became particularly clear in the project when the *jinni* spiritbeings, which some participants experienced as real, were, in the context of performance, made into harmless fairy tale creatures.

In article four, "Egyptian feeling/emotion. Sound and movement as the site of affective encounter in the Egyptian dance style" (2007), I study expressions of and speech about emotions typical to the Egyptian style. In addition, I consider what kind of knowledge about oneself and the Other the bodily pleasure elicited from the movement can offer or, alternatively, exclude. The article traverses the intersections of different ways of knowing that arise from encounters between the Finnish dance scholar travelling to Egypt, the Finnish dancer living in Cairo and the so-called "authentic" mediators of the "Egyptian feeling" such as the dancer Aida Nour and the singer Umm Kulthum. I argue that the power of the affect named "the Egyptian feeling" is based on it having a known history within the Egyptian context; one that is connected to colonialism, nationality, gender and class. These meanings do not necessarily open up for a Finnish dancer. In Finland, the moving power of emotions is connected to sites of personal knowledge and experience, which are in turn linked to the personal histories and cultural norms regarding proper ways of moving. I use the concept of kinaesthetic empathy to shed light on this embodied experience and knowledge. The contextuality of the emotion makes it possible to be touched and moved in new ways by the sounds and movements previously alien to oneself. Seen from this point of view, people's ability to be affected by other living creatures and their movements provides a route to ethical knowledge and interaction, although it does not necessitate it. The experience of being affected does not necessarily change the person, unless it involves conscious reflection about any differences and similarities.

In the final article, "Knowledge and knowing in Oriental dance", I ask what counts as knowledge in Oriental dance. The research subjects are all dancers from the association of Oriental dance, Masrah ry. The knowledge of dance can refer primarily to the

conceptual knowledge about the history, cultural background and contemporary trends of Oriental dance. Secondly, it can be conceived from the point of view of experience and body. In this sense, the knowledge of dance refers to one's capability to reflect upon and form the movements and sensations of the body in accordance with the dance technique or aesthetic ideals. In this article, the emphasis is on the third area of knowledge and understanding, which is understood as the ability to analyse and examine the relations between differences, disparity and power in relation to the dance being performed. This knowledge is also the area within which to study ethical encounters. The concept of ethnic drag, proposed by Katrin Seig, is used in the article to highlight how the Finnish dancers can feel confused by things within the alien dance context. Dancing can become connected to feelings of fear and insecurity about whether one's performance, as a performer who does not know about dance, will result in "ethno-larking". The idea of a performance that is true to the performer is sometimes used to justify the correctness and ethicality of the dance. Similarly, the idea of universal emotions performed in the dance can function as the basis for the ethicalness of the dance. Oriental dance is also regarded as a bridge for inter-cultural encounters. These meanings are, however, contextual, as it is not possible to predict the meanings or the reception of a dance performance.

From the post-colonial point of view, the examination of differences in Oriental dance is contradictory. By analysing the Oriental dance in Finland, it is possible to show that Finland is not an exception to the rule when it comes to colonial power relations, but very much part of the rest of the world and, hence, also part of colonialism itself. I find that the concept of colonial complicity does in fact offer a good description of the situation in which the Oriental dance in Finland is given new meanings while also carrying within itself colonial histories and reproducing the ways of speaking about Others produced by the colonial power relations. The concept of colonial complicity politicises Oriental dance and makes it impossible to see it as "merely" entertainment or a nice and "exotic" hobby.

The practices of Oriental dance might seem fairly imperialistic if examined within the framework of the critique of Orientalism presented by Edward Said in 1978, in which he highlights the ways in which Western and European colonialism produces exotic images of the imaginary Orient, its people and culture. The popular images of Oriental dance and belly-dancing in the West, have been dominated by exoticism and images of the over-sexualised Oriental dancer. Especially in the early stages of learning Oriental dance, dancers might, in fact, be interested in it specifically because of the exoticism attached to it. The dance instructors also use these ideas to market this dance form, both to potential pupils and new audiences.

The dancers I have studied have actively aspired to change the images, tinted by exoticism and Orientalism, through their own actions. Instead of exoticism, they have started to emphasise the local differences in dance styles and meanings: they have also started to acquire knowledge about the instruments used in the music, about the Arabic language as well as other cultural aspects relevant to Oriental dance.

The instructors of Oriental dance in my study, dealt with the differences by reinforcing them through defining Oriental dance as solely women's dance and constructing differences between the cultures. However, they also deconstructed cultural differences by appealing to the ideas of universal emotions that can be expressed and understood through dance, regardless of the differences. In some situations, the cultural differences were seemingly too big to overcome: instead, the dancers used the importance of dancing to themselves and its meaning to justify their practices. Attempts were also made to overcome the differences by finding out about the history of Oriental dance and its meanings in various contexts.

I used Homi K. Bhabha's idea of ambivalence in my analysis of dance encounters. In the examination of the multicultural dance project, ambivalence emerged as contradictory and sometimes paradoxical views about what the everyday means to various participants. As Ien Ang (2001) has noted, the ambivalence of multicultural encounters and hybridity is necessary and functions as a starting point for living together. There always remains something that cannot be understood. What is important is to ask how to live with that confusion. The contradictions, and the fact that we can never truly understand each other, could be taken as tenets for ethical encounters, but we can still aim to meeting each other and continue communicating.

Translation Michael Dutton and Sanna Rojola.

Tutkimuksen artikkelit ja alkuperäiset julkaisutiedot

Artikkeli I

Onko välimatkalla väliä? Etäisyys, läheisyys ja tiedon tuottaminen haastattelutilanteessa. *Musiikin suunta* 4/2002, 26–42.

Artikkeli II

Luonnollista liikettä, epäsoivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielistä Suomessa. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.): *Tanssi tanssi – kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2003, 191–223.

Artikkeli III

Eroja arjessa. Kohtaamisen mahdollisuudet ja rajat monikulttuurisessa tanssiprojektissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 2006, 111–130.

Artikkeli IV

Egyptiläinen tunne – Ääni ja liike affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä. Teoksessa Olli Mäkinen & Tiina Mäntymäki (toim.): *Taide ja liike. Keho – tila – ääni – kuva – kieli*. Vaasa: Vaasan yliopisto 2007, 103–129.

Artikkeli V

Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa. *Kulttuurintutkimus* 29:3/2012, 3–14

Lupa artikkeleiden julkaisemiseen painettuna ja sähköisessä muodossa sekä säilyttämiseen Turun Yliopiston digitaalisessa julkaisuarkistossa on saatu alkuperäisiltä julkaisijoilta.

Artikkelit vastaavat sisällöltään alkuperäisiä seuraavin korjauksin: alkuperäisissä artikkeleissa olevat lyöntivirheet on korjattu ja lisäksi kolmannelta artikkelista on korjattu yksi virheellinen vuosiluku (ks. artikkelin alaviite 1). Artikkelien viitteet on muutettu tässä julkaisussa sisä- ja alaviitteiksi kokonaisuuden yhdenmukaisuuden vuoksi.

Onko välimatkalla väliä?

Etäisyys, läheisyys ja tiedon tuottaminen haastattelutilanteessa

Etnografisessa tutkimuksessa on kiinnitetty jo pitkään huomiota tutkijan ja tutkittavien välisiin valtasuhteisiin. Useimmiten kun valta otetaan puheeksi, hierarkkinen suhde esimerkiksi haastattelijan ja haastateltavan välillä nähdään ongelmana, johon pyritään löytämään ratkaisu. Pyrkimyksenä on ollut tutkimusprosessin demokratisointi, jossa tietynlainen läheisyys tutkijan ja tutkittavan välillä on sekä tiedon laatuun positiivisesti vaikuttavaa että eettisesti oikein. Etäisyys, etäällä pysyttelemineen, on nähty positivistisen tutkimuksen jäänteinä, jossa tutkija ajattelee pystyvänsä irrottamaan itsensä tuottamastaan tiedosta. En kuitenkaan haluaisi nähdä etäisyyttä ja läheisyyttä toisensa pois sulkevinä ja toisilleen vastakkaisina määreinä.

Tarkastelen tässä artikkelissa omia kenttätätökokemuksiani itämaisen tanssin opettajien ja harrastajien keskuudessa läheisyyden ja etäisyyden käsitteiden kautta. Näihin pohdintoihin minut on erityisesti johdattanut oma paikkani itämaisen tanssin kentällä harrastajana, esittäjänä, opettajana ja yhdistysaktiivina. Uskon muutenkin, että jokaisen tutkijan tulisi kulttuurisesta, maantieteellisestä tai muusta välimatkasta riippumatta pohtia tutkimustiedon tuottamiseen liittyviä kysymyksiä.

Käsittelen artikkelissani myös lyhyesti sitä, miten ystävyyttä, sukupuolta ja tutkittavaan tanssiin osallistumista voidaan tarkastella kaikkeen tutkimukseen väistämättä liittyvien valtasuhteiden, ja erityisesti niiden purkamisen kannalta. Tutkijan ja kohteen välisellä läheisyydellä ja tutkijan enkulturaatiolla on kuitenkin myös kääntöpuolensa: tuon kirjoituksessani esiin kriittisiä näkökantoja, joissa pyritään tuomaan esiin tutkijan ja kohteen välisen läheisyyden uuskolonialistisia aspekteja. Tarkoitukseni on etsiä ratkaisua myös siihen, miten etnografista kenttätätöä ja erityisesti etnografista haastattelua koskevat metodologiset kysymykset voitaisiin hedelmällisellä tavalla sitoa varsinaiseen tutkimusongelmaan.

Esimerkkini poimin tekemistäni tutkimushaastatteluista, joissa kiinnostukseni kohdistui sukupuolen tuottamiseen itämaisessa tanssissa. Ensimmäiset haastattelut tein Suomessa vuosina 1998 ja 1999, haastateltavina oli seitsemän suomalaista itämaisen tanssin opettajaa ja esittäjää. Tästä materiaalista otan analyysin kohteeksi katkelmia haastatteluista neljän tanssijan kanssa. Käytän suomalaisista haastateltavistani peitenimiä. Toinen haastattelusessio sijoittuu Irlantiin ja kevääseen 2001, jolloin haastatelin neljää Irlannissa asuvaa tanssijaa. Poimin tätä artikkelia varten yhden irlantilaisen naisen haastattelun analysoitavaksi. Haastattelut liittyivät kahteen pro gradu -tutkimukseeni (Laukkanen 1999 ja 2001).

Tärkeimmät teoreettiset lähtökohtani voidaan palauttaa performatiiviseen teoriaan sukupuolesta. Haastattelutilanteissa tekemäni havainnot, huomiot ja kysymykset ovat

täten teoriasidonnaisia. Käsitän sukupuolen Judith Butleria (1990) seuraten performatiivisena rakennelmana, jota tuotetaan jatkuvasti toiston avulla esimerkiksi puheessa, liikkeissä ja pukeutumisessa. Tämä teoreettinen lähtökohta oli pohjalla myös haastattelumetodin valitsemisessa: ajattelin analysoivani, miten haastattelupuheessa tuotetaan sukupuolta. Mainituissa tutkielmissani analyysi kohdistui kuitenkin lähinnä haastateltaviini, siihen miten he konstruoivat sukupuolta. Oman osuuteni ja haastattelutilanteiden itsereflektiivinen tarkastelu jäi varsin vähälle huomiolle. Tässä artikkelissa kiinnitän huomioni nimenomaan koko haastattelutilanteeseen ja omaan läsnä- ja poissaolooni siinä.

Ystävyys ja läheisyys - pelkkää tekniikkaa?

Sara Ahmed (2000: 55–74) on pohtinut vieraassa paikassa ja kulttuurissa tehdyn etnografisen tutkimuksen valtasuhteeseen liittyviä ongelmia ajatuksia herättävällä tavalla. Vaikka oma tutkimukseni onkin tehty ”kotona” ja minut voi lukea tutkimani kulttuurin tai yhteisön (suomalaiset itämaisen tanssin harrastajat) jäseneksi ja täten minun voisi ajatella olevan varsin lähellä tutkittaviani, on Ahmedin tapa problematisoida läheisyyden, etäisyyden ja tiedon tuottamisen suhteita hyvin kiinnostava.

Läheisyyttä tutkittaviin luo jo ennen tutkimuksen aloittamista ja myös sen aikana muodostunut ystävyys. Etnografian näkökulmasta ystävyys toimii myös etäännyttävänä; se on tutkijalle tiedon tuottamisen tekniikka, kun taas tutkittavat saattavat kokea ystävyyden erityisenä, pyyteettömänä ystävyytenä. Ystävyys, läheisyys ja luottamus voidaan siis nähdä tiedon tuottamisen välineinä, missä tutkittava, ”muukalainen” (*stranger*), jää tutkijan tiedon kohteeksi. (Ahmed 2000: 65–66.) Tästä hierarkkisen valtasuhteen painottamisesta huolimatta ei tutkijakaan jää tutkimusasetelmassa kylmäksi ja kohteelleen etäiseksi. Ystävyyssuhteet tanssijoiden kanssa olivat merkityksellisiä myös itselleni henkilönä, vaikka tietoisuus samanaikaisesta tutkijan positiosta tuntuikin joskus häiritsevän suhdetta. En toki ollut tässä kaksoisroolin tuottamassani ongelmassa yksin: myös monet muut etnografit ovat kuvailleet, kuinka hankalaa on erottaa kaikesta kanssakäymisestä tutkittavan kanssa esimerkiksi se, mikä on sopivaa julkaistavaksi tutkimusaineistona, ja se, mikä on taas kerrottu tutkijalle luottamuksellisesti, ystäväenä. (Esim. Vuorinen 2002.)

Sara Ahmed (2000: 64) luonnehtii uskoa hierarkioiden purkamiseen tutkijan ja tutkittavien välillä postmoderniksi fantasiaksi. Tässä fantasiassa ylistetään tutkijan luotettavuutta ja kykyä kuunnella. Etnografian taidot mahdollistavat, että tutkittava, muukalainen voidaan tuntea ”sellaisena kuin hän on” (Ahmed 2000: 70). Tätä muukalaisuuden ontologisoimista voidaan kutsua muukalaisfetisismiksi (Ahmed 2000: 5). Suhteessa tietoon ja tietämiseen muukalainen ei ole kuka tahansa, ketä emme tunne, vaan joku, jonka jo tiedämme muukalaiseksi. Muukalainen ei ole tietävä subjekti, vaan objekti, jonka me etnografeina tiedämme ja tunnistamme. (Ahmed 2000: 55.)

Learning to be them tai *going native* tiedon hankkimisen ja tuottamisen tekniikoina ovat ongelmallisia, sillä niissä luodaan ero muukalaisen ja etnografin välille. Muukalainen vain on sellainen kuin on, kun taas tutkija-etnografi tietää, miten muukalaisia ollaan tai miten sellaisiksi tullaan. Tietävä subjekti, etnografi, jäljittelee muukalaisen olemisen tapaa ja määrittelee eron vieraaseen kulttuuriin, kun taas itse voi tiedon subjektina valita vapaasti tullako vai eikö tulla muukalaiseksi. (Ahmed 2000: 71, 118.) Pyrkimys päästä lähemmäksi ”oikeaa tietoa” viekin tutkijan loppujen lopuksi etäämmälle tutkittavista.

Tällaista etnografian kritiikkiä on esitetty nimenomaan vieraiden kulttuurien tutkimuksen kohdalla. Mutta miten käy tutkijan liikkuesssa itselleen tutulla kentällä? Voiko tutkija olla *toinen*, kun hän on samalla *itse*? (Suojanen 1996: 26.) Onko vain tutkijalla kyky reflektoida kokemaansa siten, että hän voi etääntyä kokijan paikasta ja päätyä tarkastelemaan itseään ja muita muukalaisina? Onko mahdollista erottaa, olenko tiedon subjekti vai objekti, kun keskityn liikuttamaan lanteitani tanssitunnilla tai kun liikutun kauniista liikkeistä itämaisen tanssin näytöksessä katsomosta käsin? Mikä on paikkani haastattelutilanteessa, kun haastateltava puhuu minulle ja hänelle yhteisistä kokemuksista? Voinko tutkijana valita paikkani?

Läheisyys ja etäisyys ovat läsnä tutkimusprosessissa yhtäaikaaisesti, ja tähän tulisi kiinnittää huomiota. Tutkijan ja tutkittavan kohtaamisessa ei ole mahdollista pysytellä turvallisesti etäällä tai samassa paikassa. Sara Ahmedin mielestä on lisäksi hyväksyttävä se, että tutkittavilla voi olla oma, erilainen tietonsa, johon ei päästä käsiksi läheisissäkään kohtaamisissa. Toisaalta juuri se, johon ei pääse käsiksi, voi liikuttaa ja koskettaa tutkijaa. Tällaisessa hetkessä läheisyys ja eettisyys ovat läsnä yhtäaikaan. (Ahmed 2000:157.) Ei pitäisi myöskään tuudittautua luuloon ”mitä lähemmäksi tutkittavia päästään, sitä enemmän ja oikeampaa tietoa saadaan”. Toisen kohtaamisessa voi myös epäonnistua, ja tämä mahdollisuus pitäisi tunnustaa. (Ahmed 2000: 74.)

Seuraavassa tarkoitukseni on eritellä niitä samanaikaisia läheisyyden ja etäisyyden hetkiä, joita haastatteluista voi lukea.

Sukupuolen teoriat välimatkan mittarina

Käsittelen siis sukupuolta sekä läheistävästä että etäistävästä näkökulmasta. Etnologi Birgitta Meurling on pohtinut, mitä tapahtuu tutkijan ymmärrykselle sukupuolesta tutkijan ja hänen kohteensa horisonttien kohdatessa. Hän puhuu Eva Lundgrenin termin yhteisestä määrittelytilasta (*gemensamt definitionsrum*), jossa tutkijalla ja tutkittavilla on jotain yhteistä, esimerkiksi käsitys sukupuolesta (”me naiset”) tai vaikkapa tutkittavan kulttuurin luonteesta. Vaikka käsitykset sukupuolesta eroavat tutkijan ja tutkittavien välillä, voi tutkijan feministinenkin asenne vaikuttaa haastateltavaan vapauttavasti tai herättää uusia ajatuksia omasta tilanteesta. (Meurling 1997: 117, 119.) Voi syntyä myös ongelmatilanteita, kun tutkija ei esim. sovikaan tutkittavien käsitykseen naisen

roolista. Jos tutkija onkin esimerkiksi vammainen ja tutkittava ei-vammainen, naiseus yhteisenä nimittäjänä voi menettää merkityksensä. (Ronkainen 1989: 69).

Sillä, että olen nainen, oli varmasti merkitystä kenttätyötilanteissa. Toisaalta se, että olen myös tanssija, sisältää jo oletuksen sukupuolestani: Suomessa itämaisen tanssin harrastajat ovat melkein pä sataprosenttisesti naisia. Naiseus ja tanssiuus siis kietoutuivat erottamattomasti yhteen ja loivat yhteisen määrittelytilan minulle ja haastateltaville. Toisaalta tutkiuus vei minua pois päin perinteisestä naisen roolista, samoin feministisyyteni, jota en kylläkään eksplisiittisesti tuonut haastatteluissa esille – en ainakaan samassa merkityksessä, minkä haastateltavat feminismiin liittivät. Heitä feminismi aatteena ei tuntunut sykähdyttävän: se tulkittiin ”äärijutuksi” ja miesvihamieliseksi. Toisaalta itämaisessa tanssissa nähtiin feministisiäkin vivahteita: esimerkiksi juuri naisten kesken oleminen sekä itselleen, ei miehen katsetta varten, tanssiminen olivat tällaisia feministisyyden merkittäjiä.

Tutkimukseni lähtökohta oli henkilökohtainen turhautuminen tiettyihin sukupuolta koskeviin kategorisiin ajattelumalleihin joihin olin tanssiympäristöissä törmännyt. Olin kiinnostunut sukupuolesta ja mahdollisuudesta ajatella sitä toisin, jonakin muuna kuin kahtiajakautuneena ja pysyvänä ominaisuutena. Pyytäessäni tutkittavia haastateltaviksi kerroin, että olen kiinnostunut nimenomaan naisista tanssijoina sekä itämaisen tanssin naiskuvasta. Tällainen selitys ei paljastanut tutkimusongelman pohjalla olevaa performatiivista ajattelumallia, vaan antoi ymmärtää, että *nainen* oli minulle samanlainen käsite kuin arkiajattelussa on totuttu ymmärtämään. Ongelman esittely siis kulki arkiajattelun tasolla, mutta itse haastattelukysymykset ja se, mitä niillä ajoin takaa, liittyivätkin performatiiviseen sukupuoliteoriaan. Halusin kuulla kohteeni puhetta sukupuolesta, ja tällainen sukupuolen käsite oli aiemmin mainitsemani Judith Butlerin teoretisointiin pohjautuva. Lisäksi haastattelukysymysten muotoilu kumpusi omista tanssikokemuksistani ja kaikesta siitä, mitä olin jo kuullut ja lukenut itämaisesta tanssista. Teoria ja nämä oletukset itämaisesta tanssista olivat jo kietoutuneet päässäni yhteen: tanssimisessä on kyse sukupuolen esityksistä, ja kyselemällä tanssijoiden suhdetta esimerkiksi mies- tai naisyleisöihin saisin aikaan puhetta sukupuolesta ja sukupuolittuneista eroista.

Ymmärryksemme sukupuolesta haastateltavien kanssa ei ollut kuitenkaan sama. Tämä tulikin esille kysyessäni yhdeltä haastateltavistani, Helenalta, kommentteja ensimmäisestä haastattelukerrasta ja esittämistäni kysymyksistä. Helena ihmetteli lukuisia esiintymistilanteeseen liittyviä kysymyksiäni (Millainen on hyvä/huono yleisö? Onko mies/naisyleisön välillä eroja, kummalle esiinnyt mieluummin? Millaisia yleisön reaktiot ovat?) ja sitä, miten niiden kautta saadaan tietoa tutkimusaiheestani – jota ei kyllä enää tässä vaiheessa muistanut. Hän oli tulkinnut kysymykset yleiseksi jutusteluksi ja haastateltavaan tutustumiseksi. (TKU/A/99/73a:2.) Valmiin tutkimuksen luettuaan Helena kuitenkin kertoi pitäneensä sitä mielenkiintoisena ja itämaisen tanssin kannalta merkittävänä. Se oli vahvistanut hänen omia käsityksiään itämaisen tanssin opettajien ja harrastajien joukosta joskus hyvinkin asenteellisina esimerkiksi sitä kohtaan, millainen esiintyvän tanssijan tulisi olla. Hän näki yhtymäkohtia juuri valmistumassa olevaan

tanssiteokseensa, jonka teemana oli itämaisen tanssin moninaisuus ja naisvartaloiden erilaisuus.

Törmäys sukupuoli- ja naiskäsityksissä oli osa myös toisen haastateltavani Kaisun kanssa tehtyä haastattelua. Haastattelu tapahtui yliopistolla folkloristiikan professorin työhuoneessa. Emme juurikaan tunteneet toisiamme aikaisemmin, eikä yliopistoympäristö luonut tapaamiselle mitenkään suotuisia olosuhteita (vrt. Ronkainen 1989:74). Jäykkyys vaivasi haastattelua, enkä ollut ilmeisesti pystynyt vakuuttamaan Kaisua tutkimukseni järkevyydestä. Kaisu otti haastattelun alussa esille toimittajien yleensä esittämät epäolennaiset kysymykset esimerkiksi miesten esittämästä tanssista tai tanssin nimestä, ja kun sanoin olevani kiinnostunut samoista asioista, ei Kaisu näyttänyt mitenkään kovin innostuneelta. Kommunikaatio sujui siis huonosti. Ärsyyntynyt feministi nosti minussa päätään, kun miesten esittämä tanssi tuli puheeksi. Kaisu kertoi pitävänsä miesten esittämästä tanssista kunhan se on erilaista kuin naisten. Naisellinen liike miehen esittämänä on ällöttävä. Hän kuitenkin kertoi pitävänsä egyptiläisen mieskoreografin ja -tanssijan Yousry Sharifin fantasiatanssista.

Anu: Miten esimerkiksi se Yousryn tää fantasiatanssi, ku mä en oo nähny semmost koskaan niin miten se eroaa sitte, mikä siit teki semmost et se sopi hänelle ja?

Kaisu: Se oli hänen persoona, hän oli siinä omana itsenään miehenä ja semmosena vahvana ja dramaattisena ihmisenä.

Anu: Mmm. Nainen ei voi semmonen olla?

Kaisu: Voi, mut se on sit taas naisen taas, ei se, tää oli hänen tanssinsa hänelle itselle tehtynä. Nyt täytyy muistaa se et ku hän tulee tänne niin *hän tekee meille tansseja* niin että *hän on tehny ne meille, naisille*. Mut et tää oli hänen itsensä tekemä hänelle itselleen, siin on ihan toinen ero. Totta kai nainen voi olla vahva ja dramaattinen, mä jopa joskus toivon että mä olisin itekki ollu semmonen tai tulisin viel olemaan, mut siin on taas ihan eri elementit, ei puhuta samast asiast ollenkaan. Et semmosest mä tykkään siitä ku ollaan, niinku mä sanoin että ollaan aidosti sitä niinku läsnä ja ollaan aidosti sitä mitä tehdään niin semmonen. (TKU/A/98/169:33.)

Tässä tilanteessa Kaisun mies–ihminen-rinnastukseksi tulkitsemani vastaus sai hälytykselliset päässäni soimaan, ja esitin kriittisen kysymyksen: eikö nainen voi olla dramaattinen ja vahva ihminen? Yritin siis jollakin tavalla purkaa sukupuolieroa, mutta loppujen lopuksi Kaisu tuottaa eron uudestaan (”siin on ihan toinen ero”, ”ei puhuta samast asiast ollenkaan”) vaikka vastaakin kysymykseeni myönteisesti. Toisenlaista sukupuolikäsitystä implikoiva kysymykseni siis vain vahvisti Kaisun käsitystä dikotomisesta sukupuolesta, vaikka haastoinkin sen hetkeksi. Tässä kohdassa etäisyys minun ja haastateltavan välillä, tai itse asiassa törmäys siinä, miten käsitämme sukupuolen, tuotti tutkimuksen kannalta relevanttia tietoa.

Kaisun puheesta voi lukea myös yrityksen poistaa etäisyyttä väliltämme puhumalla ”meistä naisista”: ”hän tekee meille tansseja niin että hän on tehnyt ne meille, naisille”. Persoonapronomini voi tietysti viitata myös sellaiseen ”meidän naisten” ryhmään, johon Kaisu ei minua lukenut mukaan, mutta luultavimmin, koska olimme osallistuneet samoille tanssikursseille, hän luki minut ”meihin”. Tässä haastateltava siis yhtenäisti tanssivien naisten ryhmän, josta miesyksilö, opettaja, selkeästi erosi. Läheisyyttä naisten kesken tarvitaan, ja Kaisu vahvisti sitä haastattelutilanteessa, jotta sukupuoliero säilyisi. Ero luonnollistetaan vielä puhumalla aitoudesta: ”olla aidosti sitä niinku läsnä ja olla aidosti sitä mitä tehdään”. Toisaalta tämän viimeisen kommentin voisi lukea ”väärin” performatiivisen sukupuolen teorian näkökulmasta. Oleminen (identiteetti) ei olisikaan ensisijaista tekemiseen (tanssiminen) nähden, vaan tekeminen edeltäisi olemista tai olisi samanaikaista olemisen kanssa. Identiteetin voisi siis nähdä muotoutuvan tanssimisessa. Tässä tulkinnassa menen ehkä liian pitkälle, mutta se tuo esille, miten haastattelutilanteessa sukupuolta yhteisenä määrittelytilana – tai sen puuttumisena – voidaan tarkastella. Sukupuoli teoriana – arkisena tai performatiivisena – voi olla sekä läheistä että etäistä tutkijan ja tutkittavan suhteessa. Läheisyys ja etäisyys tuottavat molemmat tietoa myös sukupuolesta ja sen teorioista.

Tanssien lähemmäksi?

Osa suomalaisista haastateltavista oli entisiä tai nykyisiä tanssiystäviäni, ja olin ollut kahden haastateltavani oppilaana. Osa haastateltavista en taas tuntenut ennalta lainkaan, he olivat minulle tuttuja lähinnä itämaisen tanssin esiintymislavoilta. Kaikkien kanssa yhteistä oli kuitenkin tanssiminen ja kiinnostus tanssimaiden kulttuuriin. Tätä yhteistä taustaamme mursi useissa kohdin tutkijuuteni. Muutamissa haastatteluissa tutkittavien odotukset tutkimushaastattelun suhteen tulivat selkeästi esille. ”Tutkija kysyy, tutkittava vastaa” -asetelma korostui esimerkiksi Marjutin haastattelussa (TKU/A/98/173), jossa hän vastattuaan mielestään riittävän perusteellisesti kehotti minua esittämään seuraavan kysymyksen. Etäisyyttä loi myös se, etten ollut käynyt aikaisemmin kuin kahden haastateltavan luona, tavallisesti olimme nähneet tanssiharjoituksissa, -näytöksissä tai -kursseilla. Nauhuri olalla ja teemalista edessä olin jotain muuta kuin kursilla trikoisiin pukeutunut tai lavalla paljetteihin kääriytynyt tanssikollega. Nauhurin asettelu ja testaus sekä ensimmäiset henkilötietoja koskevat kysymykset etäännyttivät minua edelleen kauemmas ”tavallisesta” kyläilevästä ystävästä ja aiheuttivat pientä jännitystä molemmille osapuolille. Paitsi että nauhuri oli väline puheen nauhoittamista varten, se toimi myös merkinä erityisestä puhetilanteesta ja haastatteluun sisäarakennetusta hierarkiasta: minä tutkijana nauhoitan ja myös käsittelen nauhalle tallentuvaa puhetta (Hall 1999: 129–130). Jossakin vaiheessa tilanne yleensä rentoutui, mutta kaikkien kohdalla ei todellakaan voi puhua luontevasta rupatteluhetkestä naisten kesken. Esimerkiksi Lauran kanssa tuli esiin pariinkin otteeseen käsitys

tutkijasta objektiivisena tietojen keräilijänä, joka ei saa haastattelutilanteessa esittää omia näkemyksiään.

Oman kokemuksen kautta saavuttamani enkulturaatio itämaiseen tanssiin oli haastattelutilanteissa merkittävää. Olen opiskellut tanssia yli kymmenen vuotta ja olen myös opettanut sitä. Tanssin omakohtainen kokeminen ruumiissa tietynlaisina värinä, iskuina ja kiertoina helpotti haastateltavien puheen ymmärtämistä. Joissakin kohdin puolikaskin lause riitti kuvaamaan jotain tietyntyypistä liikettä, tai sanallista selitystapaa ei edes yritetty, vaan noustiin seisomaan ja näytettiin liike. Toisaalta itseltään selvinä pidetyistä asioista, kuten eri tanssityylien piirteistä esitettävät kysymykset tulivat mahdottomiksi, sillä haastateltavat olettivat että tiedän jo tarpeeksi. Myös positioni nimenomaan tanssintutkijana toi hankaluuksia, ja haastateltavat saattoivat kokea jotkut kysymykset tenttaavina, tietoja testaavina ennemminkin kuin kyselyinä mahdollisista tavoista käsitteellistää esimerkiksi itämaisen tanssin alkuperää. Minua siis ei todellakaan nähty oppilaana, joka haastattelujen kautta yrittää päästä selville, mistä itämaisesä tanssissa on oikein kyse.

En kuitenkaan väitä, että tanssintutkijalla tulisi olla kokemusta tutkimansa tietyn tanssityylin tanssimisesta, puhumattakaan tanssitekniikan tai -ilmaisun hallitsemisesta, voidakseen tutkia sitä. Fyysiset tuntemukset tanssista tai yhdessä tanssiminen tutkittavien kanssa eivät tuota välttämättä sen välittömämpää tietoa tanssista kuin esimerkiksi sen katsominen. Ne eivät myöskään välttämättä pura tutkijan ja tutkittavan välistä valtasasetelmaa ja tuo heitä lähemmäksi toisiaan. Tanssintutkija Hanna Väätäinen (2002: 15) ehdottaakin, ”että läheisyyttä voi syntyä myös etäältä ja että välimatkan varjeminen voi johtaa läheisyyteen jollakin tanssia koskevan tiedon alueella”. Hän korostaa Ahmedin tavoin, että ratkaisevaa hänen omassa tutkimuksessaan turkulaisesta pyörätuolikipatanssija Maija Ylisestä oli ”se, ettei läheisyydestä ja etäisyydestä muodostunut toisiaan poissulkevia asioita”.

Yhteinen tanssitausta loi läheisyyttä etenkin niissä tilanteissa, kun katsoimme yhdessä haastateltavien kanssa tanssivideoita. Pyysin haastateltavia valitsemaan toista haastattelukertaa varten katsottavaksi omista arkistoistaan mieluisimpia ja epämieluisimpia tanssitaltiointeja. Ajatuksena oli saada tietoa siitä, millainen on ihannetanssija ja toisaalta siitä, millainen on epäonnistunut tanssiesitys. Mielenkiintoni kohdistui erityisesti sukupuolta koskeviin näkemyksiin, joita haastateltavat videolta esiintyneistä tanssijoista esittivät. Nämä haastattelutilanteet olivat kaiken kaikkiaan rennompia kuin aiemmat tilanteet jo siitäkin syystä, että takana oli jo yksi haastattelukerta.

Osuvin esimerkki läheisyydestä lienee Niinan ja minun kiivas kommentointi erästä kummankin mielestä kammottavaa tanssijaa videolta katsoessamme. Olen poistanut seuraavasta katkelmasta pitkän jakson, jossa vuorotellen kommentoimme joko tanssijan liikkeitä tai kuvaustyyliä. Omat kommenttini ovat kyllä huomattavasti lyhyempiä kuin Niinan, mutta näin olisi ollut varmasti tavallisessakin, ei-tutkimuksellisessa tilanteessa. Ottaen huomioon minimalistisen puhetapani ei tutkijan viileydestä ei ole tietoaakaan.

Anu: Onko tämä se?

Niina: Joo.

Anu: Nabila?

Niina: Joo.

Anu: Onko hän mistä?

Niina: Emmä tiä, mahtaakse olla Egyptist ihan. Mä luulen. Se, (naurahtaa) jo, se jo ko siel ei oo yleisöä niin eikseki jo kerro jottain?

(TKU/A/99/72:7.)

Tässä Niina tuo esille, että Egypti on arvostettu itämaisen tanssin kotimaa, eikä siihen yleensä liitetä huonolaatuista tanssia. Huonolaatuisuudesta kertoo se, ettei kuvauspaikalla, ravintolassa tai yökerhossa ole yleisöä juuri lainkaan. Niinan kysymysmuotoon pukema kommentti olettaa myös minut tulkitsijan ja kommentoijan paikalle.

Anu: Niin täs kuvataan, täs ei näy päätä ollenkaan, näkkyä vaan lantio.

Niina: Niin.

Anu: Kertaakaan en oo nähny naamaa --

Niina: Tos on yks mies ainaki. Sit ku se tanssii kepin kans, niin se on niinku niin rivo, siis mun mielest, varmaan. Kyl se tanssii ihan hyvinki välil, tai siis silleen niin tanssii ihan hyvinki mut, mut mä lu, just vois aatella et niinku, ehkä just egyptiläisten miesten mieleen enemmän ku, suomalaisten naisten (nauraa).

(TKU/A/99/72:7.)

Kommentoin itämaisen tanssin videoissa yleistä kuvaustyyliä, jossa kamera zoomaa lähinnä tanssijan lantioon, eikä kasvoja näy lainkaan. Kameratyöskentely toimii meille merkkinä miehen katsetta varten tehdystä videosta. Vika ei ole kuitenkaan vain kuvaajassa, vaan tanssijan rivossa liikkumisessa, vaikka välillä se on ihan hyvääkin. Egyptiläisten miesten ja suomalaisten naisten arvostelukyky näyttäytyy jyrkästi erilaisena. Oma paikkamme määrittänyt selkeästi hyvän arvostelukyvyn omaavien suomalais-naisten joukkoon.

Niina: Ja sit viel, et seki et, niinku tollasekki liikkeit. Sillon tota...

Anu: Siis onks toi jalan nosto...

Niina: Emmä tiä, niin. Mä voin usko et ne piti vähän pahana ne, ne egyptiläiset naiset ainaki ko jalan nosto ylös kato ja, pikkubikinit siel alla niin, ei välttämättä niinku, jos ajattelee kaikkii ympärileikkauksii ja kaikkii tällasii näin, ni onkse niinku, onkse hirveen fiksu mennä eurooppalaisen nosteleen, kinttuu niin ei tosiaankaan. Ja jos, viel ku ne kulkee niis,

kaavuis nii, ei se oo oikeen, kovin fiksua. (Viittaa näkemäänsä tanssiesitykseen Egyptissä, jossa eurooppalaiset naiset esiintyivät yökerhossa.)
(TKU/A/99/72:7.)

Tanssijan jalka nousee mielestämme liian korkealle itämaisen tanssin estetiikkaan nähden. Niina tuo mukaan videon ulkopuolelta vielä egyptiläiset naisetkin, jotka hänen uskoakseen pitivät pahana eurooppalaisten tanssijoiden showtanssi-esitystä egyptiläisessä yökerhossa, joissa jalat nousivat korkealle ja pikkuhousut näkyivät. Egyptiläiset naiset ovat siis tässä toisaalta ympärileikkausten uhreja ja kulkevat kaavuissa, toisaalta egyptiläinen nainen voi myös esiintyä yökerhossa itse vähäpukeisena ja rivosti liikkuen. Eurooppalaisilta vaaditaan harkintaa ja järjen käyttöä sekä kunnioitusta egyptiläistä kulttuuria kohtaan.

Anu: Mitähän hän tässä nyt haluaa sanoa meille?

Niina: Teik mii, varmaanki, en tiiä tää on ihan niinku. *Eiks oo ihan hurjaa?*

Anu: On. Mä en käsitä (kuiskaa).

Niina: On tää ehkä sitä kun, tuolla ei saa olla sillasi, strippareita niin tää on varmaan tiiäks sitä vastaavaa sitten että, uskoisin näin, mulla ainaki tulee niinku mieleen et ei toi oo niinku, sitä mitä mä haen, itte harrasta tai tuoda esille ni. *Hyvä et me ollaan edes samaa mieltä.* (nauraa)

Anu: Joo.

Niina: *Eiks se oo ihan kiva.*

Anu: Tässä ihan tuohdun.

Niina: Voi herranen aika. *Must se on ihan hyvä et me ollaan* (nauraa). Tämmönen mimmi.
(TKU/A/99/72:7.)

Viimeisessä katkelmassa kiinnitty huomio erityisesti Niinan tarpeeseen määritellä yhteinen mielipide videoesityksestä. Jotkut esittämäni kysymykset ja asenteeni muualla tanssikuvioissa ovat saaneet Niinan ehkä epäilemään, että minulle ”kaikki käy”, etten pahastu mistään, ja että tutkijana pystyn suhtautumaan tanssiin ”objektiivisesti” ilman arvostelmia. Lause ”hyvä et me ollaan edes samaa mieltä” kertoo, että toista mieltä videosta oleminen voisi olla liian omituista. Stripparit eivät ole esikuviamme, kaikesta sellaisesta haluamme sanoutua irti. Tässä siis määriteltiin oikeanlaista naisen esitystä itämaisessa tanssissa, ja olin siinä myös itse mukana määrittelijänä.

Samastuminen tutkittavan kanssa siirsi minua joissakin haastattelutilanteissa lähemmäksi. Samastuminen vaati samalla myös selkeitä erontekoja kulttuurien ja sukupuolten välille, ja varsinkin videoesitystä kommentoidessa tuotettiin selkeitä identiteetikategorioita: ”me suomalaiset, ne egyptiläiset”, ”me naiset, ne miehet”. Olisiko tähän tarvittu kokemusta esiintyvänä tanssijana toimimisesta? Oliko videolla nähty liikekieli

yksiselitteisesti mautonta suomalaisten standardien mukaan? Olisiko egyptiläinen tanssija tai ei-tanssija tulkinnut liikekielen törkeäksi? Vaatiko tulkintamme tietoa tai kokemusta siitä, miten itämaisen tanssin liikkeitä tehdään? Kysymyksiin ei ole varmastikaan olemassa yksiselitteisiä vastauksia, mutta tilannekohtaisen etäisyyden ja läheisyyden hetkiä tarkastelemalla sisäpiiriläisyyskin näyttäytyy pelkkää läheisyyttä ja ymmärtämystä tuottavaa positiota monimutkaisempana.

Puhetta ruumiista

Yhteinen tanssitaustamme Lauran kanssa tulee esiin seuraavassa esimerkissä, jota edeltää kysymykseni tanssijan ihannevirtalosta. Tämä kysymys liittyi etenkin naistenlehdissä esiintyneisiin kommentteihin itämaisen tanssin sopivuudesta kaikenkokoisille naisille sekä siihen, millaisia kommentteja olin tanssijoiden virtaloista kuullut itämaisen tanssin harrastajien ja opettajien keskuudessa. Muistan ikävinä ne hetket, jolloin kuulin jotain esiintyvää tanssijaa moitittavan liian laihaksi tai lihavaksi. Tätä teemaa pyöriteltiin myös tutkimushaastatteluissa, ja hyvin usein esiintyjän ihannevirtalo tuntuikin oleva muodokas, muttei liian laiha tai lihava. Harrastajille, jotka eivät esiinny maksullisilla keikoilla, tällaisia vaatimuksia juurikaan ei esitetty.

Laura: Tietty aina esitetään tämmösii kommentteit, et pitäs olla vähän jotain tavaraa, mitä heiluttaa ja, mut kyl sit taas, ko sit itämaises tanssiski on niin paljon niit mitä voi tehdä, et ei voi sanoo siis, se niinku just et kauheesti on tämmösii ennakkoluuloi et esimerkiksi sitä andalusialaist tanssii, mitä te menitte x:n kans, *emmä tiä saanks mä nyt sekottaa sua tähän haastatteluun?*

Anu: Saat.

Laura: Se meni jo! Niin tota just se et mua niinku ihan oikeesti harmittaa tiäks et, määki haluaisin tanssii andalusialaist ja sit sanotaan se sopii vaan Anul ja x:lle ko ne on tommosii pienii ja hentoit. Ottaa päähän. *Siin on teiän ihannevirtalot taas.* Mää en sen takia nyt suostu antaa tähän mitään kommenttii, koska emmääkään haluu olla mikään vaan, niinku se, emmä haluu olla niinku sen virtaloni perusteella lokeroitu tekemään jotakin asiaa. Sen takia mä en sano. Ehkä mul on täst asiast mielipide, mut mä en halua nyt tuoda sitä julki. (naurahtaa)

Anu: Mmmm. Jaaha.

(TKU/A/98/174b:20.)

Tässä siis viitattiin yleiseen käsitykseen siitä, että itämaisella tanssijalla tulisi olla muodokas virtalo, mutta haastateltava lisäsi, että on kyllä sellaisiakin tansseja, jotka sopivat pienikokoisille. Saman tien häntä kuitenkin ärsytti se, että jotkut tanssit, kuten

andalusialaistanssi, ovat ikään kuin varattuja vain pienille ja hennoille tanssijoille. Andalusialaistanssi on egyptiläisen Mahmoud Redan kehittämä fantasiatanssi, jota kutsutaan myös egyptiläiseksi baletiksi. ”Pieni ja hento” ruumiini vedettiin haastatteluun mukaan, sillä jossakin vaiheessa, kun valmistelimme itämaisen tanssin näytöstä, minulle ja eräälle toiselle pienikokoiselle tanssijalle lankesi ”kuin luonnostaan” tämä andalusialaisen tanssin esittäminen. Lieneekö sattumaa, että juuri ”me pienet” olimme ryhmästämmme ainoat, jotka olivat kyseisen tanssin kurssille osallistuneet!

Haastattelukatkelma tuo joka tapauksessa mielenkiintoisesti esiin sen, kuinka osallistumiseni tanssiin ja ystävyuteni haastateltavan kanssa loi läheisyyttä: olimme molemmat osallistuneet saman näytöksen kokoamiseen, ja puhumalla tästä kokemuksesta sain tietoa siitä, millaisia merkityksiä haastateltava liittyy kysymykseen ihannevirtaloista. Läheisyys täytyi toki neuvotella ensin kysymällä, saako minut vetää mukaan haastatteluun. Läheisyyttä loi myös se, että materiaaliset ruumiimme tulevat arvioinnin kohteeksi, molemmat voivat olla sekä ihanne- että epäsoivia virtaloita tilanteesta riippuen. Selväksi kävi, että haastateltava vastusti tanssijoiden lokeroitua virtalon perusteella, vaikka toisaalta antoi ymmärtää, että hänellä itselläänkin on asiasta joku mielipide, jota ei ainakaan tutkimushaastattelussa halua ilmaista. Tässä siis puheen tutkimuskonteksti määritti selkeästi näkemysten ilmaisu: Laura esitti poliittisesti korrektein näkemyksen moninaisten virtaloiden sopivuudesta itämaiseen tanssiin. Puheessa merkittiin siis vahvasti ”julkisesti” esitettäväksi sopiva mielipide, joka kuitenkin implikoi, että jotain ”yksityisempää” jäi sanomatta. Täten voidaankin puhua ehkä etäisyyden kasvamisesta ”julkisen” tilanteen vuoksi.

Myös katkelmassa korostettu ruumiinmuotojemme erilaisuus etäisti meitä ja erityisesti se, että kulttuurissamme pientä ja hentoa virtaloa voidaan kommentoida avoimesti. Isokokoista naisvirtaloahan harvemmin kommentoidaan muuten kuin selän takana.

Vastaava tilanne, jossa minun ja haastateltavan ruumiit tulivat arvioinnin kohteeksi, sattui haastattellessani irlantilaista itämaisen tanssin harrastajaa Patriciaa keväällä 2001. Tein haastatteluja etnokoreologista lopputyötäni varten, joka käsitteli erilaisten diskurssien suhteita irlantilaisten tanssijoiden puheessa. Rekrytoin Patrician haastatteluun itämaisen tanssin tunnilta Dublinissa, jota itse varsinaisen opettajan sijaisena opetin. Tunnin lopussa, kun venyttelimme lattialla, kerroin oppilaille tutkimuksestani, ja pyysin heitä ottamaan mukaansa kyselylomakkeen. Kerroin, että olisin kiinnostunut tekemaan myös haastatteluja. Ryhmän varsinaisen opettaja oli jo ennen tuntia kertonut muutamille oppilailleen puhelimitse, että paikalle saapuva sijaisopettaja on myös tutkija.

Noin viisikymppinen Patricia oli yksi haastattelusta kiinnostuneista, ja sovimme tapaamisen Dublilin keskustassa sijaitsevan hotellin aulaan. Paikka oli Patrician valinta, sillä se oli kuulemma yleensä hiljainen. Haastatteluajankohta oli kuitenkin perjantai-ilta, joten baari oli täynnä ihmisiä ja voimakasta puheensorinaa. Tilanne ei ollut kovin intiimi, vaan haastattelu tapahtui julkisessa tilassa, jossa myös muiden asiakkaiden oli mahdollisuus kuulla puheemme. Haastattelu sujui enimmäkseen perinteisen

ohjatusti, eli minä esitin kysymykset ja Patricia vastasi. Patricia esitti kuitenkin välillä myös itse kysymyksiä, joissa minulle tuotettiin tanssijakollegan positio.

Haastattelun aluksi Patricia kertoi, että häntä oli haastateltu vuosia sitten samasta aiheesta ja hän koki olleensa silloin hyvin epäkypsä vastauksissaan. Hän ei tarkentanut, mitä tuo epäkypsyys tarkoitti, mutta hän toivoi olevansa tällä kertaa kypsempi. Patricia oli harrastanut itämaista tanssia jo kuusi ja puoli vuotta eri opettajien kanssa ja oli myös esiintynyt lukuisissa vatsatanssinäytöksissä. Hän oli myös opettanut jonkin verran muiden opettajien sijaisena. Näiden tilannetta kehystävien seikkojen lisäksi Patricia kertoi työskentelevänsä asianajotoimistossa ja lisäsi olevansa ”melko konservatiivinen” asenteissaan.

Paitsi että Patricia koki tarpeelliseksi mainita omasta konservatiivisuudestaan, hän kertoi myös muiden ihmisten varauksellisista asenteista itämaista tanssia kohtaan. Tanssipiirien ulkopuoliset ihmiset pitivät hänen mukaansa itämaista tanssia omituisena harrastuksena varsinkin vanhemmille naisille: ”they look at you like you have two heads”. Hän pitikin harrastustaan kauan salaisuutena, eikä vielääkään kerro mielellään siitä oudoille ihmisille. Patricia kuvasi ”kaapista ulos tulemisen” metaforan avulla sitä, kun hän kertoi ystävilleen harrastuksestaan. Muiden ihmisten asenteista keskustellaan usein suomalaistenkin tanssijoiden keskuudessa, ja pääasiallisena väärinymmäryksen aiheena on itämaisen tanssin käsittäminen eroottisena, viettelevänä, miehen katsetta varten esitettyinä.

Seuraavaa katkelmaa edeltää Patrician puhe ihmisten asenteista itämaista tanssia kohtaan, ikääntyvänä tanssijana olemisesta sekä omasta tanssihistoriasta. Haastattelulitteraatio on karkea. Epäselvät sanat on merkitty kolmella viivalla (---), ja näitä sanoja näyttääkin olevan paljon. Osaksi tämä johtuu haastattelunauhan huonosta äänen tasosta, osaksi vieraasta kielestä. Lauseiden merkitys on kuitenkin mahdollista johtaa laajemmasta haastattelukontekstista, joka sisältää myös intonaation, painotuksen, naurahdukset ja huokaukset.

Patricia: I am not a natural dancer. Some people are. You look like a ballet dancer. Did you do ballet when you were younger?

Anu: No.

Patricia: Did you do any kind of dance?

Anu: Just jazz.

Patricia: Jazz.

Anu: When I was teenager, but it was maybe a year or something.

Patricia: All right. Yeah. You're, you remind me of a ballet dancer, you're so petite. Whereas, I always wanted to be a ballet dancer, when I was younger but I never did anything about that (naurua).

Anu: And I was dreaming about that as well.

Patricia: Oh were you really?

Anu: I (was) encouraged to, to play music, and that was --- Maybe if I was (en)couraged, I would be a dancer, I don't know.

Patricia: All right, yeah. Because you have the build for a ballet dancer, they like them small, --- small and petite.

Anu: I suppose, yes.

Patricia: The most of the girls are small and petite. They don't want to see elephants, because, you know, it's just not ---. You never see very big, tall, ballet dancers.

Anu: That's true.

Patricia: But I always liked dance, but I never did any, if you know what I mean. We weren't encouraged at home to dance, as such, you know, we did other things, but we never danced. But in another way girls have secret dreams and they want to be ballet dancer, and that never happened, and then I went through a stage, and I did a bit of disco dancing, but that was only brief. And I, this thing just, came out of the blue, six years gone now, and I haven't looked back since.

Patrician vertailu itsensä ja minun välillä tuntui haastattelutilanteessa epämiellyttävältä. Vertailun kohteena olivat tanssitaidot ja ruumiimme. Minusta tuntui että ruumiini ("small and petite") oli arvioinnin kohteena, mitä se ei luultavasti olisi ollut, jos olisin ollut "norsun kokoinen" ("elephant"). Eksplisiittisestihän Patricia puhui balettitanssijoiden ruumisideaalista, johon myös itse myönnynin. Pitkään totuin ottamaan samantyyppiset arviot koostani ja muodoistani kohteliaisuuksina, ja vasta myöhemmin ymmärsin millaisia oletuksia ideaaliruumiista nämä "kohteliaisuudet" sisälsivät. Tällä en tietenkään halua vähätellä niiden naisten kokemuksia, jotka saavat tuon tuosta kuulla ja nähdä olevansa kaikkea muuta kuin kulttuurissamme ihannoidaan. Pääasia tämän artikkelin kannalta on kuitenkin se, että ruumiillinen läsnäolomme kuuluu haastatteluissa, ja se artikuloidaan verbaalisesti siten, että välillemme yhtäaikaaisesti läheisyyden kanssa syntyy etäisyyttä. Lähentävänä elementtinä voidaan pitää esimerkiksi molempien pikkutyttöaikaisia haaveita balettitanssijan ammatista.

Se, mitä tässä katkelmassa ei suoraan sanota, mutta minkä siitä voi lukea, on itämaisen tanssin sopivuus monenlaisille vartalolille. Ruumispuheen kautta päästään siihen, kun Patricia aloitti itämaisen tanssin ja koki sen omakseen eikä ole katunut sitä päivääkään. Sekä läheisyys että etäisyys tuottaa tässäkin katkelmassa kulttuurista tietoa niin tanssista kuin sukupuolesta yleensä.

Lopuksi

Edellä esitetyissä esimerkeissä haastattelutilanne oli erojen ja yhtäläisyyksien tekemisen paikka. Haastattelutilanteeseen sekä läheisyyden ja etäisyyden dynamiikkaan huomiota kiinnittämällä voidaan siis saada esiin laajempia kulttuurisia käsityksiä. Jos kiinnos-

tuksen kohteena ovat esimerkiksi sukupuolta koskevat kulttuuriset käsitykset, tutkijan on syytä kiinnittää huomiota myös omiin sukupuolta koskeviin esioletuksiinsa, jotka hän tuo haastattelutilanteeseen mukanaan. Haastatteluiden kiinnostava aines ei koostu pelkästään siitä mitä tutkittavasta asiasta eksplisiittisesti sanotaan, vaan myös siitä, millaiseksi tutkijan ja tutkittavan vuorovaikutus muodostuu.

Se, millä tavalla ja intensiteetillä etnografi osallistuu tutkimaansa toimintaan, vaikuttaa siihen, millaista tietoa tutkimuksessa tuotetaan. Vaikutussuhde ei ole kuitenkaan yksinkertainen ja yksiselitteinen. Osallistuminen ei välttämättä tuota läheisyyttä, ja läheisyyttä voi syntyä myös etäältä. Kuten haastatteluesimerkein toin esille, läheisyys ja etäisyys ovat läsnä yhtä aikaa myös silloin, kun puhutaan samasta, yhdessä koetusta tilanteesta.

Lähteet

Haastattelut

Turun yliopiston Kulttuurien tutkimuksen laitoksen Uskontotieteen ja folkloristiikan äänitearkiston kokoelmat (TKU). Kaikki haastattelut on litteroitu. Tekstin sisäisissä viitteissä numero kaksoispisteen jälkeen (esim. TKU/A/98/169: 1) tarkoittaa nauhapöytäkirjan kohtaa.

TKU/A/98/169, haastateltavana Kaisu, 23.6.1998, Turku
TKU/A/98/173, haastateltavana Marjut, 15.4.1998, Turku
TKU/A/98/174b, haastateltavana Laura, 17.5.1998, Turku
TKU/A/99/72, haastateltavana Niina, 5.1.1999, Turku
TKU/A/99/73a, haastateltavana Helena 8.1.1999, Turku
Patrician haastattelu, 9.2.2001, Dublin, Irlanti, tekijän hallussa.

Kirjallisuus

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

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

Hall, Frank (1999) "Madness and Recall: Storied Data on Irish Dancing"- *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Toim. Theresa J. Buckland. London: Macmillan. Ss. 123–133.

Laukkanen, Anu (1999) *Sukupuolen tuottaminen ja naisen representaatiot itämaisessä tanssissa*. "Monenlaiset naiset voi olla kauniit, mut sit taas kuitenkin täytyy olla vähän kaunis." Julkaisematon folkloristiikan pro gradu -tutkielma, Kulttuurien tutkimuksen laitos, Turun yliopisto.

Laukkanen, Anu (2001) *Belly Dance in the Web of Discourses. A Discourse Analytical Study of Belly Dance in Dublin*. Unpublished MA thesis in Ethnochoreology. Irish World Music Centre, University of Limerick.

Meurling, Birgitta (1997) "Den farofyllda färden. Fältarbete och könskonstituering" – *Könssorter(ing). Forskning om kön och makt. Festskrift till professor Eva Lundgren*. Sociologiska institutionen, Uppsala Universitet. Ss. 109–125.

Ronkainen, Suvi (1989) "Nainen ja nainen – haastattelun rajat ja mahdollisuudet" – *Sosiaalipolitiikka 1989*. Ss. 65–78.

Suojanen, Päivikki (1996) *Kulttuurien tutkijan arki. Kokemuksia omasta ja vieraasta*. Jyväskylä: Antrokirjat.

Vuorinen, Pihla (2002) "Doing research among family and friends. Problems and advantages" – *Lives, Histories and Identities. Studies on Oral Histories, Life- and Family Stories*. Toim. Tiiu Jaago, Mare Koiva & Kairika Karsna. Tartu. <http://madli.ut.ee/-lehti/Oralhistory/3.6.Pihla.htm> (tarkistettu 13.9.2002).

Väätäinen, Hanna (2002) "Lähentävän katseen jäljillä: tanssin havainnoimisen feministisiä mahdollisuuksia" – *Naistutkimus–Kvinnoforskning 2/2002*. Ss. 4–16.

Luonnollista liikettä, epäsopivia asentoja

Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa

Itämaista tanssia¹ tanssitaan arabi-islamilaishalla kulttuurialueella Lähi-idässä ja Pohjois-Afrikassa, josta se on levinnyt ensin Pohjois-Amerikkaan, Eurooppaan ja myöhemmin myös muualle maailmaan. Itämaista tanssia on totuttu pitämään nimenomaan naisille sopivana ja naisellisenä tanssina. Tanssijan arkipäivässä naisellisuus ja naiseus eivät tule mitenkään korostetusti esiin, vaan ne ovat ikään kuin sisäänrakennettu, luonnollinen osa itämaista tanssia. Toisaalta itämaisen tanssin naisellisuus Suomessa kytkeytyy vieraaseen kulttuuriin ja etnisyyteen: nimenomaan toiselle kulttuurille tyyppillistä liikehdintää opettelemalla tullaan naisellisemmiksi.

Tätä naiseuden ja vierauden yhteenkietoutumista olen lähtenyt purkamaan, sillä käsittän sukupuolen ja etnisyyden performatiivisina konstruktioina, jotka tuotetaan toistamalla. Nähtävä, ilmaistu sukupuoli tai etnisyys eivät ole seurausta jostakin sukupuolittai etnisestä identiteetistä, vaan nuo ilmaukset tuottavat vaikutelman identiteetistä, aidosta, oikeasta sukupuolesta tai etnisyydestä kaiken takana. (Butler 1990, 25; Fortier 2000, 6.) Sukupuolta – ja myös etnisyyttä – voidaan pitää sosiaalisten teknologioiden tuotteina, ei ruumiiden ominaisuuksina tai jonain alkuperäisenä (de Lauretis 1987, 2–3).

Tutkin diskursseja, joissa sukupuoli ja etnisyys tehdään. Tarkastelen tässä artikkelissa suomalaisten tanssijoiden käsityksiä itämaisen tanssin liikekielestä suhteessa tanssipuheessa tuotettuihin sukupuolitettuihin ja etnisiin sekä kulttuurisiin eroihin. Analyysini pohjautuu haastatteluihin suomalaisten itämaisen tanssin opettajien ja esittäjien kanssa vuosina 1998–1999 sekä omiin havaintoihini itämaisen tanssin näytöksissä sekä opetustilanteissa Suomessa noin kymmenen vuoden ajalta. Olen itse osa tutkimuskohdetta, sillä olen ollut mukana itämaisen tanssin kentällä niin harrastajana, opettajana kuin esiintyjänäkin.²

Itämainen tanssi lännessä

Itämaisen tanssin ensi vaiheet länsimaissa liittyvät tiiviisti orientalismiin, läntisiin fantasioihin Orientista. Länsimaihin itämainen tanssi tuli teollistumisen ja toisaalta kolonialismin siivittämänä: suuret maailmannäyttelyt 1800-luvun lopulla Lontoossa,

1 Käytän artikkelissani nimityksiä vatsatanssi ja itämainen tanssi. Itämainen tanssi käsitetään laajaksi, useita eri tanssityylejä, myös kansantanssit sisältäväksi kattokäsitteeksi, kun taas vatsatanssi mielletään nimenomaan naisten soolotanssiksi, mitä Suomessakin enimmäkseen harrastetaan. Aineiston käsittelyvaiheessa seurailen haastateltavien kulloinkin käyttämää nimitystä.

2 Problematisoin sisäpiiriläisyyttäni artikkelissa Laukkanen 2002.

Pariisissa ja Chicagossa esittelivät toisaalta länsimaisen tekniikan kehitystä ja toisaalta eksoottista alkuperäiskansojen kulttuuria. (Scott 1998, 45.) Chicagon maailmannäyttely vuonna 1893 merkitsi itämaisen tanssin maihinnousua Yhdysvaltoihin. Siellä esiintyi syyrialainen tanssija Little Egypt, joka kiinnosti messuvieraita enemmän kuin monet tekniikan ihmeet. Puritaanisessa amerikkalaisessa yhteiskunnassa tanssi oli sensaatio- maista ja säädytöntä, ja samalla tietysti äärettömän kiinnostavaa. Little Egypt sai useita jäljittelijöitä, jotka esiintyivät vaudeville-teattereissa ja myöhemmin myös Hollywood- elokuvissa. (Buonaventura 1989, 101–104.) Kiinnostus eksoottisena pidettyyn Orienttiin oli suurta myös elokuvan, oopperan ja baletin piirissä (Buonaventura 1989, 138; Scott 1998, 46. Orientalismista taidetanssissa ks. Jowitt 1988.)

Myös amerikkalaiset modernin tanssin pioneerit Isadora Duncan, Ruth St. Denis ja Maud Allan saivat vaikutteita itämaisesta tanssista (Buonaventura 1989, 117, 124; ks. myös Wilson 1972, 18–19.) Amy Koritz tuo esille mielenkiintoisessa analyysissään 1900-luvun alussa esiintyneen Maud Allanin koreografiasta ”The Vision of Salome” ja sen vastaanotosta Englannissa, kuinka orientalismin ja sukupuolieron ideologia kietoutuvat yhteen. Näille ideologioille on yhteistä se, että ne häivyttävät erot esimerkiksi kansallisuuksien väliltä. ”Itä” (East) ja ”Nainen” ideologisina konstruktioina ovat homogeenisiä. Amerikkalainen nainen esittämässä itämaista naista on monimutkainen positio. Jotta hän voisi säilyttää (valkoisen) etnisyytensä suoman etuoikeutetun aseman, hänen täytyy erottautua itämaisesta, kolonialisoidusta subjektista. Samanaikaisesti itämainen määrittyy naiselliseksi suhteessa maskuliiniseen koloniaaliseen valtaan. Koritzin mukaan tässä järjestelmässä Maud Allan ei voinut positioitua etuoikeutettuun maskuliiniseen Länteen, mutta hän saattoi yrittää välttää itämaisen naisen ”huonoa”, irstasta ja hekumallista feminiinisyttä. Tässä systeemissä, joka kieltää joka tapauksessa naiselta täyden subjektiuden, naisen on mahdollista manipuloida hyvän ja huonon naiseuden välistä eroa. Allanin tapauksessa tähän manipulointiin osallistuivat englantilaiset kriitikot: hänen tanssinsa kauneutta ja lady like -tyyliä ylistettiin, vaikka toisenlaisiakin tulkintoja tehtiin. Selväksi vähemmistöksi jäänyt joukko piti hänen esitystään loukkavana. (Koritz 1997, 140, 144.) Allan käytti ”hyvän” naisellisuuden korostamiseen myös suffragettiliikkeestä tuttua retoriikkaa naisten henkisyystä ja moraalista ylemmyydestä, vaikkei liikkeen vaatimuksiin esimerkiksi naisten poliittisista oikeuksista yhtynytkään. Tanssi oli hänelle henkisyyden paikka, ja hän oikeutti tällä julkiset esiintymisensä aikana, jolloin naisnäyttelijä ja prostituoitu olivat vielä suuren yleisön mielissä synonyymejä. Tanssiminen ei siis ollut hänelle etupäässä fyysistä, ruumiillista ja siten seksuaalisuuteen liitettävää toimintaa, vaan sillä oli spirituaalista arvoa. (Mt., 145–146.)

Yhdysvalloissa varsinainen itämainen tanssi tuli suuren yleisön tietoisuuteen 1960–1970-luvuilla (Forner 1993, sit. Berg 2001, 95. Ks. myös Rasmussen 1992). Yhteys naisliikkeeseen ja oman ruumiin haltuun ottamiseen oli tärkeä tekijä. Itämaisen tanssin nainen nähtiin voimakkaana, ja itämainen tanssi oli myös yksi harvoista tanssilajeista, joka oli avoin kaiken kokoisille, ikäisille ja näköisille naisille. (Osweiler 1999, 2.) Myös itämaisten (Middle Eastern) yökerhojen lisääntymisellä oli vaikutuksensa: tarvittiin

lisää esiintyviä tanssijoita, eikä niitä riittänyt maahanmuuttajanaisten keskuudesta (Osweiler 1999, 2).

Laura Osweiler erottaa kaksi representaatiota amerikkalaisessa itämaisen tanssin kentässä. Ensimmäinen on valtakulttuurin käsitys napatanssijasta, joka perustuu patriarkalis-kolonialistisiin ideologioihin. Siinä rehevä nainen esiintyy pienissä vaatteissa, ja tarkoituksena on ansaita rahaa miesasiakkailta seksuaalisesti viettelevällä tanssilla. Toinen representaatio kietoutuu myös patriarkaliseen ideologiaan, mutta se on itämaisen tanssin harjoittajien oma käsitys ja sillä on voimakas feministinen perusta. Siinä korostetaan tanssin sopivuutta kaikille naisille sekä naisten roolien tutkimista ja laajentumista. (Osweiler 2001, 1.)

Tanssijat joutuvat sovittelemaan yhteen näitä representaatioita ja Maud Allenin tavoin legitimoimaan työtään eri tavoin. Osweiler näkee tällaisina legitimoivina tekijöinä ammattimaisuuden, yksilöllisyyden, naiskeskeisen toiminnan ja henkisyyden korostamisen seksuaalisuuden sijaan. (Osweiler 2001, 2–3.)

Etnologi Magnus Berg (2001) on hahmotellut samansuuntaisia ajatuksia artikkelissaan itämaisesta tanssista Ruotsissa. Itämaisen tanssin ideologia muotoutuu vastakohtana paitsi seksistiselle ja eksotismiin värittämälle napatanssihömpötykselle, myös tietynlaiselle Ruotsissa vallitsevalle naiseuden representaatiolle, jonka se määrittää epäluonnolliseksi, epäterveelliseksi ja naisen ruumiit niiden olennaisimmasta tehtävästä, uusintamisesta, erottavaksi. (Mt., 99–100.) Vaikka itämainen tanssi tällä tavalla onkin toisaalta vastarinnan paikka naisille, tila toisenlaiselle olemiselle, se synnyttää saman tien uusia essentialistisia kertomuksia esimerkiksi sukupuolen autenttisuudesta ja alkuperäisyydestä. Käytännössä tanssipuheessa ja itse tanssissa yhdistyvät molemmat puolet, ja Bergin tekemissä tanssijoiden haastatteluissa essentialistiset kommentit kehystetäänkin usein ironialla ja varauksilla. Haastatteluissa korostuu myös naisten itsenäisyys, koulutus ja ura eikä hoivaava naiseus, kuten essentialistinen ”nainen on nainen koska voi synnyttää” -puhe antaisi olettaa. (Mt., 109–110.)

Olen tutkinut itämaista tanssia myös Dublinissa, Irlannissa, jossa haastattelin Ranskassa syntynyttä, Irlannissa asuvaa algerialaista itämaisen tanssin opettajaa sekä kahta irlantilaisista harrastajaa (Laukkanen 2001). Erityisesti algerialaisen tanssinopettajan Yasminan haastatteluissa korostui tanssin merkitys etnisen ja kulttuurisen identiteetin rakentajana. Yasmina on syntynyt ja kasvanut ranskalaisessa yhteiskunnassa, ja ”itämainen” kulttuuri sekä islam muodostuivat hänelle henkilökohtaisesti merkittäviksi identiteetin tekijöiksi vasta aikuisiän myötä. Itämaisen tanssin avulla hän voi kertoa muille taustastaan ja vahvistaa omaa kulttuurista identiteettiään, mutta samalla hän voi myös käyttää länsimaissa vallitsevia eksotisoituja käsityksiä ”itämaisista” naisista hyväkseen markkinoidessaan tanssiesityksiä ja kursseja. Myös autenttisuuden ja aidon alkuperän korostaminen oli hyvä mainosvaltti Irlannissa.

Irlantilaisille naisille ”eksoottinen” tanssimuoto tarjosi mahdollisuuden suvaitsevaan ja vieraista kulttuureista kiinnostuneen kaupunkilaisnaisen positioon. Itämainen tanssi nähtiin myös tärkeänä tapana ottaa oma ruumis haltuun ja kontrolloida sitä naisten

ruumiita seksualisoivassa kulttuurissa. Nämä itämaiselle tanssille annetut merkitykset ovat aina kontekstisidonnaisia: miehisen katseen edessä myös itämaisen tanssin avulla omaa ruumistaan kontrolloiva nainen saatetaan seksualisoida. Jotkut naiset jopa salaavat tuttavapiiriltään tanssiharrastuksen siihen liitettyjen striptease-mielleyhtymien vuoksi. Itämaisessa tanssissakin voi tulla ulos kaapista.

Näihin itämaisen tanssijan representaatioihin liittyvät olennaisesti itämaisen tanssin alkuperää koskevat käsitykset, joita tutkija ja tanssija Andrea Deagonin näkemysten mukaan on selitetty tämän päivän tarpeista käsin. Hän kutsuu selityksiä alkuperästä myyteiksi, historiaa yksinkertaistaviksi kertomuksiksi. Kun halutaan korostaa tanssin seksuaalista ja viettelevää puolta, painotetaan tanssin ”haaremikontekstia”, joka sinänsä on saanut länsimaissa mitä mielikuvituksellisimpia tulkintoja. Kun taas halutaan korostaa tanssin hengellisiä, ilmaisuun liittyviä, jopa feministisiä piirteitä, palataan kertomuksiin jumalatar-kulteista ja synnytyksrituaaleista. (Deagon 1998, 21.)

Itämainen tanssi saa siis merkityksiä länsimaissa monenlaisten myyttien ja ideologioiden verkostossa, joista vahvimmit näyttävät nousevan eksotismin, orientalismin sekä sukupuolieron ideologiat.

Itämainen tanssi Suomessa

Suomeen itämainen tanssi on tullut sekä Yhdysvaltojen kautta että suoraan Lähi-idästä (Rinne 1997, 40). Eva Hemming aloitti ensimmäisenä opetuksen vuonna 1977 opiskeltuaan tanssia ensin Serena Wilsonin johdolla New Yorkissa (Jelin 1988, 7). Opettajat ovat olleet pääosin suomalaisia, mutta etenkin Etelä-Suomessa opetusta ovat antaneet myös Lähi-idästä ja Pohjois-Afrikasta muuttaneet naiset ja ainakin yksi mies. 1980-luvun lopulla harrastajia oli muutama sata, mutta siitä lähtien määrä kasvoi aina 1990-luvun loppuun saakka. Suurimmissa kaupungeissa, ainakin Helsingissä, Turussa ja Tampereella, oli kuumeisimpaan aikaan useita tanssikouluja, ja myös yhdistyspohjaista toimintaa oli paljon. Nykyäänkin useimpien kansalais- ja työväenopistojen opetusohjelmassa on itämainen tanssi, ja niiden alkeiskurssit ovat useimmiten täynnä. Myös yliopistojen liikuntaan kuuluu nykyään vatsatanssi. Suomessa vieraillee vuosittain useita ulkomaisia opettajia. Pääasiassa he ovat egyptiläisiä, mutta myös amerikkalaisia ja saksalaisia opettajia tuotetaan tänne. Kaikki haastateltavani pitivät egyptiläistä tanssia lähimpänä omaa tanssityyliään. (TKU/A/98/172:11; 173:18; 174b:5; 175b:16; 177a:12; 178:9; 169:10, 15.)

Suomessa järjestetään vuosittain useita itämaisen tanssin festivaaleja. Suomalaiset tanssijat matkustelevat myös tanssimaihin, pääosin Egyptiin, ryhmissä ja yksittäin saamaan oppia ja kokemuksia. Enimmäkseen täällä suositaan ns. estradi- ja baladi-tyylejä, joiden esikuvia ovat kalliissa kairolaisissa yökerhoissa esiintyvät supertähdet, kuten Dina ja Lucy. Kansantanssit ovat tulleet suosituimmiksi muun muassa helsinkiläisen Masrah-ryhmän sekä opettajakoulutuksen ansiosta. Fuusiotansseista puhutaan

silloin, kun yhdistetään esimerkiksi andalusialaisen flamencon ja egyptiläisen tanssin tekniikkaa, ilmaisua, musiikkia ja vaatetusta. Näytöksissä pyritään luomaan myös uudenlaista, tanssiteatterista vaikutteensa hakevaa, draamallista tanssia.

Itämaisesta tanssista on tullut osa suomalaista kulttuuria, melkein kaikki ainakin tuntevat jonkun, joka on käynyt vatsatanssitunneilla. Tanssiesityksiä näkee ympäri maata järjestettävillä messuilla, festivaaleilla, Taiteiden yö -tapahtumissa, sekä yksityisissä että yritysten juhlissa. Lukuisat lehtijutut ja televisiossa useaan kertaan esitetty Anna-Riitta Noran Napatanssi-sarja ovat tehneet tanssia tunnetuksi.

Tällä hetkellä itämaisen tanssin harrastus on selvästi laskussa, uusia oppilaita ei enää tule entiseen tapaan. Flamenco ja latinalaisamerikkalaiset tanssit ovat tällä hetkellä nousussa. Melkoisen laaja harrastajapohja on kuitenkin saavutettu, ja ainakin tanssinäytökset ja festivaalit vetävät vielä väkeä puoleensa.

Suomalaista aikakauslehtikirjoittelua tarkastelemalla ja omiin kokemuksiini perustuen voi löytää yhtymäkohtia edellä esitettyihin analyyseihin itämaisesta tanssista Yhdysvalloissa ja Ruotsissa. Orientalismin ja eksotismin värittämiltä kuvilta ei ole välttytty täälläkään: haaremissa mystinen itämainen nainen kilpailee miehestä eroottisen tanssinsa avulla. En rajaisi näitä kuvia pelkästään asiantuntemattoman suuren yleisön käsityksiksi, sillä tällaisia käsityksiä oli myös tanssin harrastajilla varsinkin aivan uransa alussa. Osa käsityksistä on elänyt koko ajan ja elää edelleen rinnakkain muiden käsitysten kanssa. Itsekin muistan muutaman tanssitunnin jälkeen esittäneeni ”haaremihoussissa” ja huivista kiedotussa yläosassa sekä kasvot ja hiukset peitettynä ”eksoottista tanssia”. Näitä nykyään noloiksi tulkittavia tapauksia on varmasti monen tanssijan muistoissa.

Tätä haaremikuva torjuttiin voimakkaasti korostamalla itämaisen tanssin terveydellisiä puolia muun muassa naistenlehdissä. Itämaisesta tanssista tuli ihmelääke melkeinpä jokaiseen vaivaan, ja sitä saattoi harrastaa jopa lääkärin määräyksestä. Mystisen, epäilyttävän seksuaalisuuden leima ei ole kuitenkaan kokonaan poistunut. Ilta-Sanomien lööppiin asti yltänyt uutinen syyskuussa 2002 presidentti Tarja Halosen uudesta vatsatanssiharrastuksesta kertoo mielestäni samaa tarinaa. Presidentin tiedotuspäällikkö arvelee jutussa presidentin olevan liikkeellä ”ihan kuntoilumielellä”. (Varjus 2002, 2.) Sopii kysyä, olisiko esimerkiksi uutta hiihtoharrastusta tarvinnut perustella näin, tai olisiko se yltänyt lööppiin saakka huononakaan uutispäivänä.

Naisellisuuden ”löytäminen” ja sen rajojen laajentaminen oli yksi teema myös suomalaisessa keskustelussa. Tähän liittyy myös oman ruumiin haltuunottaminen ja naiskeskeinen toiminta, ja siitä voi löytää kaikuja myös feministisestä ajattelusta. (Jelin 1988; Näre 1988.) Ainakin Jyväskylässä ja Helsingissä itämainen tanssi oli suosittua feministisesti orientoituneiden naistutkijoiden piirissä. Jos 1990-luvun itämaisen tanssin buumi houkutteli joukkoon enimmäkseen vanhempaa, terveydestään kiinnostunutta naisväkeä, 2000-luvun alussa ovat nimenomaan nuoret naiset innostuneet tanssista esikuvinaan muun muassa libanonilais-kolumbialainen Shakira ja muut MTV-tähdet. Tässä tanssin voi nähdä etnisten ja eksoottisten tyylien omaksumisena osaksi omaa identi-

teettiä. Samaan eksoottisten tyylien joukkoon voidaan lukea vaikkapa hennatatuoinnit ja eksoottiset ruuat.

Miten suomalaisten tanssijoiden omat käsitykset itämaisen tanssin liikekielestä nivoutuvat haastattelututkimuksen valossa näihin edellä esitettyihin mahdollisiin itämaisen tanssin ja tanssijan representaatioihin?

Haastatteluista diskursseihin ja teemoihin

Sosiaalinen todellisuus rakentuu erilaisista rinnakkaisista ja kilpailevista merkitysjärjestelmistä, joita voidaan kutsua diskursseiksi (Suoninen 1997, 43, 47–48). Itämaisen tanssin harrastajat, opettajat ja esittäjät toimivat ja antavat merkityksiä tanssille diskurssien verkossa. Diskurssit muodostuvat poissulkemisen kautta. Ne ovat paitsi sitä, mitä niihin kuuluu, myös sitä, minkä ne kieltävät (Foucault 1998, 26; Butler 1993, 8, 11). Esimerkiksi joistakin itämaisen tanssin diskursseista pyritään sulkemaan viettelevä ja seksuaalinen ”napatanssi” pois, mutta samalla siitä tulee ”oikean” itämaisen tanssin diskurssia konstituiva kiello. Diskurssianalyyssissa tutkitaan kielen käyttöä ja muuta merkityksellistä toimintaa ja analysoidaan sitä, ”miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä” (Suoninen 1997, 15).

Todellisuuden tuottamista diskursseihin viittaamalla voidaan kutsua myös performatiivisuudeksi. Puheessa siis sekä todetaan asioita että tuotetaan niitä olemassaoleviksi. (Rojola & Laitinen 1998, 9.) Kaikkeen puheeseen ja tekoihin liittyy toistamisen mahdollisuus, iteraatio (Mt., 16–18). Puhujan intentioiden avulla ei voida määrittellä puheakteja, sillä konventionaaliset muodot ja puheenparret ovat olemassa jo ennen kuin puhuja alkaa käyttää niitä. Performatiivien voima onkin toistossa, jossa jäljitellään ja siteerataan aikaisempia diskurssiivisia käytänteitä. (Mt., 18–20; ks. myös Butler 1993, 232.)

Sukupuolen performatiivisuus tarkoittaa sitä, ettei se ole olemassa oleva tosiasia erillään niistä teoista, jotka sen muodostavat. Ilman tällaisia toistuvia tekoja sukupuolta ei olisi olemassa. (Butler 1993, 136.) Naisellisuus ei ole valinnan tulosta, vaan normin pakonomaista siteeraamista (Mt., 232). Myös etnisyyttä voidaan nähdä performatiivisena, toistamalla tuotettuna identiteettinä (Fortier 2000, 6). Esimerkiksi tanssiminen on tässä viitekehyksessä identiteettiä konstruoiva teko, olemassa olevien etnisyyttä ja sukupuolta käsittelevien diskurssien siteeraamista. Nämä diskurssit, merkityssystemit sisältävät totuuksia ja väittämiä sukupuolesta ja etnisyydestä. Niitä siteeraamalla sukupuoli ja etnisyyttä saadaan näyttämään pysyviltä identiteeteiltä.

Diskurssit samanaikaisesti sekä mahdollistavat että rajoittavat toimintaa (Fairclough 1989, 28, 39). Diskurssien ulkopuolelle ei voida viitata, sillä aina kun jokin asia sijoitetaan ulkopuolelle, se muotoutuu sen perusteella, mitä diskurssin sisälle on ajateltu. Toiston käytänteisiin osallistuminen ei ole valinta, sillä ei ole mahdollista toimia diskurssiivisten käytänteiden ulkopuolella. (Butler 1990, 148; 1993, 231.) On mahdotonta jättäytyä

mies–nainen-kategorioiden ulkopuolelle. Tämä ei kuitenkaan tarkoita totaalista determinismiiä, vaan identiteettien käsittäminen tuotetuiksi luo uusia toimijuuden mahdollisuuksia. Identiteetit eivät ole lukkiutuneita positioita, vaan antavat tilaa monenlaisille teoille. (Butler 1990, 147.)

Olen kiinnostunut siitä, miten itämaista tanssia koskevassa puheessa tuotetaan sukupuoli ja etnisyyttä erilaisia diskursseja siteeraamalla. Minkälaisiin valintoihin diskurssit tanssijoita houkuttelevat?

Olen kerännyt tutkimusaineistoni teemahaastattelun³ avulla kahdessa erässä vuosina 1998 ja 1999. Nauhoitettua materiaalia on yhteensä lähes 20 tuntia.⁴ Haastateltavia oli seitsemän, joista haastatteluajankohtana kaikki opettivat itämaista tanssia, toiset kokopäiväisesti, toiset muutaman tunnin viikossa. Kaikki olivat myös esiintyviä tanssijoita. Halusin rajata harrastajat ulkopuolelle, sillä tanssinopettajat ja esittäjät ovat avainasemassa tanssiin liittyvien merkitysten luojina ja välittäjinä. Käytän haastateltavistani peitenimiä.

Haastattelin kaikkia tanssijoita kaksi kertaa, ja kahta tanssijaa vielä kolmannen kerran. Haastattelut kestivät vajaasta tunnista reiluun kahteen tuntiin, ja ne noudattelivat väljästi ennalta laatimaani teemarunkoa. Toisen kierroksen haastattelut olivat yleensä pitempiä, sillä niihin sisältyi myös tanssivideoiden katselua ja kommentointia. Tätä voidaan kutsua projektiiviseksi haastattelumenetelmäksi, jossa haastateltava heijastaa kulttuurista tietouttaan ja käsityksiään keskusteltavaan kuvamateriaaliin. Pyysin haastateltavia valitsemaan katseltavaksi mieluisimpia tanssivideoita, sekä myös sellaisia videoita, missä on heidän mielestään erityisen huonoa tanssia.⁵

Oma roolini opettaja- ja tanssijakollegana toi aineistoon omat sävynsä, ja onkin huomionarvoista, että tutkimushaastattelussa on kyse myös kulttuurin sisäpuolisesta keskustelusta. Minun ja haastateltavien tanssipuhe liikkui jokseenkin samalla käsitetasolla. Käytän sanaa ”jokseenkin” siksi, että tutkimushaastattelua ei voida luokitella tavalliseksi tanssikollegoiden kesken jutusteluksi. Tiedonintressini oli tutkimuksellinen, ja esimerkiksi käsityksemme sukupuolesta eivät olleet yhteneväisiä haastateltavien kanssa, kuten olen toisaalla tuonut esille (Laukkanen 2002). Oletus haastateltavien ja minun yhteisestä tavasta käsittää itämaiseen tanssiin liittyvää kulttuurista tietoa saattaa johtaa myös siihen, että eroavaisuudet käsitystavoissa jäävät huomioimatta. Eli tutkijan sisäpiiriläisyys ja tanssiin osallistuminen eivät takaa välttämättä sen ”oikeampaa” tietoa kuin ”ulkopuolisenkaan” tutkijan etäällä pysyttely. Toisaalta varsinkin videoita katsoessa saatoin unohtaa tutkijanroolini ja intoutua arvostelemaan tanssijoita antaumuksella

3 Ensimmäisen haastattelukierroksen teemoja olivat oma tanssihistoria, tanssityylit, suhde ”itämaiseen” kulttuuriin, ruumis ja naisellisuus tanssissa, esitys- ja opetustilanne. Toisen kierroksen teemoja olivat haastateltavien suhde tanssin nimeen, tanssin historiaan, itämaisen tanssin suhde muihin tanssilajeihin, tanssin merkitys omassa elämässä, oma tanssityyli, monenlaiset ruumiit itämaisessa tanssissa, kilpailu tanssijoiden kesken, itämainen tanssi taiteena/viihteenä sekä itämainen tanssi ja feminisimi.

4 Aineisto on arkistoitu Turun yliopiston folkloristiikan ja uskontotieteen äänitearkistoon. Viittaaan artikkeleissa haastatteluihin niille annetuilla aksessionumeroilla, joista täydellinen lista on lähdeluettelossa.

5 Videot ovat haastateltavien hallussa. Kaikkien kanssa emme videoita katselleet, koska laitteita ei ollut saatavilla, tai aika ei riittänyt.

yhdessä haastateltavien kanssa. Etäisyys ja läheisyys ovatkin samanaikaisia etnografi-
sessa haastattelussa, oli haastattelija sitten ”sisäpiiriläinen” tai ”vieraasta kulttuurista”.
(Ks. myös Vätäinen 2002.)

Analysoidessani haastatteluaineistoa olen kartoittanut lausumia, jotka sisältävät
väittämän itämaisesta tanssista.⁶ Lausumat esiintyvät ja saavat merkityksensä aina
tiettyssä kontekstissa, joita ovat *lausekonteksti*, *vuorovaikutuskonteksti*, *kulttuurinen
konteksti* (Suoninen 1997, 51–53). Omassa työssäni viimeinen taso on tärkein, lähes-
tynhän aineistoa diskurssien kautta, jotka hahmottuvat nimenomaan lausumista koos-
tuvina kulttuurisina, rinnakkaisina merkityssysteemeinä.

Olen nostanut analyysissäni esille seuraavat itämaista tanssia sekä sukupuolta ja
etnisyyttä tuottavat diskurssit, jotka esittelen tarkemmin analyysin edetessä: kulttuu-
rierojen ja sukupuolieron diskurssit, tasa-arvo-, kauneus-, moninaisuus-, rivos-, kult-
tuurin kunnioitus-, taiteellisuus-, ylväys- ja kulttuurikritiikki-diskurssit.

Käsittelen aineistoa temaattisesti, en diskurssien mukaan. Tämä tarkoittaa sitä,
että olen analyysivaiheessa kartoittanut kunkin diskurssin alle kuuluvia lausumia ja
väitteitä. Tutkimuksen kirjallisessa muodossa esittelen aineistoni kuitenkin kahden
itämisen tanssin liikekieltä keskeisesti määrittävän teeman kautta. Luonnollinen liike
ja sen sukupuolittuneet ja rodullistetut tulkinnat ovat kolmea ensimmäistä tulkinta-
lukua määrittävä teema, toiseksi viimeisessä luvussa käsittelen epäsovivia liikkeitä ja
asentoja sekä niiden kulttuurisia tulkintoja. Tämä jako tuo mielestäni hyvin esiin juuri
sen, miten sama diskurssi voi esiintyä monessa paikassa, monen eri aihepiirin sisällä, ja
päinvastoin miten samasta aiheesta puhuttaessa nousee esiin monenlaisia diskursseja.
En etsi sukupuolta tai etnisyyttä diskurssien takaa, vaan niistä itsestään. (Vrt. Hoikkala
1989, 70.)

Luonnollinen liike

Itämaisen tanssin liikkeet keskittyvät paljolti keskivartaloon, ja ne ovat sekä kaarevia,
unduloivia, iskeviä että väriseviä. Eri vartalonosien isolaatio on keskeistä. Esimerkiksi
Sirke Seppäsen itämaisen tanssin opaskirja (1993) on jaettu kappaleisiin vartalonosit-
tain sekä niiden alla pehmeisiin ja teräviin liikkeisiin.

Luontevuus ja luonnollisuus tuli esiin voimakkaasti puhuttaessa itämaisen tanssin
liikekielestä haastattelutilanteessa. Ensinnäkin haastateltavat puhuivat alkuperäkult-
tuurien edustajien luontevasta tanssista. Tätä asennetta kutsun *kulttuurierojen diskurs-*

⁶ Lausuma sisältää yhden väittämän. Olen aineiston käsittelyvaiheessa merkinnyt lausumat litteraatioihin
alleiviivamalla, ja edelleen tiivistänyt lausumien merkityksiä suhteessa toisiin lausumiin. Olen tulkinnut
näiden lausumien edustavan tiettyä diskurssia eli merkityssysteemiä. Merkityssysteemit esiintyvät aineis-
tossa monina pieninä palasina eivätkä niiden rajat ole selkeitä (Suoninen 1997, 76, 67). Olen myös laskenut
erityyppisten lausumien lukumääriä ja tarkastellut edelleen niiden muodostamien diskurssien painoarvoa
suhteessa toisiinsa.

siksi. Vastakohtina ovat itämaisesta tanssista puhuttaessa useimmiten länsimainen (suomalainen) ja itämainen (arabialainen) kulttuuri. Luonnollisuus on osa myös tätä diskurssia: jotkin toimintatavat nähdään luontevina arabeille, kun taas länsimaissa luontevuus on hävinnyt jonnekin tasa-arvon ja muun kehityksen jalkoihin.

Toiseksi liikkeiden luontevuus liitettiin myös sukupuoleen: itämaisen tanssin liikkeet sopivat erityisesti naisille. Tämä käsitys liittyy *sukupuoliero-diskurssiin*, jossa tuotetaan kahta toisilleen vastakkaista ja toisiaan täydentävää sukupuolta. Eri sukupuolia luonnehditaan toisilleen vastakkaisin dikotomioin, esimerkiksi pehmeä vs. kova. Sukupuolieron taustalla on oletus luonnollisesta, ”ymmärrettävästä” sukupuolesta, jonka ajatellaan sisältävän tiettyjä suhteita ruumiin anatomis-biologisen luonteen, sosiaalisesti tuotetun käyttäytymisen, seksuaalisten käytänteiden ja halun välillä. Sukupuoliero-diskurssiin liittyy vahvasti heteroseksuaalisuus: ainoa mahdollinen rakkaussuhde on miehen ja naisen välillä, ja naisellista liikettä määrittää miehinen katse. Tätä voidaan Judith Butlerin mukaan kutsua heteroseksuaaliseksi matriisiksi, jonka kautta ruumiit, sukupuolet ja halut luonnollistetaan ja liitetään kausaalisesti yhteen. Poikkeamat tästä kielletään ja niitä säännellään laeilla, jotka pyrkivät vahvistamaan yhteyttä biologisen ja kulttuurisen sukupuolen välillä, sekä edelleen näiden yhteyttä seksuaaliseen haluun ja käyttäytymiseen. (Butler 1990, 17, 151.)

Kulttuurieron ja sukupuolieron välille muodostettiin kausaliteetti: koska egyptiläiset naiset ovat luonnostaan naisellisempia kuin me tasa-arvon turmelemat länsisisesaret, on heidän tanssinsakin luontevamman näköistä. Kuviossa on mukana siis vielä *tasa-arvodiskurssikin*. Tasa-arvodiskurssin sisällä, niin kuin muissakin diskursseissa, on monia aladiskursseja. Tasa-arvo voi olla hyvä tai huono asia kontekstista riippuen. Tasa-arvolla voidaan viitata sukupuoliroolien sekoittumiseen tai tasa-arvoon työelämässä. Useimmiten se otetaan kuitenkin annettuna: meillä Suomessa tasa-arvo on saavutettu.

Naisellinen liike on pehmeää ja kaunista

Sukupuoliero-diskurssissa siis korostetaan kahta toisilleen vastakkaista sukupuolta muun muassa painottamalla miesten ja naisten ruumiiden eroavaisuuksia. Itämaisen tanssin liikkeet korostivat haastateltavien mielestä naisellisena pidettyjä ruumiinosia, joita ovat erityisesti lantio, rintakehä, olkapää ja kädet. Tietyt ruumiinosat sukupuolitetaan, ja tietyt ruumiinosat ovat korostuneen merkityksellisiä itämaisessa tanssissa. Lantio on vartalon keskeisin paikka naisille, koska siellä kannetaan lasta. Koska liikkeet keskittyvät lantioon, tulee niistä naisellisia. (TKU/A/98/176:20.) Näin liikkeelle luodaan ”luonnollinen”, biologinen perusta, jota miehillä ei ole: ”eihän miehellä oo ees lantioo, mitä sitten niinku, mitä tekee lantiolla mitä ei ole (naurahtaa) (--).” (TKU/A/98/178:14.) Lantion merkitykset vaihtelevat puhujasta toiseen: yhdelle lantio on synonyymi kohdulle ja muille lisääntymiselimille, kun taas toiselle lantion ulkoinen muoto on merkittävä.

Sukupuolieroa korostavaa diskurssia edustivat haastatteluissa myös miehille ja naisille ominaisten liikkumisen tapojen erilaisuus. Naiselliseen liikekieleen kuuluu pehmeys ja rauhallisuus. Naisellisen tanssin ei-olemuksellinen ja tehty luonne paljastui Marjutin haastattelussa, jossa kysyin, ovatko raskaus ja synnytys vaikuttaneet häneen tanssiinsa. Tämä puheenaihe oli tullut esille aiemmissa, tutkimukseen liittymättömissä keskusteluissamme. Marjut ei itse ollut huomannut tanssinsa muuttuneen, mutta kertoi erään toisen tanssia seuranneen maininnee muutoksesta.

Marjut: (- -) ihan ko päivä ja yö eroo, mun tanssil, sen jälkeen. Et se, et mul oli tanssi muuttunu kuulemma paljon pehmeämmäks, ja ilmeisesti sit myöski naisel, naisellisemmaks, et, elikkä ennen se oli ollu enempi diskomaist (- -) mitä monta kertaa nuoril just on ku käydään diskoiis jatkuvasti, ja semmost vähän niinku hytkyvämpää ja nytkyvämpää (naurahtaa). Rajumpaa tanssii. Et sit sielt oli jääny ilmeisesti kaikki tämmöset sambamaiset ja diskotanssimaiset liikkeet poies. Ja sit ilmeisesti seki et totta kai sillon ko on raskaana, ja tanssii raskaana niin se myöski rajottaa paljon niit rajui liikkei, et siin on niinku pakos, pakostaki opittava, tanssimaan rauhallisemmin. Niin se voi olla myöski et se jää päälle, vähän ne rauhallisemmat liikkeet.

(TKU/A/99/76c:13.)

Syy tanssityylin muuttumiseen saattoi siis löytyä yksinkertaisesti raskaudenajan varovaisemmasta liikkumisesta, joka synnytyksen jälkeenkin jättää jälkensä ruumiiseen. Esiin tulee se, mitä pidetään naisellisena (pehmeys) ja mitä ei (hytkyvä ja nytkyvä tanssi, rajut liikkeet).

Naiselliseksi tanssin tekee kokonaisuus, ei pelkästään lantion ja rintakehän käyttö. Naiseus tulee esiin kaikissa liikkeissä, oli se sitten kävelyä tai pään liikuttelua, ja vaikka tehtäisiin voimakkaitakin liikkeitä, niistä "lyö se naiseus läpi" (TKU/A/98/176:20.) Paitsi että liikkeiden ajatellaan heijastavan naiseutta, huomataan myös että liikkeitä tekemällä voi tulla naiselliseksi, kuten seuraavassa katkelmassa, jossa Mari viittaa Janet Jacksonin kertomukseen musiikkivideon kuvauksista.

Mari: (- -) ku hän on aina ollu semmonen niinku jätkämäinen likka, yhtäkkii hänt pyydetään et niinku ohjaaja sanoo et pyöritä vähän lanteita, niin hänel tuli niin semmonen tyttömäinen olo. Et hän tunsii itters ihan hassuks ku yhtäkkii hän on kauheen tyttömäinen, ku hän on aina tottunu olemaan semmonen jätkämäinen likka ja yhtäkkii hän joutu tekemään jotain kauheen naisellista ja likkamaista (- -).

(TKU/A/98/176:20.)

Naisellisuus tai tyttömyisyys ei olekaan valmiina kaikilla naisilla, vaan sitä tehdään koko ajan naisellisen liikekielen kautta.

Myös Kaisun mielestä itämaisen tanssin liikkeet korostavat sukupuolieroa. Tähän eroon liittyvät erilaisten ruumiiden ja liikkumisen tapojen lisäksi kauneus: ”tää on maailman naisellisin tanssi, ja sen takia tää on maailman kaunein tanssi.” (TKU/A/98/169:38.)

Itämaisen tanssin yhteydessä – ja toki muuallakin kulttuurissa – *kauneus-diskurssi* on voimakkaasti sukupuolittunut: kauneus on naisinen ominaisuus, naisellisuus on kauneutta. Seuraavassa sitaatissa Kaisu jatkaa itämaisen tanssin naisellisuuden ja naisille sopivuuden määrittelyä puhumalla aleksandrialaistaanssista. Se on Välimeren rannalta kotoisin oleva tanssi, jossa naistanssija kokee flirttailevasti suuren mustan huivin, *milayan* kanssa. (Rinne 1997, 42.)

Kaisu: (– –) sit on tiettyjä tansseja, joku aleksandrialaistaanssi, joka vielä sit oikein karrikoitten korostaa niitä naisen, naisen elementtejä, niit kaikkia pään ja leukaa ja kaikkee sellasta, mitä ei koskaan oo miehessä, jos se, mitä ei oo koskaan miehessä, sanotaan näin. Se on se liikekieli mikä tekee siitä naisellisen.

(TKU/A/98/169:38.)

Tässä Kaisu väläytti naisellisen miehen mahdollisuutta, mutta päätti kuitenkin rajata mies-kategorian puhtaaksi feminiinisistä piirteistä. Kaksi sanaa ”jos se” paljastavat aukon kaksinaapaisessa sukupuolidiskurssissa. Muiden haastattelujen perusteella voisin arvella lauseen mahdollisesti jatkuvan ”jos se ei ole homo”, sillä homon positiota naisellisesti liikkuvalla miehelle usein tarjotaan, kuten seuraavassakin esimerkissä.

Niina: Koska, siis, ei mun mielestä, koska mun mielestä tää on kuiteski naisten. Voidaan puhua sitten itämaisesta tanssista, jossain keppitanssissa jossa on miehiä, tai jossain kansantanssissa tai tällases, mut ei mun mielest vatsatanssissa kuiteskaan. (– –) Se niinku et ei mies voi olla sillai nai, tuoda sitä naisellisuutta esiin eikä pehmeyttä, ei mun mielest. Vaiks kuin olis homo, niin ei silti tarvii mennä vatsatanssiin, silleen. Sitä mieltä mä oon. Vai oonks mä – –? Et ei se oo niinku sama, kyllähän se on hienoo ja hieno nähdä kun ne liikkeet näyttää niin erilaiselt.

(TKU/A/98/172:30.)

Homo voi liikkua pehmeästi ja naisellisesti, mutta se ei riitä. Vatsatanssiin vaaditaan myös jotain muuta, ehkäpä juuri naisen ruumis. Muissa itämaisen tanssin lajeissa, esimerkiksi kansantansseissa mies on ihan paikallaan. Toisaalta vaikka mies pystyisikin

liikkumaan naisellisesti, hänen on parempi pysytellä maskuliinisessa liikekielessä, jottei joudu naurunalaiseksi tai inhon kohteeksi. Ullan sanoin: ”yäk, et se tanssi on niin naisellista” (TKU/A/98/178:14).

Pyysin tanssijoita vertaamaan itämaisen tanssin liikekieltä ja sen naisellisuutta muihin tanssilajeihin, ja Mari totesi, että ”esimerkiks nyt moderni tanssi on mun mielest siis, se nyt on kaikkee muuta sit ku niinku naisellista” (TKU/A/98/176:20.)

Moderni tanssi tuli mieleen myös Lauralla, jonka mielestä pyöreys, pehmeys ja kiemurtelu kuvaa hyvin itämaista tanssia, ja se tekee tanssista kaunista verrattuna esimerkiksi moderniin tanssiin, jossa juostaan ja hypitään. Sukupuolittuneeseen kauneus-diskurssiin hyppiminen ja juokseminen ei kuulu. Toisaalta Laura vertaili modernia tanssia enemmän ajatuksia herättävänä ja itämaista tanssia kauniina. Balettiin verrattuna itämaisessa tanssissa on olennaista rentous ja keskivartalon käyttö. (TKU/A/98/174b:6, 7.) Tämä eronteko korostuu myös suomalaisten ja egyptiläisten itämaisen tanssin esittäjien vertailussa: egyptiläisille on ominaista rentous ja helpon näköinen liikkuminen.

Laura tanssii sekä flamencoä että itämaista tanssia, ja haastattelussa hän vertaili tansseja naisellisuuden kannalta. Kun tanssien liikekieltä vertaillaan stereotyyppisten sukupuolikäsitysten kautta, näyttäisi itämainen tanssi naisellisemmalla pehmeine liikkeineen, kun taas aggressiivista liikettä sisältävä flamenco ei oikein sovi perinteiseen naiskuvaan. Sosiologi Tuija Nykyri väittääkin, että hyökkääviin tai omia vaatimuksia esille tuoviin asentoihin asettuvat naiset koetaan poikkeaviksi ja epänormaaleiksi (Nykyri 1997, 78). Laura kuitenkin vastusti tällaista rajausta: ihmisyyteen kuuluvat kaikenlaiset tunteet, ja koska naisenkin on ihminen, ei esimerkiksi vihan julkinen esittäminen ole mitenkään naiseutta vastaan. Sukupuoliero-diskurssi ei kuitenkaan joudu romukoppaan, sillä edelleenkin mies ei sovi vatsatanssijaksi: ”se oo kuitenkin ehkä, ehkä oo sit ihan sitä itteään”. Myös ero nais- ja miestanssijan välillä flamencossa on selkeä. (TKU/A/99/75a:4.)

Mielenkiintoisen särön naisen luonnolliseen liikkumistapaan toi Marin vertailu mies- ja naisopettajien ja -koreografien kesken. Hän arveli, että mieskoreografien naisille tekemissä tansseissa on aistillisempaa ja naisellisempaa liikettä, kun taas nais-tanssijoilla on hyvinkin miehekkäitäkin liikkeitä tansseissaan. Hän arveli syyksi sen, että miehet ehkä näkevät, mikä naisen esittämänä näyttää kauniilta. (TKU/A/98/176:17. Ks. myös Marjut TKU/A/98/174a:4.) Mitä on pääteltävissä siitä, että mieskoreografi osaa tuoda hyvin esiin sen, miten nainen tanssii, mutta ns. ”oikeat” naiset tanssivatkin miehekkäästi? Naiselle ominainen liikekieli alkaa näyttää kaikkea muuta kuin luonnolliselta. Naisellisuus näyttää määrittyvän heteroseksuaalisen miehen katseen kautta. Tätä katseen problematiikkaa pohdin enemmän epäsovivia liikkeitä käsittelevässä kappaleessa.

Rytmiä veressä?

Joissakin haastatteluissa on löydettävissä selviä rotuun ja etnisyyteen liittyviä dikotomioita: länsimaalaiset ajattelevat tanssia järjellään kun taas Afrikan mantereeseen asukeilla on tanssiminen verissä. Olen nimennyt tämän ajattelun kulttuurierojen diskurssiksi, vaikka sitä voisi kutsua joissakin kohdin oikeutetusti myös (kulttuuri)rasismin diskurssiksi. Esimerkkinä rasistisesta liikunnan diskurssista voi mainita Richenda Powerin (1996) analysoiman 1920–1930-luvuilla Englannissa syntyneen liikuntakulttuurin, jonka taustalla oli ajatus ”sivilisaation” myötä menetetyistä ”luonnollisesta” liikkumisesta. Terveen liikunnan esimerkkejä haettiin siirtomaiden ”alkuasukkailta”, joilla luonnollinen tapa liikkua oli vielä tallella. Toisaalta heiltä puuttui sivilisaatioille tyypillinen henkinen kulttuuri. Myöhemmin ”luonnollisen” liikunnan esikuvaksi nostettiin antiikin Kreikka. (Power 1996, 552.) Ajatus luonnollisesti liikkuvista ”primitiiveistä” oli olemassa myös varhaisessa modernin tanssin kehityksessä (Burt 1998, 58).

Kysyin haastateltavilta suoraan, miten esimerkiksi suomalainen ja egyptiläinen tanssi eroavat toisistaan. Niinan sanoin: ”Suomalainen on suomalainen ja egyptiläinen on egyptiläinen” (TKU/A/98/172:25). Tämä lause luonnollistaa erot suomalaisen ja egyptiläisen välillä sen tarkemmin niitä määrittelemättä (vertaa ”Pojat on poikia.”) Tarkemmin katsottuna erot tiivistyvät dikotomiseen vastinpariin teknisyys, ajattelu vs. luonnollisuus, rentous, estottomuus.

Haastateltavat korostivat ajattelua ja miettimistä suomalaisten suhtautumisessa tanssiin, kun taas egyptiläiset ”vaan menevät” sen enempiä ajattelematta, eivätkä he pelkää toistoa. Suomalaisilla korostuu teknisyys, oikeanlaisen asennon miettiminen ja mahdollisimman monipuolisen liikerepertoarin esittely. Egyptiläisiin tai turkkilaisiin tanssijoihin liitetään rentouden lisäksi tietty estottomuus. Tanssi voi silti olla hyvän näköistä, vaikkei se olisikaan niin mietittyä ja oikeaoppista (lantion koonto, rintakehä auki⁷).

Katselimme Marjutin kanssa videolta egyptiläisen Lucyn tanssia, kun olin pyytänyt häntä valitsemaan mieluisimpia ja ei-mieluisia tanssiesityksiä kommentoitavaksi. Marjut vertasi Lucya toiseen egyptiläiseen tanssijaan Dinaan, joka tanssii ”ei-egyptiläiseen” tyyliin koko ajan mietitysti. Myös suomalaiset saivat Marjutilta sapiskaa siitä, että he miettivät liikkeitä ja tekevät liikaa koko ajan, kun mahdollisuus olisi vaikka tehdä välillä pari kävelyaskelta ja ottaa rennommin. Egyptiläistä tanssityyliä määrittivät siis ennemmin rentous ja luonnollisuus kuin valmiiksi suunnitellut kuviot ja koreografiat. Tanssityyli ei kiinnittynytäkään olemukselliseen egyptiläisyyteen, tai sitä saatettiin myös rikkoa. (TKU/A/99/76b:15.)

Seuraavaksi olen poiminut esimerkkejä, joissa yhdistyvät sukupuoli- ja kulttuuriero- ja tasa-arvo-diskurssi. Marin puheessa tuli esiin voimakkaimmin Richenda

7 Itämaisen tanssin perusasetto, joka opetetaan heti ensimmäisellä tunnilla.

Powerin esittämän kaltainen liitto luonnon, primitiivisyyden ja kehittymättömyyden välillä, joka ikään kuin heijastuu itämaisessa tanssissa.

Mari: Mut se oli ihana se egyptiläinen just se nainen ku se, ja se vääntyi vaik mihin asentoon ja se oli semmonen oikeen pehmeä ja oikeen semmonen eläväinen ja just semmonen ku nyt voi kuvitella joku vähän tommonen luonnon, ku sanotaan joskus ihmisist et on niinku luonnonlaps ja on kui sattuu ja siel sun tääl ja et hän on hyvin kyl tämmönen siis oikeen siis ammattilaistaiteilija ja tosi taitava sun muuta, mut hän osas olla kauheen jotenki semmonen lapsekas koko aika et semmonen niinku et siin tulee se tietty semmonen eläimellisyyksi niin ku et et, et kun nykypäivän naiset on semmosii et ku kävellään ku ro, tota robotit ja ollaan vähän semmosii niin tota ehkä ehkä seki sit ku vatsatanssija yhtäkkiä tulee ja luikertelee ku käärmä ni, ni sit naisel tulee semmonen halu olla vähän niinku, oppii vähän sitä samaa ehkä se on yks syy miks lähdetään vatsatanssitunneil tai jotain, et jotenki se liikuminen ja semmonen rentous ja se semmonen, niin sitä ehkä kuitenkin sit haetaan, et tota me ollaan niin vieraannuttu siit kaikesta. Et kylhän Egyptis näkee vieläki et ne kantaa pään pääl niit säkkeitä sun muita et eihän oo tääl oo siis pitkiin aikoihin siis mitään (nauraa), tääl on ollu kottikärryt jo kauan (nauraa).

(TKU/A/99/74a:33.)

Nykypäivän naiset ovat liikkeissään konemaisia, kun taas itämaista tanssijaa kuvataan luonnonlapseksi, käärmemäiseksi ja eläimelliseksi. Kun robottinainen menee tanssintunnille, teknistynyt ja teollistunut yhteiskunta kohtaa villin luonnon ja teknologisesti kehittymättömän kulttuurin. Egyptissä ihmisen eläimellisiä piirteitä ei ole vielä hukattu, niin kuin Suomessa on päässyt käymään.

Myös Marjut toi esille, että suomalaisen naisen hyvä asema yhteiskunnassa tarkoittaa myös jonkin tärkeän kadottamista, jota pitää hakea. Itämaisen tanssin kautta tasa-arvoinen suomalaisnainen voi löytää oman naiseuden, joka alistetuilla egyptiläisnaisilla on valmiina:

Marjut: (- -) se on niin paljon huonompi se naisten asema siel, niitten on pakko sil naiseudel pitää se asemas yllä, ja se tulee tietty siin tanssissaki esille, elikkä ne on paljon naisellisempii siin tanssissaki, sen näkee, sen takii ne on niin hyviä esiintyjii ja tanssijoi, koska ne on kasvanu siihen synnynnäisesti.

(TKU/A/98/173:19.)

Egyptiläistanssijoiden salaisuus on naisellisuus, johon on ”kasvettu synnynnäisesti”. Simone de Beauvoirin kuuluisa slogan kuului: naiseksi ei synnytä vaan kasvetaan. Marjut ei luopunut naiseuden biologisesta pohjasta: naiseksi sekä synnyttään että kasvetaan.

Kaisu otti haastattelussa esille tasa-arvon putken, jossa on edetty nimenomaan miesten ehdoilla, ja jossa naisellinen liike ja elekieli on pannassa. Sukupuoli tuotetaan tässäkin binaarisesti eroksi. Se ei kuitenkaan välttämättä ole hierarkkinen ero, kuten ”normaalielämässä”, jossa naisellisuudesta (naisellinen liike- ja elekieli, flirttailu, koristautuminen, keimailu) tulee halpahintaista, epäsovivaa. Tässäkin tuli esille kulttuuriero-diskurssi: jossain muualla arkielämään kuuluu nimenomaan kaikenlainen koristautuminen ja flirttailu. Tanssiessa voi kokea olevansa enemmän nainen Janet Jacksonin tapaan. Myös muissa haastatteluissa naisellinen liikehdintä tuli esiin arjessa kiellettyinä asiana, johon itämaisessa tanssissa on lupa. (TKU/A/99/73a:5 ja TKU/A/99/72:15.)

Kaisu: (– –) tääl on niinku lupa olla semmonen perusnainen, kuitenkin niin et jokainen nainen on sit kuitenkin silti itsensä, ettei tarvi olla mitään stereotypiaa, ei täs tarvi olla mikään niinku blondibimbo et silleen, et sä oot vaan niinku jonku tietynlainen nainen, vaan niinku jokainen siinä omassa niinku viitekehyksessä saa olla semmonen nainen ku on. (– –) TKU/A/99/77a:5.)

Myös naisten välisiä eroja korostettiin, ja *moninaisuus-diskurssia* tuotettiin vastustamalla stereotypioita. Toisaalta on olemassa jokin perusnainen, mutta lisäksi on erilaisia tapoja toteuttaa tuota perusnaisuutta. Moninaisuus-diskurssia kuvaa kaikenlainen sallivuus ja suvaitsevaisuus. Siinä sukupuolten välinen ero ei olekaan määräävä, vaan eroja voi olla myös naisten kesken. Moninaisuus-diskurssi kattaa myös monenlaiset, vaihtoehtoiset toimintatavat: esimerkiksi tanssityylejä on monia, ne sopivat monenlaisille naisille ja tanssia voi kutsua monin eri nimin.

Epäsopivat liikkeet ja asennot

Itämaisen tanssin tunneilla kiinnitetään paljon huomiota oikeaan asentoon sekä terveydellisistä että ns. esteettisistä syistä. Tanssissa pyritään kauneuteen, johon jalkojen auki-nainen asento ei kuulu. Myös polvet koukussa tanssiminen oli haastateltavien mielestä ruman näköistä. Väärää asentoa voidaan kutsua rivoksi, erityisesti jos siihen liittyy vielä lantion liikettä. *Rivous-diskurssi* käsittelee seksuaalisuutta negatiivisin äänenpainoin. Rivoa tanssijaa paheksutaan, hän ei anna tanssista oikeaa kuvaa. Rivoutta konstruoidaan haastatteluissa muun muassa miehen katseen kautta. Miehet pitävät sellaisesta tanssijasta, jota ”me tanssijat” pidämme rivona. Rivous-diskurssi tulee esiin useimmiten tanssijan asennoista ja pukeutumisesta puhuttaessa, ja sen kieltämisen kautta voidaan torjua artikkelin alussa luonnosteltua halpahintaisen napatanssijan representaatiota.

Iris Marion Young hahmottaa artikkelissaan *Throwing Like a Girl* feminiinisiä liikkumisen, ruumiin käyttämisen ja tilan kokemisen tapoja (Young 1990, 53). Youngin femi-

niinisyys ei viittaa mihinkään mystiseen naisolemukseen, vaan tietyssä sosio-historiallisessa tilanteessa muodostuneeseen asemaan ja tapoihin, joilla tämä asema koetaan. Hän keskittyy päämäärätietoiseen liikkeeseen, jossa ruumiin tarkoituksena on suorittaa joku tehtävä, esimerkiksi heittää palloa. Tanssi ei ole Youngin mukaan tällaista päämäärätietoista suorittamista, mutta hänen ajatuksensa ovat mielestäni käyttökelpoisia myös tässä yhteydessä. (Young 1990, 54.)

Naisellista tapaa olla ja liikkua kuvaavat muun muassa sulkeutuneisuus ja paikoilleen asettuminen (Young 1990, 60–61, 63). Naiset myös kokevat ruumiinsa helposti särkyvänä esineenä (Mt., 61). Näitä olemisen ja liikkumisen tapoja voi nähdä monissa arkielämän tilanteissa. Naiset istuvat useammin jalat yhdessä, kun taas miehillä jalat auki istuminen on yleisempää. Kävellessä miesten kädenliikkeet ovat suurempia kuin naisten, ja esimerkiksi metsässä miehet liikkuvat varmemmin eivätkä epäile ruumiinsa kykyjä.

Perustavanlaatuinen syy feminiinisiin kokemisen tapoihin on se, että nainen kokee ruumiinsa sekä subjektiksi että objektiksi, jota voidaan katsoa ja johon toisen subjektin intentiot voivat suuntautua. Objektiksi määrittely tapahtuu sekä patriarkaalisen yhteiskunnan että naisen omalta taholta. Nainen tarkkailee itseään peilistä, käy kampaajalla ja meikkaa kohentaakseen ulkonäköään. (Young 1990, 66.)

Objektivointi voi tapahtua myös loukkaamalla fyysistä koskemattomuutta. Youngin mukaan seksuaalisen ahdistelun uhalla on merkittävä vaikutus naisten tilan kokemisen tapoihin. Naiset luovat rajan itsensä ja ympäröivän maailman ympärille ja liikkuvat sulkeutuneesti torjuakseen objektivoiduksi tulemisen ja pitääkseen muut etäällä. Rajan sisäpuolella naisella on pieni tila, jossa hän voi olla vapaa subjekti. (Young 1990, 67.) Itämaisen tanssin epäsovivissa liikkeissä kuvastuu mielestäni naisruumiin käsittäminen objektiksi. Paitsi että yleisö seuraa, *miten* tanssija tanssii, se tekee myös tulkintoja siitä, *mitä tarkoitusta varten nainen tanssii* (Cowan 1990, 191). Liian suuret liikkeet ja liian avonainen asento altistavat ruumiin objektivoivalle ja seksualisoivalle katseelle, ja siksi tällaisia liikkeitä vältetään.⁸ Toisaalta itämainen tanssi myös ylittää näitä sopivuuden rajoja suhteessa normaaliin arkipäivän liikkumiseen, mutta liikkeiden kirjo ei ole kuitenkaan rajaton.

Jyrkimmät ja spontaaneimmat kommentit tanssijoiden liikkeistä ja asennoista tulivat videoita katseltaessa. Seuraavassa analysoin Niinan kanssa käymääni keskustelua Nabilan tanssivideota katseltaessa. Huomattavaa on oma heittäytymiseni tanssijan ja kuvaustyylin arvosteluun.⁹

8 Ks. myös Haug 1987 (1983), 77; Bartky, 1998 (1988), 30.

9 Lisää tämän tilanteen metodisesta pohdiskelusta ks. Laukkanen 2002.

Anu: Niin täs kuvataan, täs ei näy päätä ollenkaan, näkkyä vaan lantio.

Niina: Niin.

Anu: Kertaakaan en oo nähny naamaa --

Niina: Tos on yks mies ainaki. Sit ku se tanssii kepin kans, niin se on niinku niin rivo, siis mun mielest, varmaan. Kyl se tanssii ihan hyvinki välil, tai siis silleen niin tanssii ihan hyvinki mut, mut mä lu, just vois aatella et niinku, ehkä just egyptiläisten miesten mieleen enemmän ku, suomalaisten naisten (nauraa). Ja sit viel, et seki et, niinku tollasekki liikkeet. Sillon tota... (TKU/A/99/72:7.)

Tässä kiinnitin itse huomiota videon kuvauskulmaan, joka mielestäni konstruoii selvästi maskuliinista katsetta. Eroottinen alue, lantio korostui ja tanssijan persoona (pää, kasvot) jää sivuosaan. Sukupuolieroa konstruoitiin miehen ja naisen katseen avulla, jotka ovat erilaisia. Miehet voivat pitää sellaisesta tanssiesityksestä, joka ei naisia miellytä.

Niina jatkoi edelleen mies- ja naiskatsojan eron tuottamista, ja otti mukaan vielä kulttuurieronkin: äärimmäisiksi vastakohtiksi tulivat egyptiläinen mieskatsoja ja suomalainen naiskatsoja.

Anu: Siis onks toi jalan nosto...

Niina: Emmää tiiä, niin. Mä voin uskoo et ne piti vähän pahana ne, ne egyptiläiset naiset ainaki ko jalan nosto ylös kato ja, pikkubikinit siel alla niin, ei välttämättä niinku, jos ajattelee kaikkii ympärileikkauksii ja kaikkii tällasii näin, ni onkse niinku, onkse hirveen fiksu mennä eurooppalaisen nosteleen, kinttuu niin ei tosiaankaan. Ja jos, viel ku ne kulkee niis, kaavuis nii, ei se oo oikeen, kovin fiksu.

(TKU/A/99/72:7.)

Jalan suora nosto ylöspäin oli vähän liikaa. Niina siirtyi tämän epäsopivan liikkeen johdattamana katsottavasta videosta johonkin toiseen tilanteeseen, jossa hän oli nähnyt eurooppalaisten naisten esiintyvän Egyptissä. Hän moitti heitä epäsopivasta tanssista *kulttuurin kunnioitus* -diskurssin kautta. Siinä omaa toimintaa perustellaan tanssin alkuperäkulttuurin kunnioituksella, esimerkiksi peitetään vatsa, koska ajatellaan, että yleisössä mahdolliset ovat alkuperäkulttuurin edustajat saattavat loukkaantua. Tämä kietoutuu tietysti kulttuurierojen diskurssiin: jotta voitaisiin kunnioittaa toista kulttuuria, täytyy huomata ero tutun ja vieraan toimintatavan välillä. Kuten kaikissa diskursseissa, myös tässä on kyse erojen luonnollistamisesta ja paikalleen kiinnittämisestä.

Pienet vaatteet ja raajojen levittely muodostivat räikeän vastakohtan naisten ympärileikkauksille ja kaavuisilla kulkeville naisille. Egyptiläisen mieskatsojan ja suomalaisen naiskatsojan rinnalle nostettiin vielä egyptiläinen naiskatsoja. Hän paheksuu tanssia eri systä kuin suomalainen sisarensa, mutta on kuitenkin katsojana lähempänä tätä kuin

miespuolista egyptiläistä, jota rivosti tanssiva nainen miellyttää. Naisten väliset erot tuntuivat olevan siis pienempiä kuin kulttuurien väliset erot.

Anu: Mikähän toi numero tos alhaall onkohan se joku puhelinnumero soittaa --

Niina: (nauraa) Et siin on varmaan niinku, et just se ku, mitä niinku noi miehet ehkä hakee just eihän ne hirveesti tätä arvosta tätä tanssia niinku me tääl näin ja mejän miehet, niin niin tota ihan eri, eri tarkotukselhan se tuol heiluu, ku se et ajattelis et tää on hirveen hienoo taidetta, tai jottain muuta tiedäks. (- -)

(TKU/A/99/72:7.)

Ruudun alareunassa näkyvä puhelinnumero sai tanssijan liikkeiden kautta parodisen merkityksen: sen kautta tanssijan voi ehkä tilata kotiinsa iltojen iloksi, eikä välttämättä pelkästään tanssimaan. Emme siis enää pohtineetkaan pelkästään sitä, miten tanssija tanssii, vaan tulkitsimme tanssin tarkoitushakuisesti itsensä kaupittelemiseksi.

Niina toi katsojakuvioon vielä suomalaiset miehet, jotka arvostavat itämaista tanssia samalla tavalla kuin naisetkin. Kulttuuriero siis korostui edelleen: ”meillä” miehet ovat fiksuja eivätkä pidä naista seksiobjektina, toisin kuin miehet ”siellä”. Tanssija ei pyriäkään mihinkään taiteellisuuteen. *Taiteellisuus*-diskurssiin ei kuulu rivous, eikä rivous-diskurssiin taiteellisuus. Ne ovat siis toisiaan konstruoivia diskursseja itämaisen tanssin kentässä. Taiteellisuudella voidaan tarkoittaa vaikeaselkoista, tylsää ja vakavaa mutta myös vaikuttavaa ja taidokasta esitystä.

Siveellisyys ja rivous rakentuivat videosta käydyssä keskustelussa nimenomaan liikkeiden kautta. Nabilan hiustenheittely ja muu liikehdintä tuntuivat hyökkäävän seksuaalisilta, liian avoimilta miehelle katseelle (TKU/A/99/72:7). Pidimme videolla tanssivaa naista pelkästään seksiobjektina, ja kameran kuvakulma rakensi paikkaa maskuliiniselle katseelle.

Katsetta on pohdittu myös tanssintutkimuksen piirissä. Avuksi on otettu muun muassa Laura Mulveyn teoria miehisestä katseesta, jonka mukaan nainen esitetään elokuvissa tyypillisesti mieskatsojan näkökulmasta. Katsomisen nautinto syntyy samaistumisesta elokuvan miesroolin kontrolloivaan katseeseen, sekä naishahmon ruumiin katsomisesta. Tämän teorian mukaan naiskatsojalle ei jää muuta vaihtoehtoa kuin nähdä valkokankaan nainen samalla tavalla, kieltäen tämän aktiivisuuden ja subjektiuden. (Mulvey 1975, 20.) Kritiikkiä alunperin elokuvan tutkimukseen kehitellyn teorian soveltamisesta tanssintutkimukseen on esittänyt muun muassa Roger Copeland (1993, 145–155). Elokuvassa katse on harvoin vastavuoroista, kun taas tanssissa elävä yleisö on läsnä, ja myös tanssija voi käyttää katsettaan vallan välineenä.

Edellä esitetyssä videonkatselutilanteessa, josta puuttui vastavuoroisuus, vaihtoehtona oli joko miehisen katsoja-aseman omaksuminen tai masokistinen samaistuminen tanssijaan ja alistuminen miehelle katseelle (Nikunen 1996, 47). Uhripositioon

samaistuminen kuvastui ahdistuneissa kommentteissamme, mutta teimme vahvasti eroa oman tanssimme ja videolla esitetyn välille. Tällaisia emme tosiaankaan halua olla! Omat kommenttini ”tää on ihan käsittämätön” ja ”mä en käsitä” paikantavat tanssijan itämaisen tanssin ulkopuolelle, joksikin, mitä ei voi edes käsittää. Samalla tämä käsittämättömyys vahvistaa entisestään käsitystä sopivasta itämaisesta tanssista.

Tanssijan rivous voi olla kuitenkin pienestä kiinni, ja se voi olla myös katsojan silmässä, kuten Ulla kommentoi:

Ulla: (- -) Nii joo ku se on just et se voi olla niin pienestä kiinni. Ja se on aika paljon siinä katsojassa. Et kyllähän aika monet, et joku tai ainaki jotkut miehet vois tulkita jonku, semmosen suoran kontaktin esimerkiksi et kattoo silmiin tanssija tulee ja niinku tanssii hetken aikaa ja kattoo suoraan silmiin ni se voi jo sen tulkita sil tavalla niin et noihan ne stripparitki (naurahtaa) siellä tekee ja, et tota et jos mä annan sil tarpeeks rahaa niin mahtaisko sen kans päästä, tota jonnekki private (naurahtaa) showhun vielä.

(TKU/A/99/73b:8.)

Esimerkiksi suora katsekontakti voidaan Ullan mukaan tulkita eroottiseksi viestiksi. Kaisun mielestä näin voi käydä, jos katsojana on ”joku humalainen mies”, joka katsoo sillä silmällä kaikkia naisia. Kaisu kuitenkin painotti, että on kiinni tanssijasta itsestään, miten häntä katsotaan.

Kaisu: (- -) Mut et kun sä itte tiedät itessäs ettei tää juttu oo siinä, et vaik mä nakkaan silmää, niin jokainen täyspäinen ihminen tajuaa, mist siin on kysymys kuitenkin. Niin mun mielest toi ei itse asias oo mul koskaan mikään ongelma.

(TKU/A/99/77a:27.)

Tässä vastuu rivolta näyttämisessä on tanssijalla itsellään, vaikka joskus joku humalainen mies saattaakin käsittää väärin. Rivous voi olla myös tekninen ongelma: alussa ei taida kaikkia niksejä, ja voi sattua kömmähdyksiä.¹⁰ Joka tapauksessa tanssijan on kontrolloitava itseään ja siten pyrittävä estämään mahdollisia väärintulkintoja (vrt. Cowan 1990, 204).

Sopivan ja epäsovivan liikkeen ero konkretisoitui kun Marjut näytti videolta ensin hillittyä ja hallittua egyptiläistyylistä tanssijaa, joka välillä sortui ”runsaammanpuoleiseen”, suureen liikkeeseen. Se ei kuitenkaan tehnyt hänestä kamalaa, *ylväys* säilyy.

10 TKU/A/99/77a:28, samaa sanoi myös Helena (omat muistiinpanot nauhoittamattomasta haastattelupätkästä).

(TKU/A/99/76b:14; myös TKU/A/99/76b:8.) Tanssijan ylväyttä ja arvokkuutta korostettiin muidenkin tanssijoiden puheessa niin usein, että nimesin sen omaksi diskurssikseen. Ylväys on jotain, minkä voi menettää tai säilyttää, ja sen vastinpari, sitä ulkopuolelta konstituoi diskurssi on rivous.

Seuraava tanssija olikin sitten jotain aivan muuta: aukinaiset jalat, koukussa olevat polvet ja korkokengät tekivät hänestä Marjutin mielestä miesmäisen, tai paremminkin transvestiitin näköisen. Tanssityyli eroaa egyptiläisestä, jossa tanssitaan jalat suorana ja yhdessä, naisellisen näköisesti. Suuret liikkeet tekevät myös tanssista rumaa. Jalkojen asento on siis sukupuolittunut, ja siihen liittyy myös kansallisia eroja.

Marjut: (- -) Toi on se mitä ei egyptiläiset --. Turkkilaiset ja libanonilaiset kylläki. Tosi kamalan näkönen liike toiki. Aikas rivoki, ku se tekee niin suurii liikkei, jos noi tekis vähän hillitymmin, niin vois olla ehkä vähän. (- -) Libanonilaisil on aika moni mitä mä oon huomannu ni, rumat jalat, ku ne tanssii, ko jalat koukus ja sit ne on, viel auki. Ihan eri ku, noil egyptiläisil, niillon jalat suorana ja yhdes, tosi kauniisti, silleen naisellisen näkösi. Hirveen näkönen vääntäjä, oikeen hävettää oikeen sen puolest. Hävettää vatsatanssijan puolest. Mut äijät tykkää kato. Tuol vois olla aika kova sana moni tanssijatar tuol Libanonis, näköjään, näköjään, koska siel (nauraa), siel voi tehdä, saa tehdä virheitäki ja -- jalat koukus. (- -)

Tässäkin konstruoidaan mieskatsojaa, jota ”transsumainen” ja virheitä tekevä tanssija viehättää. Tanssityylin paikantaminen Libanoniin ja Turkkiin korostaa myös kulttuuri-eroja: ”siellä” voi menestyä kuka vaan, kun taas Egyptissä pitää osata tanssia oikeasti. Eroa egyptiläisen ja turkkilaisen tyylin välille tehtiin myös muissa haastatteluissa. Esimerkiksi Mari kuvaili turkkilaista tanssia miesmäiseksi, mikä konkretisoituu jalat harallaan ja rumassa asennossa tanssimiseen. Videossa esiintyvältä tanssijalta puuttuu myös ylväys, joka kuuluu itämaiseen tanssiin. (TKU/A/99/74a:3.)

Tässä voisi puhua *kulttuurikritiikki-diskurssista*, jonka perusteena voi olla kulttuurieron havaitseminen: toista kulttuuria voidaan arvostella erilaisuutensa takia. Mari ei oikein ymmärtänyt turkkilaista kulttuuria ja sitä, miten siellä voi olla tällaista tanssia. Väärin ja rumasti tanssivat naiset paljastavat, ettei naisellinen liike ole mitenkään sisäsyntyinen asia, mutta leimaamalla heidät miehekkäiksi, transvestiiteiksi tai sukupuolettomiksi (TKU/A/99/73a:5, 33) tämäkin paljastus voidaan vesittää. Oikea nainen liikkuu naisellisesti.

Kaisu halusi haastattelussaan korostaa, että jalat kiinni ja suorina tanssimisessa ei välttämättä ole kyse rivouden välttämisestä, vaan yleisestä visuaalisuudesta ja esteettisyydestä (TKU/A/99/77a:27). Tässä viitataan oletettuun, kaikille yhteiseen kauneus-ideaaliin. Voidaan kuitenkin kysyä, mihin tällainen estetiikka perustuu, ja miten sitä aina tuotetaan uudelleen.

On huomattu, että deseksualisointi on aika yleistä esimerkiksi silloin kun tanssi siirtyy luokka- tai etnisten rajojen yli. Tanssipartnereiden etäisyys saattaa lisääntyä, lantion käyttö vähentyä tai jalkojen aukinainen asento sulkeutua. Esimerkiksi latinalais-amerikkalaisista tansseista tangosta, rumbasta ja sambasta on kehitelty tyyllitellyt versiot kilpatanssia varten, seksuaalisesta on tullut sensuaalista. (Desmond 1997, 34–36, 41. Ks. myös McMains 2001, 61–62.) Tietynlainen ”siveä” asento ja hallitut liikkeet ovat yhteydessä naisruumiiseen kohdistuvaan objektivoivaan katseeseen ja sen torjumiseen. Samalla rakentuu yhteys myös ”napatanssijan” representaatioon (Osweiler 2001), ja ehkä myös Amy Koritzin (1997) analysoimaan orientalistiseen näkemykseen itämaisestä naisesta hekumallisena, yliseksuaalisena. Vaikka tekemissäni haastatte- luissa ei tällaista haaremin naista juurikaan esiintynyt, se kummittelee ehkä vieläkin tanssijoidenkin mielissä ja määrittää siten myös nykyisiä itämaisen tanssin käytäntöjä. Jotta suomalainen nainen ei tulisi samaistetuksi alistettuun, takapajuiseen ja mystisen eroottiseen stereotypiaan itämaisesta naisesta, liikekieli hioutuu kontrolloiduksi. Itämaisen tanssin epäsopivat liikkeet ja asennot määrittyvät siis sukupuolitettujen ja etnistettyjen merkitysten kautta.

Performatiivisesti tuotettu sukupuoli ja etnisyys itämaisessa tanssissa

Analyysini lähtökohtana olivat performatiivisuuden ja ymmärrettävän sukupuolen käsitteet. Aineistosta poimimani lausumat eli haastattelukatkelmat olivat performatiiveja: niissä tuotettiin todellisuutta toistamalla ja siteeraamalla jo olemassa olevia diskursseja. Sukupuoli ja etnisyys näyttäytyivät tanssipuheessa muun muassa ruumiin toistuvan tyyllittelyn kuvauksina (ks. Butler 1990, 33). Sukupuolta ja etnisyyttä tuotetaan käytänteissä, jotka tuottavat ruumiista tietyn näköisen, esittävät ruumiin koristeluna pintana, ja synnyttävät tietyn repertoaarin ilmeitä, eleitä, asentoja, liikkeitä (Ks. Bartky 1998 (1988), 27).

Keskeisin diskurssi näytti olevan sukupuolieron diskurssi, joka oli esioletuksena kaikissa muissa esille tulleissa diskursseissa. Dikotomisat ajattelutavat, anatomis-biologisen ruumiin ja sosiaalisesti tuotetun käyttäytymisen liittäminen yhteen ja luonnollistaminen olivat tapoja tuottaa ymmärrettävää sukupuolta tässä diskurssissa.

Itämaisen tanssin liikekieli ja sen luonnollisuus näyttivät kytkeytyvän tiukasti sukupuolittuneisiin naisruumiin merkityksiin. Toisaalta lantio nähtiin keskeisenä naiseuden paikkana sen uusintamistehtävän takia, toisaalta koko liikkuva keho voi olla läpikotaisin naisellinen. Naisellisuus määrittyi erityisesti pehmeutenä ja kauneutena. Haastattelusitaateissa korostui naisellisuuden tehty luonne: tietynlaisen liikekielen avulla voi tulla naiselliseksi. Samanaikaisesti haastateltavat pitivät kiinni myös naiseuden tai mieheyden biologisesta ja olemuksellisesta perustasta, jota sekoittivat lähinnä heteronormista poikkeavat seksuaalisuudet: homoseksuaalisuus ja transvestisuus.

Luonnollinen sukupuoli-ero oli taustalla myös kulttuurieron diskurssissa: kulttuurit ovat erilaisia ja niiden sisällä sukupuolet eroavat toisistaan. Kulttuurieron havaitseminen tai paikoilleen kiinnittäminen oli kulttuurikritiikki- ja kulttuurin kunnioitus -diskurssien ehto. Kulttuuriero-diskurssi kietoutui myös tasa-arvo-diskurssiin, jolloin vertailtavina olivat tasa-arvoiseksi väitetty suomalaisnainen ja alistetuksi väitetty egyptiläisnainen.

Osa itämaisen tanssin käytännöistä voidaan tulkita symbolisena uskonnollisena (Berg 2001, 112–113). Tämä kolonialistinen diskurssi on luettavissa tanssijoiden puheesta, esimerkiksi juuri silloin kun länsimaisia naisia kuvataan tasa-arvoiseksi mutta jäykiksi vastakohtanaan alistetut mutta pehmeän käärmemäisesti liikkuvat egyptiläisnaiset. Itämaisen tanssin liikekielen luonnollisena pitäminen sijoittaa tanssin alkuperäkulttuureiden naiset yhteyteen luonnon kanssa, ja viittaa ajatukseen kulttuurien erilaisista kehitystavoista. Se myös häivyttää toimijuuden vieraan kulttuurin naisilta: he toimivat kulttuurinsa – ja ruumiidensa – määrääminä kuten heillä on totuttu aina toimimaan, kun taas länsimainen nainen näyttää yksilötoimijana, joka voi valita harrastukseksi itämaisen tanssin lukuisista muista tarjolla olevista lajeista ja ottaa sen haltuun rationaalisen ajattelun, järjen avulla.

Toisaalta voidaan sanoa, että itämaisessa tanssissa on kyse nykyään myös antirasistisesta käytännöstä, jossa tanssin kautta syvennetään tietoa koko kulttuurista ja jossa pyritään esittämään vieras kulttuuri positiivisessa valossa, taiteena (Berg 2001, 112–113).

Naisruumiin erityisyys ja sukupuoli-eroinen diskurssi tulivat esille myös epäsovinnaisia liikkeitä ja asentoja koskevassa puheessa. Rivous-diskurssi oli voimakkaasti itämaista tanssia sen ulkopuolelta konstituiva merkityssysteemi. Vaikka rivous nähtiin sellaisena, mikä itämaiseen tanssiin ei kuulu, oli sen vaara kuitenkin todellinen myös ”kunnollisille” tanssijoille. Tanssijoiden tulee kontrolloida liikkumistaan ja esiintymistään ja huolehtia siitä, että yleisö saa hyvän kuvan tanssilajista. Tanssijan liikekielen, asennon ja asenteen ylväyttä sekä tanssin taiteellisuutta saatettiin korostaa objektivoitua tulemisen estämiseksi, ja objektivoivan katseen kohteeksi käsitettiin melkein poikkeuksetta naisruumis. Haastateltavat puhuivat myös miestanssijoista, mutta heillä tällaista objektivoitua tulemisen vaaraa ei tuntunut olevan.

Epäsovinnaiset asennot tuovat esiin erityisesti sukupuolen fiktiivisen luonteen. Tanssiteot eivät muodostakaan koherenttia, pysyvää identiteettiä, vaan juuri epäjatkuvuudessaan paljastavat identiteetin ja sukupuolen fiktiivisen luonteen. (Butler 1990, 141.) Toisto voi epäonnistua, eikä esitetyksi tulekaan ideaalinen- tai miessukupuoli. Sukupuolta voidaan ajatella normina, jota ei voi koskaan täysin sisäistää (ks. myös Bordo 1993, 166). Kukaan ei edusta täydellistä naista tai miestä, aina on jossakin liikaa tai liian vähän naisellisuutta tai miehekkyyttä, liian pehmeitä tai avonaisia liikkeitä. Halun kohteet ja sukupuolispesifeiksi ajatellut käyttäytymismallit eivät löydykään välttämättä samasta paketista. Tällöin jokainen yritys esittää sukupuolta on tuomittu epäonnistumaan ja samalla paljastamaan sukupuolet epäuskottaviksi. (Butler 1990, 141.)

Haastateltavat toivat myös itse esille itämaisen tanssin suomia mahdollisuuksia monenikäisille ja -kokoisille naisille ja monenlaiseen liikekieleen. Myös monet tanssijat kokevat itse laajentavansa sukupuolen esittämisen mahdollisuuksia naisellisuutta trivialisoivassa kulttuurissa. Itämainen tanssi ei ole heille ”naisellista hömpää” vaan mahdollisuus kokeilla ruumiidensa rajoja. Tuo rajojen kokeilu tekee toisinaan sukupuolta koskevat normit erittäin näkyviksi ja jopa jähmeiksi, toisinaan se murtaa niihin aukkopaiikkoja, joissa vaihtoehtoiselle toimijuudelle on tilaa. Itämaisessa tanssissa ei kuitenkaan tuoteta vain sukupuolia vaan se toimii myös etnisten valtasuhteiden tuottamisen kenttänä. Tapojen ja käytänteiden omaksuminen vieraasta kulttuurista ei ole ongelmattonta: merkitykset muuttuvat väistämättä kun tulkintakonteksti muuttuu.

Lähteet

Turun yliopiston Kulttuurien tutkimuksen laitoksen Uskontotieteen ja folkloristiikan äänitearkiston kokoelmat (TKU). Kaikki haastattelut on litteroitu.

Itämaisen tanssin opettajien haastattelut:

TKU/A/98/169	Kaisu	23. 6. 1998
TKU/A/98/172	Niina	25. 3. 1998
TKU/A/98/173	Marjut	15. 4. 1998
TKU/A/98/174 a	sama	15. 4. 1998
TKU/A/98/174 b	Laura	17. 5. 1998
TKU/A/98/175 b	Mari	9. 6. 1998
TKU/A/98/176	sama	9. 6. 1998
TKU/A/98/177 a	Helena	10. 6. 1998
TKU/A/98/178	sama	11. 6. 1998
TKU/A/99/72	Niina	5. 1. 1999
TKU/A/99/73 a	Helena	8. 1. 1999
TKU/A/99/73 b	Ulla	11. 1. 1999
TKU/A/99/74 a	Mari	7. 1. 1999
TKU/A/99/75 a	Laura	9. 1. 1999
TKU/A/99/75 b	Ulla	11. 1. 1999
TKU/A/99/76 b	Marjut	30. 1. 1999
TKU/A/99/76 c	sama	2. 2. 1999
TKU/A/99/77 a	Kaisu	31. 1. 1999

Laukkanen, Anu 1999: *Sukupuolen tuottaminen ja naisen representaatiot itämaisessa tanssissa*. 'Monenlaiset naiset voi olla kauniit mut sit taas kuitenkin täytyy olla vähän kaunis.' Julkaisematon folkloristiikan pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, Kulttuurien tutkimuksen laitos.

Laukkanen, Anu 2001: *Belly Dance in the Web of Discourses. A Discourse Analytical Study of Belly Dance in Dublin*. Unpublished MA thesis in Ethnochoreology. University of Limerick.

Kirjallisuus

Bartky, Sandra Lee 1998 (1988): Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. Rose Weitz (ed.): *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance, and Behavior*. Oxford University Press, New York.

Berg, Magnus 2001: Orientalisk dans i Sverige. Ove Sernhed & Thomas Johansson (red.): *Identitetens omvandlingar. Black metal, magdans och hemlöshet*. Daidalos, Göteborg.

Bordo, Susan 1993: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. California University Press, Berkeley.

Buonaventura, Wendy 1989: *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. Saqi Books, London.

Burt, Ramsay 1998: *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. Routledge, New York.

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

Butler, Judith 1993: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of the 'Sex'*. Routledge, New York.

Copeland, Roger 1993: Dance, Feminism, and the Critique of the Visual. Helen Thomas (ed.): *Dance, Gender and Culture*. Macmillan Press, Hampshire.

Cowan, Jane K. 1990: *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princetown University Press, New Jersey.

Deagon, Andrea. 1998: In Search of the Origins of Dance. Real History or Fragments of Ourselves. – *Habibi* 17/1, pp. 20–21, 35–37.

de Lauretis, Teresa 1987: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, Bloomington.

- Desmond, Jane C. 1997: *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*. Jane C. Desmond (ed.): *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Duke University Press, Durham.
- Fairclough, Norman 1989: *Language and Power*. Longman, London.
- Forner, Michelle L. 1993: *The Transmission of Oriental Dance in the United States: From Raqs Sharqi to Belly Dance*. University of California, Los Angeles.
- Fortier, Anne-Marie 2000: *Migrant Belongings. Memory, Space, Identity*. Berg, Oxford.
- Foucault, Michel 1998: *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto. Nautintojen käyttö. Huoli itsestä*. Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus, Helsinki.
- Haug, Frigga (toim.) 1987 (1983): *Female Sexualization*. Verso, London.
- Hoikkala, Tommi 1989: *Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen*. Gaudeamus, Helsinki.
- Jelin, Irene 1988: Itämainen tanssi on taidetta. *Tanssi* 2/88, s. 4–7.
- Jowitt, Deborah 1988: *Time and the Dancing Image*. University of California Press, Berkeley.
- Koritz, Amy 1997: Dancing the Orient for England: Maud Allan. Jane C. Desmond (ed.): *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Duke University Press, Durham.
- Laukkanen, Anu 2002: Onko välimatkalla väliä? Etäisyys, läheisyys ja tiedon tuottaminen haastattelutilanteessa. *Musiikin suunta* 4/2002, s. 26–42.
- McMains, Juliet 2001: Brownface: Representations of Latin-ness in Danceport. *Dance Research Journal* 33/2 (Winter 2001/02), pp. 54–71.
- Mulvey, Laura 1975: Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* vol. 16, No. 3, pp. 6–18.
- Nikunen, Kaarina 1996: Pornokuva ja naisen siveä katse. Marianna Laiho & Iiris Ruoho (toim.): *Naisen naamio, miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Kansan Sivistystyön Liitto ry., Helsinki.

Nykyri, Tuija 1997: Mekkoonsamättäjät ja syliinsäsulkiat. Vihaisen naisen asentoja. Eeva Jokinen (toim.): *Ruumiin siteet. Kirjoituksia eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Vastapaino, Tampere.

Näre, Sari 1988: Kaunein tanssi syntyy rakkaudesta. *Liikunta ja tiede* 25 (1988) 4, s. 180–181.

Osweiler, Laura 1999: Contemporary Images of the Middle Eastern Dancer in the United States. Paper presented at the University of California, Los Angeles Cultural Dance Studies Conference. Online: http://www.amaradances.com/article_1.html. Tulostettu 6. 2. 2002.

Osweiler, Laura 2001: Two Representations of American-Middle Eastern Dance. Paper presented at the Second International Middle Eastern Dance Conference 2001. Online: http://www.geocities.com/Athens/Thebes/8767&_articleimages3.html. Tulostettu 6. 2. 2002.

Power, Richenda 1996: Healthy Motion. Images of 'Natural' and 'Cultured' Movement in Early Twentieth-Century Britain. *Women's Studies International Forum*, vol. 19, no. 5, pp. 551–565.

Rasmussen, Anne 1992: 'An Evening in the Orient': The Middle Eastern Nightclub in America. *Asian Music* XXIII/2, pp. 63–88.

Rinne, Tuija 1997: Egyptiläinen tanssi. *Marhaba* 1997, s. 40–44.

Rojola, Lea & Laitinen, Lea 1998. Keskusteluja performatiivisuudesta. Lea Laitinen & Lea Rojola (toim.): *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Scott, Trudy 1998: Orientalism. Selma Jeanne Cohen (ed.): *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 5. Oxford University Press, New York.

Seppänen, Sirke 1993: *Itämainen tanssi*. Tammi, Helsinki.

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

Varjus, Seppo 2002: Presidentti Halonen ryhtyi vatsatanssijaksi. *Iltä-Sanomat* 19.9. 2002, s. 2–3.

Väätäinen, Hanna 2002: Lähentävän katseen jäljillä: tanssin havainnoimisen feminitisiä mahdollisuuksia. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 2/2002, s. 4–16.

Wilson, Serena & Alan 1972: *The Serena Technique of Belly dancing. The fun way to a trim shape*. Drake, New York.

Young, Iris Marion 1990: Throwing Like A Girl. – Jeffner Allen & Iris Marion Young (eds): *The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophy*. Indiana University Press, Bloomington.

Eroja arjessa

Kohtaamisen mahdollisuudet ja rajat monikulttuurisessa tanssiprojektissa

Olin seuraamassa *Kuun taikoja* -nimistä tanssiesitystä Itä-Helsingin kulttuurikeskus Stoassa lokakuussa 2003¹. Lähes kaikki esiintyjät olivat itämaisen tanssin² harrastajia tai opettajia, mutta esityksessä nähtiin paljon muutakin: muun muassa Irakin kurdien tanssia sekä ns. fuusiotanssia, jossa sekoitellaan vaikutteita eri tanssilajeista. Esityksen taustalla oli puolitoista vuotta kestänyt projekti, jonka tarkoituksena oli työstää ryhmässä erilaisten toiminnallisten menetelmien avulla naisten elämään liittyviä yhteisiä teemoja ja tuottaa niistä tansseja. Monikulttuurisuus oli lähtökohtana muun muassa siten, että osallistujiksi haluttiin monenlaisia naisia ja tyttöjä eri kulttuureista, tanssitaustoista ja ikäryhmistä.

Esitystä luonnehdittiin ennakkoon itämaisen tanssin tapahtumissa jaossa olleissa lehtisissä seuraavasti:

Tanssin ja leikin keinoin haluamme edistää maahanmuuttajien ja suomalaisten kohtaamista sekä osaltamme vähentää ennakkoluuloja ja syrjintää. Näytöksen teemana on naiseus eri kulttuureissa – naisen elämän solmukohdat, kohokohdat ja ilon aiheet. Ilmaismuotona on pääosin itämainen tanssi, mausteena käytämme myös fuusiotanssia sekä virtuaalitekniikkaa. (*Kuun taikoja* -ennakkomainos.)

Juuri esitykset nähtyäni olin vaikuttunut ja liikuttunut siitä energiasta ja innosta, jolla naiset olivat esityksessä mukana. Mielestäni esityksen tekoavassa oli jotakin itämaisen tanssin kentällä uutta ja ennennäkemätöntä (ks. Laukkanen 2003b). Projektin palaute-tilaisuus ja ensimmäiset haastattelut vahvistivat näkemystäni hedelmällisestä yhteistyöstä erilaisista taustoista tulevien naisten kesken. Näkemykseni kuitenkin muuttui keskusteltuani kahden maahanmuuttajataustaisten osallistujan ja heidän suomalaisen kontaktihenkilönsä kanssa. Kriittiset puheenvuorot marginalisoiduiksi tulemisen kokemuksista vaivasivat, ja koin tarvetta ja halua antaa äänen näille kertomuksille. Myöhemmissä haastatteluissa kävi ilmi myös, että maahanmuuttajataustaisten naisten rekrytointi projektiin oli ollut haastavaa ja epäonnistakin. Suomalaisten taholta projektiin sisältyikin yhtäältä halu tehdä hyvin ja luoda mahdollisuus erilaisten naisten

1 Alkuperäisessä artikkelissa on esityksen vuosiluku merkitty virheellisesti 2004.

2 Tanssista käytetään myös nimityksiä vatsatanssi ja napatanssi. Suurin osa suomalaisista tanssijoista suosii itse nimitystä itämainen tanssi sen maantieteellisestä ja kulttuurisesta epämääräisyydestä huolimatta.

yhteiseen tekemiseen. Toisaalta moninaisuuksien ja erojen edessä koettiin pelkoa ja syyllisyyttä siitä, että tekeekin väärin.

Tutkin artikkelissani, miten *Kuun taikojia* -projektin eri tasoilla uusinnettiin, purettiin ja liikutettiin käsityksiä *eroista* ja *monikulttuurisuudesta*. Viitataan näillä eri tasoilla ensinnäkin projektin arkeen ja organisaatioon, toiseksi näyttämölle vietyyn monikulttuurisuuden tanssilliseen representaatioon ja kolmanneksi tutkimusta varten tuotettuun haastattelupuheeseen. Yksi projektin lähtökohdista oli edistää maahanmuuttajien ja suomalaisten kohtaamista. Tarkastelenkin, millaiset kohtaamiset monikulttuurisuutta korostavassa projektissa olivat ylipäänsä mahdollisia ja millaisin ehdoin.

Tartun artikkelissani tanssiesitysten ja tanssijoiden puheen sellaisiin kohtiin, jotka häiritsivät ja liikuttivat kaksinaisuusuteen perustuvia rajoja. Näissä kohdissa on voimakas *ambivalenssin* tunne. Kulttuurintutkija Ien Ang (2001) on liittännyt erojen kahtaalle vetävän voiman, ambivalenssin, olennaiseksi osaksi monikulttuurista ideologiaa.³ Rakenteellisella tasolla ambivalenssi ilmenee toisaalta juhlistavien, toisaalta häiriöitä tuottavien erojen välisen jännitteen jatkuvana neuvotteluna. Moninaisuutta juhlistava retoriikka ja käytännöt pyrkivät vaimentamaan vaikeasti ylitettäviin eroihin ja konflikteihin liittyvät seikat, jotta monikulttuurinen maailmankuva säilyisi. Tästä torjunnasta seuraa, että ambivalenssi on aina läsnä monikulttuurisissa kohtaamisissa. Rakenteellisen tason ambivalenssin torjunta näkyy myös subjektiivisella tasolla enemmistö- ja vähemmistösubjektien välisissä suhteissa kummallisina tilanteina, tietynlaisina katseina ja ”viattomina” vähemmistösubjektin alkuperää koskevinä kysymyksinä. Monikulttuurisen ideologian vaatimus suvaitsevaisuudesta tuottaa aina hierarkian suvaitsevan ja suvaittavaksi rakentuvan subjektin välille, ja siten myös eron itsen ja toisen välille. (Ang 2001: 142–145.)

Ang korostaa nimenomaan arjen mikropolitiikkaa ja hybridisyyden epädraamaattisuutta. Nämä ovat läsnä kaikkialla, missä ihmiset elävät samassa maailmassa ja joutuvat neuvottelemaan paikastaan ja toisten ymmärtämisen mahdollisuuksista (Ang 2001: 71–73; 198; Ang 1997: 59). Hybridisyyteen usein liitetyn kumouksellisuuden korostamisen sijaan olisi olennaista tarkastella hybridisyyteen liittyviä yhteismitattomuuden, ymmärtämättömyyden ja ulossulkemisen prosesseja. Kohtaamiseen liittyvän konfliktin edessä voi toimia kuitenkin monin tavoin. Toisen ero voidaan pyrkiä sulauttamaan samuuteen, tai se voidaan torjua täysin vieraana ja käsittämättömänä. Eron voi antaa myös liikuttaa ja muuttaa itseä. (Anthias 2001: 628; Ahmed 2000: 151.)

Artikkelini jakautuu neljään osaan. Ensimmäiseksi tartun sekä tanssillisesti esitettyyn että haastattelupuheessa tuotettuihin arjen esityksiin. *Suurittaja*-tanssi kuvasi useista tanssityyleistä lainailevan fuusioliikekielen avulla arkea ja sen toistuvuutta, ja luenkin sitä suhteessa haastateltavien puheeseen eroista ja yhtäläisyyksistä suomalais-

3 Angin analyysi koskee Australiaa, jossa monikulttuurinen ideologia on ollut varsin näkyvä osa yhteiskuntaa ja poliittista järjestystä (ks. myös Ahmed 2000: 101–113). En väitä, että monikulttuurisuus ilmeni tai toimisi Suomessa samalla tavalla kuin Australiassa, mutta näen että monikulttuurisen ambivalenssin käsite voi olla hyödyllinen suomalaisessakin kontekstissa. Monikulttuurisuudesta Suomessa ks. esim. Huttunen et al. 2005.

ten ja maahanmuuttajanaisten arjessa. Toiseksi nostan esille kysymyksen kulttuurisesti vastuullisista ja eettisistä representaatioista, joita käsittelen erityisesti esityksessä nähtyjen jinnien, taikaolentojen kautta. Kolmanneksi käsittelen osallistujien odotuksia monikulttuurisen ryhmätyön suhteen sekä odotusten täyttymisen ehtoja. Viimeiseksi analysoin ystävyyttä käsittelevän kurditanssin valmistamisen prosessia, johon liittyi sekä konflikteja että liikuttavia kohtaamisia.

Aineistoani ovat tanssijoiden kanssa käydyt keskustelut, nauhoitetut haastattelut, omat havainnot ja muistiinpanot esitystilanteissa, karonkassa ja palautetilaisuudessa sekä videotallenne esityksistä. Käytössäni on myös äänitalenne palautetilaisuudesta. Tutkittavat ovat esityksessä tanssineita suomalaisia ja muualta Suomeen muuttaneita itämaisen tanssin harrastajia, opettajia ja esittäjiä (22 tanssijaa, joista viisi kouluikäistä tyttöä ja kaksi maahanmuuttajataustaista naista), joista osaa olen haastatellut kevään ja kesän 2004 aikana sekä ryhmässä että yksittäin.⁴ Haastatteluihin on osallistunut yhteensä kymmenen esiintyjää.⁵

Projektissa oli vain kaksi muualta Suomeen muuttanutta naista, ja sainkin yhdeltä suomalaiselta osallistujalta palautetta siitä, että he edustavat tekstissäni kokonaista ryhmää (KT3). Kysymys edustavuudesta nousi esille myös *Kuun taikoja* -projektissa. Kategorisoinnin voima häivyttääkin helposti maahanmuuttajien väliset erot (Huttunen 2004: 138). En kuitenkaan pyri esittämään osallistujia sen kummemmin ryhmän jäsenenä kuin yksilöinäkään, joilla olisi ennalta määrätty identiteetti, vaan tarkastelen ennemminkin millaisia paikkoja monikulttuurisuuden ja erojen diskurssit heille tarjosivat.

Eri roolien yhdistäminen ja tasapainottelu tutkittavien odotusten välillä on ollut haastavaa. Alun perin minua pyydettiin kirjoittamaan esityksestä arvio itämaisen tanssin harrastajille suunnattuun *Afsana*-lehteen (Laukkanen 2003b), ja hieman ennen näytöksiä kerroin tutkimusintresseistäni ja tarjouduin avustajaksi. Esityksiä oli kaksi saman päivän aikana, joista ensimmäisen seurasin katsomosta käsin. Ennen esityksiä sekä toisen näytöksen aikana avustin esiintyjii nopeissa pukujen vaihdoissa sekä ruoka- ja juomahuollossa. Takahuoneessa keskustelin esiintyjien kanssa näytöksestä ja omasta tutkimuksestani. Esitysten jälkeen kokoontuimme kaikki ravintolaan juhlimaan. Noin kuukauden kuluttua esityksistä pidettiin palautetilaisuus, jossa hyödynnettiin toiminnallisia ryhmämenetelmiä prosessin purkamiseksi. Seurasin tilaisuutta sivusta muistiinpanoja tehden ja nauhuri pyörien.

Olin siis mukana toisaalta mahdollistamassa näytöksen toteutumista ruokkivine, pukuja napittavine ja kenkiä ojentelvine käsineni, toisaalta toin esitykselle julkisuutta kirjoittamalla siitä arvion. Haastatteluissa esiintyjille on tarjoutunut tilaisuus muistella näytöstä ja sen aiheuttamia tunnelmia. Erityisesti marginalisoiduksi itsensä kokeneet

4 Haastattelusitaatit on muokattu helppolukuisemmiksi. Alkuperäiset haastattelunauhut ja litteraatiot yhtä lukuun ottamatta on arkistoitu Turun yliopiston Kulttuurien tutkimuksen laitoksen arkistoon.

5 Lapset ja nuoret olivat keskeisessä osassa projektia ja tekivät muun muassa omia tansseja sekä suunnittelivat puvustusta. Olen kuitenkin rajannut heidän osuutensa tämän artikkelin kysymysten ulkopuolelle.

osallistujat purkivat haastatteluissa kipeitä tunteja, joita ei varsinaisen projektin aikana ollut tilaisuutta käsitellä. Osittain minuun on kohdistettu varmasti myös toiveita, että toimin viestinviejänä niiden tanssijoiden välillä, jotka eivät enää ole tekemisissä toistensa kanssa. Tutkittavat ovat saaneet itselleen omista haastatteluistaan puhtaaksi-kirjoitetut versiot, ja ainakin osa on lukenut niitä mielenkiinnolla. He ovat lukeneet ja kommentoineet myös artikkelin käsikirjoitusversiota.

Monikulttuurista arkea?

Useimmiten itämaisen tanssin esitykset Suomessa tuotetaan niiden tanssien pohjalta, joita esiintyjillä on jo valmiina vaikka näytöksessä tai esityksessä olisikin jokin yhteen kokoava teema tai juonirakenne. *Kuun taikoja* -tanssiesityksen alkuidea tuli yhdeltä suomalaiselta itämaisen tanssin opettajalta, mutta ajatuksena oli tuottaa ja toteuttaa esityksessä käsiteltävät teemat eri kulttuureista tulevien naisten ja tyttöjen ryhmätyönä.⁶ (TKU/A/06/52:3.) Tähän liittyi myös odotuksia ja toiveita osallistujien ilmaisu- ja tanssitaidoista: ”jos se ois ihmisillä se kroppa enemmän jo instrumenttina, niin sitä voi käyttää semmosena pensselinä, sen oman sisäisen ideamaailman toteuttamiseen” (TKU/A/06/52:10). Puolitoista vuotta kestäneessä prosessissa oli apuna teatteri-ilmaisuohjaaja, joka pyrki avustamaan varsinaisia tekijöitä erilaisilla toiminnallisilla ryhmätyömenetelmillä (TKU/A/06/52:4). Prosessin edetessä esityksen teemoiksi kiteytyivät arki ja sen toistuvuus, ulkopuolisuus, hoivaaminen, ystävyys, huumori, taikuus, naisen heikkous ja vahvuus. (*Kuun taikoja* -käsiohjelma.) Pyrkimys oman arjen esittämiseen erotti projektin monista muista itämaisen tanssin näytöksistä, joissa ollaan melko uskollisia tanssin ”kotimaissa” esitettävälle itämaisen tanssin ei-kertovalle muodolle (esim. Adra 2005: 41) ja pyritään sekä liikkeiden, tulkinnan että ulkoisen olemuksen avulla arjen ja arkisten asioiden yläpuolelle. Myös halu purkaa stereotyyppisiä käsityksiä naisista, lapsista ja eri kulttuureista oli tärkeä lähtökohta.

Osallistujat olivat kolmen itämaisen tanssin opettajan oppilaita – kaikki naispuolisia, kuten itämaisen tanssin harrastajatkin enimmäkseen. Projektiin etsittiin maahanmuuttajataustaisia yhteistyökumppaneita usealta taholta (mm. Cassandra ry, Urban-hanke) mutta yksi toisensa jälkeen lupaaviltakin näyttäneet kontaktit jäivät tuloksettomiksi.⁷ Projektin vetäjät nimesivät tähän suurimmaksi syyksi maahanmuuttajanaisten käytännön ongelmat arjen järjestämiseksi Suomessa sekä oman kyvyttömyytensä vastata näihin tarpeisiin esimerkiksi lastenhoitojärjestelyillä. Haastattelupuheessa korostui maahanmuuttajanaisten rekrytoimiseksi käytetty energia ja aika ja myös

6 Ryhmätyöskentelytapaa itämaisessa tanssissa ovat hyödyntäneet myös esimerkiksi helsinkiläisen itämaisen tanssin studion Tanssikeitaan tanssijat *Kohtaaminen*- ja *Syke*-esityksissään (Jakka 2003; Sirkkiä 2004). Projektia olisi mahdollista tarkastella myös yhteisötaiteen näkökulmasta. Se ei kuitenkaan ole ollut varsinaisesti tekijöiden lähtökohta, joten tarkastelen projektia ennemminkin osana taideinstituutioiden marginaaliin sijoittuvaa itämaisen tanssin kenttää.

7 Jossain vaiheessa projektissa oli mukana vielä espanjalainen ja iranilainen nainen, mutta he jäivät pois.

projektiin mukaan saatujen kaksikulttuuristen lasten eteen nähty vaiva kyytien järjestämiseen. Toinen projektin vetäjästä kommentoi vaikeuksia seuraavasti:

Mut jotta me oltais saatu niille kotiäideille, niille somalinaisille markkinoitua ja heidät mukaan niin meidän ois, siin ois pitäny olla, massiivinen lastenhoito järjestää ja kaikki tämä, että heiän oma elämänsä ei saanu, se arkielämä ei saanu tavallaan niinku häiriintyä siitä että he tuo sitä, tanssii ja tuo sitä omaa kulttuuriaan. (TKU/A/06/52:5.)

Toinen projektissa mukana olleista maahanmuuttajanaisista kertoi haastattelussa nimenomaan arjen järjestämisen olleen hankalaa: harjoituspaikkoihin oli vaikeaa tulla, päivät venyivät pitkiksi ja lapsi joutui olemaan yksin kotona (KT1:2, ks. myös TKU/A/06/50a: 24).⁸ Eräs suomalainen haastateltava pohti eroja arjessa seuraavasti:

Että mulle tuli semmonen tunne että tässä kohtaa todella kaks aivan eri arkee. Et vaikka se oli treenisalilla semmonen hetki mut että tajus että (--). Että vaikka siellä on jotain samaa, lapsiin, perheeseen, hoivaamiseen, tämmösiin liittyviä yhteisiä teemoja, niin sitten kuitenkin se perusarki ja ne olosuhteet, missä eletään, on jotenkin aika eri tasoilla mennään. Meillä on jotenkin sitä aikaa ja mahdollisuutta kuitenkin panostaa vapaa- aikaan ja itseilmaisuun ja tanssiin ja siihen harrastamiseen ja nää naiset on sen todella aika tiukan arkensa kanssa, elävät Suomessa elämää ja ei oo lapsenhoitoa, ei oo yhtään mitään. (TKU/A/06/52:6.)

Haastateltavan sitaatissa huomiota kiinnittävät ”semmonen tunne” ja ”semmonen hetki” treenisalilla, jossa pyrittiin jakamaan ja luomaan yhteistä tilaa kokemusten jakamiselle. Luen tätä ambivalenssin hetkenä, hetkellisenä ylittämättömien erojen läsnäolona. Toisaalta kiireisen arjen nähtiin olevan puolin ja toisin kaikille yhteistä (KT1:2, TKU/A/06/52:10), mutta silti erot ”meidän” ja ”näiden” välillä tuntuivat ylittämättömiltä. Haastateltavalla oli kyllä tahtoa ja pyrkimystä korostaa samuutta ja häivyttää konflikteja, mutta ”semmonen tunne” pakotti näkemään myös ongelmia erilaisten naisten yhteistyön sovittamisessa. Ongelmat jäivät projektin aikana osittain tietoisien käsittelyn ulkopuolelle johtuen ensinnäkin siitä, että näytös piti saada valmiiksi, mutta toiseksi myös siksi, että näitä ristiriitoja ei ehkä osattu odottaa (TKU/A/06/51:1). Erityisesti maahanmuuttajien osallistumiseen liittyviä ristiriitoja ei otettu eksplisiittisesti puheeksi myöskään projektin palautetilaisuudessa. Kumpikaan maahanmuuttaja-

⁸ Myös Cassandra 2000 -hankkeessa maahanmuuttajien osallistumista rajoittivat arkipäiväiset esteet: hankalat tapaamispaikat kaupungin keskustassa ja pitkät viikonloppusessiot (Meskus & Paju 2002: 40).

naisista eikä myöskään heidän opettajansa tullut tilaisuuteen paikalle. Syiksi mainittiin poisjääneen tanssinopettajan jo ennalta tiedossa ollut työtilaisuus sekä palautesession osuminen ramadanin vieton kannalta hankalaan aikaan (ks. myös KT1:5). Tämä osoittaa juuri arjen keskeisyyden monikulttuuristen kohtaamisten paikkana ja tilana, johon voidaan aika helpostikin evätä tai mahdollistaa kaikkien pääsy. Palautetilaisuutta leimasi suomalaisnaisten ja osin lastenkin yhteinen ilo ja jakaminen onnistuneesta ja tunteita herättäneestä projektista.

Vaikka haastateltavat eivät eksplisiittisesti kytkeneet naisten erilaisten arkien törmäystä esityksessä nähtyyn toisteista arkea käsittelevään *Suorittaja*-tanssiin, liitän luennassani yhteen esityksen tuottamiseen hyvinkin konkreettisesti ja materiaalisesti vaikuttaneet naisten arjet sekä tanssillisesti esitetyn arjen.

Suorittaja-tanssi

Suorittaja-tanssissa kolme suomalaista tanssijaa liikkuu robottimaisesti tympääntyneen näköisenä arjen rutiineja toistaen monotonisen, luuppeja sisältävän elektronisia ääniä ja intialaista rumpua muistuttavaa ääntä yhdistelevän musiikin tahtiin. Yksi korjailee pakonomaisesti huulipunaansa kimaltelevassa mekossaan kuvitteellinen peili kädessään, toinen tiskaa astioita esiliina edessään välillä hikeä otsaltaan pyyhkien ja kolmas kirjoittaa kiivaasti koneella kravatti kaulassaan. Huulipunaansa korjaileva tanssija jää yhtäkkiä tuijottamaan suoraan eteensä aivan kuin vasta nyt huomaisi olevansa yleisön edessä. Tanssija työntää päätään eteenpäin ja siristää silmiään nähdäkseen paremmin. Yhtäkkiä tanssijan oikea olkapää alkaa tehdä ympyrää, jota hän katsoo ihmetellen. Koko käsivarsi tulee mukaan liikkeeseen, johon kaksi muuta tanssijaa yhtyvät. Liike muuttuu paikallaan tehdyksi vatsan undulaatioksi,⁹ ja tanssijoiden ilmeet alkavat muistuttaa iloa ja nautintoa. Undulaatio on iso ja pehmeä liike, tässä yhteydessä kuitenkin selkeästi liioiteltu versio perinteisessä itämaisessa tanssissa nähdystä liikkeestä.

Seuraavaksi tanssijat kävelevät pienin, jäykin askelin jonoon ja jatkavat yhden tanssijan aiemmin esittämää kirjoituskoneella kirjoittamista. Tätä ei kestä kuitenkaan kauan, kun tanssijat taas erkanevat ja alkavat tanssia hip hop -tyyliin hyppien, isoja liikkeitä tehden. Tässä kohtaa nähdään myös itämaisesta tanssista tuttuja tyyliteltyjä lantionkahdeksikkoliikkeitä. Tanssijat katsovat omaa ruumistaan kuin ihmetellen sen kykyä liikkua. Tämän osan lopussa tanssijat tekevät käsillään hip hop -videoista tuttuja liikkeitä. Sitten he palaavat alun arkisiin tehtäviin. Lopussa musiikin tahti kiihtyy, tanssijat vaihtavat paikkoja ja alkavat pyöriä ympäri kunnes lopulta kaatuvat lattialle. Vain laulajan huokailuva ääni sekä sydämen pamppailua muistuttava ääni jäävät soimaan. Hetken maattuuan he nousevat ylös, ja heidän tilalleen tulee makaamaan kolme suomalaista muinaispu-

9 Itämaisen tanssin tyypillinen aaltoileva liike, jota kutsutaan myös ”kameliksi”.

kuja muistuttaviin asuihin pukeutunutta huivipäistä tanssijaa. He esittävät väsyneitä, vaivaisia naisia, joiden tanssi jatkuu Värttinän *Viikon vaivane* -kappaleen soidessa.

Millaisia merkityksiä tanssi saa kun sitä tarkastellaan osana monikulttuurisuuden diskurssia ja projektin arkea? *Suorittaja*-tanssin liikekieltä kuvailtiin haastattelussa fuusioliikekieleksi. Tavallisesti itämaisen tanssin harjoittajat ymmärtävät fuusion eri kulttuureista ja tyyleistä poimittujen musiikillisten, puvustuksellisten ja liikkeellisten elementtien yhdistelmänä (TKU/A/06/52:2).¹⁰ Tällaista fuusiotanssikäsitystä voi pitää ”irtokarkkietnisyyden”¹¹ representaationa, jossa valitaan, shoppaillaan ja kulutetaan erilaisia etnisiä symboleja ja sulautetaan ne osaksi globaalia yksilöllisiin valintoihin pystyvää valkoista ruumista. (Ahmed 2000: 115–118.) Tanssista tulee liberaalin hybridisyyden ilmentymä, joka perustuu konsensukseen ja harmoniseen fuusioon. Häiritsevät, konfliktin mahdollisuuksia tuottavat erot torjutaan. (Ang 2001: 195, 198.) En kuitenkaan pidä fuusiotanssia sinänsä eroja torjuvana tai sulauttavana lajina. Tanssi saakin luennasani merkityksensä suhteessa projektin haasteelliseen monikulttuuriseen arkeen, joka verbalisoitui haastattelutilanteissa. Osallistuminen projektiin ei ollut edes mahdollista kaikenlaisille naisille, ja itse projektissakin toiminnan mahdollisuudet olivat eri syistä rajallisia. Tutkijan mielenkiintoa herättävä ambivalenssi liittyy juuri tähän ristiriitaan toisaalta eroja liikkeen avulla sulauttavasta tanssista ja toisaalta erojen edessä hämmennystä kokevan tanssintekijän välillä.

Eräs suomalainen osallistuja tulkitsi *Suorittaja*-tanssia satiirina tai parodiana naisen elämästä ja naisia koskevista stereotyyppioista ja korosti tanssissa parodioitavan naisarjen universaaliutta (TKU/A/06/52:6). Se kuvaakin varmasti osuvasti monien ruuhkavuosiaan elävien suomalaisten naisten elettyä kokemusta sekä diskursiivisesti muotoutunutta käsitystä työn, kodin ja itsensä kehittämisen välillä tasapainoilevasta supernaisesta. Tiskivuoroihin kiteytyvä kiista kotitöiden tasapuolisesta jakamisesta saa tanssissa todenmakuisen representaation ja saa aikaan murtumia tasa-arvo-diskurssiin. Näitä tulkintoja voidaan lukea heteronormatiivisina ja perheellisten naisten elämää kuvaavina, mutta ajatus elämästä suorittamisena puhutteli kyllä muunlaisissakin elämäntilanteissa eläviä osallistujia (TKU/A/06/51:14). Työssäuupumisen ja burn outin diskurssit ruumiillistuvat tanssin lopussa, kun naiset kaatuvat uupuneina maahan: näin tanssi murtaa käsitystä suomalaisesta vahvasta naisesta. Voidaanko näitä parodioituja arjen Aspekteja kuitenkin sanoa universaaleiksi? Länsimaista feminismiähän on kritisoitu sen universalismista ja tavasta väittää puhuvansa kaikkien naisten puolesta moninaisista eroista välittämättä. (Morton 2000: 71–72; Mohanty 1991; 2002.)

10 Nimityksiä fuusio-oriental, Oriental Groove Mix (Tanssikoulu Jasmiina 2006), disco-oriental, fantasia (Seitsemän Hunnun Tanssi 2005). Esimerkiksi flamencovaiikutteiden näkyminen tansseissa puvustuksessa ja käsien asennoissa on muodostunut lähes klisheeksi. Myös kolumbialais-libanonilaisen Shakiran nousu maailmanluokan poptähdeksi on näkynyt selkeästi itämaista tanssia ja disco- sekä jazz-tanssia yhdistelevän tyylin suosiona. Itämaisessa fuusiotanssissa käytettyä musiikkia ja liikekieltä leimaakin nimenomaan länsimaisen, lähinnä angloamerikkalaisen populaarimusiikin ja -tanssin vaikutus yhdistettyinä kulloinkin trendikkäinä pidettyihin etnisiin mausteisiin, viimeaikaisista esimerkkinä ns. Bollywood-vaiikutteet.

11 Tiina Mahlamäki on käyttänyt termiä irtokarkkiuskonnollisuus kuvaillaessaan eri perinteistä ammentavaa eklektistä uskonnollisuutta.

Tanssissa nähtyjen uupumisen ja väsymisen teemoja voidaan lukea suhteessa projektissa tavoiteltuun monikulttuurisuuteen, jonka toteutumiseksi olisi tarvittu tavalista enemmän sekä henkisiä että aineellisia resursseja. Näin suuritöiseen hankkeeseen olisi kaivattu rahoitusta mahdollistamaan muun muassa monikulttuurisuuteen liittyviin ongelmiin paneutumisen. (TKU/A/06/51:15.) Tämä vaikutti projektilaisten väsymiseen ja uupumiseen, jota ei leimaa tanssilliseen arkeen liitetty parodisuus. Arjen uuvuttavuus – sekä marginaalissa eläviin maahanmuuttajanaisiin heijastettuna että monikulttuurisessa tanssiprojektissa koettuna – esti naisten tasavertaisen osallistumisen hankkeeseen. Joidenkin kohdalla arki esti jopa pääsyn projektiin.

Voisiko arki olla kuitenkin myös mahdollisuus? Arki käsitetään usein nimenomaan feminiiniseksi toisteiseksi tekemiseksi, joka ei vaadi suorittajaltaan reflektiota. Arki vain on, siinä ei ole mitään erikoista. Arki assosioituu ruumiillisuuteen ja materiaaliseen henkevään ja ylevään vastakohtaksi. (Jokinen 2003: 6–7 ja 2005: 27.) Rita Felskin mukaan arjen toisteisuus voi olla kuitenkin merkki myös toimijuudesta ja vastarinnasta, ja se voi olla keino suojella oman elämän arvokkuutta. (Felski 2000: 77–95; sit. Tiilikainen 2003: 64.) Esimerkiksi somalinaisten arkea tutkineen Marja Tiilikaisen mukaan arkirutiinien toisto saattaa todennäköisesti auttaa somalinalaisia saavuttamaan tunteen järjestyksestä ja elämänhallinnasta maanpakolaisuudessa. Toisaalta heidän työtaakkansa on lisääntynyt kotimaassa tukeaan tarjonneiden ystävien ja sukulaisten tukiverkoston puuttuessa. (Tiilikainen 2003: 124–125.) Arkiset tilanteet voivat siis olla hyvinkin erilaisia, eikä universaalia naisarkea helpolla löydy.

Kulttuurisen representaation ongelmia

Kysymykset kulttuuristen representaatioiden vastuullisuudesta ja eettisyydestä ovat tulleet entistä ajankohtaisemmiksi¹² ja ne koskettivat myös *Kuun taikoja* -projektia sekä suunnittelu- että toteuttamisvaiheessa. Monikulttuuriseen esitykseen liittyy kysymys esitystraditioista ja eri kulttuurien mahdollisten sopivuusrajoitusten noudattamisesta. Projektin pääideoijan käymissä keskusteluissa mukaan pyydetyn somalinaisten liikuntaryhmän vetäjän kanssa tuli puheeksi, voivatko naiset ylipäänsä esiintyä lavalla, ja elleivät voi, miten heidän kulttuuriaan voitaisiin sitten tuoda näyttämöllä esille.

12 Suomessa näitä kysymyksiä ovat herättäneet Ritva Siikalan ohjaamat näytelmät *Sateenkaari* (2000) sekä *Aina jonkun tytär* (2004). Sateenkaaren mediavastaanotosta kirjoittaneen Hanna Suutelan mukaan jotkut kriitikot epäilivät ohjaajaa kulttuuri-imperialismista ja ”toisten” puolesta puhumisesta (Suutela 2002: 68). *Aina jonkun tytär* herätti taas muutaman somalivaikuttajan syyttämään ohjaajaa sekä näytelmässä esiintynyttä somalinaista somalikulttuurin ja islaminuskon halventamisesta (Airas 2003). Britanniassa nousi kohu birminghamilaisen teatterin esittämästä näytelmästä *Häpeä* (2004), joka kertoo seksuaalisesta hyväksikäytöstä ja sijoittuu sikhitemppeliin (HS 20.12.2004). Tanskalainen sanomalehti *Jyllands-Posten* julkaisi syyskuussa 2005 pilakuvan profeetta Muhammedista, joka sai aikaan alkuvuodesta 2006 valtaisan keskustelun mm. islamin halventamisesta ja sananvapaudesta. Jotkut brittiteatterit ovatkin ryhtyneet luetuttamaan näytelmäkäsikirjoituksia juristeilla ennen niiden ottamista ohjelmistoon (HS 7.3.2006).

(TKU/A/06/52:5, ks. myös Suutela 2002: 64 ja TKU/A/06/51:8.) Toinen projektin vetäjästä kommentoi tilannetta seuraavasti:

Ja siinäkin oli sitten semmonen mutka että pystyykö he olemaan siellä lavalla vai eikö pysty. Ja millä tavalla se heidän kulttuurinsa vois näkyä sitten, heidänkö esittämänä vai meidänkö jotenki viitteellisesti, vai oisko he vaan siellä lavalla tai joku mikä se oli, et siinäkin tuli yks kysymys. (TKU/A/06/52:5.)

Osallistujien erot esiintymiskokemuksissa saivat projektissa etnistetyn eron merkityksen. On somalinalaisia, jotka voivat esiintyä, ja on myös suomalaisnaisia jotka eivät voi esiintyä tai joilla ei ole esiintymiskokemusta. Esimerkiksi yhden suomalaishaastateltavan kertoessa omasta tanssihistoriastaan tuli ilmi, että hänen lapsuudenperheessään Pohjanmaalla tanssi ei ollut ”millään lailla hyväksyttävää ja sallittavaa, eikä tuettua”, eikä hän nuorena aikuisenakaan uskaltanut ajatella sitä yhtenä ammattivaihtoehtona, vaikka haluja olisi ehkä ollutkin (TKU/A/06/50b:1, 2). Tanssikielteisyyttä on ja on ollut suomalaisessakin kulttuurissa tiettyinä aikoina tietyissä paikoissa, joten esiintymis- ja tanssi-kiellon sijoittaminen vain vieraan kulttuurin piirteeksi osoittautuu yhdeksi etnisen ja kulttuurisen eronteon tavoista.

Maahanmuuttajanaisten tiivis yhteys sukuihinsa ja kulttuureihinsa mietitytti suomalaisia tekijöitä:

Että semmonen varovaisuus että kuinka me, runnellaanko me jotain heidän kulttuuria, ja sitten se, että hyväksyykö suku sen, mitä nämä naiset on tekemässä, että mikä porukka me ollaan, hyväksyykö suku, että heidän kulttuurinsa edustaja on meidän kanssa tekemässä. (TKU/A/06/52:6.)

Varovaisuutta voi lukea merkinä ambivalenssista, potentiaalisesta konfliktien ujuttautumisesta monikulttuurisen ja harmonisen rinnakkaiselon keskelle. Myös tietoisuus omasta valtapositiosta tulee esille: suhde ”meidän” ja ”heidän” välillä ei olekaan tasa-arvoinen, vaan me voimme juuri etuoikeutetun asemamme vuoksi tehdä väärin (ks. myös TKU/A/06/51:9).

Esiytystutkimuksen piirissä on oma interkulturalistinen, kulttuurienvälisyyttä ja/tai monikulttuurisuutta korostava juonteensa (Bharucha 1993; Bharucha 2000; Holledge & Tompkins 2000; Schechner 2002). Sen fokuksessa ovat olleet muun muassa kolonialistisista suhteista periytyvä hyväksikäyttö, kulttuurien fuusioituminen ja taiteen keinot ylittää kulttuurien välisiä rajoja. (Schechner 2002: 227.) Ohjaaja ja kriitikko Rustom Bharucha on arvostellut länsimaisten tekijöiden ei-läntisestä kulttuurista elementtejä

lainailevia teatteriprojekteja uuskolonialismista, jossa kulttuuriset klisheet säilyvät jokseenkin koskemattomina (Bharucha 1993: 68). Craig Latrell näkee kulttuurisen lainailun tekijästä riippumatta ensisijaisesti luovana ja taiteellisenä toimintana, jota ei tulisi tarkastella pelkästään poliittisen vallan ilmentymänä (Latrell 2000: 47, 52; ks. myös Holledge & Tompkins 2000: 11). Hän peräänkuuluttaa paikallisia kulttuurien välisten kohtaamisten analyysejä, joissa kolonisoiva valta-asetelma ei olisi lähtökohtana, vaan joka tarttuisi esimerkiksi teatteriesitysten paikallisiin tulkintoihin (Latrell 2000: 54).

Kuun taikoja -esityksessä lasten esittämät taikaolennot puhuttivat niin suomalaisia kuin maahanmuuttajataustaisiakin haastateltavia, ja niiden kautta voidaan käsitellä projektilaisten ristiriitaisiakin näkemyksiä kulttuuria kunnioittavista ja toisaalta taiteellisen vapauden säilyttävistä representaatioista. Ennakkomainonnassa taikaolennot esiintyivät vielä jinneinä.¹³

Arabimaiden saduissa ja kansanperinteessä esiintyy zinni-hahmo. Näytöksessämme zinnit muuttavat arjen juhlaiksi, surun iloksi ja tekevät monta muuta kepposta värittäen naisten arkea. (*Kuun taikoja* -ennakkomainos 2003.)

Maininta jinneistä poistettiin kuitenkin varsinaisesta käsiohjelmasta kiivaan keskustelun jälkeen, jossa maahanmuuttajanaisten yhteyshenkilö oli tuonut esille, että jinnit eivät helposti taivu kaikkien osallistujien mielissä vaarattomiksi satuhahmoiksi. Jinnit ovat islamilaisessa teologiassa Allahin luomia älyllisiä henkiolentoja, jotka voivat aiheuttaa ihmisille esimerkiksi sairauksia. Jinnejä pidetään nykyään kansanuskuon kuuluvina olentoina, mutta yhtä kaikki ne elävät joidenkin Suomessakin asuvien muslimien arjessa. (Tiilikainen 2003: 39, 236–241.)

Toinen maahanmuuttajanaisista koki, että hän olisi voinut olla projektissa avuksi nimenomaan oman kulttuurinsa tuntijana, mutta kukaan ei kysynyt hänen näkemyksiään esimerkiksi jinneistä. Tähän sisältyy oletus, että ”natiiveilla” olisi hallussaan täydellinen pääsy kaikkiin kulttuurinsa merkityksiin ja siten voisivat täysin representoida eroaan muille (Ram 1999). Hän vakuutti myös ymmärtävänsä taiteeseen liittyvän luomisen vapauden, mutta näki tärkeäksi huomioida myös yhdisteltävien ja muokattavien elementtien muita merkityksiä.

13 Käytän omissa tekstissäni suomalaisessa keskustelussa (esim. Tiilikainen 2003) vakiintunutta kirjoitusasua ”jinnit”. *Kuun taikoja* -projektin kirjallisessa materiaalissa esiintyi tästä poikkeava muoto ”zinnit”, joten käytän tätä muotoa kuten alkuperäisissä lähteissä.

Esityksessä oli monia asioita arabikulttuurista, joita en hyväksy, koska tunnen kulttuurini ja olisin voinut auttaa heitä. Olisin voinut auttaa arabikulttuuriin liittyvissä asioissa, tämä jinni esimerkiksi, tiedän mikä jinni kulttuurissani on eikä se ole sama kuin täällä. Mutta uskon myös että taiteessa voidaan keksiä ja luoda asioita, ei se ole ongelma, mutta olisi ollut parempi jos he olisivat kysyneet [minulta] jotain. (KT1:15.)¹⁴

Lausuja esiintyi jinnejä koskevien ajatusten asiantuntijana ja ikään kuin kulttuurinsa omistajana. Suomalainen haastateltava taas korosti suomalaisten tanssintekijöiden vapautta ja oikeutta muuntaa arabikulttuurissa pelottaviksi ja vaarallisiksikin ymmärretyt hahmot fantasiahahmoiksi. ”Lupaa” tähän oli kysytty aiheeseen perehtyneeltä tutkijalta, joka oli tuonut esille, että jinneillä on hyvin monia merkityksiä ja tulkintoja alkuperäisissäkin konteksteissaan.¹⁵ Asiaa oli pyritty selvittämään myös edellä itsensä marginalisoiduksi kokeneelta osallistujalta, mutta keskusteluyhteyttä ei ollut syntynyt. Tähän vaikuttivat ilmeisesti myös projektin suomalaisten tekijöiden keskinäiset ristiriidat. (KT3.)

Sen tähden ne zinnit oli siinä, et vaikka oli tiedossa se, että zinnit edustaa sitä ehkä niinku arabimytologiassa niitä semmosia ihan oikeesti vaarallisia ja pahoja otuksia ja hahmoja, jotka saattaa aiheuttaa ihmisille oikeesti vahinkoo. Niin jotenki tämmösenä suomalaisten tanssin, tai tämmösen näytöksen tekijöiden vapaudella niin ne sitten [--] muunnettiin tämmösiksi fantasiahahmoiks, zinneiksi, jotka niinku toimi tavallaan tämän olemassaolevan ja sit sen maagisen, näkymättömän maailman [--], niitten kahden maailman [--] energioiden kuljettajana. (TKU/A/06/52:6.)

Projektin arjessa jinnit loivat kuitenkin kaksi toisistaan erillistä maailmaa, jotka eivät kohdanneet, vaikka tarkoitus oli toinen. Loppujen lopuksi pienet lasten esittämät taikahahmot – vaikkei heitä jinneiksi kutsuttukaan – hypähtelivät tanssiesityksessä sekä omissa tanssinumeroissaan että viemässä tarinaa eteenpäin. Jinnejä voisikin ajatella ambivalenttina monikulttuurisuuteen liittyvän vaarattomaksi tekemisen

14 “There were so many things Arabic culture I don’t approve that, because I know my culture and I could have served them. Serve them in some ideas concerning Arabic culture, because this is the “jinn” idea, I know what’s jinn in my culture and it’s not the same like there. But I all the time believe that in art you can invent things and create things and so, it’s not a problem, but I would prefer that they would have asked something.” (KT1:15.)

15 Aladdinin taikalampun henki on myös yksi länsimaissakin tunnettu versio jinnistä. Jinni esiintyy tällaisena sarjakuvamaisena hahmona esimerkiksi Kuwaitissa julkaistussa arabiankielisessä *Majid*-lastenlehdessä, jossa henki ojentaa perinteiseen saudimiehen vaatteeseen sonnustautuneelle pojalle tietokoneen. Länsimaistuneet jinnit on siis valjastettu myös lapsiin kohdistuvan mainonnan ja siten lisääntyvän kuluttamisen edistäjiksi sekä hybridisen identiteetin symboleiksi arabikulttuurissa. (Peterson 2005.)

metaforana¹⁶: hyvántahtoisina taikaolentoina ne kääntävät pahan hyväksi, ja mahdolliset konfliktitilanteet saavat taianomaisesti kauniin ja juhlanan, estetisoidun eron hohteen ylleen (Root 1996: 19–20, 160). Jinnin vaarallisuutta ei voitu kuitenkaan täysin tukahduttaa.

Suomalaiset tekijät pyrkivät useammallakin tavalla varmistamaan, ettei kulttuurista hyväksikäyttöä tapahtuisi, mutta se ei estänyt marginalisoiduksi tulemisen kokemusta. Näyttäisikin, että erilaiset ymmärrykset monikulttuurisesta yhteistyöstä sekä suomalaisten tekijöiden keskinäiset valtapelit synnyttivät näitä ohipuhumisen ja marginalisoinnin hetkiä.

Odotuksia ja pettymyksiä

Tekijöiden tavoitteena oli sekä sukupuoleen että kulttuuriin liittyvien ennakkoluulojen purkaminen. Tämä ajatus korostui haastattelussa, jossa suomalaisnainen sanoi itämaisen tanssin ilmaisen olevan Suomessa varsin yksipuolista sukupuolen representoimisen suhteen. Taustalla tuntuu olevan stereotyyppinen, konservatiivinen käsitys miehen ja naisen välisestä suhteesta, naisten tehtävästä suvunjatkamisessa ja perheestä (ks. Laukkanen 2003a). Tätä käsitystähän edellä analysoidun *Suorittaja*-tanssinkin nähtiin parodioivan. Sovinistiseksikin luonnehdittava mielikuva naisesta aina ihanana, kauniina ja yliseksuaalisena ja miestä varten olemassa olevana ärsytti haastateltavaa. Näiden stereotyyppisten attribuuttien liittäminen erityisesti arabinaisiin vaatii purkamista, ja haastateltava näki tanssin yhtenä mahdollisuutena tuoda esiin muitakin ilmaistapoja. Suomeen muualta muuttaneiden naisten mukaan saaminen projektiin olisi voinut rikkoa heihin liittyviä käsityksiä yllättävällä ja uudella tavalla. (TKU/A/06/52:6.) Paitsi että performanssit viittaavat aiempiin diskursiivisiin käytäntöihin, on niillä myös ”mahdollisuus materialisoida jotain, joka ylittää tietämyksemme, mikä muuttaa asioiden tilaa ja kuvittelee muita, odottamattomiakin olemisen tapoja” (Diamond 2000: 67).

Niin kyllä mä jotenkin aattelin myös sitä, et jos niitä tulee niit naisia oikeesti sitten niistä maista, niin sieltä voi tulla jotain ihan yllättävää ja uuttakin, joka itse asiassa rikkookin sitä, mikä meillä on se kuva siitä, et mikä se on se arabinaisen ilmaisu, ja mitä hän välittää siinä tanssissa yleisölle. Mä aattelin et se ois ihana, kun se tulisi, tulisi esille. (TKU/A/06/52:6.)

Tekijöiden emansipatorisiksi luettavia tavoitteita oli myös naisten välisten erojen sekä ystävyyden ja yhteistyön korostaminen ainaisen kilpailun sijaan. (TKU/A/06/52:6.)

16 Kiitokset tästä huomiosta Johanna Materolle.

Kuun taikoja -tekijöiden korostama ryhmätyö sai prosessin edetessä erilaisia muotoja ja merkityksiä. Esimerkiksi toista maahanmuuttajanaisista motivoi projektiin mukaan mahdollisuus integroitua suomalaiseen yhteiskuntaan ja tutustua suomalaisiin naisiin (KT1:2,15). Yhteistyö ei ollut kuitenkaan sellaista kuin tekijät olivat kuvitelleet. Idean alkuunpanijat olivat suunnitelleet hyödyntävänsä ryhmätyömenetelminä toiminnallisia muotoja ja leikkiä mahdollisen yhteisen verbaalisen kielen puuttuessa. (TKU/A/06/52:6.) Edellä mainittu osallistuja esimerkiksi ei osannut juurikaan suomea projektin aikoihin mutta kylläkin erittäin sujuvaa englantia. Hän koki jääneensä marginaaliin, kun muut puhuivat pelkästään suomea (KT1:15). Ajatus ei-verbaalin toiminnan ja leikin universaaliudesta ja kyvystä ylittää kulttuuri- ja kielirajoja ei siis toteutunut. Tanssintutkimuksessakin on kritisoitu käsitystä tanssista ja ruumiin liikkeistä universaalina kielenä, joka ylittää sekä kulttuuriset että kielelliset rajat (esim. Kaeppler 1978; Williams 1991).

Myös tekijöiden erilaiset näkemykset yhteistyöstä toivat haasteita projektille. Osa projektilaisista kertoi kokeneensa olonsa ulkopuoliseksi: heistä tuntui, että kaikki päätökset oli aina jo tehty ennen kuin heiltä oli kysytty mielipidettä. (KT1:14,15; myös TKU/A/06/51:1.) Toinen maahanmuuttajista loikin oman kulttuurinsa tapaan toimia ”oikeasti” yhdessä ja suomalaisten ”ryhmätyöhön” voimakasta eroa. Oma kulttuuri näyttäytyi ideaalina, kun taas suomalaisessa ryhmätyössä kukin näyttää puuhastelevan yksin välittämättä siitä, mitä muilla olisi sanottavaa. (KT1:14,15.)

Olin hieman turhautunut tai pettynyt, koska se ei vaikuttanut oikealta ryhmätyöltä. Projekti oli monikulttuurinen ja se tarkoittaa että ihmiset eri kulttuureista osallistuvat ja kertovat näkemyksiään ja tekevät asioita yhdessä, mutta todellisuus ei ollut sellainen. [--] Olin siis aika marginaalissa ja ryhmän tai projektin ulkopuolella. (KT1:15.)¹⁷

Oikea monikulttuurisuus määrittyy edellisessä lausumassa hyvin ideaaliseksi eikä siihen näytä kuuluvan konflikteja. Muutamat osallistujista ottivatkin vetäytymisen tietoisesti strategiaksi konfliktierkässä tilanteessa (KT1:14,15; TKU/A/06/50b:7). Marginalisoiduksi tulemisen kokemus vihastutti ja suretti, mutta sen tuominen esille olisi saattanut räjäyttää ristiriidat kaikkien nähtäväksi ja kuultavaksi. Säilyttääkseen edes jonkinlaisen työskentelyilmapiirin he osallistuivat vain sen verran kuin ajattelivat olevan välttämätöntä esityksen toteutumiseksi. Monikulttuurisuuden toteutumiseen eivät siis ristiriidat kuuluneet vähemmistönkään mielestä, vaikkei valta- ja vähem-

17 I felt always a little bit frustrated or disappointed, because it didn't seem real group work. The project was about monikulttuuri and it means that people from different cultures they would participate and give their opinions and do things together, but the reality was not like that. [--] So I was quite marginal and out of the group or the project. (KT1:15.)

mistöpositiosta käsin ole toisaalta edes mahdollista tehdä samalla tavalla väliintuloja ja osoittaa vääryyksien paikkoja.

Osa taas koki, että ryhmätyötä yritettiin, mutta kun ihmiset eivät näyttäneet olevan valmiita tekemään tansseja yhdessä alusta asti, esityksen ideoija ryhtyi töihin ja teki suuren osan koreografioista valmiiksi. Näytöspäivä oli kuitenkin jo päätetty, tilat varattu, eikä oikeastaan muuta mahdollisuutta enää ollut. (TKU/A/06/52:3,5.) Erojen tuomille ongelmille ei ollut tässä tilanteessa enää paljoa tehtävissä. Joillekin projekti näyttytyi myös kaikkien halukkaiden ideoille avoimena tilaisuutena, jossa oli mahdollista toimia ja vaikuttaa (TKU/A/06/50a:7). Projektin päätyttyä useimmille osallistujille oli kuitenkin käynyt selväksi, ettei tässä projektissa päästy kovin syvälliseen kulttuurivaihtoon (TKU/A/06/50a:26). Olisi tarvittu enemmän aikaa muun muassa ryhmäytymiselle ja myös esiintymis- ja perustanssitekniikan hiomiselle. Tämä oli pettymys monelle projektin osallistujista (TKU/A/06/50a:26; TKU/A/06/51:2; TKU/A/06/52:10).

Konflikteja ja kohtaamisia

Toinen mukana olleista maahanmuuttajataustaisista naisista oli Amina, joka opetti ryhmälle omaa perinnettään, kurditanssia, joka sitten esitettiin *Kuun taikoja* -näytöksessä. Millainen tila hänelle tarjoutui projektissa purkaa kulttuuriaan ja sukupuoltaan koskevia stereotyyppisiä käsityksiä? Tai millaisen tilan hän otti? Näytöksessä esitetty perinteinen kurditanssi asettuu ensi näkemältä helposti taksonomisten esitysten joukkoon. Taksonomisen lajityypin esityksessä pyrkimys kulttuuristen välisten rajojen merkitsemiseen on voimakas (Holledge & Tompkins 2000:112). Siinä lajityypilliset, kulttuurinmukaiset konventiot ovat rodullisessa ja kulttuurisessa vastaavuussuhteessa esittäjän ruumiin kanssa. Oikeannäköinen ruumis esittää sille kuuluvan esitystradition mukaista tanssia asiaankuuluvine pukuineen, maskeerauksineen ja musiikkeineen. Genreä luonnehtii ajatus autenttisuudesta. (Holledge & Tompkins 2000: 114–115.)

Taksonominen esitys, joka on suunnattu länsimaiselle yleisölle, houkuttaa uusimperialistiseen, luokittelevaan katseeseen. Tämän katseen alla esittäjän ruumis sekä esitetty ruumis helposti nähdään yhtenä ja samana, jota voidaan lukea kulttuuristen ja rodullisten yleistysten kautta. Eli tanssijan ”rodulla” on väliä, jos hänet luetaan kulttuurinsa alkuperäiseksi esittäjäksi. Hän ei esitäkään enää tanssia ja sen konventioiden mukaista ruumista, vaan tästä esityksellisestä ruumiista tulee hän itse. (Holledge & Tompkins 2000: 113, 118; ks. myös Skeggs 2004: 292.) Kulttuurisen toisen tanssia esittäessä valkoinen ruumis määrittyy aina tiettyyn valtaposition suhteessa visuaalisesti rodullisen luennan mahdollistavan kurdi- tai marokkolaisnaisen esitykseen. Suomalaisnaisen ruumis luetaan helpommin esittäväksi ruumiiksi, kun taas itämaiselta näyttävää tanssivaa ruumista luetaan useammin vain kulttuurinsa autenttisena edustajana. Rodullistetun tanssijan on paljon vaikeampaa tuoda esille, että kyseessä on esitys. (Wong 2002: 72; Holledge & Tompkins 2000: 112, 118; ks. myös Ermutlu 2001:

36; Rastas 2002.) Pysin seuraavassa osoittamaan, että kurditanssin merkitykset eivät kuitenkaan tyhjene siihen, että tanssin tulkitaan pelkästään uusintavan käsitystä muut- tumattomista, toisistaan erillisistä kulttuureista (vrt. Bharucha 1993: 68; Meskus & Paju 2002: 39).

Tässä tanssissa kurdinainen johtaa kolmesta suomalaisnaisesta ja yhdestä marok- kolaisesta tanssijasta koostuvaa riviä. Tanssi jatkuu suoraan edellisestä *Väsnyyt-* tanssinumerosta, josta jää lavalle suomalaista muinaispukua muistuttavaan, repalei- seen asuun pukeutunut Kirsi. Hän esittää edellisessä tanssissa yhtä kolmesta sairaasta naisesta, joita noita parantaa erilaisin liemin ja virvatulen avulla. Tanssin lopussa nai- set ovat kuitenkin vielä toipilaita ja hieman voipuneita. Irakin kurdien koreaan asuun pukeutunut Amina tuo Kirsille kengät puettavaksi paljaisiin jalkoihinsa, ja kannustaa kurdin soranin murteella ”rouvaa” mukaan tanssiin, jotta tämä paranisi ja saisi voimaa. Musiikin soidessa Amina näyttää Kirsille kurditanssin askelia. Kirsi yrittää pysytellä perässä, mutta välillä ilmeet ovat epätoivoisia, ja hän sanookin suomeksi tanssin olevan vaikeaa, eikä osaa. Amina kuitenkin kannustaa sinnikkäästi häntä.

Ensimmäisessä haastattelussa Amina pohti, että kenkäepisodi saattaa herättää muiden kurdien keskuudessa närkästystä, sillä ele on tulkittavissa siten, että kurdi on suomalaisen naisen piika. Suhde ei siis näyttäyty kurdien näkökulmasta välttä- mättä tasavertaisena. (KT1:9.) Tulkinta viittaa rikkaiden maiden naisten palkkaamiin köyhistä maista muuttaviin kotiapulaisiin, ja tuo siten esiin uuden aspektin arjesta ja siihen liittyvistä eroista (Ks. Jokinen 2005: 49). Toisella haastattelukerralla Amina esitti myös suomalaiseksi nimeämänsä tulkinnan, jonka mukaan hän tuo kengät vaivaiselle, mutta pikkuhiljaa parantuvalla suomalaiselle iloksi ja energian lähteeksi (KT2). Vaikka Aminaa aluksi harmitti epätasa-arvoisen tulkinnan mahdollisuus, hän loppujen lopuksi näki kuitenkin mahdollisuuden toimia kulttuurien välillä kääntäjänä ja tulkkina. Hän voi tarvittaessa selittää toiselle kurdille, että kyseessä on esitys, ja tähän esityksen luontee- seen ja kulkuun kuuluu tällainen siirtymä, jossa edellisellä tanssilla on merkitystä. Eli hän voi vaikuttaa tulkintoihin, joissa kenkien tuominen luettaisiin pelkästään naisten välisen epätasa-arvon osoituksena.

Ambivalenssi kenkäepisodin tulkinnassa johtikin asian uudelleen pohtimiseen ja vei mahdollisen konfliktin yli. Puhelinhaastattelussa tuli esille, että tämä mahdollisuus tuli Aminan mieleen vasta kun hän oli lukenut ensimmäisen haastattelun litteraation. Tutkimushaastattelu siis mahdollisti uudenlaisen, kulttuurien välisiä suhteita sovittele- van tulkinnan ja osoittaa myös kulttuurien joustavuutta.¹⁸ Kulttuuri, tässä tapauksessa esimerkiksi ”kurdikulttuuri” ei ole jähmettynyt rakenne, jonka mukaan toimitaan, vaan toimijoiden tilanteissa muovaama ja muuttuva. Amina otti myös tietoisesti tällaisen välittäjän, kulttuurien välissä olevan paikan, joka toisaalta osoittaa käsitykseen alkupe- räisistä ja pysyvämmistä tiloista ”suomalaiset ajattelevat näin, kurdit noin”, joihin Amina ei itse mahdu (Ang 2001: 4). Tässä voidaan puhua myös hetkittäisestä yhteismitatto-

18 Haastattelusta luovana tapahtumana ks. esim. Eräsaari 2004: 77.

muudesta (incommensurability) tai kommunikaation katkeamisesta, joka kuuluu aina eri tavalla positioitujen subjektien väliseen keskusteluun. Useimmiten kommunikaation katkeaminen saa jatkamaan ja tavoittelemaan täyttä, mutta koskaan saavuttamatonta ymmärrystä ja yhteisyyttä. (Ang 1997: 59.)

Osallistujien kulttuurisidonnaiset käsitykset taiteesta ja itseilmaisusta vaikuttivat varmasti siihen, että mukaan ei saatu paljoakaan muualta Suomeen muuttaneita naisia (Pääjoki 2004: 67). Yksi suomalaisosallistujista kommentoikin tanssiharrastajien ja ammattilaisten yhteistyötä lähtökohtaisesti epätasa-arvoisena. Tällainen yhteistyö olisi saattanut hänen mielestään olla hedelmällistä jos mahdollisiin ongelmiin olisi osattu varautua aikaisemmin. (TKU/A/06/51:15.) Myös osallistujien erilaiset taidot ja näkemykset tanssin opettamisesta ja oppimisesta asettivat haasteita yhteistyölle (esim. TKU/A/06/50a:24). Aminan vastuulla ollut kurditanssin opettaminen kiteytyi eroon perässä tanssimalla oppimisen ja toisaalta laskemalla sekä sanallisesti erittelemällä oppimisen välillä. Jälkimmäinen tapa tuntui Aminasta vieraalta ja vaikealta, ja hän kommentoikin toisten ulkomaalaisten oppivan tanssin ilman laskemista helposti kun taas suomalaisille pitää laskea askeleet ääneen. (KT1:2,10,14.) Kurditanssin opettamista ja oppimista kuvaavan jakson voi lukea tämän potentiaalisesti konflikteja tuottavan eron representaationa. Ero otetaan käsittelyyn ja sen lamaannuttava vaikutus häipyä ainakin hetkeksi. Loppujen lopuksi tuloksena on naisten yhteinen liike ja tanssin teemaksi kiteytyy ystävyys. Potentiaalisesti konflikteja ja ongelmia tuottava ammattilaisuuden ja amatööriyden välinen raja-aitakin on siis purettavissa, jos osapuolet ovat valmiita siihen (Pääjoki 2004: 64). Kurditanssi tarjosi mahdollisuuden tällaiseen kohtaamiseen, johon sisältyi ambivalenssi, tietynlainen outous vieraan edessä. (Ang 2001.) Sekä Amina että suomalaiset tanssijat antoivat kohtaamisen liikuttaa itseään ja erojen merkityksiä, muuttaa sitä, mikä tuntui aiemmin mahdottomalta. (Anthias 2001; Ahmed 2000.)

Tanssimusiikkina oli kurdilaulaja Zakarian esittämä *Helperke*¹⁹ ja se lauletaan Etelä-Kurdistanissa puhuttavalla soranin murteella. Laulun tekstissä kerrotaan yhdessä tanssimisesta. Kappaleessa voi kuulla sekä perinteisiä kurdisoittimia että koneilla tuotettuja soundeja sekä rytmejä. Suomessa Amina on tanssinut kurditanssia naisten päivän juhlissa, kurdien uuden vuoden juhlissa *newrozissa* sekä poliittisissa tilaisuuksissa. Tanssin merkitys ei ole Aminalle kuitenkaan poliittinen, vaan se on hauskaa ja liittyy iloiisiin asioihin, antaa voimaa. (KT2.) Tanssin voimaannuttava vaikutus näkyy Kirsin esittämässä hahmossa, joka juuri kurditanssia muiden naisten kanssa yhdessä tanssimalla saa energiaa ja paranee lopullisesti.

Kurditanssissa Aminalla on tietyn ehdoin mahdollista esittää sitä mitä hän osaa, välittää osaamistaan muille sekä pyrkiä hallitsemaan tanssin saamia merkityksiä. Projektin kuluessa aktualisoitui kysymys oikeanlaisesta kurditanssin esityksestä, kun Aminalle tarjottiin Turkin kurdien pukuja ryhmäläisten käyttöön. Amina identifioituu kuitenkin Irakin kurdeihin, joiden perinteeseen esitetty tanssi myös kuuluu, eikä Turkin

19 Zakaria 2003: *Rojgâr*.

kurdien pukujen käyttäminen tullut kysymykseenkään. (KT1:9.) Moninaisten vaiheiden jälkeen oikeanlaiset puvut saatiin käyttöön. Konfliktissa konkretisoituu muun muassa valtaväestön tapa ajatella kurdikulttuuria yhtenäisenä.

Tanssin kuluessa Amina on tanssinjohtaja, joka irrottaa välillä otteensa muiden tanssijoiden ketjusta ja siirtyy tanssimaan selin yleisöön. Tämä kuuluu Aminan mukaan perinteisemmin Irakissa miesten tanssityyliin, kuten myös esityksessä kuullut huudot. Huudot ja kiljaisut kuitenkin kuuluvat olennaisena osana tanssiin, ne tuovat siihen lisää voimaa ja energiaa, ja miesten puuttuessa naisetkin voivat niitä tuottaa. (KT2.) Välisoitossa, kun tanssijat irrottavat otteensa toisten käsistä, Amina ja marokkolaistaustainen Hanan kommunikoivat katseillaan ja vaihtavat paikkaa. Tämä luo erityistä yhteyden tunteita heidän välilleen, josta suomalaiset tanssijat jäävät ulkopuolelle. Tämän voi myös ajatella korostavan esittäjien ja esitettävän ruumiin vastaavuutta taksonomisen esityksen tapaan. Taksonomisen esityksen sisällä joka tapauksessa toiseksi luokitelluilla Aminalla ja Hananilla on mahdollisuus tulla esiin yksilöllisinä toimijoina, joilla on erityinen taito tanssia ja läheisempi suhde kurditanssiin kuin suomalaisilla enemmistön edustajilla. Toimijuus ja toiseuden rikkominen ovat siis mahdollisia tietyssä kontekstissa.

Johtopäätökset

Aluksi *Kuun taikojä* -projekti näytti epäonnistuneelta siitä syystä, etteivät marginaalisten toisten näkemykset tulleet kuulluiksi prosessin aikana. Valtakulttuurin edustaja ei pystynyt kuuntelemaan tarpeeksi hyvin ja oikein (Ahmed 2000: 156–157), mitä sanottavaa maahanmuuttajanaisella oli. Hybridisyyden välttämättömyyttä ja sen ambivalenttia luonnetta korostavassa luennassa epäonnistuminen näyttäytyi toisessa valossa. Jos monikulttuurisuus ja kulttuurien välistä harmonista rinnakkaiseloa korostava ideaali on toiminnan lähtökohtana, kohtaamisessa eteen tulevat ongelmat ja joidenkin erojen ylitsepääsemättömyys ja yhteismitattomuus pyritään helposti torjumaan.

Esittävisissä taiteissa ja tanssissa ambivalenssin torjunta voi tarkoittaa hankalien asioiden ohittamista ja vaikkapa kulttuurien esittämistä taksonomisen lajityypin konventioiden mukaisesti tai korostamalla harmonista fuusiota yhdistelemällä synkretistisesti eri elementtejä sieltä tältä. Toisaalta taksonomisetkin esitykset tarjoavat mahdollisuuden ja tilan – vaikkakin rajoitetun – tuoda esille ja muokata oman identiteetin rakennuspuita, kuten kurditanssin analyysi osoitti.

Monikulttuurisen arjen mahdollisuus näytti hyvin ristiriitaiselta, kun tarkastelin projektin arkea ja tanssillisesti esitettyä arkea rinnakkain. Ajatus universaalista arjen kokemuksesta törmäsi jo projektin alkumetreillä hyvin spesifeihin ja paikallisiin eroihin suomalaisten ja somalinaisten arjessa. Erot työntyivät esiin ambivalentteina tunteina mukaan myös myöhemmissä kohtaamisissa, eikä näitä potentiaalisia työstimisen paikkoja päästy purkamaan.

Jinneihin tiivistyi kysymys kulttuuristen representaatioiden vastuullisuudesta ja eettisyydestä. Kenellä on oikeus ”vieraiden” kulttuuristen representaatioiden esittämiseen ja uudelleen tulkintaan? Voiko joku myöntää ”luvan” esimerkiksi uskontoon liittyvien symbolien muuntamiseen? Milloin voidaan puhua kulttuurisesta haltuunottamisesta? Kiista oikeudesta jinnien tulkintaan näytti, että yksinkertaista vastausta kysymykseen ei ole. Voi olla myös niin, että kulttuurisina kiistoina näyttäytyvät asiat ovat osa henkilöiden keskinäisiä valtapelejä. Tutkimukseni kannalta kiintoisinta tapauksessa on kuitenkin se, millaisin argumentein kiista käydään. Tässä kiistassa kohtasivat käsitykset jinneistä toisaalta todellisina, koettuina henkiolentoina ja toisaalta vapaasti käytettävänä kulttuurisena symbolina, jonka merkitykset voivat vaihdella hyvästä pahaan. Jinneissä tiivistyi monikulttuurisiin kohtaamisiin liittyvä ambivalenssi.

Projektin osallistujilla oli paljon odotuksia siitä, millaista monikulttuurinen ryhmätyö voisi olla, millä keinoin kohtaamisia voitaisiin edistää ja mitä siitä voisi seurata. Odotukset liittyivät kulttuuristen, sukupuolitettujen ja etnisten erojen horjuttamiseen. Hyvä tarkoitus ei kuitenkaan toteutunut kaikin osin odotetulla tavalla, ja osa projektilaisista koki itsensä ulkopuoliseksi. Projekteissa vaaditaankin riittävästi tilaa konfliktien ja ambivalenttien tuntemusten selvittämiseen, jotta erojen voitaisiin antaa liikuttaa itseä, ja jotta jotain uutta voisi syntyä.

Monikulttuurisissa hankkeissa on otettava huomioon myös sellainen mahdollisuus, etteivät kaikki yksilöt ja kulttuuriset ryhmät ole välttämättä kiinnostuneita esittämään tai purkamaan itseään koskevia tulkintaketjuja taiteen keinoin vaan haluavatkin nähdä itsensä ennemmin erillisinä ja luonnollisina ryhminä. (Pääjoki 2004: 76.) Tässä projektissa monikulttuurisuus jäi miltei toteutumatta, koska sen tuli olla jotenkin näyttämöllä esitettävää. Ehkä projekti olisi toiminut toisin, jos ajatusta esityksen toteutumisesta ei olisi nähty niin perustavanlaatuisena koko projektin onnistumiselle. Tavallinen harrastaminen ja yhdessä tekeminen olisi voinutkin kiinnostaa myös niitä naisia – niin suomalaisia kuin muulta Suomeen muuttaneita, joille esiintyminen ei ole luontevaa.²⁰

Kurditanssissa nousivat esille tekijöiden erilaiset tulkinnat muun muassa tiettyjen eleiden tai tietynlaisten kurdiasujen merkityksistä. Myös eroavaisuudet tanssin oppimisen tavoissa olivat potentiaalisia konfliktin paikkoja. Osa konflikteista otettiin kuitenkin käsittelyyn joko tutkimushaastattelussa, tanssiesityksessä tai projektin arjessa eikä niitä torjuttu. Häiritsevät erot saivat aikaan liikettä ja muutosta.

Luen ohipuhumisen ja konfliktien torjumisen strategioita ennemminkin projektissa lähtökohtana olleen monikulttuurisuusideologian tarjoamana toimintamallina kuin tekijöiden epäonnistumisena. Eriarvoisuuden tuottamien konfliktien ohittaminen voi myös näyttää ainoalta keinolta välttyä rasistiksi leimaamiselta. Kulttuurienväliseen kommunikaatioon kuitenkin kuuluu olennaisena osana se, että erot eivät ole välttämättä ylitettävissä tai käsiteltävissä ilman konflikteja. Tällöin juuri näiden konfliktien tulisi olla työskentelyn lähtökohta.

20 Näistä huomiosta kiitän Katariina Kyrölää, Mari Pajalaa ja Elina Valovirtaa.

Kiitän professori Marianne Liljeströmiä, tutkijatohtori Petri Hoppua, FT Taru Leppästä sekä Etnomusikologian vuosikirjan arvioijia rakentavasta palautteesta artikkelin valmistamisen eri vaiheissa. Työtäni ovat taloudellisesti tukeneet myös Turun Yliopistosäätiö sekä Alfred Kordelinin rahasto. Artikkelini on valmistunut Suomen Akatemian tutkimusprojektissa Häiritsevät erot. Identiteetti, paikan ja vallan feministiset luennat.

Tutkimusaineisto

Haastattelut

KT1. Haastattelija Anu Laukkanen 22.4.2004, kesto n. 50 min. Ryhmähaastattelu. Nauha ja litteraatio tekijän hallussa.

KT2. Haastattelija Anu Laukkanen 21.8.2004, kesto n. 60 min. Puhelinhaastattelu, muistiinpanot tekijän hallussa.

KT3. Puhelinkeskustelu kesäkuussa 2006, palautetta artikkelin käsikirjoituksesta projektin vetäjältä. Muistiinpanot tekijän hallussa.

TKU/A/06/50a. Haastattelija Anu Laukkanen 19.4.2004, kesto n. 80 min. Ryhmähaastattelu.

TKU/A/06/50b. Haastattelija Anu Laukkanen 22.4.2004, kesto n. 40 min. Yksilöhaastattelu.

TKU/A/06/51. Haastattelija Anu Laukkanen 22.4.2004, kesto n. 60 min. Yksilöhaastattelu.

TKU/A/06/52. Haastattelija Anu Laukkanen 6.7.2004, kesto n. 85 min. Ryhmähaastattelu.

Lehtiartikkelit

HS 20.12.2004 "Sikhit raivostuivat brittitatterin näytelmästä."

HS 7.3.2006 "West End toipui pommi-iskuista ennen kauppoja."

Muu kirjallinen aineisto

Kuun taikoja -ennakkomainos (2003).

Kuun taikoja -käsiohjelma (2003).

Kuun taikoja -videointi näytöksistä (2003).

Audiovisuaalinen aineisto

Turun yliopiston Kulttuurien tutkimuksen laitoksen Uskontotieteen ja folkloristiikan äänitearkiston kokoelmat (TKU).

TKU/A/06/49a. Äänittäjä Anu Laukkanen 2.10.2003, kesto n. 90 min. Kuun taikoja -palautetilaisuus.

Zakaria (2003) *Rojgâr*. CD.

Lähteet

Adra, Najwa (2005) "Belly Dance: An Urban Genre." Teoksessa Shay, Anthony & Sellers-Young, Barbara (toim.): *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers. Ss. 28–50.

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

Airas, Maija (2003) "Kassandra tuo uussuomalaisia taiteen kentälle". *Campus* 4/2003. http://home.cimo.fi/campus/1_2005/kassandra_print.html (luettu 5.1.2006).

Ang, Ien (1997) "Comments on Felski's 'The Doxa of Difference': The Uses of Incommensurability." *Signs* 1997, 23: 1, ss. 57–64.

Ang, Ien (2001) *On not speaking Chinese. Living between Asia and the West*. London & New York: Routledge.

Anthias, Floya (2001) "New hybridities, old concepts: the limits of 'culture'". *Ethnic and Racial Studies* 2001, 24:4, ss. 619–641.

Bharucha, Rustom (1993) *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London & New York: Routledge.

Bharucha, Rustom (2000) *The politics of cultural practice: thinking through theatre in an age of globalization*. London: Athlone.

Diamond, Elin (2000/1996) "Performance and Cultural Politics". *Routledge Reader in Politics and Performance*. Toim. Lizbeth Goodman & Jane de Gay. London & New York: Routledge. Ss. 66–69.

Ermutlu, Yonca (2001) "Maahanmuuttajamusiikin näkymättömyys ja turkkilainen perinemuusiikin orkesteri Nefes". *Steel pan, mbalax ja gamelan – tutkielmia maahanmuuttajamusiikeista*. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Maailman musiikin keskus. Ss. 27–38.

Eräsaari, Leena (2004) "Antaudu vieteltäväkseni". *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Toim. Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saesma. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus. Ss. 59–87.

Felski, Rita (2000) "The Invention of Everyday Life." *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. Toim. Rita Felski. New York: New York University Press. Ss. 77–98.

Holledge, Julie & Tompkins, Joanne (2000) *Women's Intercultural Performance: Cultural Double Cross*. London & New York: Routledge.

Huttunen, Laura (2004) "Kasvoton ulkomaalainen ja kokonainen ihminen: marginalisoiva kategorisointi ja maahanmuuttajien vastastrategiat." *Puhua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Toim. Arja Jokinen, Laura Huttunen ja Anna Kulmala. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 134–155.

Huttunen, Laura, Löytty, Olli & Rastas, Anna (2005) "Suomalainen monikulttuurisuus. Paikallisia ja ylijäisiä suhteita". *Suomalainen vieraskirja*. Toim. Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino. Ss. 16–40.

Jakka, Katariina (2003) "Rohkeaa improvisointia". Näytösarvio Kohtaaminen-näytöksestä 22.2.2003. *Ishtar* 3/2003.

Jokinen, Eeva (2003) "Arjen kyseenalaisuus". *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 1/2003, ss. 4–17.

Jokinen, Eeva (2005) *Aikuisten arki*. Helsinki: Gaudeamus.

Kaeppeler, Adrienne (1978) "Dance in Anthropological Perspective". *Annual Review of Anthropology* 1978/7, ss. 31–49.

Latrell, Craig (2000) "After Appropriation". *TDR: The Drama Review* 2000, 44: 4, ss. 44–55.

Laukkanen, Anu (2003a) "Luonnollista liikettä, epäsovivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa". *Tanssi tanssi – kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 191–223.

Laukkanen, Anu (2003b) Arkirealismia taikamaailmassa. Näytösarvio *Kuun taikojä-esityksestä* 4.10.2003. *Afsana* 18/2003.

Meskus, Mianna & Paju, Elina (2002) "Juhlissa kohdataan". *Kassandra – matka yli kulttuurirajojen*. Toim. Hanna Suutela. Helsinki: Yliopistopaino. Ss. 33–43.

Mohanty, Chandra Talpade (1991) "Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses". *Third World Women and the Politics of Feminism*. Toim. Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo & Lourdes Torres. Bloomington: Indiana University Press. Ss. 51–80.

Mohanty, Chandra Talpade (2002) "'Under Western Eyes' Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles". *Signs* 28: 2, ss. 499–535.

Morton, Stephen (2003) *Gayatri Chakravorty Spivak*. London & New York: Routledge.

Peterson, Mark Allen (2005) "The Jinn and the Computer. Consumption and identity in Arabic children's magazines". *Childhood* 12:2, ss. 177–200.

Pääjoki, Tarja (2004) *Taide kulttuurisena kohtaamispaikkana taidekasvatuksessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Ram, Kalpana (1999) "Impossible Identifications: The University and 'Women of Difference'". *Communal / Plural: Journal of Transnational & Crosscultural Studies*. 1999, 7:2, ss. 213–230.

Rastas, Anna (2002) "Katseilla merkityt, silminnähdet erilaiset. Lasten ja nuorten kokemuksia rodullistavista katseista". *Nuorisotutkimus* 3/2002, ss. 3–17.

Root, Deborah (1996) *Cannibal culture: art, appropriation, and the commodification of difference*. Boulder, CO: Westview Press.

Schechner, Richard (2002) *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.

Seitsemän Hunnun Tanssi ry (2005) Itämaisen tanssin sanasto. <http://www.7ht.fi/it/sanasto/> (luettu 2.3.2006).

Sirkkiä, Liisa (2004) "Syke sykähdytti." Näytösarvio Syke-näytöksestä 28.3.2004. *Ishtar* 3/2004.

Skeggs, Beverley (2004) "Uneasy Alignments, Resourcing Respectable Subjectivity". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 10:2, 2004, ss. 291–298.

Suutela, Hanna (2002) "Sateenkaari - todistuksia suomalaisesta todellisuudesta". *Kassandra - matka yli kulttuurirajojen*. Toim. Hanna Suutela. Helsinki: Yliopistopaino. Ss. 53-71.

Tanssikoulu Jasmiina (2006) <http://www.tanssikoulujasmiina.fi/> (luettu 2.3.2006).

Tiilikainen, Marja (2003) *Arjen islam. Somalinaisten elämää Suomessa*. Tampere: Vastapaino.

Williams, Drid (1991) *Ten Lectures on Theories of the Dance*. New Jersey: Scarecrow Press.

Egyptiläinen tunne

- Ääni ja liike affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä

Egyptiläinen tanssi, musiikki ja tunne

Kairo on itämaisen tanssin, ja erityisesti egyptiläisen tanssityylin keskus. Se on ollut pitkään myös johtavassa asemassa arabiankielisen musiikin, elokuvien ja muun viihteen tuotannossa. Tanssijat ympäri maailmaa, lähestulkoon yksinomaan naiset, matkustavat Kairoon tutustumaan kulttuuriin, tekemään puku- ja musiikkiostoksia sekä hakemaan oppia egyptiläisiltä opettajilta yksityistunneilla tai festivaaleilla, joita on järjestetty Kairossa 2000-luvun alusta lähtien. Tässä kontekstissa tanssi on nimenomaan naisten aluetta: soolotanssia ei miesten esittämänä yökerhoissa voi nähdä, vaikka sosiaalisissa tilanteissa myös miehet tanssivat. Miehet myös opettavat naisten soolotanssia, mutta sen esittäminen ei ole sosiaalisesti hyväksyttävää.¹ Matkoilla halutaan nähdä tanssia, jota soolotanssijat esittävät yökerhoissa miesmuusikoista koostuvan orkesterin säestyksellä. Joskus tanssituristitkin pääsevät osallistumaan kairolaisiin häihin, joissa usein, muttei suinkaan aina, esiintyy tanssija ja jossa myös juhlavieraat tanssivat. Kairossa useita vuosia työskennelleen brittitanssija Yasminan mukaan tanssijat tulevat Kairoon elävän musiikin, tanssin ja ihmisten vuorovaikutuksen synnyttämän voimakkaan tunteen takia. Syksyllä 2005 suomalainen itämaisen tanssin opettaja ja esittäjä Outi Boman lähti Kairoon työskentelemään tanssijana. Seuraavana kesänä matkustin Outin luokse tutustumaan tanssituristien pyhiinvaelluspaikkoihin ja tutkimaan Kairossa asuvan ulkomaalaisen ammattitanssijan elämää.

Erityisen voimakkaana tunnekokemuksena mieleeni jäi egyptiläisen tanssijan Aida Nourin tanssiesitys itämaisen tanssin festivaaleilla. Nour esiintyi elävän orkesterin kanssa, ja vuorovaikutus muusikoiden, yleisön ja tanssijan kesken oli silmännähtävää. Tunnelman tihentymä oli egyptiläisen naislaulajan Umm Kulthumin tunnetuksi tekemän laulun *Ansak ya Salam* -laulun tulkinta. Umm Kulthum on yksi arabimaailman rakastetuimmista naislaulajista, jonka musiikilla on erityinen, lähes pyhä asema egyptiläisessä *tarab*-musiikkikulttuurissa. Aida Nour tunnetaan taas rehevän ja maanläheisen *baladi*-tanssityylin taitajana, ja yökerhoissakin esiintyneenä naispuolisena ammattitanssijana hänen asemansa on ristiriitainen. Naistanssija assosioituu Egyptissä voimakkaasti prostituoituun, kun taas *tarab*-musiikkikulttuuriin eivät tällaiset merkitykset automaattisesti liity.

1 Miesten tanssista Lähi-idässä on kirjoittanut mm. Anthony Shay (2005). Myös länsimaissa toimivat miespuoliset vatsatanssijat ovat aktiivisia miesten tanssimisen puolustajia.

Tunteet kytkeytyvät itämaiseen tanssiin ja siitä käytävään puheeseen hyvin selvästi. Tässä kontekstissa viitataan ”egyptiläiseen tunteeseen” affektina, joka kiinnittää paikalleen tiettyjä subjektien ja asioiden välisiä suhteita, ja jolla on myös liikuttava voima. Itämaista tanssia luonnehditaan usein musiikin tekemiseen viittaavilla termeillä, mikä kuvastaa ja tuottaa käsitystä tanssiliikkeen ja musiikin erottamattomasta liitosta. Egyptiläinen tanssinopettaja Rakia Hassan kuvailee erästä ihailemaansa tanssijaa seuraavasti: *“Her movements were fantastic, it was as if she were singing.”*² Kairossa pitkään työskennellyt amerikkalainen tanssija Leila³ listaa emotionaalisen yhteyden musiikkiin tärkeimmäksi asiaksi, mitä arabiyleisö tanssijalta odottaa. Tämä on myös se seikka, jossa länsimaiset tanssijat Leilan mukaan useimmiten epäonnistuvat, jolloin he keskittyvät sen sijaan askeliin ja tekniikkaan musiikin tulkitsemisen kustannuksella. Kairolaisesta tanssimaailmasta kertovassa dokumentissa (Senkovich 2006) Egyptin tunnetuin tanssijatähti Dina vastaa haastattelijan kysymykseen, näytteleekö hän tanssiessaan: *“You know, I’m not acting when I’m dancing. I’m not. I feel. I feel the music, the feeling gets to my face. Everything’s working with my feeling.”*

Olin etukäteen varustautunut matkaan haastattelemalla Outia hänen Suomen vierailullaan, ja jo silloin tunteen merkitys egyptiläisessä esityskontekstissa tuli esille. Tunnetta voi kuvailla yleisön, tanssijan ja muusikoiden (elävien tai levyiltä kuultavien) vuorovaikutuksessa syntyväksi intensiivisen yhteisyyden, ilon ja kauneuden kokemukseksi. Tässä artikkelissa egyptiläistä tunnetta käsitellään sekä yleisön edessä esiintyvän soolotanssijan ja orkesterin että tanssitunnilla sooloa harjoittelevan tanssijan näkökulmasta.

Olen tutkinut ja harrastanut itämaista tanssia Suomessa usean vuoden ajan. Tutkimuksellisessa mielessä minua kiinnosti – ja ärsytti – tanssissa ja tanssipuheessa tuotettu käsitys sukupuolesta binaarisena ja heteroseksuaalisena. Sittemmin postkolonialistisen kritiikin herättämänä kiinnostukseni kohteeksi muodostui miten etnisyyttä ja kulttuurieroja konstruoidaan tanssissa. Olen aiemmissa kirjoituksissani tulkinut tanssijoiden tuottamaa eroa tekniikan ja tunteen välillä orientalismin viitekehyksestä, jossa kaikki eronteot näyttäytyvät helposti hierarkisoivina ja toiseuttavina (esim. Laukkanen 2003). Tätä voidaan pitää Eve Kosofsky Sedgwickia seuraten esimerkkinä paranoidista lukutavasta, joka löytää kyllä kulttuurin ja yhteiskunnan sortavat rakenteet mutta ei tarjoa vaihtoehtoja, mahdollisuuksia toisin tekemiselle.⁴ Vaihtoehdoksi on ehdotettu affektiivista ja reparatiivista luentaa, joka on avoin yllätyksille ja perustuu mielihyvän etsimiseen, parantavuuteen ja korjaavuuteen. (Sedgwick 1997: 22–25; ks. myös Valovirta 2006: 5; Markussen 2006) Olen kiertänyt tutkimuksissani melko kaukaa

2 <http://www.laylataj.citymax.com/page/page/1654326.htm>, luettu 7.11.2006.

3 <http://www.gildedserpent.com/art36/LeilaMEaudiences.htm>, luettu 9.11.2006.

4 Clare Hemmingsin mukaan Eve Kosofsky Sedgwick ja Brian Massumi toivovat affekteihin keskittyvän tulkinnan tuovan mukanaan poststrukuralistien unohtaman materiaalisuuden, ”tekstuurin” ja ruumiilliset kokemukset joilla on kyky ylittää tai muuntaa sosiaalista subjektiksi tulon prosessia. Hemmings kritisoikin edellä mainittuja affektiteoreetikkoja tavasta, jolla he luovat poststrukuralistisista ja konstruktivistisista teorioista ja ajattelijoista hyvin yksinkertaistetun kuvan. (Hemmings 2005: 548–549)

tanssin tuottamaan nautintoon liittyvät kysymykset – vaikka olen itse tanssista nautinut – mutta nyt haluan ottaa nämäkin tunteet ja tuntemukset vakavasti.

Selvitän artikkelissani itämaiselle tanssille ja erityisesti egyptiläiselle tyyllille tyyppillistä tunteiden ilmaisun ja niistä puhumisen tapaa. Lisäksi pohdin, millaista tietoa itsestä ja toisesta ruumiillinen, liikkeeseen liittyvä nautinto voi tarjota tai sulkea pois? Otan lähtökohdakseni ajatuksen, että itämainen tanssi mahdollistaa sekä toista fetisoivia kohtaamisia että tietämättömyyteen ja avoimuuteen perustuvia kohtaamisia, joissa erot ja subjektit asettuvat aina uuteen järjestykseen.

Artikkelissa liikutaan erilaisten tietämisen paikkojen risteyksissä, joita syntyy kohtaamisissa Egyptiin matkaavan suomalaisen tieteentekijän ja tanssijan, kahden kulttuurin välissä elävän tanssija-Outin sekä ns. aidon ”egyptiläisen tunteen” välittäjien tanssija Aida Nourin ja laulaja Umm Kulthumin välillä.

Kinesteettinen eläytyminen

Otan lähtökohdakseni sekä Kairossa tanssivan Outi Bomanin kertomukset affektiivisista tanssikokemuksistaan että oman tanssivan ja tuntevan ruumiini. Tanssia katsellessani ja musiikkia kuunnellessani koen ruumiissani musiikin synnyttämät tai tanssijan tekemät liikkeet, vaikkei niitä ulkopuolinen näe. Ilmiötä voidaan lähestyä kinesteettisen empatian näkökulmasta, joka on erityisesti tanssintutkimuksessa käytetty käsite (Sklar 1994; Parviainen 2006; Ylönen 2003). Sen avulla voidaan tavoittaa myös vaikkapa penkkiurheilijan tai laulajan katsomis- ja kuuntelukokemusten ruumiillisuutta ”sisäisen mimikan” näkökulmasta. (Parviainen 2006, 99; Tarvainen 2006: 88)

Tanssifenomenologi Jaana Parviainen (2006: 87) puhuu kinesteettisen empatian yhteydessä ”kehon topografiasta”, joka kuvaa kehoa⁵ ”eräänlaisena maastona, josta erilaiset tuntemukset nousevat esiin ja jota opitut taidot ja tekniikat, moraaliset koodit, tavat ja tottumukset muovaavat.” Topografia viittaa kehoon paikkana, jota asumme ja jossa asumme. Kehon topografia korostaa maaperän historiallisten kerrostumien tapaan kehon historiallisia tuntemuksia ja ajallisuutta, joista toiset ovat tietoisempia kuin toiset. Kinesteettinen empatia perustuu siis kehon topografian kartoittamiselle. (Parviainen 2006: 87; myös Sklar 1994: 14)

Kinesteettisessä empatiassa ei oleteta, että toisen liikkeen jäljittely sinänsä tuottaisi tietoa omasta tai toisen kehon liikkeestä tai topografiasta. Imitaatiota olennaisempaa onkin ruumiillinen tieto ja kyky erotella esimerkiksi yksilölliset toteutukset esteettisistä ideoista. Eläytyminen vaatii kykyä tehdä ero oman ja toisen kokemuksen välillä ja

5 Parviaisen fenomenologiassa keho on se osa ruumiistamme josta voimme olla tietoisia, jota liikuttamme, joka muistaa, havaitsee ja voi tulla taitavaksi kun taas ruumis on orgaaninen, biologinen ja fysiologinen ruumis, joka toimii ihmisen tahdosta riippumatta. (Parviainen 2006: 70) Itse kuitenkin sitoudun sellaiseen käsitykseen, jossa ruumis nähdään yksilön, yhteiskunnan, kulttuurin ja luonnon huokoisena rajapintana. Pyrinkin luennassani korostamaan ruumista linkkinä materiaalisuuden, kokemuksen ja diskurssien välillä.

kykyä pohtia oman ja toisen liikkumisen eroja. Kinesteettinen tieto on tietoa ruumiin sisäisistä tuntemuksista, ja se edellyttää toiminnallista vuorovaikutusta maailman kanssa. Kun eläytyminen otetaan tutkijan asenteeksi, on tutkijalla oltava kykyä tunnistaa omassa kehossaan toisen liikkumisen herättämiä kinesteettisiä tuntemuksia ja pohtia eroja omassa ja toisen kehon topografiassa. (Parviainen 2006: 76, 104; Sklar 1994: 15; Paukkunen 2006: 35)⁶ Toisaalta Maarit Ylönen näkee myös imitoinnin mahdollisuutena reflektiivisyyteen, empaattisuuteen ja samaistumiseen. (Ylönen 2003: 83n43) Deidre Sklar (1990: 14) argumentoi, että toisen liikkeen jäljittelyssä ei ole kyse vain toisen (kulttuurisen) ilmauksen objektivoimisesta. Tuo ilmaus on omassa kehossa koettua, eikä pelkästään symbolista liikkeen tulkintaa.

Parviainen puhuu kinesteettisen tiedonmuodostuksen kannalta hedelmällisistä tanssin opetuksen käytännöistä. Esimerkiksi hän antaa kontakti-improvisaation, jossa pyritään hahmottamaan kunkin osallistujan omaa kehon topografiaa. Mallioppimiseen ja imitaatioon perustuva ohjaus mahdollistaa huomion kiinnittämisen lähinnä kehon visuaaliseen linjaukseen eli näköaistilla havaittavaan liikkeiden ja asentojen ”oikein tekemiseen”. (Parviainen 2006: 186) Itämaisen tanssin opetus perustuu paljolti mallioppimiselle ja imitaatiolle, mutta haluan kysyä, voisiko se silti tarjota sellaista kinesteettistä tietoa, joka perustuu oman kehon topografian kartoittamiselle?⁷ Paitsi että itämaisen tanssin harrastajat kuvailevat tanssilajiaan erityisen kauniiksi katsella, sen vetovoima on myös – ja ehkä nimenomaan – siinä, miltä tanssiminen tuntuu. Millaisia polkuja oman ruumiillisuuden historiaan ja mahdollisuuksiin tanssiminen tarjoaa?

Puheessa itämainen tanssin tulosta länsimaihin viitataan nähdäkseni kehon topografian kartoittamiseen ja uudelleavaamiseen, vaikkakin hyvin normatiiviseen tapaan. Monille pelkkä itämaisen tanssin katsomiskokemuksin tuo tunteen siitä, että esimerkiksi lantion liikuttaminen on suomalaisessa tanssikulttuurissa hyvin latautunutta ja jopa kiellettyä. Samalla monet pohtivat tai saattavat kokeillakin, voisiko oma vartaloni liikkua noin.

Tällaisen kinesteettisen empatian myötä voimme kokea toisen liikettä katsoessamme eron itsen ja toisen liikkeen välillä. Paljon toisteltu slogan oman naiseuden löytämisestä itämaisen tanssin avulla voisikin itse asiassa viitata siihen, miten omalla ke-

6 Tanssietnologi Deidre Sklar näkee laadullisen liikeanalyysin ja kinesteettisen empatian toisiaan tukevinä lähestymistapoina. Liikeanalyysissä tutkija-tanssija erittelee liikkeitä ja erityisesti niiden laatuja (keho, tila, liikedynamiikan käyttö sekä liikkeen muoto) (Sklar 1994: 15; ks. myös Brennan 1999: 289; Paukkunen 2006: 35). Tässä artikkelissa en kuitenkaan toteuta Laban-liikeanalyysia, vaan lähestyn pikemminkin liikkeen ja äänen suhdetta detaljeina (vrt. Väättäinen 2003: 42–48).

7 Ohitan tarkoituksella tanssintutkimuksen keskustelut (esim. Kealiinohomoku 1983; Foster 1986; Martin 1993; Shay 2000) siitä, mitkä tanssimuodot ovat avoimempia uudelle tai mitkä mahdollistavat luovuuden ja mitkä taas perustuvat imitaatiolle. Esimerkiksi viihteellisestä vatsatanssista erottautuvassa raks sharki - tyyliä korostetaan erityisesti liikkeen sisäistä kokemusta. Raks sharki on Iso-Britanniassa työskentelevän Suraya Hilalin kehittämä egyptiläiseen tanssiperinteeseen pohjautuva esittävä tanssin muoto, jossa on vaikutteita modernista tanssista sekä erilaisista mielen ja ruumiin yhteyttä painottavista kehotekniikoista. Suomessa tämä suuntaus on marginaalinen, mutta säännöllisiä viikkotunteja on tarjolla kuitenkin ainakin Helsingin seudulla ja Tampereella. Raja tämän suuntauksen kuitenkin käsittelyni ulkopuolelle ja pyrin pikemminkin luomaan tutkimusta, joka ei arvota tanssilajeja sinänsä tietynlaisiksi, vaan on avointa erilaisten liikkumisen tapojen vaikutuksille ja seurauksille. (Vrt. Väättäinen 2003: 53)

hon kartalla on ollut sokeita pisteitä, mustia aukkoja, joita itämaisen tanssin harrastus on paljastanut. Kinesteettinen tieto on sitä, että tiedän voivani liikkua näin, mikä ei aiemmin ollut mahdollista. Liikkeiden laajeneminen tietyllä alueella saattaa tuottaa vapautumisen tunnetta myös yleisemmin, kuten monet itämaisen tanssin opettajat ovat kertoneet. "Vapautuminen uuteen" on itämaisessa tanssissa kuitenkin osittain ennalta määrätty, vaikkei aina yksi ja sama. Parviaisen tapaan itämaista tanssia voi luonnehtia suljetuksi tekniikaksi, jossa "liikkuja tarkkailee ja kuulostelee oman kehonsa muutoksia suljetun harjoituksen sisällä ja suhteessa siihen." Kehon avaaminen uudelle tapahtuu tietyn tekniikan puitteissa ja kehon kinesteettistä potentiaalia rajoittaen. (Parviainen 2006: 184, 194)

Kinesteettinen empatia on artikkelissani tapa lähestyä omia ruumiillisia kokemuksiani tutkimusaineiston äärellä, mutta lisäksi pyrin sen avulla havainnollistamaan myös tutkittavieni tapaa saada ja tuottaa tietoa liikkumalla. Surffausta harrastavan ja sitä tutkivan Clifton Eversin tapaan turvaudun siihen, miten tutkiva ruumiini tuntee "its way along its wave as codes, practices, techniques, rituals, discourses, and power relations come together" (Evers 2006: 231). Haluan tuoda kinesteettisen tietämisen yhteydessä esille myös affektiivisuuden, tuntemisen ja tuntuman, eli ruumiilliset tunteet.

Affektit ja erot

Affektiivinen käänne on nimetty yhdeksi viimeisimmistä feministisen tutkimuksen suuntauksista (Koivunen 2001; Valovirta 2006). Tunteiden poliittisuus ja historiallisuus eli niiden yksilöpsykologista tasoa laajempi merkitys on ollut keskeistä muun muassa Sara Ahmedin kirjoituksissa (2003; 2004). Affektien ruumiillisuus on kiinnostanut feministejä, ja tässä on nähty mahdollisuus tarkastella uudella tavalla materiaalisuutta, joka ei tee jyrkkää jakoa ruumiin ja mielen, biologian tai kulttuurin välille (esim. Probyn 2005). Ihmisillä on kuitenkin enemmän yhteistä kuin eroja, ja samanlaisuuden ja erilaisuuden vastakkainasettelun sijaan voitaisiinkin keskittyä tarkastelemaan "samuuden ja eron vaihtelevia asteita ja sävyjä, jotka leimaavat ihmiselämää"⁸ (Probyn 2005: 22; ks. myös Parviainen 2006: 113). Näen Jaana Parviaisen ehdottaman kehon topografian kartoittamisen reittinä ruumiillisten tunteiden maailmaan. Itämaisessa tanssissa äänen ja liikkeen yhteyden tuottama ruumiillinen nautinto kytkeytyy yksilön ruumiilliseen historiaan, mutta liittyy samalla yksilön yhteyteen muiden ihmisten ja historioiden kanssa.

Tunteet tekevät asioita: ne sekä liikuttavat (move) meitä että kiinnittävät ja liittävät (attach) meidät tiettyihin ihmisiin ja paikkoihin. Tunteet eivät ole sisäpuolen ulospääsyä tai päinvastoin, vaan ne saavat aikaan sisä- ja ulkopuolisen erottelun, eron itsen

8 "[...] varying degrees and hues of similarity and difference that constantly inform human life" (Probyn 2005: 22).

ja toisen välille. Tunteet myös mahdollistavat yhteyden toisiin. (Ahmed 2004: 10–11)⁹ Esimerkiksi Mari Pajala (2006) on Euroviisuja koskevassa tutkimuksessaan analysoinut tunteita tarkoituksenaan selvittää, mihin kansallisuuden vetovoima perustuu. Näin affektiivinen luenta voi tuoda esiin sen, ”miten sosiaaliset normit saavat otteen subjekteista.” (Pajala 2006: 17) Affektiiviset responsit eivät välttämättä haasta vaan itse asiassa pönkittävät vallitsevaa sosiaalista järjestystä. (Berlant 1997, sit. Hemmings 2005: 551)

Tunteet liittyvät tunnistamiseen ja tietämiseen. Joissakin kohtaamisissa toinen tulkitaan tietynlaiseksi, kiinnitetään väliaikaisesti paikalleen tiettyjä ominaisuuksia kantavaksi ja tiettyjä potentiaalisia tunteita minussa aiheuttavaksi (Ahmed 2004: 6). Vieraan ihannointi tai rasismi ovat esimerkkejä tällaisista tunnistamisista, joita Ahmed kutsuu muukalaisfetisismiksi. Siinä siis joku tunnustetaan ja tiedetään nimenomaan muukalaiseksi ja siten tietynlaiseksi. (Ahmed 2000: 5–6)

Yllä esitettyjen näkemysten innostamana otankin lähtökohdakseni ”egyptiläisen tunteen” ja sen liikuttavan voiman (Vrt. Parviainen 2006: 228; 246n80; Sheets-Johnstone 2000). Musiikki ja tanssi liikuttavat konkreettisesti, tuntuvat ruumiissa, vievät toisia subjekteja lähemmäksi ja toisia etäämmälle toisistaan. Tuo tunne luo liikettä paikkojen välillä konkreettisesti ja imaginaarisesti: tanssijat ja opettajat matkustavat opettamaan ja oppimaan. ”Egyptiläinen tunne” on tietynlainen kohtaamisten ja erojen affekti: tunteen erityisyys ja erilaisuus, mutta samalla sen tuttuus ja kyky liikuttaa voimakkaasti vetoavat ambivalentilla tavalla tanssijoihin länsimaissa. (Vrt. Karayanni 2004: 20–21) Näissä subjektien välisissä kohtaamisissa jotkut erot pysähtyvät tai pysäytetään paikalleen, toiset nyrjähtävät uuteen liikkeeseen.

Kun tanssija tai tanssia katsova kokee pakahduttavaa nautintoa tanssiessaan tai tanssia katsoessaan, tässä merkityksenannon prosessissa on jo aina tulkinta mukana. Usein nautinto luetaan kuitenkin merkiksi aidosta, todesta, puhtaasta ja historiattomasta kokemuksesta. Siinä ovat kuitenkin läsnä sekä tunteen kokija että subjektia ja kohtaamista edeltävät tarinat. (Ahmed 2004: 6–7) Tunteet sekä tuottavat kohteensa että toistavat menneitä assosiaatioita tiettyjen tunteiden ja tiettyjen ruumiiden välillä. Niiden voima on siten performatiivista: esimerkiksi jonkun tulkitseminen vastenmieliseksi aiheuttaa kokijassaan vastenmielisyyden tunteen, joka luetaan totuuden merkiksi. (Ahmed 2004: 194) Historia ei kuitenkaan määrää eikä selitä kohtaamisia täysin, vaan kohtaamisissa on aina tilaa jonkin uuden, tulossa olevan materialisoitumiselle (Ahmed 2004: 92–93; ks. myös Pajala 2006: 29–30; Markussen 2006: 298).

Affektiivinen, reparatiivinen ja kinesteettiseen eläytymiseen perustuva lukeminen on avointa tietämättömyydelle ja ihmettelylle, ja siinä voisi ajatella olevan tilaa juuri

9 Esimerkiksi lapsen kokemassa pelossa mustaa miestä kohtaan ei ole kyse siitä, että pelon syy olisi mustassa mieheissä tai että lapsen tunne kohdistuu itsestä toiseen. Pelon tunne ”varmistaa niiden kahden ruumiin välisen suhteen; se tuo ne yhteen ja työntää ne sitten erilleen tuntuen värinänä iholla, tuolla pinnalla joka muotoutuu pinnaksi tässä kohtaamisessa syntyvinä aistimuksina.” (Ahmed 2003: 189–190; ks. myös Markussen 2006: 297)

uudelle (Valovirta 2006; Sedgwick 1997). Jaana Parviaisen mukaan avoimuus mahdollistuu kun liikkuja keskittyy kehon topografiaan ja liikkeeseen sisältä käsin. Olennaista on tuntuma, oman kehon kuuntelu, avoimuus ja tietämättömyyden tilaan asettuminen. (Parviainen 2006: 214–215; Markussen 2006)

Tarab tunteena

Arabimusiikkia on luonnehdittu monissa yhteyksissä erityisen tunteelliseksi niin länsimaisesta kuin arabikulttuurin sisäisestäkin näkökulmasta (Racy 2003: 3). Tälle erityiselle tunteelle on oma käsitteensä arabikulttuurissa, nimittäin *tarab*. Selvästikin vastaavanlainen affektiivinen suhde syntyy myös musiikin, muusikoiden, tanssijan ja yleisön välille¹⁰. Rohkenen ottaa käsitteen käyttöön juuri tanssin yhteydessä, sillä esimerkiksi Umm Kulthumin¹¹ esittämää musiikkia on luonnehdittu *tarabin* kautta (Danielson 1996; 1997; Racy 2003), ja hänen tunnetuksi tekemänsä musiikki on myös egyptiläisen tanssin vakiorepertoaaria (Lorius 1996b: 287). On kuitenkin huomioitavaa myös se, että osaa itämaisen tanssin esittäjien tulkitsemista sävellyksistä on pidetty joissain yhteyksissä laulajan vähiten arvostetuimpana – vaikkakin myydyimpänä – tuotantona. Umm Kulthumin myöhempään tuotantoon kuuluukin lauluja, joissa on usein tanssiin sopivia rytmejä ja joita pidetään vanhenevalle äänelle riittävän yksinkertaisena ja helpompana. (Danielson 1997: 182) Nämä musiikinlajien arvostusta peilaavat seikat liittyvät paitsi arabimusiikkikulttuuriin kuuntelemiskäytäntöihin, mutta myös naisten esittämän soolotanssin ristiriitaiseen asemaan, johon palaan myöhemmin tässä artikkelissa.

Ali Jihad Racyn mukaan *tarab* on ”feeling” abstraktissa mielessä, sitä ei voida nimetä, eikä voida puhua monikossa eriteltävistä *tarab*-tunteista (Racy 2003: 205). Luenkin *tarabia* Sue Campbellin (1997) tarkoittamana monimutkaisena tunteena, jota ei voi jaotella ns. klassisiin ilon, surun tai vihan tunteisiin. Tällaisten tunteiden välittyminen riippuukin paljolti tulkintayhteisöjen kyvystä yksilöidä ja tulkita niitä. (Valovirta 2006: 7) Pysin avaamaan ”egyptiläisen tunteen” mahdollisia konteksteja ja luentoja *tarabia* koskevan keskustelun kautta.

Tarabille ei ole täsmällistä vastinetta länsimaisissa kielissä (Racy 2003: 5). Sitä on luonnehdittu englanniksi termeillä *enchantment* eli lumous (Danielson 1997: 11–12),

10 Myös Lois Ibsen al Faruqi (1978) ja Stavros Stavrou Karayanni (Karayanni 2004: 217n7) ovat pohtineet käsitteen käyttökelpoisuutta Lähi-idän kontekstissa tanssin yhteydessä. Kun kysyin suomalaiselta egyptiläisen kulttuurin, arabian kielen ja tanssin tuntijalta käsitteestä *tarab*, hän sanoi että se tarkoittaa yksinkertaisesti viihdyttämistä, sitä että tullaan viihdytetyiksi. Sen luonnehtiminen esimerkiksi termillä lumous (*enchantment*) on hänen mukaansa länsimaista kulttuurin eksotisoimista, ja sellaista eron tuottamista joka ei millään tapaa edistä kulttuurien kohtaamista. Tämä saattaa liittyä haluttomuuteen mystifoida itselle arkipäiväistä kokemusta, kuten Elina Hytönen (2006: 70) on jazz-muusikoiden flow- kokemuksia tutkiessaan huomauttanut.

11 Umm Kulthum on ollut osa arabimaaailman musiikillista elämää 1910-luvulta lähtien. Neljänkymmenen vuoden ajan hänen konserttinsa lähetettiin joka kuukauden ensimmäinen torstai suorana radiolähetyksenä Egyptissä. Vuonna 1975 Umm Kulthumin hautajaisaattueeseen osallistui miljoonia ihmisiä. (Danielson 1997: 1, 193)

”esteettinen tunne” (”aesthetic emotion”) (Lagrange 1996: 17) ja ”musiikin herättämä tunne” (Shiloah 1995: 60). Ali Jihad Racy kuvaa sitä ekstaasiksi. *Tarab*, kuten ekstaasi-kin kuvaa tunteellisen innostumisen kokemusta, kipua tai muuta intensiivistä tunnetta, haltioitumista, kaipuun tai uppoutumisen, ajattomuuden, riemun ja ilon kokemusta. (Racy 2003:6)

Tarab muistuttaa muun muassa flamenco-kulttuurin käsitettä *duende* (Racy 2003: 200–201), tai suomalaisen kansamusiikin yhteydessä käytettyä *hiljaisen haltioitumisen* (Väisänen 1990: 43) käsitettä. Elina Hytönen (2006) tarkastelee artikkelissaan *flow*-kokemusta¹² tutkimuskirjallisuuden sekä jazz-muusikoiden haastattelujen perusteella. Näyttää siltä, että samantyyppisiä normaalin tietoisuuden ylittäviä huippukokemuksia on ollut olemassa erilaisissa historiallisissa ja kulttuurisissa konteksteissa. (Hytönen 2006: 71–74.) Tunteella näyttää siis olevan universaaleja ulottuvuuksia, mutta jos otamme vakavasti ajatuksen affektien kontekstisidonnaisuudesta, voimme niitä tarkastelemalla saada tietoa samuuden ja eron vaihtelevista asteista ja ennen kaikkea kohtaamisen mahdollisuuksista (Probyn 2005: 22; ks. myös Leavitt 1996).

Tarab ja tanssi kuuntelemisen tapana

Tarab on myös arabimusiikkikulttuurin erityinen osa-alue¹³, jossa on omat esteettiset, musiikilliset ja myös sosiaalisen toiminnan normit tai vähintäänkin ideaalit. Racy (2003) erittelee hyvinkin tarkkaan esimerkiksi arabialaisen musiikin moodeja, rakennetta ja niiden merkityksiä ja vaikutuksia affektiivisen tilan luomisessa. *Tarabin* ajatellaan olevan lähtöisin erityisesti laulajasta ja hänen kyvystään tulkita sävellystä lisäämällä ornamentteja ja lopukkeita, tulkita tekstiä sekä luoda improvisoitu rakenne. Kuulijat reagoivat eleillä, ilmeillä ja äänillä musiikkiin. (Danielson 1997: 11–12) Umm Kulthumin mukaan kuulijan on mahdollista saavuttaa *tarab* kun hän tuntee (*feel*) sanojen merkityksen. (Danielson 1997: 139) *Tarab* on siten ruumiillinen tunne, eräänlaista kosketuksi tuleamista.

Tarabin affektiivisuutta voidaan lähestyä myös laulettujen kappaleiden tekstien kautta. Umm Kulthumin tunnetuksi tekemissä lauluissa tekstit kuvaavat toisaalta ylevöidettyä, romanttista arjen yläpuolelle nostettua menetetyn rakkauden kaipuuta, mutta toisaalta teksteissä viljellään myös arkikielen sanontoja ja kommentoidaan ihmisten arkea, myöhemmässä tuotannossa myös yhteiskunnallisia epäkohtia. Menetetyn rakkauden teema toistui Umm Kulthumin tuotannossa kuitenkin kielestä ja tyylistä riippumatta. Lauluissa ilmaistusta menetyksestä tuli laajemmaltikin kaikkien menetysten ja turhien odotusten metafora. (Danielson 1997: 70–75; 168; 180) 1940–1950-luvun taitteessa

12 Käsitteen on tehnyt tunnetuksi Mihaly Csikszentmihalyi (1990).

13 Länsimainen jako taide-, populaari- ja kansanmusiikkiin ei ole informatiivinen puhuttaessa arabimusiikin lajeista. Esimerkiksi Umm Kulthumin esittämää musiikkia voidaan kuitenkin kutsua esim. klassiseksi (klasiki), jolloin se assosioituu nimenomaan eliitin musiikiksi (Danielson 1997: 14).

modernisaatio, sekularisoituminen ja länsimaistuminen koettiin Egyptissä suurelta osin uhkana, ja kansallismielisyys ja uskonnolliset arvot nousivatkin merkittävään osaan myös Umm Kulthumin repertoaarissa. Hän pystyi nostamaan esiin sekä klassisia, arvokkaina pidettyjä että maaseudun perinteisiä musiikin ja runouden lajeja ja tyylejä, ja siten luomaan tilaa paikallisille ja ”autenttisille” arvoille. (Danielson 1997: 114, 123) Umm Kulthumin tapa tulkita tekstejä nähtiin myös niin taitavaksi, että arabiaa taitamatonkin pystyy ymmärtämään sanojen merkityksen häntä kuunnellessaan. Runouden ja musiikin suhdetta arabikulttuurissa on verrattu myös kukan ja sen tuoksun merkityksiin. Molemmat viittaavat samaan asiaan mutta eri tavoin. (Danielson 1997: 139–140) Miten liike suhteutuu runouteen ja musiikkiin?

Tarab-musiikin kuunteleminen on erityistä tietoa ja taitoa vaativaa aktiivista kuuntelemista. Passiivinen kuunteleminen ei ole arvostettua eikä sitä pidetä ekstaattista transformaatiota eli haltioitumisen kokemusta edistävänä (Racy 2003: 207). *Tarab*-musiikkikulttuurissa luova kuunteleminen sisältää vuorovaikutusta yleisön ja esiintyjän välillä. Eräs viulisti vertasi yleisöä seksipartneriin: ”sexual arousal (metafora taiteelliselle inspiraatiolle) in one partner would induce a similar response in the other partner, thus leading to a perpetual cycle of sexual pleasure in both”. Toisessa vertauksessa yleisö ja esiintyjät toimivat kuuntelemistapahtumassa toistensa peileinä. (Racy 2003: 131)

Liikkeen ja musiikin suhde (=choreomusicality) länsimaisessa taidetanssidiskursissa on näyttäytynyt jokseenkin ongelmallisena (Jordan 2000; Damsholt 2006; White 2006). 1900-luvun alun modernin tanssin pioneerit Isadora Duncan ja Ruth St. Denis vielä painottivat musiikin ja liikkeen yhteyttä sekä liikkeen tehtävää musiikin visualisoijana. Myöhemmät modernistit näkivät mieluusti liikkeen musiikista irrallisena ja autonomisena, pelkästään itsestään viittaavana ilmaisumuotona. Musiikkia seurailevaa tanssia on kutsuttu termillä *mickey-mousing*, mikä viittaa elokuvamusiikin tehtävään kuvallisen aineksen tehostajana esimerkiksi piirretyissä tai toimintaelokuviissa.

Liikkeen ja musiikin suhteen kuvailu länsimaisessa taidetanssikulttuurissa on muuttanut heteroseksuaalisen romanssin ja onnellisen avioliiton sanastosta korostamaan musiikin maskuliinisuutta ja sen feminiinistä tanssia ja liikettä alistavaa ja penetroivaa luonnetta. (White 2006: 71–72)¹⁴ Inger Damsholt ja Barbara White esittävätkin, että musiikin ja liikkeen vuorovaikutusta tulisi tarkastella enemmän yhteistyön, kompromissin ja joustavuuden näkökulmasta. White pohtii, miten seksuaalisen väkivallan metaforat kuvastavat pelkoa musiikin vaikuttavuudesta: ”Perhaps this is because there is no safe sex in the interdisciplinary arena: once music and dance meet, there is penetration, there is risk, and fluids are exchanged” (White 2006: 72). Jotta musiikki voi liikuttaa, tarvitaan altista, herkkää ruumista. (Damsholt 2006: 16) Musiikki ja liike eivät toimi

14 Samaten länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa musiikin kyky tuottaa mielihyvää, ja jopa seksiin verrattavaa nautintoa asettaa Fred Everett Mausin (1993: 272–273) mukaan kuulijan passiiviseksi vastaanottajaksi, jossa musiikilla tai säveltäjällä on aloitteellinen ja kontrolloiva rooli. Näin kuuntelemistapahtuma naisellistuu, ja maskuliinisuus saatetaan kokea uhatuksi. Musiikkianalyysejä ja nuottikuvaa painottavasta näkökulmasta katsottuna kuuntelemista painottava affektiivinen suhde musiikkiin näyttäytyykin populaarimusiikin arkisena kuluttamisena enemmän kuin tieteellisen tutkimuksen metodina. (Leppänen 2002: 7–13)

samalla aistimellisella tasolla, mutta ne voivat yhtyä ja muodostaa yhdessä jotain uutta. Samalla ne ovat kuitenkin erillisiä ja erilaisia ilmaisun ja kokemisen moodeja.

Heteroseksin ja rakkauden metaforat elävät siis sekä länsimaisen taidetanssin ja -musiikin että *tarab*-musiikkikulttuurin piirissä, mutta erilaisin painotuksin. Vaikka *tarab*-musiikin esittämiseen ja luovaan kuuntelemiseen kuuluu verbaalisia ja ruumiillisia eleitä, niiden tulee olla kuitenkin riittävän hillittyjä. Esimerkiksi yleisön tanssimaan ryhtyminen musiikin innoittamana ei kuulu *tarab*-kulttuuriin, vaan on ymmärtämättömän kuulijakunnan tapa, ja liittyy erityisesti rytmillisesti tasajakoiseen, vauhdikkaaseen musiikkiin. *Tarab*-musiikin hienous taas piilee erityisesti vapaarytmisissä improvisaatioissa. (Racy 2003: 117) Itämaisen tanssin esittäjän tapa kuunnella musiikkia ei ole passiivinen etenäkään elävien muusikoiden kanssa esiinnyttäessä. Vaikka tanssi saattaa olla osaksi tai jopa kokonaan koreografioitua, on siinä aina kuitenkin improvisatorinen elementti mukana. Soittajat saattavat muunnella esimerkiksi instrumentaalisoolojoaan tunnelman mukaan, ja rumpali saattaa soittaa eri kerroilla saman aksentteja sisältävän kohdan eri tavoin. Tällöin tanssijalta vaaditaan avoimuutta ja kykyä heittäytyä tuntemattomaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita tanssijan antautumista täysin musiikin vietäväksi tai pyrkimystä kontrolloida sitä ”vaan alttiutta vastaanottaa yllättäviä tilanteita vastustamatta niitä tai alistumatta tapahtumien valtaan” (Parviainen 2006: 215). Tietyn ”suljetun tekniikan” piirissä tällainen heittäytyminen ei ole mahdollista, sillä silloin tiedetään jo ennalta, mitä musiikin muuttuessa voi tapahtua ja miten kehoa voidaan liikuttaa. Iranilaista soolo-improvisaatiotanssia tutkinut Anthony Shay (1999: 18) esittää, että tanssi improvisatorisuus tuottaa aina monitulkintaisuutta, koska seuraavaa liikettä ei voi ennustaa. Nähdäkseni heittäytyminen näyttäytyy itämaisessa tanssissa erityisesti vapaarytmisissä *takasim*-osuuksissa. Ne ovat myös haasteellisia opettaa, sillä on lähes mahdotonta jäljitellä vapaarytmisen musiikin mukaan tanssivaa opettajaa ja päästä samanlaiseen visuaaliseen lopputulokseen. Tällöin tanssijan on antauduttava musiikille ja samalla annettava oman, henkilökohtaisen, vaikkakin tiettyyn tekniikkaan nojautuvan liikkeen virrata kehossa.

Olen tanssitunneilla huomannut, että heittäytyminen *takasim*-improvisaatioon peilin edessä on erityisen vaikeaa. Näköaistia vaativa peili ei kerro sitä, miltä liike tuntuu. Jos lähtökohdaksi otetaan äänen ja liikkeen välinen peilaussuhde¹⁵, tuntuma liikkeeseen on erilainen. Konkreettisen peilin edessä katsotaan omaa ruumista ulkoapäin, ja pyritään korjaamaan liikkeen visuaalista linjausta ideaalia vastaavaksi. Kinesteettinen aistiminen jää sivuosaan, ja katse mittaa liikkeen onnistumisen. Artikkelin alussa esitetty egyptiläisen tanssinopettajan ajatus tanssimisesta laulamisenä liittyy äänen, liikkeen ja ruumiin hyvin kiinteään suhteeseen, jopa niin että eroa äänen ja liikkeen välillä on vaikea tehdä. Itämaisessa tanssissa liikkeen sulautuminen ääneen on olennaista. Äänen

15 Peilaaminen on muun muassa tanssiterapiassa käytetty liikkeellisen vuorovaikutuksen muoto (Ylönen 2000: 47).

ja liikkeen peilaussuhteessa ei pyritä kuitenkaan identtisuuteen, vaan liikkeellisesti ääntä peilattaessa tuotetaan ja koetaan aina jotakin, joka jää yli kuullun.

Liikkeellinen *takasim*-improvisaatio perustuu usein jatkuviin, virtaaviin ja vähitellen muuntuviin kaareviin, pehmeisiin ja unduloiviin¹⁶ liikkeisiin, jotka muistuttavat kinesteettistä tietoa mahdollistavia spiraalimaisia arkkiliikkeitä¹⁷ (Parviainen 2006: 224–228). Myös Ali Jihad Racyn luonnehdinta tarabin ja improvisaation kytköksestä muistuttaa hyvin paljon arkkiliikkeitä ja niiden toistosta seuraavaa mahdollisuutta johonkin uuteen, ennalta arvaamattomaan (Racy 2003: 195). Kokemukseni improvisaatiosta itämaisen tanssin tunnilla on joskus sellainen, että jos omasta mielestään pääsee sopivaan tunnelmaan, jossa liike virtaa, opettaja saattaa huomauttaa ”liiallisesta” omaan liikkeeseen vajoamisesta. Vaikka suurin osa tanssitunneilla käyvistä ei tähtääkään esitykseen, yleisölle esitettävän tanssin ideaali kulkee koko ajan mukana määrittämässä ”oikeaa” liikkeeseen uppoutumisen astetta.

Tarab-musiikkikulttuurissa ja myös esitettävän itämaisen tanssin piirissä saattaisikin olla kyseessä länsimaiseen klassisen musiikin kuuntelemiskonventioihin verrattava kontemplatiivinen esteettinen kokemus, jossa pyritään keskittymään ”vain” musiikkiin ja jossa emotionaalinen ja liiallinen kinesteettinen vaikuttaminen onkin itse asiassa hyvin rajattua ja tunteen näyttämisen tavat hierarkkisesti arvotettuja. Tämä saattaisi johtua naisten esittämän tanssin asemasta verrattuna musiikkiin ja erityisesti *tarab*-musiikkiin. Tätä kuvastaa myös Umm Kulthumin myöhemmän tuotannon vastaanotto. Suuret orkesterit soittivat hyvinkin rytmikkäitä osuuksia, joiden asettamaa tempoa laulajan oli seurattava omissa osuuksissaan. Näin *tarab*-musiikissa arvostettu laulajan johtava asema muun muassa tahdin määrääjänä kyseenalaistui, ja kun kappaleissa esiintyi vielä lukuisia eri tanssirytmeyksiä, näitä kappaleita voitiin pitää ”vain tanssina”. (Danielson 1997:182) Vaikka toisaalta tanssia on mahdotonta hahmottaa passiiviseksi suhteeksi musiikkiin, musiikin ja laulun ensisijaisuus arabikulttuurissa tanssiin nähden tuottaa tanssijasta passiivisen ja musiikin vietävissä olevan kuuntelijan.

Tarabin ja tanssin transformatiivisuus

Olennaista tarabissa on sen transformatiivisuus, jonka voi ajatella olevan tilanteista, tunteesta toiseen siirtymistä, toisenlaisen tilan ja ajan saavuttamista (Racy 2003: 6, 195). Laajemmalla tasolla tarabin transformatiivisuus liittyy muun muassa sosiaalisen kohoamisen mahdollisuuteen arvostuksen ja tähteyden myötä. *Tarab*-kulttuuri näyt-

16 Aaltoilevaa liikettä.

17 Jaana Parviainen on tutkinut tanssitaiteen professori Ervi Sirénin kehittämää opetusmetodia, jossa palataan mahdollisimman yksinkertaiseen liikkeeseen, eräänlaiseen alkuliikkeeseen, jonka kautta kartoitetaan kehon topografiaa. Arkkiliikkeet ovat yksinkertaisia, toistuvia, spiraalimaisia ja vähitellen muuntuvia. Ne eivät perustu näkymiselle tietynlaisena liikkeenä vaan keholliseen kokemukseen ja avautumiseen ennalta määräämättömälle liikkeelle. (Parviainen 2006: 220–228)

täytyy ulospäin hyvin miehisenä kulttuurina, sillä julkinen esiintyminen muusikkona ei kuulu naisen hyveisiin. Esimerkiksi Umm Kulthum esiintyi pitkään miehen *abayaan* ja päähineeseen pukeutuneena. Toisaalta taas erityisesti naisen ääntä pidetään musiikillisen ekstaasin lähteenä, johon liittyy myös fyysinen olemus. Laulajuus on erityinen tarabin tuottamisen alue ja myös naisille sopivana pidetty, kun taas naisinstrumentalisteja on todella vähän (Racy 2003: 16–17). Eli naisen ruumis on erityinen *tarabin* lähde (Racy 2003:17), ja tanssissahan naisen ruumis on mitä keskeisimmässä asemassa.

Tarab-musiikkikulttuurissa myös naisilla on mahdollisuus päästä julkiselle musiikkiareenalle ja työskennellä miesten kanssa. Yhtäältä ammatti ja musiikki ovat stigmatisoineet naisia mutta toisaalta se on mahdollistanut sukupuolinormien ylityksiä (Racy 2003:192; ks. myös Nieuwkerk 1996). Ammatikseen tanssivat naiset ovat Egyptissä alinta viihdyttäjien luokkaa, ja he assosioituvat hyvin voimakkaasti prostituoituihin (Nieuwkerk 1996). Egyptiläiseen tanssimaailmaan kuuluvat kertomukset siitä, miten esimerkiksi hotellin yökerhoon tanssijaa palkkaava miesjohtaja saattaa edellyttää tanssijoilta seksiä, jotta esiintymissopimus syntyy. Monet naistanssijat pyrkivät kaikin keinoin pitämään yllä kunniallisen naisen imagoa, vaikka tanssijan ammatti jo sinänsä tekee sen mahdottomaksi.

Egyptiläistä tanssia Kairossa tutkinut Cassandra Lorius (1996) viittaa esitystutkija Richard Schechneriin (1985) puhuessaan esityksen transformatiivisuudesta. Onnistuneen esityksen ”flow” mahdollistaa katsojien osallistumisen ja kokeilun ja innovaation mahdollistavan vuorovaikutteisen ilmapiirin. Tässä transformatiivisessa ”flow’ssa” myös seksuaalisuuden populaareja konstruktioita, kuten vaikkapa myyttiä seksuaalisesti kokemattomasta morsiamesta voidaan vastustaa (Sabbah 1984: 32; sit. Lorius 1996:515), kuten Loriuksen esimerkki häissä esiintyvistä naistanssijasta osoittaa. Lorius tulkitsee tanssijan ruumiillistavan naisen ruumista ja seksuaalisuutta koskevia ”tekopyhiä” (hypocritical) käsityksiä (Lorius 1996:515). Tunne siis mahdollistaa ainakin hetkittäisen ja tilannesidonnaisen toisin toistamisen.

Affektiivisiä paikantumisia ja rajanylityksiä

Millaisia merkityksiä affektiivisuus saa suhteessa paikkaan, kun tanssia tarkastellaan Kairossa esiintyvän suomalaisen tanssijan näkökulmasta?

Niilillä risteilee useampiakin laivayhtiöitä, jotka tarjoavat risteilyjä. Tutkittavani Outi Boman esiintyy Nile Pharaon -yhtiön laivoilla, jotka ovat turisteille rakennettuja egyptiläisyyden näyttämöitä. Niiden on tarkoitus muistuttaa faaraoiden aikaisia laivoja kultauksineen ja koristeluineen. Myös henkilökunta on pukeutunut tyylieltyihin faraonisiin vaatteisiin. Risteilyn hintaan kuuluu ruoka buffet-pöydästä. Egyptiläistä kultuuria tarjoillaan tanssiesitysten ja musiikin muodossa. Outi esiintyy oman kuusihenki- sen orkesterinsa kanssa ja päättää omasta tanssiohjelmastaan. Kummallakin kannella

esiinnyttään kahdesti, ja näiden tanssien välissä on yleensä *tannoura*-esitys¹⁸, jonka aikana vatsatanssija vaihtaa vaatteita pukuhuoneessa.

Tällä risteilyllä Outin tanssinumerot koostuivat vauhdikkaasta estradinumerosta ja kahdesta laulettusta kappaleesta. Toisen setin aikana laivan valokuvaaja kiertää ottamassa valokuvia tanssijasta ja yleisöstä. Myös *tannoura*-esitykseen kuuluu valokuvaus yleisön kanssa. Valokuvia myydään asiakkaille risteilyn loppupuolella, kun ohjelma ja ruokailu ovat päättyneet. Suurin osa nousee ulos laivan yläkannelle katselemaan Niilin rantoja. Laivoilla on lähinnä turistiasiakkaita ja perheitä, siellä saatetaan juhlia esimerkiksi häitä.

Setin ensimmäinen kappale on yleensä aina sama, ja se on sovittu orkesterin kanssa etukäteen. Orkesterin soittaman intron jälkeen Outi saapuu lavalle ja tanssii vauhdikkaan estraditanssin, jossa liikutaan suhteellisen paljon tilassa. Tanssissa on erilaisia osia, muun muassa *khalegy*-osuus, joka pohjautuu yhteen monista saudirytmistä ja jossa on tunnistettavia egyptiläisestä tanssityylistä poikkeavia pään, hiusten ja olkapäiden liikkeitä. Jos Outi huomaa, että yleisössä on saudeja (miehillä tyypillinen *shorahui*vi päässä) hän osoittaa tämän tanssin osan yleensä heille. Saudit ovat olleet aiemmin merkittävä asiakaskunta esimerkiksi kairolaisissa yökerhoissa, mutta muun muassa taloudelliset suhdanteet ja uskonnollinen fundamentalismi on vienyt saudit matkoille muihin arabimaihin. Tällä kertaa yleisössä oli saudeja, joista muutaman kanssa keskustelin ennen risteilyä. Outi ei tiennyt heidän taustastaan, koska heillä ei ollut tunnistettavia asuja päällään, mutta sattumalta hän tanssi *khalegy*-osuuden heihin päin. Tilanne loi mahdollisuuden tulkita huomionosoitus juuri heille suunnatuksi. Tällaiset huomionosoitukset kuuluvat tanssiesityksiin ja perustuvat ennalta sovittuihin ja määrättyihin erojen järjestyksiin. *Khalegy*-musiikin soidessa tanssijan on tanssittava tietyllä tavalla ja luotava yleisössä istuvan saudin yhteys ääneen ja liikkeeseen.

Tilannesidonnaisuus korostui myös Outin kommentoissa videolta esitystään laivalla. Outi pystyi näyttämään esimerkiksi videolta kohdan, jossa hän ei etukäteen tiennyt, mitä rumpali tulee tietyn kohdan soittamaan, mutta kuin sattumalta tai telepatian voimasta tilanteessa syntyy vuorovaikutusta. Rumpalin aksentit ja nyanssit menevät yhteen Outin tanssiliikkeiden kanssa (TKU/A/06/84:14–15; Ks. myös Boman 2006: 18).

[---] sitä sitten tekee jonkun jutun, ja sitten kattoo et pysykö tabla perässä ja sit se on niin kiva kun se tabla pysyy. [---] Elikä sit tulee semmonen niinku, se spontaanisuus, ja sama semmonen et hei ku ottaa sen kontaktin, et hei nyt mä teen jotaki ja sit se toinen kattoo ja huomaa et nyt se tekee jotakin ja pysyy perässä niin se on kivaa, se on sellasta, tosi kivaa. Siit tulee se yhdessä tekemisen riemu. (TKU/A/06/83:11)

18 *Tannoura* on egyptiläinen tanssimuoto, joka on kehitetty sufi-mystikoiden pyörimisen pohjalta.

Tanssija poimii myös muiden instrumenttien ja laulajan melodioita, aksentteja ja rytmejä tanssiinsa. Erityistä tunnetta luo myös mukana oleva yleisö. Tämän tunteen intensiivisyys saattaa vaihdella suurestikin. Jos laivalla on suurimmaksi osaksi ulkomaisia turisteja, he saattavat koko esityksen ajan katsella Niilin rantoja ja keskittyä ruokailuun, kun taas toisinaan varsinkin paikallisyleisö on hyvinkin responsiivinen, ja Outi kokee esitystilanteen erityisen voimakkaasti. Vuorovaikutuksen kokemukseen liittyy edellä eritelty odotus tietynlaisesta tunteesta ja se, miten hän kokee vuorovaikutuksen vastaavan tätä odotusta. Tunne ei siis synny vain tilanteessa vaan sillä on kytköksensä sekä yleisön historiallisesti ja kulttuurisesti muotoutuneisiin odotuksiin musiikin ja tanssin kyvystä liikuttaa että tanssijan kyvystä vastata noihin odotuksiin. Paul Tabar on tutkinut libanonilaisten *dabketanssia* Australiassa affektiivisuuden ja paikan näkökulmasta. Tanssiessa affektiivinen intensiivisyys näkyy hikoiluna, huutoina ja päättäväisinä liikkeinä, jotka aktivoivat ruumiillisia, aistimellisia muistoja kotimaasta. Tanssiessa näkö-, haju- ja tuntoaistit terästäytyvät ja muisti aktivoituu. Tanssissa imaginaarisen kotimaan paikka siirtyy fyysisten aistimusten alueelle. *Dabke* luo liminaalitalan, jossa selkeä kokemus yhdessä paikassa olemisesta muuttuu voimakkaasti. Tuossa välitalassa tämän hetken outous ja mahdolliset väärään paikkaan kuulumisen tuntemukset suljetaan ulkopuolelle ja imaginaarisen kotimaan muistot aktivoituvat. (Tabar 2005: 150) Muistaminen on valikoivaa ja negatiiviset asiat suljetaan pois mielestä. Esimerkiksi libanonilaista arvostettua naislaulaja Fairouzia kuunnellessaan eräs haastateltava sanoi muistavansa Libanonin moraaliset arvot, anteliaisuuden, ritarillisuuden, hän koki näiden arvojen ja ”kaiken kauniin” aktualisoituvan *dabkessa*. (Tabar 2005: 151) Tabarin mukaan: *“In dancing the dabki, the migrant does not dance to a music coming from Lebanon, he/she dances Lebanon itself.”* (Tabar 2005: 150).

Samoin Outin tanssin voi ajatella toimivan sekä turisti- että paikalliselle yleisölle yhdessä musiikin kanssa sensorisena, aistimellisena Egyptinä. Jos ja kun ääni ja liike yhdessä koskettavat yleisöä, ne tuntuvat myös katsojien ja kuulijoiden ruumiissa kineesteettisenä eläytymisenä. Arabiyleisölle tanssijan liikkeet ovat tuttuja omasta perhepiiristä, ja niihin liitettynä musiikki voi herättää hyvinkin nostalgisia tunnelmia. Toisaalta taas liikkeet naistanssijan julkisesti esittämänä korostavat eroa sosiaalisissa tilanteissa tanssivan katsojan ja esiintyjän välillä. Outi kuvaa Kairossa tanssimisen erilaisuutta suhteessa Suomeen muun muassa monitasoisuutena ja kerroksisuutena suhteessa yleisöön. Länän ovat tanssijan ruumis ja sen liikkeet, muusikoiden liikkeet ja äänet, näiden yhdessä ja erikseen yleisössä herättämät jaetut ja yksityiset mielikuvat ja tuntemukset sekä yleisön responsin, liikkeen ja musiikin herättämät tuntemukset esiintyjissä.

Kun se tanssija tanssii, niin se esittää niille [yleisölle] koskettavia lauluja ja ne tykkää siitä mitä se tanssija tekee. Ja sit millä tavalla tanssija tanssiikin, niin siinä on niin monta juttua, ja se esittää sitä laulua, sitä heidän omaa elämäänsä, ja omia tuntemuksia, niin siinä on niin paljon kerroksia, et se oikeesti tekee ne tuplavärinät kamelilla ja piruetilla niin se on

ihan merkityksetön. Se on se juttu, miten se yleisö reagoi ja kokee sen tanssin niin se on semmonen mikä mulle on tullu sitten, et mikä siinä tanssissa on oikeesti arvokasta, niin se on kirkastunu enemmän ja enemmän koko ajan. (TKU/A/06/83:14)

Äänen ja liikkeen affektiivisessa luennassa voidaan tuoda yhteen sekä tanssin tuottamat positiiviset tunteet että tapa, jolla ne valjastetaan tiettyihin tarkoituksiin: esimerkiksi häissä tanssi toimii sekä ilon ja onnen ilmaisun kanavana että naisen ruumista koskevien käsitysten murtaajana. Transformatiivisuus liittyy naistanssijan ristiriitaiseen asemaan arabimaissa. Esimerkiksi Outin tapauksessa tämän huomioiminen tarkoittaa tietynlaisen imagon luomista, johon kuuluu kunniallisuus, ylpeys ja omista fyysisen koskemattomuuden rajoista huolehtiminen sekä lavalla että sen ulkopuolella. Toisaalta taas lavalla tanssijalta odotetaan flirttailua, koketeerausta ja tietynlaisen feminiinisyiden esitystä. Lavalla, jolla Outi työskentelee, onkin erilaisia tapoja häivyttää tanssijan prostituutioleimaa. Yksi näistä on se, että tanssijoiden ei anneta ottaa juomarahaa asiakkailta. Esityshetkessä tapahtuvat äänelliset ja liikkeelliset kohtaamiset voivat sekä pysäyttää erot tanssijan ja yleisön välillä että korostaa jakamista ja yhdessä kokemista, joka liikuttaa osapuolia ainakin hetkellisesti lähemmäs toisiaan.

Aida Nourin kuriton baladi

Transformatiivisesta tunteesta oli kyse myös Kairossa kesällä 2006 seuraamassani ja taltioimassani Aida Nourin tanssiesityksessä, joka nähtiin osana kansainvälistä itämaisen tanssin festivaalin iltajuhlaa. Aida Nour on tanssinut sekä Reda Troupessa että yökerhoissa soolotanssijana, mutta on nykyisin kansainvälisesti tunnettu erityisesti rehevän egyptiläisen *baladityylin* opettajana ja esiintyy pelkästään itämaisen tanssin festivaaleilla. Nourin esitys koostui useasta tanssinumerosta, joista yksi oli tanssi Baligh Hamdin¹⁹ säveltämään ja Umm Kulthumin tunnetuksi tekemään kappaleeseen "*Ansak, ya salam*"²⁰. Tanssista, tanssijan ja yleisön käytöksestä, eleistä ja ilmeistä välittyi hyvin intensiivinen, lähes harras tunnelma erityisesti suhteessa sitä edeltävään saidi-kappaleeseen, jossa on hyvin voimakasrytmisen poljento, ja jonka aikana Nour siirtyi esiintymislavalta alas yleisön joukkoon tanssimaan. Saidin aikana osa yleisöstä tanssi mukana, kun taas *Ansak ya Salam* -kappaleen aikana yleisön eleet koostuivat käsien taputtamisesta, seisomaan nousemisesta ja pienistä vartalon musiikkia ja tanssia myötäilevistä liikkeistä. Umm Kulthum -klassikon harras tunnelma sai ajoittain toisenlaisia sävyjä esimerkiksi Nourin nostaessa välillä hameensa vyötäröä ylöspäin ja taputelllessaan

19 Baligh Hamdi sävelsi Umm Kulthumille vuosina 1960–74. Hänen sävellyksiään pidettiin kevyempinä ja joidenkin kriitikkojen mielestä jopa triviaaleina verrattuna muiden säveltäjien teosten melodialinjojen hienostuneisuuteen ja kulttuuriseen syvyyteen (Danielson 1997: 170).

20 *Ansak, Ya Salam* (I forget you, no way), säv. Baligh Hamdi, san. Ma'mun al-Shinawi.

vatsaansa samalla lavan edessä istuville tanssijakollegoilleen hymyillen. Sama ele toistui useaan kertaan myös muissa tansseissa. Outi Boman tulkitsi Aidan vatsantaputtelun kommentiksi hänen omasta ruumiinkoostaan, joka poikkesi hoikasta naisvartaloihanteesta²¹. Minua hämmensi myös Nourin yksittäinen ele, jossa hän pyyhki etusormillaan suupieliään kuten joskus sokerisen tai rasvaisen aterian jälkeen tehdään. Näitä eleitä voi tulkita muiden eleiden tavoin arkisina, aitoutta ja luonnollisuutta korostavana eleenä, joita varsinkin egyptiläisten esiintyjien tanssissa näkee. Esimerkiksi näkyvä hien pyyhkiminen ja kädellä leyhyttely on hyvin yleistä, ja tanssijat saattavat myös korjailla omaa pukuaan hyvin näkyvästi tanssin aikana. Näitä eleitä voi lukea kommentteina esimerkiksi kuumuuteen ja tanssin fyysiseen vaativuuteen. Puvun kohentaminen tuo esille myös tanssin esityksellisyyttä ja tanssijan asun erillisyyttä liikkuvasta ruumiista. Myös arkiset kävelyaskeleet keskellä tanssia ja yleisön kanssa keskustelu tai kommunikointi eleillä on yleistä. Tällaiset eleet pyrkivät myös pois äänen ja liikkeen symbioottisesta suhteesta ja kiinnittävät huomion tanssivaan ruumiiseen musiikin kustannuksella. Ylevä *tarab*-tunne rikkoutuu tässä samalla tavalla kuin *tarab*-musiikkia kuuntelevan yleisön tanssimaan ryhtyminen rikkoo oikeaa tunnetta ja musiikin ensisijaisuutta suhteessa liikkeeseen.

Luen näitä ”rikkomuksia” suhteessa *baladi*²²-estetiikkaan, jota luonnehtii maanläheisyys, nokkeluus ja tervehenkisyys. *Baladi* viittaa maalta kaupunkiin muuttaneisiin ihmisiin, jotka elävät usein kaupungin köyhillä ja ylikansoitetuilla alueilla. *Baladilla* on kontekstisidonnaisia merkityksiä, ja esimerkiksi populaarikulttuurissa sitä esitetään stereotyyppisesti maanläheisten ja seksuaalisesti estottomien naisten avulla. Nokkeluus, vapaus, itsevarmuus ja luonnollisuus liitetään *baladin*aisiin. Toisaalta *baladin*aiset saattavat määrittyä eliitin silmissä vulgaareiksi, estottomiksi ja karkeiksi (Lorius 1996b:289–290). Tunne ja tunteen esittäminen liittyy siis vahvasti erilaisiin sosiaalisiin ja sukupuolittuneisiin eroihin.

Tarab-musiikin erityisyys verrattuna populaareihin tai traditionaalisen musiikin tanssimaan houkuttaviin rytmikkäisiin kappaleisiin saattaa viitata sukupuolieron lisäksi kolonialismin aikaa seuranneisiin sosiaalisiin ja luokkaeroihin egyptiläisessä yhteiskunnassa. Tähän viittaa kansalliseen projektiin osallistuneiden egyptiläisen tanssin kehittäjien, kuten Mahmoud Redan ja Farida Fahmyin sosiaalisen taustan merkitys.

Erään suomalaisen tanssinopettajan mukaan egyptiläisen tanssin uudistaja ja kehittäjä Mahmoud Reda oli joskus aikaisemmin sanonut Umm Kulthumin musiikin olevan niin pyhää, ettei sitä voi edes tanssia. Lausuma on hyvin linjassa Mahmoud Redan elämästä ja työstä tanssin parissa tehtyjen tutkimus- ja muiden kirjoitusten (Franken 1996; Shay 2002) kanssa. Halu nostaa egyptiläisen tanssin arvostusta liittyy 1940-

21 Hoikka naisvartaloihanne on arkipäivää myös Egyptissä erityisesti kaupunkilaisten hyvin koulutettujen naisten kohdalla (Basyouny 1998). Naisten lihavuutta kommentoidaan myös aika avoimesti (esim. Reda 2000).

22 *Baladi* tarkoittaa kotimaista, ja sillä on sekä positiivisia että negatiivisia merkityksiä kontekstista riippuen. Se voi kuvata esim. ruuan kotimaisuutta, maalta kaupunkiin muuttaneiden egyptiläisten elämäntapaa ja tietynlaista tanssi- ja musiikkityyliä. (Reda 2000; Lorius 1996b: 288)

ja 50-lukujen egyptiläiseen modernismiin ja kansalliseen projektiin. Nämä taas liittyvät vahvasti kolonialismin perintöön. Kolonialismin aikana luokkajako Egyptissä syveni, ja egyptiläinen eliitti samaistui brittihallitsijoihin ja omaksui kolonialistisia asenteita. Tämä kiteytyi muun muassa tavassa, jolla perinteiset egyptiläiset elämäntavat nähdään takapajuisina kolonialistisen ajan päätyttyäkin.²³ Eurooppalaisten matkailijoiden kaksinaismoralistinen suhtautuminen erityisesti naisten esittämää vatsatanssia kohtaan siirtyi myös egyptiläisten asenteisiin, ja ryhmässä esitettävää kansantanssia pidetäänkin sopivampana tanssimuotona. Kielteiset asenteet tanssia kohtaan eivät siis liity Anthony Shayn mukaan islamiin vaan kolonialistiseen perintöön. (Shay 2002: 131–138; Franken 1996)

Egyptiläinen nationalismi muodostui brittivaltaa mukailevaksi, modernia ja urbaania elämäntapaa suosivaksi. Mahmoud Redan omalle – ja myöhemmin valtion rahoittamalle – tanssiryhmälleen tekemiä siistejä tulkintoja Egyptin kansantansseista voidaankin pitää tämän ideologian tuotteina ja tuottajina, vaikka hän on toki itsekin useaan kertaan korostanut, etteivät hänen tanssinsa ole kansantanssia. (Reda 2000; Shay 2002:145–146) Assosiaatioita prostituutioon vältettiin ja tanssista pyrittiin luomaan koko perheelle sopivaa viihdettä. Siistitystä *balad*kulttuurista luotiin kansakuntaa yhdistävää identiteettiä, jonka ajateltiin olevan vapaa länsimaisista vaikutteista. Redan luoma tanssi vetosi sekä urbaaniin eliittiin että maaseudulla eläviin egyptiläisiin; kaikki pystyivät löytämään siitä jotain tunnistettavaa omasta elämämpiiristään tai nostalgisista muistoista. (Franken 1996: 26–31) *Balad*tanssin affektiivisuus liittyy siis tiettyyn paikkaan, paikan tuntuun ja kotimaan muistamiseen tietynlaisena (vrt. Tabar 2005).

Tanssin kielteisen maineen takia sopivien tanssijoiden löytäminen tanssiryhmään oli hankalaa, mutta Redan ja Farida Fahmyn, ryhmän naissolistin tausta helpotti rekrytoimista. Fahmysta muodostui 1960–70-luvuilla tanssitähti, täydellinen antiteesi vähissä pukeissa vieraille miehille yökerhoissa esiintyvälle vatsatanssijalle. Marjorie Franken (1998: 266) onkin luonnehtinut Farida Fahmya Umm Kulthumin vastineeksi tanssin alalla. Hän oli koko kansan tytär tai sisar, (*bint al-balad*) iloinen, ulospäin suuntautunut muttei ekshibitionistinen. Hänen isänsä oli tunnettu egyptiläinen professori ja äiti britti. Fahmyn tanssiasut olivat aina peittäviä, eikä tanssi muistuttanut juurikaan yökerhoissa tai kaduilla esitettävää tanssia. (Franken 1996: 27–31; 1998: 265–266; Shay 2002:153) Redan koreografisissa strategioissa on nähtävissä Anthony Shayn mukaan muitakin egyptiläisiä vaivaava koreofobia sooloimprovisaatiotanssin eli vatsatanssin siistimisenä ja häivyttämisenä (Shay 2002; koreofobiasta ks. myös Shay 1999). Samat tanssi-liikkeet eri kontekstissa esitettynä voivat saada täysin vastakkaiset tulkinnat. Ryhmässä esitettynä liikkeet saavat sosiaalisuutta ja tanssin luonnetta ajanvietteenä korostavan merkityksen, kun taas naisen yksin julkisesti esittämä tanssi assosioituu seksuaaliseen viettelyyn ja yhteiskuntaa uhkaavaan individualismiin. (Franken 1998: 269–270) Fahmy

23 Tämä koskee mm. Nikki Keddien (1991 sit. Danielson 1997) mukaan vain joko eliittiä tai kaupungistunutta kansanosaa, ja näkymättömämpi mutta suurempi joukko on pitänyt länsimaistumista epätoivottuna ilmiönä.

tanssikin aina ryhmä taustallaan, kuten kunniallisen naisen kuuluu olla aina perheensä ympäröimä (Franken 1998: 276). Frankenin (1998: 271–272) mukaan Farida Fahmy pystyi ylittämään huonon tanssijan stereotyyppiä koska oli oikea nainen (länsimaistuneesta kaupunkilaisesta eliittiperheestä) oikeassa paikassa (itsenäistymisen ajan jälkeisessä Kairossa) oikeaan aikaan (televisiolähetysten laajenemisen aikaan).

Suhteutettuna tähän siistittyyn, Umm Kulthumin kaltaiseen koko kansan hyväksymään baladinaisen tanssiin Aida Nour on hetkittäin tanssissaan vulgaari ja ekshibitiivinen. Hän esiintyy yksin, hänellä on takanaan ura yökerhotanssijana ja hänen tanssinsa ei kunnioita koko ajan esimerkiksi Umm Kulthum -klassikon vaatimaa musiikkiin eläytymistä ja sille alistumista. ”Rahvas” ja rehevä *baladinaiseus* näyttäytyy subversivisena suhteessa kolonialismin perintönä modernisoituvan Egyptin tarpeisiin syntyneeseen eliitin *baladinaiseen*. Eleillään Nour korostaa omaa kuritonta ruumiillisuuttaan, jolla on oma elämänsä musiikista huolimatta. Aida Nourin ”häiritsevien” liikkeiden ruumiillistama egyptiläinen tunne, jota arvelen hänen tanssiaan katsoessani omassa kehossani kokevani, antaa mahdollisuuden kokea sekä äänen että liikkeen liikuttava voima. Voima on toisaalta musiikin tarkkaa tulkintaa, keholla laulamista, mutta voimaa syntyy myös liikkeestä ilman, että se on symbioottisessa yhteydessä musiikkiin. Affektin liikuttavuus perustuu yhtäältä siihen, että sillä on tunnettu ja tietty kolonialismiin, kansallisuuteen, sukupuoleen ja luokkaan liittyvä historia egyptiläisessä kontekstissa. Myös suomalaisesta näkökulmasta katsoen tunteen liikuttavuus liittyy omiin kehon topografioihin, jotka taas kytkeytyvät edelleen henkilöhistorioihin sekä kulttuuriin normeihin sopivista liikuttumisen ja liikkeen tavoista. Toisaalta tunteen tilannesidonaisuus avaa mahdollisuuksia tulla kosketetuksi ja liikutetuksi uusilla tavoilla, joista emme ennen olleet tietoisia.

Tutkimusaineisto

Boman, O. (2006). Arabiyleisön edessä tanssiminen on erilaista. *Ishtar* 2/2006, s. 18–19.

Homma Dol! Vol. 1. Music for Oriental Dance (2006). Presented by Riikka and Hannele. CD-levy.

Reda, M. (2000). Puheenvuoro 8.6.2000 järjestetyssä Yalla! 2000 -festivaalin Egyptiläisen tanssin seminaarissa, Helsingin yliopisto. Äänitallenne kirjoittajan hallussa.

Senkovich, N. (2006). *The Bellydancers of Cairo*. DVD-dokumentti.

Turun yliopiston Kulttuurien tutkimuksen laitoksen Uskontotieteen ja folkloristiikan äänitarkiston kokoelmat (TKU). Haastattelut on litteroitu.

TKU/A/06/83, Salo 2.5.2006
Haastattelija Anu Laukkanen
Haastateltava Outi Boman

TKU/A/06/84a, Kairo 25.6.2006
Haastattelija Anu Laukkanen
Haastateltava Outi Boman

Lähteet

Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London and New York: Routledge.

Ahmed, S. (2003). Pelon politiikka. Suom. Laura Huttunen. Teoksessa Lehtonen, M. & O. Löytty (toim.) *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, s. 189–213.

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

Al Faruqi, L. I. (1978). Dance as an Expression of Islamic Culture. *Dance Research Journal* 10, 2, s. 6–13.

Ang, I. (2001) *On not speaking Chinese. Living between Asia and the West*. London & New York: Routledge.

Basyouny, I. F. (1998). Just a Gaze. Female Clientele of Diet Clinics in Cairo: An Ethnomedical Study. *Cairo Papers in Social Science* 20, 4. Cairo: The American University in Cairo Press.

Berlant, L. (1997). *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham: Duke University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.

Damsholt, I. (2006). Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic. *The Opera Quarterly* 22, 1, s. 4–21.

Danielson, V. (1996). New Nightingales of the Nile: popular music in Egypt since the 1970s. *Popular Music* 15, 3, s. 299–312.

- Danielson, V. (1997). *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Evers, C. (2006). How to Surf. *Journal of Sport & Social Issues* 30, 3, s. 229–243.
- Foster, S. L. (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.
- Franken, M. (1998). Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film. Teoksessa Sherifa Zuhur (toim.) *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East*, s. 265–281. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Franken, M. A. (1996). Folkloric Dance and National Identity. Farida Fahmy and the Reda Troupe of Egypt. Teoksessa Hg. M. Nürnberg & S. Schmiderer (toim.) *Tanzkunst, Ritual und Bühne: Begegnungen zwischen Kulturen*. Frankfurt am Maine: IDK-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Hemmings, C. (2005). Invoking Affect. Cultural Theory and the Ontological Turn. *Cultural Studies* 19, 5, s. 548–567.
- Hytönen, E. (2006). Ammattimuusikoiden flow-kokemuksia jazzissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 18, s. 59–76.
- Karayanni, S. S. (2004). *Dancing Fear and Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Kealiinohomoku, J. (1983). An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. Teoksessa Cohen, M. & R. Copeland (toim.) *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 533–549. Oxford: Oxford University Press.
- Keddie, N. R. (1991). Introduction: Deciphering Middle Eastern Women's History. Teoksessa Keddie, N. R. & Beth Baron (toim.) *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*. New Haven: Yale University Press.
- Koivunen, A. (2001). The Affective Turn? Teoksessa Koivunen, A. & Paasonen, S. (toim.) *Conference proceedings for Affective Encounters. Rethinking embodiment in media studies*. University of Turku, School of Art, Literature and Music, Media Studies, Series A, 49 (2001), s. 79. [Verkkojulkaisu]. Saatavuus: <http://www.utu.fi/hum/mediatutkimus/affective/koivunen.pdf>
- Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.

- Laukkanen, A. (2003). Luonnollista liikettä, epäsopivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa. Teoksessa Saarikoski, H. (toim.) *Tanssi tanssi – kulttuureja, tulkintoja*, s. 191–223. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leavitt, J. (1996). Meaning and feeling in the anthropology of emotions. *American Ethnologist* 23, 3, s. 514–539.
- Lorius, C. (1996). Desire and the Gaze. Spectacular Bodies in Cairene Elite Weddings. *Women's Studies International Forum* 19, 5, s. 513–523.
- Lorius, C. (1996b). "Oh boy, you salt of the earth": outwitting patriarchy in raqs baladi. *Popular Music* 15, 3, s. 285–298.
- Markussen, T. (2006). Moving worlds. The performativity of affective engagement. *Feminist Theory* 7, 3, s. 291–308.
- Martin, R. (1993). Agency and History: The Demands of Dance Ethnography. Teoksessa Foster, S. L. (toim.) *Choreographing History*, s. 105–115. Bloomington: Indiana University Press.
- Maus, F. E. (1993). Masculine Discourse in Music Theory. *Perspectives of New Music* 31, 2, s. 164–293.
- Nieuwkerk, K. van (1996). "A Trade Like Any Other". *Female Singers and Dancers in Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Pajala, M. (2006). *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto.
- Parviainen, J. (2006). *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Paukkunen, E. (2006). Ruumiillisen tiedon jäljillä. *Musiikin suunta* 28, 4, s. 29–38.
- Probyn, E. (2005). *Blush. Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Racy, A. J. (2003). *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ram, K. (2005). Phantom Limbs: South Indian Dance and Immigrant Reifications of the Female Body. *Journal of Intercultural Studies* 26, 1–2, s. 121–137.

Rosaldo, M. Z. (1984). Toward an anthropology of self and feeling. Teoksessa Shweder, R. A. & R. A. Levine (toim.) *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion*, s. 137–157. Cambridge: Cambridge University Press.

Sabbah, F. (1984). *Woman in the Muslim Unconscious*. London: Pergamon.

Savigliano, M. E. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder & Oxford: Westview Press.

Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Sedgwick, E. K. (1997). Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You. Teoksessa Sedgwick, E. K. (toim.) *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, s. 1–37. Durham: Duke University Press.

Shay, A. (1999). *Choreophobia. Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa: Mazda Publishers.

Shay, A. (2002). *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Shay, A. (2005). The male oriental dancer. Teoksessa Shay, A. & B. Sellers-Young (toim.) *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy*, s. 85–113. Costa Mesa: Mazda Publishers.

Sheets-Johnstone, M. (2000). Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship. Teoksessa Núñez, R. & W. J. Freeman (toim.) *Reclaiming Cognition. The Primacy of Action, Intention and Emotion*, s. 259–277. Exeter: Imprint Academic.

Shiloah, A. (1995). *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press.

Siljamäki, M. (2002). Kokemuksia afrikkalaisen tanssin oppimistapahtumasta. Esitelmä Jyväskylän yliopistossa *Arjen satumaa* -tanssintutkimusseminaarissa 26.7.2002.

Sklar, D. (1994). Can Bodylore Be Brought to Its Senses? *The Journal of American Folklore*, 107 (1994), s. 423, 9–22.

Tabar, P. (2005). The Cultural and Affective Logic of the Dabki: A Study of a Lebanese Folkloric Dance in Australia. *Journal of Intercultural Studies* 26, 1–2, s. 139–157.

Tarvainen, A. (2006). Käheys. *Etnomusikologian vuosikirja* 18, s. 77–108.

Valovirta, E. (2006). "Oudot" tunteet: affektiivinen feministinen lukijateoria ja karibia-lainen naiskirjallisuus. *Naistutkimus* 3/2006, s. 4–16.

White, B. (2006). "As if they didn't hear the music," Or: How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse. *The Opera Quarterly* 22, 1, s. 65–89.

Väisänen, A. O. (1990). Laulu ja soitto kansanelämässä. Teoksessa Pekkilä, E. (toim.) *Hiljainen haltioituminen. A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*, s. 42–46. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Väätäinen, H. (2003) *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Turku: Åbo Akademis förlag.

Ylönen, M. (2000). Evelyinin tanssi: kokemuksia ja tulkintoja nicaragualaisesta May Pole-tanssista. *Suomen Antropologi* 25, 3, s. 37–53.

Ylönen, M. (2003). Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja. Teoksessa Saarikoski, H. (toim.) *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*, s. 53–88. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tieto ja tietäminen itämaisessa tanssissa

Etniseksi miellettyjen tanssien, kuten itämaisen tanssin opettamisessa ja esittämisessä korostetaan usein tiedon merkitystä tanssin ymmärtämiselle. Tiedolla voidaan tarkoittaa ensinnäkin käsitteellistä tietoa tanssin historiasta, kulttuuritaustasta ja nykysuuntauksista. Tanssia koskeva tieto on myös kokemuksellista, ruumiillista ja kinesteettistä: kykyä reflektoida oman kehon liikkeitä ja tuntemuksia ja muokata niitä tanssitekniikan tai esteettisten ideaalien suuntaan. Kolmas tärkeä tiedon ja ymmärtämisen alue on kyky pohtia erojen ja erilaisuuden sekä vallan suhteita sekä kulttuuriseen kohtaamiseen liittyviä eettisiä kysymyksiä suhteessa esitettävään tanssiin.

Tanssi-lehdessä julkaistiin vuonna 2002 artikkeli itämaisesta tanssista otsikkonaan ”Raqs sharqi ja etnopedagogia” (Harjula 2002). Juttua varten oli haastateltu suomalaista Eeva Liisa Kallionpäättä, joka on perehtynyt Lontoossa vaikuttavan Suraya Hilalin egyptiläisen tanssin pohjalta kehittämään *raqs sharqi* -tanssityyliin¹. Artikkelissa esitetään huoli aidon egyptiläisen tanssin katoamisesta – ja aidolla tarkoitetaan Egyptissä suljetuissa perhejuhlissa esitettävää tanssia – kun taas yökerhoissa esitettävä ja Suomessakin suosittu itämaisen tanssin muoto leimataan artikkelissa epäaidoksi, etnopedagogiksi tai ”energiavarkaaksi”. (Harjula 2002, 26). Kallionpää toistaa artikkelissa kertomuksen, jonka mukaan niin sanotun itämaisen tanssin tai ”napatanssin” juuret ovat eurooppalaisessa kolonialismissa ja orientalismissa, kun Egyptissä ryhdyttiin tuottamaan yökerhoviihdettä siirtomaayläluokalle. Vatsatanssissa yhdistyvät eri arabimaiden tanssiperinteet muun muassa länsimaiseen balettiin, ja se voi olla Kallionpään mukaan hyvää tai huonoa, mutta *raqs sharqi* se ei ole. Vaikka Kallionpää kokee tarpeettomana ja turhauttavana tanssityylien erojen tiukan määrittelyn, tekstissä tuotetaan kuitenkin vahvaa erotelua *raqs sharqin* ja ”napatanssin” välille. (Harjula 2002, 26–27.) Tanssin alkujuurien etsiminen, aidon tanssin seuloutuminen keinotekoisesta ja oman sisäisen eheytyksen tarinat punoutuvat artikkelissa yhteen. Oikea tieto tanssin historiasta, aidon tunnistaminen ja omaa sisäistä maailmaa koskeva tieto käyvät artikkelissa vuoropuhelua.

Tutkin tässä artikkelissa tiedon ja tietämisen merkitystä itämaisen tanssin esittämiselle sekä vastaanotolle erilaisissa tilanteissa ja ympäristöissä. Olen kiinnostunut siitä, miten tanssijat itse hahmottavat tiedon ja tietämisen merkitystä esittäessään itämaista tanssia Suomessa. Itämainen tanssi (vatsatanssi) on kattoterminä erilaisille soolo- ja ryhmätanssien muodoille, joita tanssitaan sosiaalisissa tilanteissa sekä ammattilaisten

1 Ruotsalainen etnologi Karin Högström (2010) on kirjoittanut myös *raqs sharqi* -tyylistä ja sen harrastajista väitöskirjassaan itämaisesta tanssista Tukholmassa.

esittämänä muun muassa Lähi-idässä ja Pohjois-Afrikassa. Itämaista tanssia voidaan pitää ylirajaisena ja hybridisenä tanssimuotona, sillä se on muuttunut omista ”kotimaisaan” erilaisten vaikutteiden ja ihmisten liikkumisen myötä sekä matkatessaan uusiin paikkoihin (Shay & Sellers-Young 2005), kuten Suomeen 1990-luvulta lähtien. Tässä artikkelissa kysynkin, mikä on itämaisen tanssin tietoa. Mitä tietämisellä tarkoitetaan? Mitä merkitystä tiedolla ja tietämisellä on itämaisen tanssin esityksissä tanssijoille ja katsojille? Millaisia eettisiä ulottuvuuksia itämaisen tanssin tiedolla on?

Tietäminen ja eettisyys

Etniseksi miellettyjen tanssien opettamisessa ja esittämisessä korostetaan usein tiedon merkitystä tanssin ymmärtämiselle. Tiedolla voidaan tarkoittaa ensinnäkin käsitteellistä tietoa tanssin historiasta, kulttuuritaustasta ja nykysuuntauksista (Lindgren 2011, 54). Esimerkiksi Hannele Lindgren (2011) tutki itämaisen tanssin opettamista käsittelevässä pro graduussaan, millaista tietopohjaa itämaisen tanssin opettajaksi kehittymisen prosessissa tarvitaan. Lindgrenin haastattelemat opettajat nimesivät olennaisiksi tietämisen alueiksi ensinnäkin lajille tyypillisen liikekielen ja estetiikan tuntemuksen, musiikin, soitinten ja rytmien tunnistamisen sekä yleisen tietouden arabikulttuurista ja sen tyypillisistä piirteistä (mt., 90). Toiseksi tanssia koskeva tieto on kokemuksellista, ruumiillista ja kinesteettistä: kykyä reflektoida oman kehon liikkeitä ja tuntemuksia ja muokata niitä tanssitekniikan tai esteettisten ideaalien suuntaan (mt., 95). Kolmanneksi tärkeäksi tiedon ja ymmärtämisen alueeksi lisäisin kyvyn pohtia erojen, erilaisuuden sekä vallan suhteita sekä kulttuuriseen kohtaamiseen liittyviä eettisiä kysymyksiä.

Alun esimerkissä esiintyvää luonnehdintaa vatsatanssista etnopelleilynä voi lukea etnisten erojen esittämisen eettisyyteen liittyvänä kannanottona. Pelleily erojen kustannuksella, toisen esittäminen naurettavassa valossa asettuu epäeettiseksi positioksi. Itämaisen tanssin kohdalla orientalistiset ja eksotisoivat tanssin kehystykset olisivat täten epäeettisiä. Vakavasti otettava esitys taas on totta ja aitoa, ja pohjautuu oikeanlaiselle tiedolle. Etnisen dragin käsite haastaa tämän näkemyksen esityksestä sinänsä eettisenä tai epäeettisenä, totena tai valheena. Katrin Sieg (2002) on hahmottanut etnisen dragin sellaisina sukupuolen, etnisyyksien ja kansallisuuksien esityksinä, jotka horjuttavat oletusta esittäjän ”todellisen” identiteetin ja esitettävän roolin vastaavuudesta. Etnisessä dragissa keskeistä on esityksen ja siitä tehtyjen tulkintojen konteksti, ja moninaiset katsojapositionit, joita esityksessä tarjoutuu. Yhden mielestä vatsatanssiesitys on juuri sitä, mitä hän on kuvitellutkin sen olevan, toinen tietää, että tällaista tämä on ja kolmas voi kiistää koko esityksen merkityksen ”alkuperäistä” tanssia halventavana ja tietämättömänä ”valetanssina”. Tässä artikkelissa etninen drag toimiikin tietämistä haastavana ja monipuolistavana näkökulmana, sillä se pakottaa tarkastelemaan kunkin tulkintatapahtuman kontekstia ja tulkitsijoita tarkemmin.

Ettinen näkökulma liittyy ennen kaikkea feministisessä epistemologiassa ja jälkikolonialisissa tutkimuksissa keskeisiin ajatuksiin tiedon ja tietämisen suhteesta valtaan. Sekä feministisessä että jälkikolonialisissa tietoa ja tietämistä koskevassa keskustelussa on kritisoitu kartesiolaiseen dualismiin perustuvia jaotteluja tiedon subjettiin ja objektiin, mielen ja ruumiin tietoon sekä järkeen ja tunteeseen. Dualismin ensimmäinen vastinpari on yleensä merkinnyt valkoista, länsimaista ja/tai maskuliinista tietäjäsubjektin positiota, josta käsin on tuotettu ei-länsimaisia ja/tai ei-valkoisia naisia koskevaa tietoa. Tanssin ja muun esittävän taiteen ja populaarikulttuurin yhteydessä on käyty keskustelua representaatioiden eettisyydestä ja niiden suhteesta tietoon ja tietämiseen. Toisen tietämistä on käsitelty yhtenä kolonialistisen hallinnan ja toiseuttamisen muotona esimerkiksi Edward Saidin 1978 muotoilemassa ajatuksessa orientalismista (Said 1979/1978), joka on ollut yksi keskeisistä populaareista ja tutkimuksellisista viitekehyksistä, josta itämaista tanssia länsimaissa on tarkasteltu. Itämaista tanssia ja Orienttia koskevilla mielikuvilla on ollut suuri merkitys niin tanssin vastaanotossa kuin sen esityksissä ja tanssia koskevissa populaareissa keskusteluissa (Sellers-Young & Shay 2005; Dox 2006).

Donnalee Dox näkee länsimaisessa (lähinnä pohjoisamerikkalaisessa) itämaisessa tanssissa käännteistä orientalisimia. Länsimaisen katseen tuottamat kuvat mystisistä ja hunnutetuista haaremin naisista kääntyvät Doxin mukaan itämaisessa tanssissa länsimaiselle rajoittavalle naiskuvalle vaihtoehtoiksi visioiksi naisten omasta tilasta sekä oman ruumiin ja seksuaalisuuden aidosta ilmaisusta. Itämaisen tanssin orientalismissa keskiössä on kokeva ja tanssiva naissubjekti, ei miehisen katseen määrittämä objekti. (Dox 2006, 52–54.) Vieraasta kulttuurista omaksuttuja elementtejä voidaan käyttää myös korostamaan omaa taiteilijuutta (Sieg 2002, 135) tai tuomaan eksoottista maustetta tylsään valkoiseen etnisyyteen (Ahmed 2000, 116–118).

Doxin mukaan orientalismista eivät pääse eroon myöskään ne länsimaiset tanssijat, jotka painottavat toiminnassaan tanssin alkuperäisen kulttuurisen kontekstin tunteesta, tutkimista ja tälle tiedolle uskollista tanssin esittämistä. (Dox 2006, 52–54.) ”Tietäminen” ei välttämättä tee lainaamista tai omimista yhtään sen eettisemmäksi, sillä tietoa toisesta saatetaan tuottaa esimerkiksi oman tietäjän aseman pönkittämiseksi. (Sieg 2002, 130–133.) Toisen tietäminen ja ”toisten” tanssien esittäminen uusissa konteksteissa voi liittyä myös hyvää tarkoittavaan pelastusoperaatioon, jossa vieraassa kulttuurissa ilmenevä kielteinen suhtautuminen omaan tanssiperinteeseen nähdään uhkana lajin säilymiselle, ja länsimaisten tanssijoiden toiminta nähdään avaimena perinteen säilymiseen. (Maira 2008, 336; vrt. myös Sieg 2002, 130–131.) Feministisessä keskustelussa tämä juonne on nähty yhtenä länsimaisen feminismin tapana uusintaa valtasuhdetta kolmannen maailman naisiin, jotka nähdään apua ja tukea tarvitsevina uhreina (Maira 2008, 336; Mohanty 1999; 2003).

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että itämainen tanssi lännessä olisi sinänsä kulttuurista hyväksikäyttöä. (Dox 2006, 67.) Ruotsalaiset etnologit Magnus Berg ja itämaista tanssia Ruotsissa tutkinut Karin Högström puhuvat positiivisesta orientalismista, joka stereo-

tyyppihin ja mielikuviin perustuessaankin vie länsimaisia tanssinharrastajia lähemmäksi vierasta ja edesauttaa kulttuurista kohtaamista (Högström 2010, 14, 16, 183; Berg 2001). Jälkikoloniaalin kritiikin ja feministisen erokeskustelun perusteella positiivista tai käänteistä orientalismia voidaan luonnehtia vieraan tai eron rakastamiseksi, jossa ero ja erilaisuus fetisoidaan ”toisen” ja vieraan ominaisuudeksi (Ahmed 2000; vrt. Löytty 2005, 180–182). Eron rakastaminen liittyy myös suvaitsevaisuus-keskusteluun, jossa luodaan enemmistösubjektin, suvaitseijan ja vähemmistösubjektin, suvaitsevan positiot (esim. Ang 2001; Suurpää 2005). Kysymykseen toisen esittämisestä ja tiedosta liittyykin eettinen ulottuvuus, kuten jälkikoloniaalit feministitutkijat ovat tuoneet esille: miten esittää toinen yksilöllisenä ja erillisenä pysäyttämättä tätä jonkin stereotyyppisen hahmon kuvaksi tai eron merkitsemäksi? (Ahmed 2000; Ang 2001.)

Itämaisen tanssin hahmottaminen etnisenä dragina suuntaa katseen ”pelkästä esityksestä” tai esittäjän intentioista laajempaan tilanteeseen, jossa ovat läsnä esittäjä ja erilaisia tulkintoja tekevät katsojat, ja tietysti tehdyille tulkinnoille pohjaa tarjoavat menneet tulkinnat. Tätä voidaan kutsua Amy Robinsonia (1994, 723–724) mukaillen identiteetin teatteriksi, jossa on kolme osapuolta: se, joka esittää ”toista” (ja menee esimerkiksi täydestä taitavana ja tanssinsa taustatuntevana egyptiläisen tanssin esittäjänä), se, joka ottaa esityksen tosissaan (tämä on tosiaan taitava tanssija) sekä sisäpiirin todistaja (tiedän, että hän ei ole taitava, hän vain esittää taitavasti).

Tässä artikkelissa tanssivat ja puhuvat enimmäkseen suomalaisessa Masrah-tanssiryhmässä mukana olleet tanssijat, jotka ovat saaneet tanssioppinsa Suomessa ja joilla on vaihtelevia kontakteja egyptiläiseen tanssimaailmaan. Olen seurannut Masrahin toimintaa noin 1990-luvun puolivälistä saakka etäältä tanssin harrastajana, esittäjänä ja opettajana, ja tutkimusmielessä vuosina 2003 ja 2004 seuraten ryhmän harjoituksia ja haastatellen *Tamsileya!*-esityksessä esiintyneitä tanssijoita ryhmissä ja erikseen keväällä 2004. Haastattelujen teemaksi valitsin tanssijoiden suhteen kulttuuriin: miten he hahmottavat egyptiläisen tanssin suhdetta sen kulttuuriseen kotiin sekä omaa rooliaan kulttuurien välisessä tilassa? Artikkelin ensimmäisessä osassa käsittelem Masrahin toimintaa ja sen suhdetta ”egyptiläiseen kulttuuriin”. Toisessa osassa käsittelem Masrahin tanssijoiden suhtautumista kulttuuriseen tietoon ja sen merkitykseen.

Masrah ja Mahmoud Reda egyptiläisen tanssikulttuurin edistäjinä

Vuonna 1992 Helsingissä perustetun Masrah-yhdistyksen toimintaa on leimannut pyrkimys kulttuurintuntemukseen ja uskollisuus egyptiläiselle tanssiperinteelle. Verkkosivuillaan Masrah määrittelee tavoitteekseen ”edistää arabialaisen tanssikulttuurin tietoutta ja nostaa itämaisen tanssin tasoa etnisenä taidetanssina” (Masrah 2011). Masrah on luonut Suomessa ammattimaista profiilia itämaiselle tanssille, joka tuli 1990-luvulla tunnetuksi nimenomaan jokanaisen tanssiharrastuksena. Tuolloin itämaisen tanssin – tai vatsatanssin – esityksiä ja tulkintoja luonnehti eksotismi ja orientalismi,

ja esimerkiksi erilaiset haaremifantasiat olivat tyypillisiä tanssiesitysten kehystyksiä. Myös tanssin naisellisuuden ja terveellisyyden korostaminen liittyivät tanssilajin alkuvaiheisiin Suomessa (Laukkanen 2003). 1990-luvun lopulla tietoa tanssin kulttuurisista juurista alkoi olla saatavilla yhä enemmän muun muassa internetin ja vierailevien tanssinopettajien kautta. Myös matkat Lähi-itään ja erityisesti Egyptiin tulivat useamman tanssinharrastajan ulottuville, ja egyptiläisestä tyylistä alkoi tulla yhä selkeämmin ja yhä useamman suomalaisen tanssijan esikuva. (Vrt. Högström 2010.)

Masrah on arabiaa ja tarkoittaa teatteria, ja tanssin näyttämöllepano ja siinä kehittyminen ovatkin olleet yhdistyksen toiminnalle keskeistä. Masrah tuotti vuosina 1995–2006 useita teemallisia tai juonellisia tanssiesityksiä, jotka jollain tavalla liittyivät egyptiläiseen kulttuuriin. Koreografiat ovat olleet vaihtelevasti Masrahin tanssijoiden omia sekä etupäässä egyptiläisten koreografien tuotoksia, ja tyyli on vaihdelleet maanläheisestä ”koko kansan” soolotanssi baladista suurelle yleisölle tunnetumpaan estraditanssiin sekä erilaisiin kansantansseihin. Masrahin tanssijat ovat opiskelleet ja esittäneet egyptiläisiä kansantansseja esikuvanaan Egyptissä toimivat kansantanssiryhmät (TKU/A/06/54:8). Mahmoud Redan vuodesta 1959 luotsaama Reda Troupe on tehnyt ilmeisen vaikutuksen moniin länsimaalaisiin tanssinharrastajiin (vrt. Lindgren 2011, 82). Reda on vierailut Masrahin vieraana Suomessa useita kertoja, ja hänen koreografioitaan ja tanssisarjojaan on opiskeltu suomalaisten opettajien johdolla osana itämaisen tanssin ja kansantanssien perustekniikkaa. Vuonna 2004 Masrahin naistanssijat esiintyivät yhdessä Reda Troupen egyptiläisten miestanssijoiden ja El Nugum -orkesterin kanssa Yalla!-festivaaleilla Helsingissä. Masrahin taiteellinen johtaja Tuija Rinne² ja Mahmoud Reda luotsasivat projektia yhdessä sekä Kairossa että Helsingissä, ja harjoittivat tanssijoita ja orkesteria Redan vuosien varrella tekemiin tansseihin. Masrahin julkaisemassa tiedotteessa Redan saamasta tunnustuksesta Egyptissä kerrotaan, että ”hän pitää suomalaista Masrah-tanssiryhmää ja sen taiteellista johtajaa Tuija Rinnettä yhtenä merkittävimmistä Egyptin ulkopuolisen egyptiläisen tanssin tuottajista” (Lindfors 2004). Redan asema itämaisen tanssin kentällä sekä hänen tiivis yhteistyönsä Masrahin kanssa antaakin aihetta tutkia tarkemmin Redan tanssien taustaa. Millaista egyptiläisyyttä niissä esitetään?

Redaa on luonnehdittu egyptiläisen tanssin uudistajaksi, joka on omiin kenttätöihinsä perustuen luonut näyttämöllä esitettäviä versioita erilaisista kansantansseista. Kuten Tuija Rinne on kirjoittanut, Reda ei ole tuonut tansseja näyttämölle sellaisenaan, vaan on muokannut ne ”oman taiteellisen näkemyksensä mukaisesti: alun perin soolotanssista saattaa näyttämöllä tulla ryhmätanssi, tanssi luodaan arkielämän elekielestä tai tanssi on kokonaan fantasiaa. Tärkeintä on kuitenkin aina kunnioittaa kyseisen tanssin tai laulun alkuperäistä henkeä ja kansaa, jonka parista se on tallennettu” (Rinne 1997, 40–41; Fahmy 1987, 23–24). Vaikkei Redan tavoitteena ollutkaan tuottaa etnografista

2 Ryhmän taiteellista johtajaa Tuija Rinnettä pidetään haastattelemini tanssijoiden keskuudessa akateemisen koulutuksen, omaehtoisen opiskelun ja perhetaustansa kautta arabikulttuurin ja arabian kielen, ja erityisesti egyptiläisen kulttuurin tuntijana.

dokumenttia Egyptin tansseista, oli Redan kenttätyön periaatteena vain alkuperäisen ja autenttisen tanssin havainnointi (Fahmy 1987, 44–45). Redan ryhmässä tanssinut Farida Fahmy siteeraa Redan omaa tekstiä vuodelta 1968:

”Tapasimme Assuanissa monia nuubialaisia nuorukaisia, jotka esittivät tanssin, josta saatoimme sovittaa useita liikekuvioita. Suljimme silmämme heidän ylpeänä esittämältään ’twistiltä’ kuin sitä ei olisi koskaan tapahtunut. Kansantaiteen tutkijan tulisi erottaa, mikä on autenttista ja mikä ulkomaista siinä, mitä hän kohtaa usein kenttämatoillaan.” (Reda 1968, 37; ref. Fahmy 1987, 45)³

Länsimaista alkuperää oleva twist ei siis sopinut tanssin inspiraatioksi, vaikka Reda hyödynsikin tansseissaan ja tanssijoita harjoittaessaan muun muassa baletin ja show-tanssin elementtejä. Etnisen dragin kautta tarkasteltuna tässä Redan ja assuanilaisten nuorukaisten kohtaamisessa esitetty twist murensi kuvaa kansasta esittämässä omia tanssejaan, mikä ei sopinut Redan omaan kansallisväritteeseen agendaan. Hän kieltäytyi näkemästä ”vierasta” tanssia ja kiisti sen merkityksen osana egyptiläistä tanssiperinnettä, tai ainakin osana sellaista perinnettä jota hän halusi esittää lavalla. Tässä kontekstissa ”etnopedagogiksi” saattoikin määrittäytyä ulkomailta lainattu twist.

Tämä ilmiö ei ole tietenkään ainutlaatuinen tanssin tai muidenkaan kulttuuristen esitysten maailmassa (Shay 2002; Desmond 1997). Esimerkiksi sukupuolta ja seksuaalisuutta säätelevät normit ovat vaikuttaneet siihen, millaiset tanssit ovat jatkaneet elämäänsä vaikkapa tanssifolklorismin myötä (esim. Hoppu 2006, 28). Tanssin autenttisuus ja aitous määrittyykin aina aitouden puolestapuhujan omaan aikaan ja paikkaan liittyvistä tarkoituksista käsin. Siinä on kysymys kulttuurisesta määrittelyvallasta: kuka määrittää oikeanlaisen egyptiläisen tanssin esityksen? Autenttisuuden ajatusta voidaankin tarkastella performatiivisen toiston kautta. Miten idea alkuperäisestä ja autenttisesta tanssista tuotetaan? Tai miten alkuperäisyyden ideaa kritisoidaan? (Bendix 1997; Kaschl 2003; Hughes-Freeland 2008.)

Muun muassa Anthony Shay (2002; ks. myös Fahmy 1987; Franken 1996; 1998) on tutkinut Redan tanssiryhmän repertoaaria ja toimintaa, ja hän kytkee kansantanssien elvytyksen osaksi Egyptin kolonialismin jälkeistä modernisaatiota ja nationalismia, johon kuului intellektuellien kiinnostuksen herääminen omaa kansankulttuuria, kuten tanssia kohtaan⁴. Shayn mukaan Mahmoud Redan luomien egyptiläisten tanssien

3 Käännös kirjoittajan. ‘In Aswan, we met with a number of Nubian youths who presented a dance from which we were able to adapt many movement figurations. As for the ‘Twist’ that they proudly performed for us, we just closed our eyes to it, as if it had never happened. A researcher of folk arts should differentiate what is authentic and what is foreign, as he is bound to come across it often in his field trips.’ (Reda 1968, 37; ref. Fahmy 1987, 45.)

4 Shay (2002) hyödyntää analyysissään Timothy Mitchellin (1991) ja Walter Armbrustin (1996) havaintoja kolonialismin jäljistä Egyptissä.

representaatioissa on nähtävissä kolonialismin myötä syventynyt jako yläluokkasiin, modernia Egyptiä kannattaviin egyptiläisiin ja ”tavalliseen” kansaan, jonka perinteiset tavat olivat merkki takapajuisuudesta, laiskuudesta ja löyhästä moraalista. Shay näkee tämän foucaultaisen itsekurin ja sisäistetyin kolonialismin yhdistelmänä, jolloin egyptiläiset omaksuivat brittivallan edustajien ja orientalistien kielteiset ja torjuvat asenteet erityisesti naisten esittämää improvisoitua soolotanssia kohtaan, mutta myös miesten esittämää naiselliseksi ja epämiehekkääksi miellettyä tanssityyliä kohtaan. Shayn mukaan nämä asenteet näkyvät suoraan Mahmoud Redan kaltaisten koreografien tanssillisissa ratkaisuisissa. (Shay 2002, 131–132.) Selkeä erottelu miesten ja naisten liikekielen tapahtui korostamalla miesten tanssien hypermaskuliinisuutta korkein hyppin ja tilaa ottavin asennoin ja myös luomalla erityistä miesten tanssia sellaisiin tansseihin, joissa sitä ei edes alunperin ollut (Shay 2009, 296–299; ks. myös Karayanni 2009; vrt. Kaschl 2003, 203 debke-tanssista). Reda muokkasi naisten liikekieltä perinteisessä improvisoidussa soolotanssityylissä esimerkiksi pilkkomalla osiin perinteisten naistanssijoiden epämääräiset ja osittain hallitsemattomat lantionvärinät niin, että ne saattoi suorittaa täsmällisesti (Fahmy 1987, 66). Tanssin esityskontekstiksi valittiin teatterilava yökerhon sijaan, ja ryhmään valittiin tanssijoita ylemmistä sosiaaliluokista. Kaikkia näitä toimia voidaan lukea pyrkimyksenä nostaa egyptiläisen tanssin mainetta ja arvostusta, ja pyyhkiä pois sen kytköksiä yökerhotanssijaan, joka on edelleen lähtökohtaisesti Egyptissä toisen luokan kansalainen, koska esiintyy vieraille miehille paikoissa, joissa tarjoillaan alkoholia ja joihin liitetään prostituutio (Fahmy 1987; Shay 2002).

Myös suomalaiselle Masrah-ryhmälle oli tärkeää nostaa tanssin arvostusta ja tuoda se ravintoloista teatterilavoille. Suomalaisessa mediassakin tuotetut mielikuvat itämaisestä tanssista liittyivät 1990-luvulla vahvasti eksoottisina ja eroottisina pidettyihin soolotanssiesityksiin. Näyttämö tilana mahdollisti myös ryhmäesitysten kehittämisen ja monipuolisemmat koreografiset sommitelut. (TKU/A/06/54: 5, 7–9.) Vaikka Reda Troupella ja Masrahilla on ollut samankaltaisia tavoitteita itämaisen tanssin arvostuksen kohottamisen suhteen, ovat toiminnan kontekstit ja ideologiset puitteet olleet tietysti varsin erilaisia. Egyptiläinen nationalismi Masrahin esittämässä tansseissa jää Suomessa – kuten myös Egyptissä – useimmiten näkymättömiin ja tilalle tulevat muut merkitykset: egyptiläisen kulttuurin sekä egyptiläisen koreografian, Mahmoud Redan työn esittäminen ja arvostus. Redan tanssit ovat saaneet uudenlaisia tulkintoja Masrahin esityksissä muun muassa naisten esittäessä Redan tanssien miesrooleja irtoviiksissään ja galabeijoissaan, koska miestanssijoita ei ole ollut saatavilla.

Masrahin toiminnassa ei kuitenkaan ole keskitytty pelkästään Redan luomien kansantanssien opiskeluun. Redan tanssiryhmässä aikanaan tanssineiden Raqia Hassanin ja Aida Nourin panos egyptiläisen tanssin kentällä on ollut merkittävä, ja vuonna 2003 esitetty Tamsileya!-esitys koostuikin pelkästään Nourin ja Hassanin vuosien aikana suomalaisille ja suurelle joukolla länsimaisia tanssinharrastajia opettamista tansseista. Käsittelen seuraavissa luvuissa Tamsileyassa tanssineiden naisten näkemyksiä kulttuurisen tiedon merkityksestä itämaisen tanssin esittämiselle.

Kulttuurinen tieto ja paljastumisen pelko

Itsensä toisten katseille ja tulkinnoille alttiiksi asettumiseen liittyy aina toiveita ja odotuksia siitä, miten tulee otetuksi vastaan. Joillekin haastattelemilleni itämaisen tanssin esittäjille nämä toiveet ja odotukset voivat ilmetä myös pelkona paljastumisesta, jossa heidät osoitetaan tietämättömiksi tai taitamattomiksi tanssijoina tai itselleen ”vieraan” kulttuurin esittäjinä. Monet itämaisen tanssin esittäjät Suomessa antavatkin erityistä painoarvoa yleisössä oleville egyptiläisille tanssiesityksen arvioijana, vaikka he eivät olisi edes tanssijoita tai tanssinopettajia (vrt. Robertson 1998, 129). Yksi Masrahin tanssijoista oli katsonut Tamsileya!-esityksen videolta egyptiläisen ystävänsä kanssa, joka oli selittänyt nauhalla nähtyjä ja kuultuja asioita kulttuuritietämyksestään käsin. Tanssija oli kokenut, että vasta tuolloin hän ymmärsi, mitä he olivat lavalla tehneet. Toisaalta tälle tanssijalle egyptiläisten koreografien tekemien tanssien seuraaminen ja Tuija Rinteen ohjauksessa tanssiminen varmistaa, etteivät tanssijat voi mennä esityksessä ”hirveen pieleen”. Silti esittäminen tuntui irralliselta ja tekemällä tehdyttä, ja hän kaipasi lisää tietoa ja ymmärrystä esimerkiksi siitä, mistä arabiankielisissä lauluissa lauletaan ja mitä tietyt kulttuurisesti koodatut eleet tarkoittavat. (TKU/A/12/67b:22.) Tanssijat nostivat haastatteluissa esille joitain kulttuurispesifejä seikkoja, esimerkiksi tiettyjä eleitä, jotka egyptiläisessä kontekstissa tulkitaan kunniattomiksi tai siveetömmiksi, joita on hyvä välttää, jos vain tietoa niistä on tarjolla. (TKU/A/12/66a:6 ja 7; TKU/A/12/67b: 26, 31.)

Nämä ajatukset tukevatkin ajatusta itämaisen tanssin tiedosta yksittäisinä eleinä tai laulun teksteinä, helposti opeteltavissa olevana kielenkaltaisina ”kulttuurienvälisenä” viestintänä. Tietämättömyys koodeista voi potentiaalisesti johtaa häpeään asiantuntevan yleisön edessä. Tässä identiteetin teatterissa esittäjä onnistuessaan menee täydestä, ja myös katsojat, niin tietämättömät kuin asiantuntevat sisäpiiriläisetkin ottavat esiintyjän todesta. Hän ei ”yritä” esittää, vaan onnistuu esityksessään. Esittäjän sisäinen epävarmuus ja häpeän pelko tuovat kuitenkin etniseen dragiin liittyvän performatiivisuuden elementin esille: joku tietää – tässä tapauksessa esittäjä itse – että kyse on yrityksestä käydä aidosta. Katrin Sieg (2002, 129–148) haastatteli tutkimuksessaan saksalaisia intiaanikulttuurin harrastajia, jotka tapasivat Pohjois-Amerikan alkuperäiskansan jäseniä, ja tilanteissa käsiteltiin samantyyppistä hämmennystä kuin edellä esitetyissä itämaisen tanssin esittäjien haastatteluissa. Ensimmäisiin kohtaamisiin ”vieraan” kanssa liittyikin paljon toiveita ja pelkoja, ja harrastajat pohtivat, menevätkö heidän intiaanesityksensä läpi aidoille intiaaneille vai tuleeko heistä vain imitaattoreita ”aitojen” intiaanien läsnä ollessa. Kohtaaminen voi uhata heidän asiantuntijuuttaan esittämänsä kulttuurin suhteen. Useat Siegin tutkittavista kertovatkin kohtaamisista yllättävinä, syvinä ymmärryksen hetkinä, joissa oma identiteetti ja rooli sekä suhde intiaaneihin tulevat uudelleen määrittelyn kohteeksi. Kohtaaminen saattaa vaatia muutoksia myös esityskäytänteisiin. (Sieg 2002, 129.)

Toisen kulttuurin tansseja muualla esitettäessä mukaan tulee useinkin idea kulttuurin kunnioittamisesta esimerkiksi ajatuksena siitä, että egyptiläisen tanssin esitykset eivät saa loukata egyptiläisiä. Tanssiesityksen merkityksiä ja seurauksia ei voi tietenkään ennalta määritellä tai päättää, mutta tanssijat ovat myös sensitiivisiä esitystensä mahdollisten seurausten suhteen. Tuija Rinne kertoi ennen Masrahin perustamista esitetystä tanssista, jossa suomalaiset naistanssijat esittivät hampaattomia ”eukkoja” ja ”pyykkimuijia” mahdollisimman rumissa ja likaisissa galabeijoissa. Yksi egyptiläinen katsoja oli loukkaantunut kyseisestä esityksestä, koska hän koki että siinä pilkataan hänen äitiään. Esittäjien oma tulkinta perustui ajatukseen akoista ”semmoisina kuin omassa kulttuuriperinnössä ovat”, eli suomalaiseen kuvastoon. (TKU/A/06/54:11.) Tämä konflikti tulkittiin kuitenkin ilmeisesti vain yksittäisen katsojan reaktioksi.

Kokemus kulttuurisen tietämyksen puutteesta voi siis aiheuttaa ahdistusta siitä, ettei tiedä tarpeeksi, mutta se voi myös kannustaa ottamaan lisää selvää. Tanssija voi olla kuitenkin myös itselleen ja muille armollinen ja hyväksyvä: kaikkea ei voi eikä tarvitse heti tietääkään, mutta silti voi tanssia (TKU/A/12/67b: 25).

Kulttuurisesti koodattujen eleiden ja liikkeiden tuntemisen lisäksi itämaisen tanssin tieto sisältää näissäkin esimerkeissä kinesteettisen puolen, eli taidon tanssia oikealla tavalla. Sen lisäksi tieto kytkeytyy vahvasti tunteisiin: pelko tai syyllisyys voivat ohjata tanssijan toimia lavalla. Eettinen ulottuvuus tulee esille etenkin kohdattaessa tanssin tai ”egyptiläisen” kulttuurin asiantuntijoita ja auktoriteetteja, joiden läsnäolo saattaa jo kyseenalaistaa tanssijan luottamuksen itsestään taitavana ja tietävänä tanssijana.

Itsen tietäminen ja universaalit yhteydet

Matkat Egyptiin ja erityisesti Kairoon voivat olla tanssijoille monella tavalla käännte-tekeviä (ks. myös Lindgren 2011, 75). Yksi haastateltavista koki matkat tilaisuutena imeä kulttuurista vaikutteita ihmisten arkisesta liikkumisesta ja elehdinnästä ilman sen kummempaa tarkkailua. (TKU/A/12/67b:25.) Yhdelle haastateltavista matka merkitsi sen huomaamista, ettei hänen tarvitse yrittää muuttua tanssissa egyptiläiseksi naiseksi tai mitä ikinä tanssissa esitetäänkään, vaan että ilmaisun voi hakea siitä mikä on yhtäältä yleisinhimillistä ja toisaalta itselle tärkeää ja tuttua omien kokemusten kautta (TKU/A/12/67b:23, 26).

Haastattelussa kuvattiinkin parhaiksi hetkiksi tanssissa niitä kohtia, kun tanssia esittäessään voi löytää itsestään jonkun aidon, omiin kokemuksiin liittyvän tunteen, jota esittää. (TKU/A/12/67b:30, 31.) Kulttuurisesti erityisen tiedon tai ilmaisun sijaan useampikin tanssija liittyy tanssissa esitetyt tunteet universaalien ja yleisinhimillisen, jaettavan kokemuksen piiriin. Yhteistä tanssijoille tuntuu olevan se, että he ammentavat ilmaisunsa ainekset siitä, minkä he tunnistavat tai luulevat tunnistavansa. Varmuutta oikeasta, toista koskevasta tiedosta ei oleteta, ja yksi haastateltavista tuokin mukaan

naisten väliset erot niin Suomessa kuin Egyptissä. Tanssissa ei voi esittää ”egyptiläistä naista”, koska sellaista ei ole olemassa. (TKU/A/12/66a:6 ja 7; TKU/A/12/67b: 26, 31.)

Yksi Tamsileya!-esityksessä mukana olleista tanssijoista kuvaa suhdettaan kulttuurikysymykseen seuraavasti: ”Kyllä mä ainakin yritän ottaa siitä kulttuurista selvää, mutta mä pyrin olemaan mahdollisimman tosi itselleni tanssillisen tarinan kertomisessa” (TKU/A/12/67b:23). Näin autenttisuus määrittänyt toiseen vertaamisen sijaan ”itseän”. Kuten lukuisat omaelämäkerrallisuuden tutkijat muun muassa Michel Foucaulta seuraillen ovat todenneet, itsestä puhuminen ja todellisen itsen etsiminen nivoutuvat diskursiivisiin subjektiksi tulemisen paikkoihin. Itselleen tosi ei ole mitä tahansa, vaan se on aina suhteessa siihen, mitä yhteiskunnassa ja kulttuurissa pidetään sopivana tapana (Tregoning 2006). Edellisen sitaatin mutta-sana tuottaa kulttuurista selvää ottamisen ja itselleen toden olemisen välille eron, tai jopa mahdollisen konfliktin. Kulttuuristen koodien noudattaminen ei ole niin tärkeää kuin se, että tanssi on totta ja aitoa itselle.

Etnisen dragin kautta hahmotettuna itsen tietämisen ja yleisinhimillisten tunteiden ja kokemusten taso tekee tanssijasta esityksen keskipisteen, jolla on oletettavasti hyvän- tahtoisia tulkitsijoita ympärillään. Esityksellisyyden aspekti häipyä taustalle, kun tanssissa esitetään ”itseä” ja itseä muihin yhdistäviksi ajateltuja universaaleja tuntemuksia. Tietämisen tasoista pinnalla ovat itseä reflektoidut, tunteita korostavat henkilökohtaiset näkökulmat, jossa tanssin eettisyys tiivistyy ”minun” kokemuksiini ja niiden oletettuun yhteyteen ”yleisinhimillisellä” tasolla.

Arvostusta ja kulttuurityötä

Egyptiläisen tanssin ytimen verbaalinen määrittely on vaikeaa, ei voida sanoa tarkkaa hetkeä, milloin se menettää ominaisuutensa ja lakkaa olemasta egyptiläistä tanssia, ja milloin siitä tulee esimerkiksi fuusiotanssia. Tuija Rinteen mukaan egyptiläinen tanssi on kokonaisuus johon kuuluu musiikki, tietty tapa tulkita sitä ja tietynlainen tunne. Se ei tiivisty tiettyihin liikkeisiin kuten lantionvärinöihin tai lantion kahdeksikkoliikkeeseen, vaan on jotain vaikeammin eriteltävää. Rinne esittää myös, että joskus fuusiotanssi, jossa itämaisen tanssin liikkeitä yhdistetään vaikkapa länsimaiseen musiikkiin, voi olla hauskaa vaihtelua, mutta joskus se voi olla myös länsimaisten tanssijoiden tapa kompensoida puutteita kulttuuritietämyksessä. Rinne kommentoikin tällaista fuusiota seuraavasti:

”ensinnäkin menee siitä tulkinnasta kaikki pois mitä liittyy siihen musiikkiin, ja sitä myötä aika iso kulttuuritaakka, mitä se musiikki tuo mukanaan, tai semmoiseen kulttuuriseen kokonaisuuteen” (TKU/A/06/54:10).

Rinne kokeekin itämaisen tanssin esittämisen ja opettamisen kulttuurityönä, jossa ei ole kyse itsestä tai itsen korostamisesta, vaan jossa itse tanssi tärkeintä (TKU/A/06/54:3.) Rinne näkee oman asemansa eräänlaisena välittäjänä luomassa:

”sellaista siltaa, jota pitkin voi kulkea molempiin suuntiin, tuon arabialaista kulttuuria suomalaisille ja länsimaalaisille, - - myös sitten, toisin päin, eli siis myös meidän tekemistä ja meidän tapaa tehdä ja sellaista kiinnostuksen osoittamista, niin sen tuomista esille sitten sille arabialaisen kulttuurin yhteisölle. (TKU/A/06/54:23.)

Rinteen mukaan itämaisen tanssin arvostuksen kohoamisella Suomessa on merkitystä myös negatiivisten terrorismiin, arabeihin ja islamiin liittyvien mielikuvien vastapainona. (TKU/A/06/54:23.) Tämä onkin tärkeä kannanotto tanssillisten representaatioiden poliittisuuteen ja eettisyyteen, sillä länsimaiden ja Lähi-idän tai islamin suhteista, tai muistakaan poliittisista seikoista ei ole käyty juurikaan julkista keskustelua esimerkiksi suomalaisissa itämaisen tanssin lehdissä 1980–1990-lukujen vaihteen jälkeen. Tanssi hahmotetaan mieluummin ”vain tanssina”.

Myös amerikkalaiset itämaisen tanssin opettajat ja esittäjät artikuloivat vastaavanlaisia toiveita itämaisen tanssin merkityksestä positiivisena representaationa etenkin syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkeen (Dox 2006). Sunaina Mairan mukaan itämainen tanssi on Yhdysvalloissa tällä hetkellä erityisen houkuttelevaa, sillä siinä on mahdollista käsitellä ambivalentteja ”imperialistisia tunteita”, joita Yhdysvaltojen taloudellinen, poliittinen ja sotilaallinen läsnäolo Lähi-idässä ja Afganistanissa aiheuttaa. Sekä valkoiset että ei-valkoiset keskiluokkaiset naiset voivat itämaisessa tanssissa esittää ja tuottaa amerikkalaista naiseuttaan liberaalin ja monikulttuurisen kansakunnan vision mukaisesti – vaikka valtio käy saman aikaan toisaalla sotaa. (Maira 2008, 319.) Näen kuitenkin esimerkiksi Masrahin ja Tuija Rinteen yhteistyön egyptiläisten tanssijoiden ja koreografien kanssa merkityksellisenä työnä, jossa käsitykset suomalaisuudesta ja egyptiläisyydestä ovat jatkuvassa liikkeessä, ja josta olisi hankalaa vetää näin yksioikoisia tulkintoja.

Tietämisen ja hämmennyksen strategioita

Hämmennys ja ihmettely egyptiläiseen tanssiin liittyvien ”outojen” tai ”vieraiden” elementtien edessä on totta suomalaisille tanssijoille. Tanssiesityksen osapuolet tulkitsevat ja kokevat tanssin viittaukset maailmaan ja ”todellisuuteen” eri tavoin. Tanssia ja sen kytköstä Egyptiin, egyptiläisyyteen tai ”egyptiläiseen kulttuuriin” hahmotetaan aina siitä paikasta käsin, missä tanssi tapahtuu, mutta sen saamat merkitykset eivät rajoitu tiettyyn paikkaan. Ensinnäkin tanssin ”oikeanlaisuutta” ja onnistumista voidaan perus-

tella sen auktorisoitujen katsojien kautta, kuten esimerkiksi kulttuuria ja kieltä tuntevan tanssin ohjaajan, tanssijoille soittavien muusikoiden tai yleisössä istuvien egyptiläisten hyväksynnän kautta. Käsitteellinen tieto, kulttuuriset ja historialliset faktatiedot kietoutuvat mahdolliseen pelkoon tai syyllisyyteen epäeettisestä, tietämättömästä esityksestä tai ”etnopedagogista”.

Toiseksi tanssista tulee ”oikeanlaista” ja eettistä, kun sen tekemisessä ollaan ”tosia itselle” ja kiinnitytään universaaleiksi ajateltuihin tunteisiin. Tähän yhdistyy individuaalinen oman taiteilijuuden ja luovuuden korostaminen, eli tanssimisen kompetenssin korostaminen. Samalla tanssijat selvästi hakevat ymmärrystä tanssin merkityksestä ”siellä” matkustaen Egyptiin ja ottaen aktiivisesti selvää asioista. Hämmennys ei siis toimi lamaannuttavana tunteena, vaan merkitsee etsimistä ja oman toiminnan tapojen tutkiskelun jatkamista sekä pyrkimystä jatkaa kommunikaatiota ”oudon” kanssa. Vieraan kohtaaminen ei ole ylitsepääsemätöntä, muttei myöskään oleteta, että se sujuisi ilman konflikteja, hämmennystä ja häpeän mahdollisuutta.

Kolmanneksi voidaan korostaa tanssin tulkintaa ja kokonaisuutta, jossa näkyy arvostus egyptiläistä kulttuuria ja ihmisiä kohtaan, mutta jossa on kyseessä myös vastavuoroisuudesta ja sillanrakentamisesta eri kulttuurien välille. Itämaisen tanssin esityksen tarkasteleminen etnisenä dragina mahdollistaa tietämisen eri ulottuvuuksien tarkastelun aina tilannesidonnaisena, sekä esittäjän että katsojan huomioivana prosessina, jossa merkitys ei paikannu pelkästään siihen mitä esitetään. Tanssitilanteessa kohtaavat aina myös erilaiset tiedon tasot, joihin perustuen tulkinnat tehdään. Itämaisen tanssin tieto onkin moninaista, ja se vaatii rinnalleen myös pohdintoja tanssiesitysten mahdollisista seurauksista ja merkityksistä erilaisille yleisöille, joissa tanssin eettisyys tai epäeettisyys tulee aina uudelleen pohdittavaksi.

Aineisto

Kulttuurien tutkimuksen laitoksen arkistot, TKU-kokoelma, Turun yliopisto

Äänitteet

TKU/A/12/66a, 20.4.2004, Helsinki. Kesto 82:21. Haastateltavina kaksi Masrah-ryhmän jäsentä.

TKU/A/12/67b, 26.4.2004, Helsinki. Kesto 75:28. Haastateltavina viisi Masrah-ryhmän jäsentä.

TKU/A/06/54, 24.5.2004, Helsinki. Kesto 84:37. Haastateltavana Tuija Rinne.

Kirjallisuus

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

Ang, Ien (2001) *On not speaking Chinese. Living between Asia and the West*. London & New York: Routledge.

Armbrust, Walter (1996) *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

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

Berg, Magnus (2001) Orienten på en höft. Teoksessa Åsa Andersson, Magnus Berg, Sidsel Natland (toim.) *Där hemma här borta. Möten med Orienten i Sverige och Norge*. Stockholm: Carlsson. 145–222.

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

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

Fahmy, Farida (Melda) (1987) *The Creative Development of Mahmoud Reda. A Contemporary Egyptian Choreographer*. MA thesis. Los Angeles: University of California.

Franken, Marjorie (1998) Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film. Teoksessa Sherifa Zuhur (toim.) *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press, 265–281.

Franken, Marjorie A. (1996) Folkloric Dance and National Identity. Farida Fahmy and the Reda Troupe of Egypt. Teoksessa Marianne Nürnberg & Stephanie Schmiderer (toim.) *Tanzkunst, Ritual und Bühne: Begegnungen zwischen Kulturen*. Frankfurt am Maine: IDK-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 20–40.

Harjula, Kristiina (2002) Raqs sharqi ja etnopedileily. *Tanssi* 1/2002, 26–27.

Hoppu, Petri (2006) Erotiikka ja kansantanssi – Pukkitantsusta Freakingiin. *Musiikin suunta* 28:4, 28–31.

Hughes-Freeland, Felicia (2008) *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java*. New York: Berghahn Books.

Högström, Karin (2010) *Orientalisk dans i Stockholm. Femininiteter, möjligheter och begränsningar*. Stockholm: Stockholms Universitet.

Karayanni, Stavros Stavrous (2009) Native Motion and Imperial Emotion: Male Performers of the "Orient" and the Politics of the Imperial Gaze. Teoksessa Jennifer Fisher & Anthony Shay (toim.) *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press, 314–348.

Kaschl, Elke (2003) *Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation*. Leiden: Brill.

Laukkanen, Anu (2003) Luonnollista liikettä, epäsopivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.) *Tanssi tanssi – kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 191–223.

Laukkanen, Anu (2004) Tamsileya! Arvio. *Afsana* 19.

Lindfors, Peppina (2004) Egyptin valtion tunnustuspalkinto Mahmoud Redalle. URL http://masrah.fi/mahmoud_palkinto.htm (tarkastettu: lokakuu 2011).

Lindgren, Hannele (2011) *Itämaisen tanssin opettajaksi kasvu ja kehittyminen*. Pro gradu-tutkielma. Aikuiskasvatustiede, Turun yliopisto.

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

Masrah (2011) Mikä on Masrah ry? URL <http://www.masrah.fi/> (tarkastettu: elokuu 2011).

Mitchell, Timothy (1991) *Colonising Egypt*. New York: Cambridge University Press.

Maira, Sunaina (2008) Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminism, and U.S. Empire. *American Quarterly* 60:2, 317–345.

Mohanty, Chandra Talpade (1999) Lännen silmien alla. Feministinen tutkimus ja kolo-
nialistiset diskurssit. Teoksessa Jaana Airaksinen & Tuula Ripatti (toim.) *Rotunaisia ja
feminismejä: Nais- ja kehitystutkimuksen risteyskohtia*. Tampere: Vastapaino, 229–273.

- Mohanty, Chandra Talpade (2003) "Under Western Eyes" revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28:2, 499–535.
- Rinne, Tuija (1997) Egyptiläinen tanssi. *Marhaba: vuosikirja*. Helsinki: Suomalais-arabialainen yhdistys, 40–44.
- Reda, Mahmoud (1968) *Fi Ma'bad al-Raqs* [In the Temple of Dance]. Cairo: Dar al-Ma`arif.
- Robertson, Jennifer (1998) *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Robinson, Amy (1994) It Takes One to Know One: Passing and Communities of Common Interest. *Critical Inquiry* 20:4, 715–736.
- Said, Edward (1979/1978) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Shay, Anthony (2009) Choreographing Masculinity: Hypermasculine Dance Styles as Invented Tradition in Egypt, Iran, and Uzbekistan. Teoksessa Jennifer Fisher & Anthony Shay (toim.) *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. New York: Oxford University Press, 287–308.
- Shay, Anthony & Sellers-Young, Barbara (2005) Introduction. Teoksessa Anthony Shay & Barbara Sellers-Young (toim.) *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism & Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 1–27.
- Shay, Anthony (2002) *Choreographic Politics: State Folk Dance Ensembles, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sieg, Katrin (2002) *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University Press of Michigan.
- Suurpää, Leena (2005) Suvaitsevaisuus. Sietämistä vai solidaarisuutta? Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja*. Tampere: Vastapaino, 41–68.
- Tregoning, Will (2006) Authentic Self, Paranoid Critique and Getting a Good Night's Rest. - *Continuum: Journal of Media & Culture Studies* 20:2, 175–188.

Anu Laukkasen sukupuolentutkimuksen väitöskirja ”Liikuttavat erot. Etnografisia kohtaamisia itämaisessä tanssissa” julkaistaan Turun yliopistossa joulukuussa 2012.

Abstract in English

Knowledge and knowing in Oriental dancing

This article examines what kind of knowledge of Oriental dance or Egyptian dance do Finnish practitioners appreciate and seek when they perform in Finland. Propositional knowledge concerning the history, style and technique of dancing, and kinesthetic and embodied knowledge, or skills are key factors, when performing a dance form learned outside of the dance genre’s ‘original’ context. In addition, I suggest that one should take ethical issues into account concerning questions of representing and knowing ‘the other’ when performing belly dance in the West. Being grounded in feminist and postcolonial fields of study, the article shows how Finnish belly dancers discuss and negotiate their relationship with foreignness and familiarity, self and other, the knower and object of knowing when exploring the world of belly dancing.

