

Sukupuolen esittyminen tanssiravintolassa – refleктоiva raportti monikulttuurisesta kenttätyökokeilusta

Tutkijan positio ja suhde tutkimuskohteeseen ja sen raportointi on keskusteluttanut tutkijoita jo parin vuosikymmenen ajan. Keskustelun aallonharjalla on sijainnut feministinen tutkimus, joka haastaa kaikenlaisen tutkimuksen avoimesti tunnustamaan poliittisuutensa ja positiivisen subjektiivisuutensa (ks. mm. Abu-Lughod 1990). Tieteen aiempiin uskonkappaleisiin kuulunut objektiivisuuden ideologia on muuttunut tutkimuksen teoreettisideologisen taustan ja näkökulmien eksplikoimisen sekä tutkijan positioitumisen ja itserefleksion vaatimukseksi. Lähtökohtana on, että jokainen tutkijan tekemä valinta, tulkintaviitekehys, teoreettinen näkökulma ja metodologinen työväline kantaa mukanaan ideologiaa ja muita kulttuurisia merkityksiä. Tutkija liikkuvine identiteetteineen on aina osa tutkimusta; saman tutkimusmateriaalin kanssa työskentelevä toinen tutkija voi helposti saapua erilaisiin tutkimustuloksiin.

Kenttätyöhön perustuvassa tutkimuksessa tutkimuksen ja tutkijan identiteettien yhteenkietoutuneisuus tulee erityisen selvästi esille¹. Kenttätyömateriaali keräytyy aina tiettyssä ajassa ja sosiaaliskulttuurisissa tilanteissa tiettyjen henkilöiden välisessä interaktiossa. Kenttätyössä tutkijan ja tutkittavien roolit², tavat olla maailmassa, neuvotellaan keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Viatonta tutkimusta ja koskemattomana, objektiivisen etäisyyden säilyttävää tutkijaa ei ole.

Tutkimuksen edellyttämä reflektiivisuus on pohdituttanut myös etnomusikologeja. Toisaalta on kysymys siitä, kenellä ja mistä positioista on oikeus representoida ”toisia”, toisaalta kyseenalaistetaan koko objektiivisuuden ideologia. Reflektiivinen etnomusikologia on tiukan tietoinen kokemuksen ja kokemuksen henkilökohtaisten kontekstien merkityksestä etnografisissa ja kenttätyötutkimuksissa (ks. Cooley

¹ Suomessa kenttätyötutkijan roolia ja vuorovaikutusta tutkimuskohteensa kanssa on erityisen ansiokkaasti käsitellyt Helmi Järviluoma virtolaista pelimannimusiikkia käsittelevässä väitöskirjatyössään (1997).

² Rooli voi olla interaktion esiinkutsuma, omaksuttu tai osoitettu käyttäytymisen muoto.

1997, 16–18). Tarkastelun kohteena ovat myös ne lukuisat roolit, identiteetit ja reflektiiviset kokemukset, joita kenttätyö herättää (lue esim. Bartz ja Cooley 1997, 87–121).

Sukupuoli on yksi niistä identiteeteistä, joita kenttätyössä neuvotellaan³. Tässä artikkelissa raportoin kokeilusta, jonka tarkoituksena oli paitsi analysoida sukupuolen esittämistä suomalaisessa tanssiravintolassa myös kartoittaa tutkijan identiteettien ja kokemustaustan vaikutusta hänen kenttätyössä tekemiinsä havaintoihin. Kokeeseen osallistui kymmenen International Council for Traditional Musicin ”Music and Gender” -ryhmään⁴ kuuluvaa tutkijaa, jotka Järvenpäässä tammikuussa 1999 järjestetyn kongressin yhteydessä kävivät tekemässä havaintoja suomalaisesta sukupuolijärjestelmästä helsinkiläisen Vanha Maestro -ravintolan tanssi-illassa⁵. Ravintolassa esiintyi sinä iltana samoihin aikoihin 50 vuotta täyttänyt Eino Grön yhteineen. Ravintolailtaan osallistuneet tutkijat olivat yhtä lukuun ottamatta naisia. He tulivat viidestä eri maasta: Kroatiasta, Puolasta, Ruotsista, Suomesta ja Yhdysvalloista. Sosiaalinen ja ikäjakauma liikkui 25-vuotiaasta jatko-opiskelijasta eläkkeelle siirtymässä olevaan senioriprofessoriin. Yksi joukosta oli amerikkanaasialainen, muut valkoisia eurooppalaisia ja amerikkalaisia.

Osallistujia kehoitettiin tekemään havaintoja sukupuolen esittämisestä tanssiravintolassa. Havainnoinnin piti kohdistua paitsi musiikoihin ja ravintolavieraisiin myös tutkijaan itseensä⁶. Itsereflektiolla tuli olla tärkeä osa havaintojen tekemisessä.

³ Antropologisesta, folkloristisesta ja sosiologisesta kirjallisuudesta löytyy suhteellisen runsaasti aihetta käsittelevää kirjallisuutta. Etnomusikologiassa aihetta on viimeksi käsitelty yhdessä Beverley Diamondin kanssa kokoamassani antologiassa (2000), jossa artikkeleiden kirjoittajat osallistuvat tutkimustyön eri vaiheissa tapahtuvaa sukupuolineuvottelua käsittelevään itsereflektivaan ”keskusteluun”.

⁴ Music and Gender Study Group of the ICTM koostuu lähes sadasta eri maanosista kotoisin olevasta tutkijasta, joita kiinnostaa pohtia sukupuolen vaikutuksia musiikissa ja tutkimuksenteossa. Tutkijaryhmä perustettiin Helsingissä vuonna 1985 ja ICTM:n virallisen tunnustuksen se sai Berliinissä 1987. Sen jälkeen se on kokoontunut vähintään joka toinen vuosi ja tuottanut kolme julkaisua. Ryhmän viimeisin kokous pidettiin Torontossa tämän vuoden elokuussa erityisteemanaan ruumis, seksuaalisuus ja musiikki. Ryhmä ei ole sitoutunut mihinkään tiettyyn poliittiseen kantaan; osa ryhmän jäsenistä tarkastelee musiikin ja sukupuolen välistä suhdetta feministisistä teorioista käsin tai keskittyy naisten asemaan musiikkikulttuurissa, kun taas osaa kiinnostaa sukupuolijärjestelmän ja musiikin välinen suhde ei-feministisistä ja/tai lesbo- ja homotutkimuksen näkökulmista. Noin kolmasosa tutkimusryhmän jäsenistä on miehiä.

⁵ Kenttätyökokeiluun osallistuivat Paulina Ahokas, Anna Czekanowska, Carol Babiracki, Gorana Doliner, Jesoah Hirshberg, Taru Leppänen, Cynthia Tse Kimberlin, Ragnhild Sorin ja Hanna Väättäinen. Olen kiittollinen heille siitä, että he nurisematta elleivät peräti innokkaasti osallistuivat järjestämäni kokeeseen ja antoivat minulle luvan siitä keräämäni aineiston analyttiseen käyttämiseen.

⁶ Kenttätyöohjeet olivat lyhyet: Tee (ja kirjoita muistin jos haluat) konkreettisia havaintoja miesten ja naisten välisestä interaktiosta - havainnoi myös omaa sukupuolittunutta käyttäytymistäsi. Miten miehet/naiset (muusikot ja asiakkaat) käyttäytyvät ja tanssivat? Miten he käyttäytyvät samaa ja toista sukupuolta olevien kanssa? Minkälaista on muusikoiden sukupuolinen käyttäytyminen? Kenellä/millä sukupuolella on valta tilanteessa? Miten valta neuvotellaan sukupuolten kesken? Tee myös havaintoja käyttäytymisestä joka ylittää sukupuolikonventiot. Minkälainen on oma sukupuoliesityksesi tilanteessa? Analysoi, miten se vaikuttaa tilanteeseen ja havaintoihin joita teet?

Osallistujat valmistautuivat kenttätööhön edellisenä iltana harjoittelemalla tavallisia suomalaisia paritansseja, koska tarkoituksena oli mahdollisuuksien mukaan harjoittaa myös osallistuvaa tutkimusta. Muuta etukäteisinformaatiota he eivät saaneet.

Sukupuolen esitys esitystilanteessa

Eräs hedelmällisimmistä etnomusikologisista koulukunnista keskittyy musiikkitalanteen tutkimukseen (ks. Moisala 1991). Tämä tutkimussuuntaus kytkeytyy monitieteiseen esitystutkimuksen (performance studies) alaan. Musiikintutkimuksessa esitystutkimuksen juuret jakautuvat karkeasti ottaen kahtaalle. Esityskäytännön tutkimus on kirjallisten musiikkikulttuurien osalta tuottanut runsaasti nuottikuvan ulkopuolella sijaitsevaa tietoa ja oraalisten musiikkien osalta se on aina ollut eräs keskeisimmistä tutkimusmetodeista. Esitystilanteen tutkimus puolestaan on kulttuurista tutkimusta, joka aluksi painotti esitettävän materiaalin kontekstualisoimista esitystilanteeseen. Viime vuosikymmenen ajan esitystutkimus on kuitenkin painottanut ja tarkastellut myös esityksen esittävyttä, toisin sanoen tutkinut sitä mitä kaikkea muuta kuin varsinaista esitettävää aineistoa, musiikkia, näytelmiä tai muita tekstejä esityksessä esittyy/esitetään. Tämä ”muu” tarkoittaa esimerkiksi ideologisia aspekteja, kulttuurisia merkityksiä ja arvoja, joita esitys ja esitystilanne ilmentävät. Uusi etnografia⁷ korostaa merkitysten ja tulkintojen syntymistä vuorovaikutuksessa ja kokemuksissa, joissa osallistujilla on useita ja vaihtuvia identiteettejä ja rooleja ja joissa valta liikkuu osallistujien välillä. Etnografinen narraatio kutoutuu tilannesidonnaisten kokemusten langoista. Narratioon sisälle kirjoitettavan tutkijan ääni on tuotava esille terveen reflektiivisuuden ja liiallisen tunnustuksellisuuden ohuella väylällä.

Nykyinen esitystutkimus kytkeytyy mielestäni myös lähelle feministitutkijan Judith Butlerin performatiivisuusteoriaa (1991 ja 1997). Sen mukaan sukupuoli ja muut kulttuuriset kategoriat kuten etnisyys ja seksuaalisuus ovat kulttuurille ominaisia tapoja, jotka esitetään tilanne- ja paikkakohtaisesti. Sukupuolen ja muiden kulttuuristen kategorioiden esittäminen on aina käsillä olevien toimijoiden tietyissä kehyksissä tai konteksteissa tapahtuva neuvottelu. Butlerille sukupuoli ei siis koskaan ole yksiselitteisesti jotakin jo annettua, konventionaalisten käsitysten ”mies” tai ”nainen”, vaan se esittyy, esitetään ja neuvotellaan eri tavoin eri tilanteissa. Butlerin (1993, 234) mukaan esitys rajattuna tapahtumana [kuten esimerkiksi näyt-

⁷ Michell Kisliuk (1998, 11-14) on baAka-kansan musiikki koskevassa tutkimuksessaan mielestäni antoisasti esitellyt nykyaikaisen esitysetnografian eri puolia.

tämöesityksenä] onkin erotettava performatiivisuudesta siinä mielessä että performatiivit koostuvat esitystä ja esittäjiä edeltävistä ja ohjaavista normeista.

Sukupuoliluokat, kuten ”mies” ja ”nainen” ovat kulttuurin tapa- ja laitosjärjestelmissä tuotettuja representaatioita. Ne eivät ole biologisesti annettuja vaan kulttuurisesti konstruoituja. Performatiivisuusteorian mukaan sukupuoli on myös liikkuva ja tilannekohtaisesti esittyvä. Kulttuurin sukupuolijärjestelmä, sen valtasuhteet ja ihmisen henkilökohtainen kokemushistoria ovat mukana tilanteissa, joissa sukupuoli neuvotellaan. Sukupuolen esittyminen/esittäminen voi haastaa, naamioida tai vastustaa konventionaalisia sukupuolirooleja olematta kuitenkaan koskaan niistä täysin vapaata. Sukupuoli on siis aina, jopa individualistisimmassa muodossaan, yksilön neuvottelua suhteessa kulttuurin sukupuolijärjestelmään. Tässä mielessä Butlerin performatiivisuusteoria lähenee geertziläistä kulttuuriteoriaa, jossa kulttuuri, jaetut olemisen ja ajattelun tavat, on myös yksilöllisesti sovellettua.

Laurence Senelickin esitystutkimusta laajasti esittelevä antologia ”Gender in Performance” (1992) argumentoi, että näyttämöesityksissä esittäjät voivat tavallista vapaammin liikkua konventionaalisten sukupuoliroolien ulkopuolella. Näyttämöllä esitetyt sukupuolet eivät koskaan toista arkipäivän sukupuolia vaan ”ne ovat [siinä] tarkemmin määriteltyjä ja empaattisemmin esitettyjä – tarjoten sekä [sukupuolen] ideaalin että kritiikin” (mts., xi). Musiikin voima vapauttaa ihminen sovinnaisen sukupuoliroolien otteesta ei kuitenkaan sijaitse ainoastaan näyttämöesityksessä (ks. Moisala 2000). Musiikki on kulttuurinen ilmaisumuoto, joka ainutlaatuisella tavallaan tekee ajan, paikan ja tilan erityisiksi. Se pysäyttää tavanomaisen tässä ja nyt -ajan tarjoamalla olemiselle erityisen kontekstin ja tilan. Mahdollisesti juuri sen takia musiikin läsnäolo tuntuu mahdollistavan myös helpommin tavanomaisesta poikkeavia sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tapoja samanaikaisesti kun ne ovat myös sosiaalisen kontrollin ja rajoitusten kohteina. Sen takia musiikkitalanteet ovatkin hyödyllisiä sukupuoliesityksen tutkimuskohteita.

Etnomusikologisen paradigman mukaan musiikkitalanteet representoivat kulttuurin malleja ja arvoja. Musiikkitalanne on mikä tahansa tilanne missä musiikkia esiintyy: spontaani laulutilanne, konsertti, jazzklubi, kesäfestivaali. John Blackingin sanoin (1983, 47) musiikkitalanne (musical performance) esittää kulttuurin ohimenevän todellisuuden. Hän kuului ensimmäisiin etnomusikologeihin, joiden mukaan kulttuuri on olemassa vain ihmisten ”esityksenä”. Näin ollen hän oli eräällä tavalla yksi Butleria edeltäviä performatiivisuusteoretikoita.

Tähän teoreettiseen taustaan pohjautuen pohdiskelen vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Minkälaisia ehtoja suomalainen tanssiravintola asettaa sukupuolen neuvottelulle? Miten eri tavoin sukupuoli⁸ voidaan siellä esittää ja mitkä tekijät sukupuoli-

⁸ Sukupuoli tarkoittaa tässä sosiaalista sukupuoli-identiteettiä, jonka subjekti omaksuu, esittää ja/tai joka hänelle osoitetaan tietystä tilanteesta.

neuvotteluun vaikuttavat? Onko tanssiravintolailta musiikkitalanne, josta voi löytää suomalaisen kulttuurin sukupuolijärjestelmän? Miten tutkijan taustatekijät, sukupuoli, etnisyys, koulutus ja ikä, ohjaavat hänen tekemiään havaintoja? Lopuksi tarkastelen sitä, miten performatiivisuus samoin kuin tutkijan positioituminen rikastavat etnomusikologian esitystutkimuksen perinnettä.

Ravintolailta Vanhassa Maestrossa

Vanha Maestro kuuluu vanhimpiin ja tunnetuimpiin helsinkiläisiin tanssiravintoloihin. Asiakkaat tulevat sinne etsimään pidempi- tai lyhyempiaikaista seuraa, viettämään tutussa joukossa viihtyisää ravintolailtaa tai yksinkertaisesti vain tanssimaan, usein myös oman partnerin kanssa. Ravintola sisustus korostaa tanssin keskeisyyttä. Pitkät ravintolapöydät reunustavat suurehkoa tanssilattiaa, jonka yhdellä sivustalla on suuri orkesterikoroke. Yhtä korkealla sitä vastapäätä, tanssilattian ja sitä reunustavien pöytien takana on pienten pystypöytien ympäröimä baari. Sen tanssilattian puoleiselle reunustalle on jätetty runsaasti vapaata tilaa niille, jotka haluavat kaiteen yli seurata tanssilattian tapahtumia. Ravintolaan kuuluu myös pari himmeämmin valaistua laajaa sivusalia, joissa myös on baari.

Sisustuksen väritys on pääosin purppuranpunainen, pöydät ovat valkoisin liinoin peitetyt, tarjoilijat mustavalkoisissa asuissa. Pääsalin valaistus yrittää luoda tunnelmavalaisuksen tuntua ollen kuitenkin niin kirkas, että kaiken pystyy selvästi näkemään. Seinäkoristuksista huomion vetävät puoleensa suuret nais- ja mieshahmoiset valotaulut, jotka kertovat tanssijoille milloin vuorossa on naisten tai miesten haku. Elina Haavio-Mannila ja Raija Snicker kuvasivat päivätanssitutkimuksessaan Vanhan Maestron sisustusta ”juhlavan askeettiseksi” (1980, 82) – sellainen se oli vielä tänään, parikymmentä vuotta myöhemmin.

Tammikuun lopun lauantai-illan ravintolayleisö oli pukeutunut juhlaan: naisilla meikit ja kampaukset, kimaltelevat, röyhelöiset tai mustapunaiset asut, miehillä pikkutakit tai ainakin paita ja liivi -yhdistelmä ja kaikilla tanssikengät. Peilien seinustamassa naistenhuoneessa käytiin sisarellista keskustelua ripsivärin riittävydestä, kampauksen kuohkeudesta ja sen illan miesjoukon laadusta.

Tanssiravintolan pukeutumiskoodi oli myös sosiaalisesti kontrolloitua. Ryhmäämme kuuluva naishenkilö, joka liikkui vankooissa talvikengissä sai kuulla miehiltä kummastelevia ja jopa ivaavia kysymyksiä, ”oletko todella tullut tanssimaan?” ja toinen, sukupuolineutraaliin ”tutkija-lookiin” sonnustautunut nainen herätti myös niin paljon huomiota että hän tuskin uskaltautui kävelemään ravintolasalin läpi. Meikitön nainen sai naistenhuoneessa osakseen kummastelevia katseita. Miesten pukeutumiskoodi oli, jos mahdollista vieläkin tiukempi. Siitä poikkeaa-

mia ei kukaan edes testannut.

Tällainen ravintolatyyppi oli tuttu kaikille tutkijoille kansallisuudesta riippumatta ja yhtä lukuun ottamatta kaikki olivat myös aikaisemmin vierailleet samantyyppisessä tanssiravintolassa, tosin eri vuosikymmenillä ja eri maissa. Nuorin, suomalainen jatko-opiskelija oli nähnyt samanlaisen ravintolan ainoastaan TV:ssä, ravintolan sisustus muistutti hänestä myös ruotsinlaivojen tanssiravintoloita.

Ravintolayleisön ikäjakauma painottui myöhäiskeski-ikäisiin. Alle kolmekymppiset samoin kuin päälle kuusikymmenvuotiaat olivat siinä joukossa harvinaisia. Nämä arviot vastaavat yllättävän hyvin Vanhan Maestron päivätansseissa kävijöiden paria vuosikymmentä aikaisempia tilastoja lukuun ottamatta sitä, että päivätansseissa kävi tuolloin enemmän alle 30-vuotiaita naisia (ks. Haavio-Mannila & Snicker 1980, 114). Ravintola-asiakkaista arviolta yli 95 prosenttia oli suomalaisia, joukossaan ilmeisesti joitakin ruotsalaisia turisteja ja muutamia Suomessa asuvia eri etniisiin ryhmiin kuuluvia henkilöitä, romaneja, mustaihoisia ja arabeja.

Soitettu tanssimusiikki myötäili ravintola-asiakkaiden ikää: useimmat soitetuista kappaleista olivat suomalaisia suosikkisävelmiä, tangoja, jenkkoja, valsseja ja iskelmiä 1950- ja 60-luvulta, ajalta jolloin asiakkaiden enemmistö oli elänyt nuoruuttaan. Musiikin myötä ravintolaan tuli nostalgisuuden ja nuoruuden takaisin tavoittelun ilmapiiri. Ulkomaisten havainnoitsijoiden mielestä musiikissa oli ”eksoottinen suomalainen mauste”, josta he kuitenkin kykenivät määrittämään ainoastaan totuttua hitaamman, laahaavan tempon ja yksioikoisen poljennon.

Orkesteriin kuului pelkästään miesmuusikoita, jotka tuntuivat kiinnostavan enemmän huomiota laitteisiinsa kuin yleisöön. Ainoastaan laulusolisti, Eino Grön, etsi esiintyessään katsekontaktia edessään tanssiin ihmisiin. Hän huolehti äänen balansoimisesta, jossa mahdollisesti oli ongelmia, koska hän kääntyi yhä uudelleen miksauspöydän ääreen. Orkesterin työskentelystä sai sen vaikutelman, että muusikot mielsivät soittonsa ensisijaisesti tanssin säestykseksi eivätkä pitäneet itseään tapahtuman keskipisteenä. Koska korokkeelta katseleva ravintolayleisö katseli myös intensiivisemmin tanssilattian tapahtumia kuin esiintyvää orkesteria, oli tanssilattia ravintolailian kiistämätön päänäyttämö. Monet tanssiparit näyttivätkin toimivan ikään kuin näyttämöllä: he tanssivat itsetietoisesti katseiden kohteina. Yhtyeen, laulajan ja heidän tuottamansa musiikin funktio oli luoda tanssille sopiva auditiivinen kehys ja romanssille otollinen iltapiiri.

Sukupuolen esittäminen suomalaisessa tanssiravintolassa

Sukupuoliroolit vaikuttivat ensinäkemältä itsestäänselviltä ja selkeästi asetetuilta. Miehet käyttäytyivät ikään kuin heillä olisi kaikki initiaatio ja valta: monet heistä käveleskelivät tanssipariaan valikoiden ravintolapöytien välissä tarkastellen

arvioivasti istuvia naisia. Korokkeen kaiteenvierusta, josta oli hyvä näköala tanssilattian yli, oli myös pääasiassa miesten seisoskelualuetta. Suurimman osan iltaa molemmat hakuvuoroa osoittavista valotauluista paloivat yhtä aikaa osoittaen vapaahakua. Vaikka valotaulujen mukaan naisilla oli siis yhtäläinen oikeus hakea miehiä tanssiin, olivat tällaiset naiset kuitenkin harvinaisia. Naisten yleisin rooli oli istua katseen kohteena, odottaa hakijaa, sopeutua ja seurata tanssihakijan ohjailua. Ravintolan päällimmäinen käyttäytymissääntö toteutti siis perinteistä sukupuolijakoa miehet aloitteentekijöinä ja vallanomaajina ja naiset miesten katseen ja vallan kohteena, myötäilijöinä ja sopeutujina. Paritanssin konventiot samoin kuin ravintolassa vallitseva naisten feminiinisyyttä ja miesten maskuliinisuutta korostava pukeutumiskoodi, jota myös sosiaalisesti kontrolloitiin, tukivat myös tätä sukupuoliroolijakoa.

Konventionaaliset sukupuoliroolit olivat kuitenkin ainoastaan tilanteen yleisin linja – tai sitten tutkijahavainnoitsijoiden ennako-odotuksia vastaavia. Tarkemmin katsottuna löysimme useita erilaisia tapoja esittää ja neuvotella sukupuoli. Kaikki miehet eivät olleet aktiivisia hakijoita saati sitten että he olisivat valikoiden katselleet naisjoukon ylitse. Samoin röyhelöihin ja kimalteleviin tanssiasuihin pukeutuneiden naisten joukosta löytyi muutamia naisia yksinkertaisissa housupuvuissa, naisia, jotka olivat aktiivisia tanssihakijoita, ja pari naista jotka vallankäyttönsä näyttäen valikoivat tanssipartnereitaan. Tanssilattialla käytettiin myös monenlaisia tanssioitteita: siellä oli miehiä, jotka voimakkaalla otteellaan vangitsivat partnerinsa, ja miehiä, jotka sallivat naisparilleen liikkumatilaa ja -vapautta. Jotkut heistä saattoivat jopa kysyä tanssipariltaan, kumpi vie tai ehdottaa naisen vievän, jos he itse eivät hallinneet tanssilajia. Naisten ja miesten liikehdintä vaihteli myös feminiinisyyttä/maskuliinisuutta korostavasta sukupuolineutraaliin.

Sama henkilö saattoi myös esittää sukupuolensa eri tavoin tilanteesta riippuen, etenkin jos verrataan miesten/naisten käyttäytymistä samaa sukupuolta olevassa seurassa siihen, miten he toimivat vastakkaisen sukupuolen seurassa. Miestenkeskeinen tasavertainen kanssakäyminen muuttui naisseurassa ritarillisesti suojelevaksi etenkin miesten ohjatessa valitsemaansa partneria tanssilattialle ja sieltä takaisin. Naistenkeskeinen sukupuolineutraali seurustelu muuttui miesseurassa puolestaan feminiinisyyttä korostavaksi. Tapahtui seurustelu sitten tutussa samaa sukupuolta olevassa seurassa tai vieraan partnerin kanssa tanssilattialla sitä väritti tietoisuus näyttämöllä olostä, jonka innoittama teeskentely, ”näytteleminen”, liioittelu ja leikki kutsuivat ja ilmensivät valmiutta eroottiseen seikkailuun.

Vanha Maestrossa vallitsevaa sukupuolijärjestelmää tuskin voi kutsua nykyisen suomalaisen sukupuolijärjestelmän kuvaksi tai edes sen karikatyyriksi. Tulkintani mukaan se liittyy pikemminkin ravintolassa esitettyyn musiikkiin, 1950- ja 60-luvuilta periytyvään tanssimusiikkiin, joka kantaa mukanaan sen ajan suomalaista sukupuolijärjestelmää. Ravintolan tarjoama musiikkiympäristö antaa mainittuina

vuosikymmeninä nuoruutensa viettäneille ja sen ajan sukupuolijärjestelmään sosiaalistuneille asiakkaille mahdollisuuden nostalgisesti palata ajassa taaksepäin nuoruuden näyttämölle, jossa nämä sukupuoliroolit voidaan uudelleen esittää. Mielestäni Vanha Maestron tanssi-ilta antaa todisteen sille väitteelle, että musiikki luo erityisen ajan, paikan ja tilan, joka mahdollistaa, tuottaa ja mahdollisesti jopa edellyttää muista konteksteista poikkeavia, erityisiä tapoja esittää sukupuoli (ks. myös Moisala 2000, 3).

Paritanssi sukupuoliroolien neuvotteluna

Länsimainen konventionaalinen sukupuolirooleja koskeva tietous on koodattu paritansseihin⁹. Paritanssit edellyttävät, että nainen seuraa miehen vientiä. Paritanssien tanssiasento rajoittaa naisen liikkeitä antaen miehelle paremman mahdollisuuden määritellä tanssin tila, liikkeen suunta ja nopeus.

Paritanssi on kuitenkin mahdotonta elleivät partnerit ole yhteisymmärryksessä siitä, miten liikutaan ja käyttäydytään. Se mahdollistaa erikoisen yhdistelmän henkilökohtaista etäisyyttä ja ruumiillista intiimiyttä. Toisilleen vieraiden tanssijoiden tarvitsee tuskin katsoa toisiaan silmiin samalla kun he liikkuvat yhtenä yhteennivoutuneena yksikkönä pidellen toisiaan intiimisti ja aistien ruumiillaan toistensa liikkeitä. Paritanssi ei siis ole ainoastaan tanssia vievän miehen vallan ikoni vaan myös sukupuolirooleja koskevan sopimuksen ja yhteistyön ilmentymä.

Paritanssissa voidaan valta ja sukupuoliroolit neuvotella myös poikkeavasti, esimerkiksi taitava naistanssija voi saada tanssin viejän roolin. Valta tanssilattialla liitetykin erityisesti tanssitaitoon. Vanha Maestrossa taitaviksi todetut miehet ja naiset tulivat suosituiksi tanssipartnereiksi. Tanssitaito antoi heille enemmän valtaa valita tanssipartnerinsa – ja valtaa myös itse tanssilattialla.

Sukupuoleton tutkija sukupuolisessa tanssikulttuurissa

Tanssi-iltaa seuranneessa ohjatussa ryhmäkeskustelussa, jossa havainnoitsijat kukin vuorollaan kertoivat tekemistään havainnoista, kävi ilmi miten tutkijan aiemmat kokemukset, tutkijahistoria ja nykyiset identiteettitekijät, kuten ikä, etnisuus, rotu ja

⁹ Tämä on tietenkin todettu jo monta kertaa aiemminkin länsimaista paritanssia koskevissa gendertutkimuksissa (ks. esim. Hanna 1988).

maailmankatsomus vaikuttivat tekemiimme havaintoihin sekä myös jokaisen omaan ravintolassa tapahtuneeseen sukupuolineuvotteluun. Vanhimmat joukostamme, joilla oli henkilökohtaisia kokemuksia nuoruutensa tanssiravintoloista, kokivat tanssiravintolaillan tervetulleena mahdollisuutena sukupuolten väliseen kanssakäymiseen sekä maskuliinisuuden ja feminiinisuuden positiivisena esityksenä. Joukkomme ainoa ”värillinen” nosti esille rotua ja etnisyyttä koskevia havaintoja ja kysymyksiä, ja vammaisten tanssia tutkiva jatko-opiskelija teki havaintoja siitä, miten hänen oma vammaisuutensa vastaanotettiin tanssiravintolassa.

Havainnoitsijoiden tieteenteoreettiset kytkökset ohjasivat myös havainnoinnin suuntaa. Ryhmämme feministisesti sitoutuneet jäsenet kiinnittivät huomiota vallan sijaintiin eri sukupuolten välillä. Ei-feministit sen sijaan eivät tehneet valtaa koskevia havaintoja. Performatiivisuusteoriaan suuntautuneet tutkijat puolestaan olivat herkempiä havaitsemaan variaatioita sukupuoliesityksissä, kun taas varhaisempiin naisyttämisen vaiheisiin kiinnittyneillä tutkijoilla¹⁰ oli tendenssi tehdä yksioikoisempia yleistyksiä miesten versus naisten käyttäytymisestä. Kenttätyökokemuksen laajuus vaikutti myös tehtyihin havaintoihin, etenkin siihen miten kykenevä tutkija oli samanaikaisesti osallistumaan ja harjoittamaan itsereflektiota. Laaja kenttätyö- ja tutkijakokemus antoi myös kyvyn tehdä teoreettisen viitekehyksen tukemia havaintoja, kun taas sen puuttuminen teki havainnoista enemmän egosentrisiä.

Tutkijarooli antoi jonkinlaisen mahdollisuuden etäännyttämiseen, oikeuden olla ikään kuin kärpänen seinällä. Eräille ulkomaisille ryhmämme jäsenille ulkomalaisidentiteetti tarjosi samanlaisen suojan. Näistä etäännyttämisyrittämisistä huolimatta tanssiravintolatilanne liioiteltui, näyttämölleasetettuine sukupuolirooleineen pakotti meidät tiedostamaan oman sukupuoliesityksemme tässä kontekstissa ja sitä kautta jopa uudelleenmäärittelemään oman sukupuoli-identiteettimme. Yhteistä havainnoillemme oli, että samanaikaisesti tutkijaroolimme tarjoaman etäisyyden kanssa reagoimme tilanteeseen kuitenkin myös länsimaiseen tanssikulttuuriin sosiaalistuneina miehinä ja naisina. Miespuolinen ryhmän jäsen koki painetta siitä, että hänen olisi pitänyt tanssittaa ryhmän naisjäseniä aktiivisesti. Me naiset puolestamme odotimme tanssiin hakijoita ja, jos heitä ei kuulunut, koimme pettymystä tai epäonnistumista naisina. Eräs feministi joukostamme jopa pelkäsi, että hänen femiinisensä näkyisi päällepäin ja pilaisi hänen mahdollisuutensa tanssia. Monet meistä naisista eivät edes uskaltaneet katsoa ympärillä istuvia miehiä, koska oman kulttuuritaustan mukaan se olisi ollut epäsopevaa. Ryhmämme nuorin jäsen sai eniten tanssiinkutsuja ja hän kokikin omaavansa valtaa. Hänellä oli myös rohkeutta, muutamien muiden harvojen naisten tavoin, hakea miehiä tanssiin. Hakiessaan miehen

¹⁰ Naistutkimuksessa on ollut eri vaiheita, joista varhaisimmassa tutkimuksen kohteena olivat ”unohdetut” naiset ja sukupuolijärjestelmä, myöhemmin sukupuolten eron tekemisen mekanismit ja nytemmin sukupuolen esittäminen ja sukupuoli-identiteetin kietoutuminen yhteen muiden identiteettifaktoreiden kanssa (ks. esim. Nicholson 1997).

tanssiin hän omien sanojensa mukaan ”auttoi miesparan pinteestä”. Tässä jälleen osoitus siitä, miten valta ei välttämättä ole aina miehellä vaan se neuvotellaan myös muiden tekijöiden mukaan.

Ryhmälle raportoidut identiteettineuvottelut osoittivat miten sukupuoli kytkeytyy aina lukemattomiin muihin identiteettitekijöihin, kuten ikään, etnisyyteen, aiempiin kokemuksiin, ruumiillisuuteen, ulkonäköön sekä koulutukselliseen, sosiaaliseen ja kulttuuriseen taustaan. Jokainen etsi jonkin tutun ajatuspolun havaintojensa jäsentämiseen ja oman identiteetin määrittämiseen. Havaintomme musiikkitilanteesta syntyvät omasta, myös sukupuolittuneesta identiteetistämme, jonka neuvottelemme aina uudelleen eri sosiaalisissa tilanteissa.

Suomalaiseksotiikastaan huolimatta Vanha Maestro on tanssiravintolana ylikansallinen kulttuuritilanne, jossa osallistujan suomalaisuus ei välttämättä takaa tuttuuden tunnetta, vaivatonta oman kulttuurin tarjoamaan rooliin samaistumista. Muutamat meistä suomalaisista koimme mahdollisesti suurempaa ulkopuolisuutta kuin koskaan aiemmin omassa maassamme, koska sukupuoliesityksemme ”sukupuolineutraaleina” naistutkijoina¹¹ oli tässä kontekstissa väärä. Sen sijaan runsaasti aiempia tanssi- ja tanssiravintolakokemuksia omaavat löysivät vaivatta oman naispositionsa ei-suomalaisuudestaan huolimatta. Tanssitaito antoi tässä kontekstissa vallan kokemuksen.

Esityksestä syntyvät lukuisat narraatiot

Suomalainen tanssiravintolailta osoittautui ylikansalliseksi musiikkitilanteeksi, josta monesta eri länsimaisesta kulttuurista tulleet osallistujat saattoivat löytää itselleen tutut puitteet ja paritanssiin liittyvän tutun sukupuolijärjestelmän. Tanssiravintolan suomalaisuus liittyi ennen kaikkea musiikkiin, joka kantoi mukanaan 1950- ja 60-lukujen Suomen sukupuolijärjestelmää.

Tehdessämme etnomusikologista musiikkitilanteen tutkimusta ja yrittäessämme vangita tilanteen olemuksen, me keskeytämme sen ja leikkaamme siitä siivun. Samalla me liitymme siihen omine esityksinemme ja teemme siitä oman tarinamme. Lukuisat tilanteessa tapahtuvat ”esitykset” tuottavat samasta tilanteesta lukemattomia tulkintoja ja kertomuksia. Performatiivisuusteoriaan perustuvassa kenttätyötutkimuksessa ei ole insidereita eikä outsidersia. Niiden väliset rajat häipyvät. Me tutkijat sisällymme tutkimiiimme tilanteisiin omien identiteettiemme ja aiempien kokemuksiemme kautta ja luomme tilanteista uusia, omia narraatioitamme.

¹¹ Akateemiset naiset esittävät usein itsensä sukupuolineutraalisti selviytyäkseen paremmin akateemisen maailman odotuksista (ks. esim. Babiracki 1997,123-124).

Jos esitys nähdään moninaisten esitysten kenttänä, myös sen rajat hämärtyvät. Performatiivisuuden ja reflektiivisyyden näkökulmasta musiikkitalannetta ei voi määrittellä enää tilanteena, jossa on alku ja loppu, esitettävä aines, esittäjä ja vastaanottajat kuten esimerkiksi Anthony Seeger (1980) sen vielä pari vuosikymmentä sitten määritteli. Mutta vaikka esitystä tarkasteltaisiinkin konstruktionismin ja performatiivisuuden näkökulmista se silti säilyy jonkinlaisena – vaikkakin liikkuvana – pohjana, jossa ja josta käsin esitykset, neuvottelut ja narraatiot tuotetaan.

Jos siis hyväksymme sen, että sosiaalinen todellisuus tuotetaan performatiivisesti, voidaan sanoa, että musiikkitalanne, esitys, koostuu lukemattomista vuorovaikutuksessa olevista performatiiveista, ja se elää edelleen lukuisissa erilaisissa kokemuksissa, tulkinnoissa ja niiden pohjalta syntyneissä narraatioissa. Siinä tapauksessa esitystutkimuksen epistemologinen pohja voi olla vain vakaumus, että jokainen lähestymistapa ja kokemusmaailma luo siitä oman totuutensa.

Kirjallisuus

- Abu-Lughod, Lila 1990. "Can There Be a Feminist Ethnography?" *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 5(1), 7–27.
- Babiracki, Carol 1997. "What's the Difference? Reflections on Gender and Research in Village India." *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 121–139.
- Blacking, John 1983. "The Concept of Identity and Folk Concepts of Self: A Venda Case Study." *Identity: Personal and Socio-Cultural, a Symposium*, toim. Anita Jacobson-Widding. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 47–65.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York – London: Routledge.
- Butler, Judith 1997. *Excitable Speech: A Politics of Performative*. New York - London: Routledge.
- Cooley, Timothy J. 1997. "Casting Shadows in the Field: An Introduction". *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 3–23.
- Haavio-Mannila, Elina & Raija Snicker 1980. *Päivätanssit*. Juva: WSOY.
- Hanna, Judith Lynne 1988. *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööriusikkoryhmän kateoriatyöskentelyn analyysi*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kisliuk, Michelle 1998. *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*. New York: Oxford University Press.
- Moisala, Pirkko 1991. "Antropologinen musiikintutkimus". *Kansanmusiikin tutkimus, metodologinen opas*, toim. P. Moisala. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.
- Moisala, Pirkko 2000. "Musical Gender in Performance". *Women & Music. A Journal of Gender and Culture*, Vol. 3, 1–17.
- Moisala, Pirkko & Beverley Diamond (toim.) 2000. *Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nicholson, Linda (toim.) 1997. *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York: Routledge.
- Seeger, Anthony 1980. Sing for Your Sister. The Structure and Performance of Suya Akia. *The Ethnography of Musical Performance*, toim. Norma McLeod & Marcia Herndon. Norwood: Norwood Editions, 7–43.