



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Tanssija, esiintyvä taiteilija

Tanssijalle keskeisten esiintymisen
kysymysten tarkastelua

ANNE PAJUNEN

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Tanssija, esiintyvä taiteilija

Tanssijalle keskeisten esiintymisen
kysymysten tarkastelua

ANNE PAJUNEN

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 6.4.2011

TEKIJÄ Anne Pajunen	KOULUTUS-/TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijan maisteriohjelma
KIRJALLISEN OSION/TUTKIELMAN NIMI Tanssija, esiintyvä taiteilija – tanssijalle keskeisten esiintymisen kysymysten tarkastelua	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ JA LIITTEET 49 sivua
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Re:Drumming	
SÄILYTETTÄVÄ MATERIAALI	
Opinnäytteen saa julkaista verkossa Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytetyön tiivistelmän saa julkaista verkossa Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Kirjallisessa opinnäytetyössäni tarkastelen tanssijalle keskeisiä esiintymisen kysymyksiä, kuten miten esiintyminen on osa tanssijan kehollisuutta, tanssitekniikoiden syntaksia tai tanssijan harjoittelua, minkälaisia ohjenuoria tanssija antaa itselleen kehittyäkseen esiintyjänä, ja mikä on tanssijan suhde yleisöön, katsojaan ja katsotuksi tulemiseen?</p> <p>Paneudun näihin kysymyksiin käymällä läpi miten tanssi on avautunut merkityksellisenä ja miten esittämiseen on suhtauduttu eri tavoin länsimaisen tanssin historiassa sekä pohtimalla omakohtaisemmin, miten laajentaa esiintymisen ja tulkinnan mahdollisuuksiani.</p> <p>Keskeisiä pohdintoja työssä ovat myös keho-mieli suhteen mieltäminen tanssissa, tanssijan identiteetin muotoutumisen tarkasteleminen ja tanssijan ammatin sosiaalinen ja yhteisöllinen luonne. Tanssijan ja esiintyjän työ on useimmiten tiimipeliä ja vaatii sosiaalista älykkyyttä ja joustavuutta. Yhteisöllisyys ja taiteilijoiden kohtaaminen on oleellista myös taidemuodon kehittymisen kannalta.</p>	
ASIASANAT Tanssi, tanssijat, esiintyjät, esittäminen	

Sisällysluettelo

<i>Johdanto</i>	9
<hr/>	
<i>1. Tanssitekniikoiden opiskeleminen</i>	11
<hr/>	
<i>2. Esittämisen tavat tanssissa</i>	14
<hr/>	
<i>3. Tanssitekniikat ja esiintyminen</i>	16
3.1 BALETTI	17
3.2 MODERNI TANSSI	18
3.3 POSTMODERNI TANSSI	20
3.4 NYKYTANSSI	23
<hr/>	
<i>4. Harjoittelusta ja mahdollisuuksien laajentamisesta</i>	27
4.1 TANSSIJAN VASTUU JA KEHON POLIITTISUUS	28
4.2 PIDEMMÄLLE MENEMINEN	31
4.3 SYVEMMÄLLE MENEMINEN	32
4.4 KONTROLLIN MERKITYS JA TARVE	34
4.5 EGON MERKITYS JA EGOSTA LUOPUMISEN MERKITYS	39
4.6 ”RESISTANSSI” - APUKEINO VAI PÄÄHÄNPINTTYMÄ?	42
4.7 ESIINTYJÄN HAAVOITTUVUUS	43
4.8 MUUTOS – OSA ELÄMÄÄ JA TANSSIJUUTTA	44
<hr/>	
<i>5. Keho-mieli suhteen ja katseen tarkastelua</i>	46
5.1 TANSSIJAN SUHDE YLEISÖÖN	47
5.2 KUTSUA TULLA NÄHDYKSI, INVITE BEING SEEN	51
<hr/>	
<i>6. Tanssi, sosiaalinen taidemuoto</i>	53
<hr/>	
<i>Lähdeluettelo</i>	55

Johdanto

”Esitys on aina artefakti, tehty juttu. Eläimet eivät esitä, ellei niitä ole opetettu esimerkiksi sirkustempuulijoiksi. Esittäminen edellyttää sosiaalista kontaktia ja intentiota.

Esityksen tarkoituksena on vaikuttaa. Esittäminen voi olla muutakin kuin taidetta, mutta ilman esittämisen intentiota, aikomusta, ei esitystä synny.”
(Niemi 1995, 11.)

Esiintyminen ja esittäminen tapahtuu esityksen, teoksen viitekehyyksessä. Teosta ei ole olemassa ilman esittämistapahtumaa, ilman tulkitsijaa ja ilman katsojia. Teos saa varsinaisen olemassaolon muotonsa vasta esiintyjän sitä tulkittaessa. ”Esittäminen tapahtuu aina tässä hetkessä, samassa, jossa katsotaan. Voisi sanoa, että katse ’tekee esittämisen’.” (Monni 1995, 71.)

Avatakseni esiintymisen maailmaa tuntuu tärkeältä pohtia esiintyjän keinoja artikuloita esitystapahtumaa ja sitä, miten näihin keinoihin päädytään. Tanssin kannalta tuntuu keskeiseltä kysyä, miten esiintyminen on osa tanssijan tekniikkaharjoittelua, ja mitä keinoja tanssija käyttää laajentaakseen tulkinnan mahdollisuuksiaan? Esiintyjän ja yleisön välisen suhteen ja katseen alaisena olemisen pohtiminen tuntuu yhtä keskeiseltä esiintyjän työlle kuin esiintyjän ja teoksen välisen suhteen pohtiminen. Sen vuoksi koen tarpeelliseksi tarkastella hieman syvemmin myös katsomisen ja näkemisen tapoja ja tottumuksia sekä niihin liittyviä kehollisuuden käsittämisen tapoja. Viimeisessä luvussa nostan vielä esiin tanssijantyön kannalta keskeisen aiheen työn sosiaalisesta luonteesta pohtien ryhmätyöskentelyn dynamiikan ja roolijaon vaikutusta työskentelylle ja tulkinnan löytämiselle.

Voisi ajatella, että tanssijalle keho on tiedon kehto. Tanssija harjoittaa kehoaan eri tekniikoiden avulla ja tähtää mahdollisimman hyvään oman kehon tuntemukseen ja artikuloituun tietotaitoon. Tanssija on myös esiintyvä taiteilija, joten kehon tiedon ja älykkyyden kehittämisen lisäksi tanssija painiskelee myös *esiintyjä* ja *esittäminen* -kysymysten parissa.

Jos tanssijalle keho on tiedon kehto, ovatko esiintyminen ja tulkinta tämän tiedon ilmentymiä ja luonnollisia seurauksia? Miten tanssija oppii

esiintymään? Onko olemassa erillisiä esiintymistekniikoita, joita tanssija harjoittaa? Jos ei, niin mihin perustuu tanssijan kyky tulkita koreografiaa ja esiintyä? Kuinka tanssija, esiintyjä, artikuloi esiintymistapahtumaa ja katseen alaisena olemistaan?

Haluan tässä opinnäytetyössä tarkastella näitä tanssijalle keskeisiä kysymyksiä esiintymisestä myös omakohtaisen kokemukseni kautta ja asettaa itselleni haasteen artikuloida sanoiksi eräitä esiintyjyydestä oppimiani peruseriaatteita ja kysymyksiä, joiden mahdollisesti voisi ajatella olevan jonkinlaisia teknisiä ohjenuoria. Käsittelen aihetta länsimaisen tanssin historian ja eri muotojen näkökulmasta. Vaikka koen tämän rajauksen ongelmalliseksi ja valitettavaksi, lienee yksinkertaisempaa pitäytyä siinä nähden, että oma historiani tanssin parissa on pääasiallisesti nimenomaan länsimaisen taidetanssitradition kokemusmaailman sanelema.

1. *Tanssitekniikoiden opiskelminen*

Ennen kuin paneudun syvemmin esiintymisen kysymyksiin, haluan avata hieman sitä, miten keho mielletään tanssissa ja millaisia keinoja käytetään tanssitekniikoiden oppimisessa ja kehollisen tietämyksen sekä taidon kehittämisessä. Susan Leigh Foster esittelee artikkelissaan *Dancing Bodies* ”A body-of-ideas” konseptin. (Foster 1997, 236.) Mikä on ”A body-of-ideas” ja mistä tämä ajatteleva ”ideoiden keho” rakentuu? Miten suhteemme maailmaan todistaa jatkuvasti tätä body-of-ideas –ajattelua?

Fosterin mukaan ”A body-of-ideas” rakentuu kaikkien eri kehonkäytön muotojen tuloksena. Hän listaa näiksi kehonkäytön muodoiksi kaiken urheilun ja fyysiset kulttuuriharrastukset, ryhdin ja asennon hallintaan kuuluvat ohjenuorat, etiketin eli käyttäytymissäännöt ja niin sanotun ei-verbaalin kommunikaation, työpaikalle ja pyhille paikoille kuuluvat tavat, esittävän taiteen toiminnat, seisomisen tavat, makaamisen, istumisen, syömisen, kävelemisen sekä kaiken harjoittelun, mikä osallistuu Marcel Maussin kutsumien ”kehon tekniikoiden” kehittämiseen. Päivittäinen osallistuminen näihin yllämainittuihin kehon käytäntöihin tekee kehostamme ajattelevan, ”ideoiden kehon.” (Foster 1997, 236.)

Meillä kaikilla on yllämainittu ”ideoiden keho” ja olemme osallisia elämään tämän kehon kautta. Tanssija kuitenkin harjoittaa kehoaan erityisesti ammattiaan varten opiskelemalla muun muassa erilaisia tanssitekniikoita. Tanssitekniikat antavat ohjenuoria kehon ymmärtämiseen. Mille periaatteille tämä opiskeleminen sitten pohjautuu, ja mitä se käytännössä tarkoittaa?

Tanssitekniikoille on historian saatossa ollut ominaista pyrkimys kohti tietynlaista ideaalikehoa. Tämä ideaalikeho on merkinnyt eri asioita eri aikakausina ja eri tekniikoissa. Foster toteaa tanssijan harjoittelun tuottavan itse asiassa kaksi eri kehoa; niin sanotun konkreettisesti olemassa olevan, aistien välityksellä ymmärretyn kehon ja esteettisesti ideaalin kehon. Tämä ideaalikeho, johon tanssija tähtää, on Fosterin mukaan tietyn kokoinen ja näköinen ja omaa tietynlaisen taidon liikkeiden toteuttamisessa. Foster

mainitsee, että molemmat kehot syntyvät ja kehittyvät yhtäaikaisesti ja toisiinsa vaikuttaen. Foster nimeää vielä kolmannen kehon, niin sanotun demonstratiivisen kehon merkittävänä tanssijan harjoittelulle ja kehitykselle. Tämä demonstratiivinen keho on yhtä kuin ulkopuolinen malli, opettajan tai ohjaajan keho tai oman itsen ja kollegojen peilikuva. Tämän demonstratiivisen kehon tehtävä on osoittaa oikean ja väärän liikkeen esimerkit. (Foster 1997, 237-238.)

Mikä sitten milloinkin määrittelee tämän ideaalikehon? Kulloisenkin aikakauden trendit, harjoitettu tekniikka, vai juuri läsnä oleva demonstratiivinen keho; opettaja esimerkiksi? Foster mainitsee opettajan roolin olevan oikean ja väärän liikkeen osoittamisessa. Miten muuten voisi nähdä opettajan roolin kuin oikean ja väärän tienviittana, ja miten välttää oikean ja väärän opettaminen absoluuttisina totuuksina? Haluaisin ajatella opettajan roolin ja vastuun ulottuvan pidemmälle kuin pelkän kehollisen oikeaoppisuuden demonstrointiin, ja ohjaavan tanssijaa pikemminkin saavuttamaan tavoitteita ja näkemään olemassaolon mahdollisuuksia.

Postmodernin ja nykytanssin viitekehyksessä on tanssijan koulutukselle mielletty enenevässä määrin tärkeänä itseohjautuvuuden korostaminen ja omien havaintojen ja kehollisten kokemusten painottaminen. Kehollisuus on subjektiivista, vaikka tiettyjä lainalaisuuksia voidaankin nimetä. Tämän subjektiivisuuden ymmärtäminen on täten myös oleellinen osa tanssijan harjoittelua.

Miten tanssija sitten konkreettisesti harjoittelee ja oppii ymmärtämään kehoaan? Yhä useammin tanssija opiskelee tanssitekniikoiden lisäksi myös muita kehotekniikoita ja anatomiaa ymmärtääkseen kehon lainalaisuuksia paremmin. Tanssitekniikoiden harjoittelun prosessissa käytetään keinoina ja apuna muun muassa mielikuvia, metaforia ja symboleja, kielellisiä ilmaisuja ja konsepteja, jotka auttavat hahmottamaan ja ymmärtämään kehoa ja sen käyttöä.

Foster toteaa metaforien luovan eräänlaisen verkkomaisen rakenteen, joka johtaa tiettyyn kehon käsitteellistämisen tapaan. Vuosien saatossa tanssijan on jatkuvasti uudistettava ja päivitettävä tätä käsitystä kehostaan, sillä keho

on jatkuvassa muutoksessa ja uuden oppiminen on tanssijalle täten päättymätön prosessi. Tanssija käyttää tietysti hyväkseen jo olemassa olevaa tietämystään ja kehontuntemustaan kohdatessaan uudenlaisen tavan liikkua ja tulkitessaan jokaista uutta koreografiaa. Tanssijan tietotaidon voisi siis ajatella olevan kumuloituvaa. (Foster 1997, 239.)

Yllämainittujen keinojen lisäksi tärkeä oppimisen edellytys on toisto. Toistaminen on välttämätöntä kinesteettiselle oppimiselle ja kehollisen tiedon omaksumiselle ja muistamiselle.

Eri tanssitekniikoiden käsitykset kehosta voisi nähdä myös poliittisina. Ne ehdottavat tietynlaista suhdetta kehoon ja olemassaolon tapaa. Tätä kautta tanssija on myös jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa ja yhteiskunnassa vallitsevien käsitysten ja ideaalien kanssa. Täten myös tanssijalle, tieto tuo vastuuta.

2. *Esittämisen tavat tanssissa*

Miten tanssi taidemuotona avautuu katsojalle merkityksellisenä? Jokin tanssin merkityksen luomisessa ja sen avautumisessa katsojalle on muuttunut klassisen ja modernin tanssin traditiosta siirryttäessä postmodernin tanssin kautta nykytanssin viitekehykseen, ja liikkeen lukeminen symbolina ei tunnu enää palvelevan katsojaa. Harvinaisen monen nykytanssin kontekstia vähemmän tuntevan katsojan kuulee silti edelleen kaipaavan suoraviivaisempaa merkityksellisyyttä tanssiin. Avatakseni esiintyjän ja esittämisen kysymyksiä tanssissa lienee keskeistä kerrata, miten tanssia on ylipäänsä luettu ja ymmärretty merkityksellisenä sen historiassa, ja miten koreografit ja tanssijat ovat pukeneet taidemuotoaan sanoiksi.

Foster erottelee kirjassaan *Reading Dancing* neljä eri tapaa, joilla tanssi representoi, ”esittää” tai uudelleen todentaa, maailmaa. Hän nimeää näiksi neljäksi tavaksi samankaltaistamisen tai muistuttamisen (*resemblance*), jäljittelyn eli imitoimisen (*imitation*), toiston tai toistamisen (*replication*) ja heijastelun eli reflektion (*reflection*). (Foster 1986, 65.) Mitä nämä eri esittämisen, representaation, tavat sitten konkreettisesti tarkoittavat tanssin kannalta?

Kun Foster puhuu samankaltaistamisesta hän tarkoittaa tanssin kontekstissa koreografiaa ja liikettä, joka muistuttaa jotakin tai jostakin, on samankaltaista jonkin kanssa, mutta voi tulla luetuksi myös monimerkityksisenä.

Esimerkkinä samankaltaistamisesta voisi mainita, vaikka tilanteen, jossa koreografi haluaa kuvata teoksessaan mutkittlevaa jokea. Koreografia voi muistuttaa jokea, olla sen kanssa samankaltainen koreografian valitessa tietyn joelle ominaisen laadun tavaksi kuvata jokea. Esimerkiksi joen mutkittelun kuvaaminen mutkittlevalla tanssiliikkeellä tai tanssijan liikkumisella tilassa mutkitellen voisi muistuttaa joesta.

Puhuessaan jäljittelystä eli imitoimisesta Foster tarkoittaa koreografiaa ja liikettä, joka pyrkii tarkasti kuvaamaan tiettyä aihetta ilman monimerkityksellisyyden mahdollisuutta. Joki esimerkissä pitäytyen, joen

jäljittely tarkoittaa koreografisesti joen mahdollisen tarkkaa kuvaamista ja lavastamista. Tanssijat saatetaan esimerkiksi asettaa lavalle mutkittelevaan muodostelmaan sinisissä hulmuavissa asuissa. Koreografinen jäljittely ei jätä juurikaan tulkinnan varaa katsojalle, vaan kuvaa selkeästi ja yksiselitteisesti tiettyä asiaa tai aihetta.

Toistolla tai toistamisella Foster tarkoittaa aiheen tiettyjen ominaisuuksien ja niiden keskinäisen suhteen tarkkaa kuvittamista, jolle on myös mahdollista monimerkityksellisyys. Toistamisessa aihe tai teema tulee selkeästi ilmi, mutta sen soveltuvuus maailmassa voi näyttäytyä monimerkityksellisenä. Toistamisessa on siis kyse tietyn rakenteen tai ominaisuuden toistamisesta koreografisesti. Jokea kuvaillessa koreografia voisi toistaa esimerkiksi joen virtaamisen vaikutusta pieneen saareen ja näiden kahden elementin suhdetta toisiinsa.

Heijastelun eli reflektion, Foster kuvaa tarkoittavan tanssia, joka voi assosoida tiettyyn aiheeseen ja käyttää sitä ideana tai inspiraationa liikekielelle, mutta ei välttämättä viittaa siihen tarkasti tai nimenomaisesti, sillä siitä johtuva konkreettinen liiketeko voi olla hyvinkin abstrahoitu alkuperäisestä ideasta. Joen heijasteleminen koreografiassa voisi olla tietty konkreettinen liiketeko, kuten juoksu läpi lavan, joka voi katsojan mielessä assosoida joen liikkeeseen, mutta myös moneen muuhun aiheeseen.

Tanssi käyttää kaikkia näitä esittämisen eli representaation muotoja osana koreografiaa ja liikkeen merkityksellisyyttä, vaikkakin eri aikakausina ja eri koreografeille on usein yksi tapa ollut keskeisempi. (Foster 1986, 65-76.)

3. Tanssitekniikat ja esiintyminen

Pohtiakseni todella esittämisen eri tapoja ja mahdollisuuksia ja esitystapahtuman aikana tapahtuvaa vuorovaikutusta ja dialogia niin esiintyjän ja teoksen kuin esiintyjän ja yleisön välillä, koen, että minun on käytävä läpi, kuinka nämä kysymykset on ymmärretty eri tavoin, ja niille on annettu erilaisia arvoja ja merkityksiä länsimaisen tanssin historian eri vaiheissa.

Tanssijan rooli esiintyjänä on kulkenut baletin illuusion luomisen keskeisyydestä Duncanin luonnollisen tanssin ja Grahamin ekspressionistisen itseilmaisun kautta liike- ja tehtäväkeskeisen, puhtaan tanssin saattelemana aina nykypäivään. Mikä on nykytanssin tapa ajatella esittämistä? Onko olemassa tietty aikaamme leimaava estetiikka ja mahdollinen esittämisen tapa, vai ainoastaan eri taiteilijoita, niin koreografeja kuin tanssijoita ja tulkitsijoita, jotka löytävät eri keinoja ja tapoja lähestyä aihetta riippuen heidän esteettisistä mieltymyksistään ja tarpeistaan sekä teoksen estetiikasta ja maailmasta?

Esiintymisen kysymykset, kuten tanssin ja koreografian tulkitseminen tai esittäminen ovat aiheita, joihin ei oikeastaan puututa tekniikkatunneilla. Niitä käsitellään lähinnä vasta teosta harjoiteltaessa. (Foster 1997, 238.) Tämä tuntuu olevan jokseenkin harmillinen totuus ja ilmeinen puute tanssitekniikoiden syntaksin kehittämisessä, ja sen opettamisessa sekä opiskelussa. Se vahvistaa kuvaa esiintyjyydestä ominaisuutena, joka ihmisellä joko on tai ei, vaikka onkin selkeää, että on olemassa useita eri tapoja ja tekniikoita artikuloida esiintymistapahtumaa ja esiintyjyyttä. Esiintyjän tulkinta on nimenomaan esiintyjän tietoisesti tekemien valintojen määrittelemä yhtä lailla kuin intuitioon perustuva, ja erittäin tarkasti ohjattavissa ja artikuloitavissa.

Tietysti on totta, että toiset ovat luontaisesti karismaattisempia, mutta eikö tuntuisikin mielekkäämmältä sen sijaan opettaa ja artikuloida esiintyjyyttä ja siinä käytettäviä keinoja ja konsteja osaksi tanssitekniikoita? Väitän, että

esiintyisyys ja luontevuus esiintyjänä ei ole suinkaan ainoastaan luontaisesta lahjakkuudesta riippuva asia, vaan aktiivinen tapahtuma, jota on mahdollista artikuloita ja oppia sekä ohjata tietoisesti. Tämä tekee esiintyjyydestä yhtä lailla välttämättömän harjoittelun kohteen tanssijalle, kuin kehollinen tietämys ja tuntemus. Luovassa prosessissa ja koreografian tulkitsemisessa kysytään niin vahvaa esiintyjyyttä kuin kehollista tietotaitoaakin.

Aiemmin mainitsin tanssitekniikoiden harjoittelussa käytettävien keinojen ja apuna myös mielikuvia, metaforia ja symboleja sekä kielellisiä ilmaisuja ja konsepteja, jotka auttavat hahmottamaan ja ymmärtämään kehoa ja sen käyttöä. Tämä opittujen metaforien repertuaari luo myös pohjaa tanssin esittämisen epistemologialle, tietoteorialle. (Foster 1997, 241.)

3.1 BALETTI

Baletin maailmassa illuusion luominen ja virtuositeetti määrittelevät, miten tanssijan tulisi olla läsnä lavalla, esiintyä, ilmaista ja suhtautua katsojaan. Tanssijalla on aina konkreettinen koreografia, jota hän esittää ja tulkitsee ja tietty tradition määrittelemä liikkeen ideaali, jota hän tavoittelee. Foster toteaa, että tanssijan rooli on omat tietyt taidot jotka sitten palvelevat koreografiaa ja koko traditiota. Tanssija käskyttää ja harjoituttaa kehoaan kyetäkseen esittämään liikkeiden tiettyjä ideaaleja ja pyrkiäkseen baletin ideaalikehoon. (Foster 1997, 243.)

Myös tulkinnan tapa on usein hyvin määritelty ja baletin narraation sekä esitettävän roolin sanelema. Esiintymistä koordinoi vahvasti niin sanottu neljäs seinä; kuvitteellinen seinä näyttämön ja katsojan välillä. Tämä termi viittaa, että vuorovaikutus katsojan ja esiintyjän välillä ei ole koskaan suoraa; esiintyjä esiintyy, kuten hänen ja katsojan välillään olisi läpinäkyvä seinä. Hän tiedostaa yleisön ja katsojien läsnäolon, ja esiintyy heille, mutta ei ole koskaan suorassa vuorovaikutuksessa heidän kanssaan, jotta illuusio ei rikkoutuisi. Katsojan rooli on enemmänkin jokseenkin passiivinen todistajan rooli kuin aktiivinen vuorovaikutuksessa osallisena olijan rooli.

Foster mainitsee, että 1800-luvun keskeisimmät klassiset baletit, kuten Joutsenlampi, Giselle, Prinsessa Ruusunen ja Pähkinänsärkijä, käyttävät pääasiallisesti imitaatiota ja paikoitellen reflektiota esittämisen eli

representaation muotoina. Imitaatio huolehtii juonen ja tarinan kulusta, jotta tarina säilyy johdonmukaisena, vaikka välillä sen sisällä esiintyykin ei imitoivaa, kaunista liikemateriaalia, joka palvelee ja heijastelee baletin estetiikkaa. (Foster 1986, 65-76.)

3.2 MODERNI TANSSI

Isadora Duncanin ura 1900-luvun alussa ja hänen uudenlainen tapansa lähestyä liikettä oli keskeinen myöhemmän modernin tanssin kehityksen kannalta. Duncan edusti luonnollista, vapaata tanssia ja pyrki tietoisesti pois baletin narraatio- ja muotokeskeisyydestä, etsiäkseen luonnollisempaa liikkumisen ja ilmaisun tapaa. Duncanille ja hänen seuraajilleen tanssiva keho manifestoi alkuperäistä luonnollisuutta. Oppilaat imitoivat usein heidän vierellään ja kanssaan tanssivan opettajan teeskentelemätöntä intentiota ja täydellistä kehollista sitoutumista. Duncanille raajojen varsinainen muoto on vähemmän tärkeää kuin osallisuus tanssiin. Tämä osallisuus tulee ilmi kasvoissa, liikkeen laadussa ja kehon eri osien sulavissa yhteyksissä. (Foster 1997, 245.) Duncan alkoi korostaa tanssijan subjektiivisuutta ja kokemuksellisuuden tärkeyttä liikkeen lähestymisessä, kun taas baletille oli ollut keskeistä tanssijan rooli tradition palvelijana ja kehon objektivoiminen ensisijaisesti estetiikan palvelijaksi.

Duncanin tanssit käsittelivät useimmiten hengen ja kehon välistä suhdetta. Teokset perustuivat narratiiviselle rakenteelle, joka toisti kehon ja hengen välistä tiettyä suhdetta, esimerkiksi rakkauden eri ilmentymien kehollisia mahdollisuuksia. Samankaltaisuus ja imitointi olivat myös osa Duncanin esittämisen tapaa, ja etenkin yksittäiset liikkeet saattoivat muistuttaa jostakin tai jopa tarkasti imitoida tiettyä aihetta palvellakseen narraatiota ja rakennetta. Tanssija ilmaisi liikkeellään esimerkiksi tietyn tunteen universaalia symbolia. (Foster 1986, 70-72.)

Martha Graham, varsinaisen modernin tanssin keskeisin koreografi, puolestaan puhui ”ilmaisun koettelemuksesta”. Tanssin historiassa niin sanottu ilmaiseminen on ollut keskeinen esittämisen tapa, joka on myös ehdottanut vahvasti tietynlaista suhdetta yleisöön ja katsojiin. Ilmaisemisen keskeisyys on ominainen nimenomaan ekspressionistisille tanssin muodoille, joita ovat edustaneet muun muassa Martha Graham, Mary Wigman ja Doris

Humphrey. Usein ilmaistaan jotain tiettyä, jokseenkin konkreettista tunnetta tai jopa tarinaa, joka välittyy koreografiassa liikkeen universaalin symboliikan kautta. Grahamin ja Duncanin ilmaisuntavat eivät siis ole kovinkaan kaukana toisistaan. 1900-luvun modernin tanssin traditiolle tyypilliseen tapaan myös Graham käytti representaation keinoina tietyn narratiivisen rakenteen toistamista ja paikoitellen kohtauksia, jotka pohjautuivat imitoivalle liikemateriaalille.

Aino Sarje toteaa seuraavaa ekspressionistisista tanssin muodoista artikkelissaan Tanssin spektri – pyhästä tanssista taidetanssiin: ”Tanssija luo ilmaisullaan koreografian askeleisiin sisällön, liike ja tunne ovat yhtä, jolloin koko ihminen puhuttelee, eikä käytetä eleitä ja ilmeitä sanomaa enää alleviivaamaan. Tanssija selvittää itselleen, missä on, mitä kokee tilanteessa ja siirtyy johonkin elämänsä vastaavaan kokemukseen. John Martinin mukaan tanssija luo draamaa liikkeidensä laadulla, eikä näyttelijän tapaan tulkitse jo olemassa olevaa draamaa, siis roolia. Tanssija ilmaisee omana itsenään johonkin tunnevoimaan liittyvän kaikkien ihmisten tyyppin.” (Sarje 1995, 46.)

Grahamille ilmaiseminen on koettelemus, kuten Foster toteaa. Tanssijan minä on liian synkkä ja patotutunut, ja hänen ilmaisunsa liian kidututtua, jotta liike voisi olla kepeää ja vapaasti virtaavaa. Grahamin ideaalikeho on ketterästi reagoiva ja näyttää samalla myös jännittyneet ominaisuutensa ja lihaksikkuutensa ilmaisun koettelemuksessa. Tällä ilmaisun tavalla ei ole juurikaan yhteistä Duncanin elämäniloisuuden kanssa, vaikkakin molemmille, Grahamille ja Duncanille, omien tunteiden ilmaisu kehon välityksellä on keskeistä. (Foster 1997, 246-248.)

Merce Cunningham on Grahamia seuranneen sukupolven modernin tanssin keskeisimpiä vaikuttajia. Cunningham edustaa niin sanottua puhdasta tanssia. Toisin kuin Grahamille ja Duncanille, Cunninghamille keho ei ole tunteiden ilmaisun väylä tai liikkeen tehtävä universaalin symbolin välittäminen. ”Merce Cunninghamille liikemateriaali on itseisarvo; tanssijat eivät tee tunneilmaisua vaan liikkeen kvaliteetteja” (Sarje 1995, 45). Cunninghamin koreografia on siis representaatioltaan reflektivoiva eikä pyri ilmaisemaan mitään tiettyä tunnetta tai toistamaan tiettyä narraatiota tai

teemaa. Katsojan huomio kohdistuu täten ensisijaisesti itse liikekieleen tai koreografiseen rakenteeseen.

Niin sanotut puhtaan tanssin muodot näkevät tanssijan teknisen osaamisen ja nimenomaan puhtaan tanssin, liikkeen itsessään, olevan ilmaisuvoimaista, eivätkä juurikaan näe tarvetta liialliselle tulkinnalle tai ilmaisulle. Tanssija keskittyy liikkeen toteuttamisen tehtävään. Ilmaisua syntyy dialogista tanssijan ja tehtävän välillä, kuten sen haastavuudesta tai nautinnollisuudesta. Sarje toteaa puhtaan tanssin yleisökontaktista seuraavaa: ”Yhteistä puhtaan tanssin eri muodoille on etäinen, lähinnä älyllinen yleisökontakti. Seurataan esimerkiksi teoksen rakenteen muotoutumista, mikä edellyttää myös katsojilta liikemateriaalin erittelykykyä ja taidetanssin lajiominaisuuksien tuntemista koreografioiden yksityiskohtien hahmottamiseksi.” (Sarje 1995, 46.)

Kirsi Monni kuvaa Merce Cunninghamin koreografista työtä seuraavaasti: ”Merce Cunningham pyrki omassa koreografisessa työssään murtamaan sitä symbolisuuden vaatimusta, jonka hän oli kokenut vahvasti Grahamin teoksissa. Cunninghamin pyrkimyksenä oli siirtää liikkeen merkityksellisyys symbolisesta sisällöstä suoraan itse koreografiseen rakenteeseen ja liiketekniikoihin. Marttisen mukaan sattuma ja epäintentionaalinen toiminta yhdistyivät Cunninghamin ajattelussa zen-buddhalaiseen käsitykseen taiteesta elämän kokonaisuuteen sisältyvänä, eikä siitä erillisenä toimintana. ”Tämä loi intuitiolle ja siten myös tanssin kokemuksellisuudelle uudella tavalla sijaa. Intuitio ja kokemus nousivat väistämättä valteiksi myös tanssikatsomossa, sillä tansseja ei voinut enää entiseen tapaan yrittää ymmärtää.” Kuitenkin kuten Graham, myös Cunningham säilytti jossain määrin tanssijan kehonkäytön tavassa klassisen estetiikan tradition mukaisen elämismaailmasta puhdistetun ”esteettisesti muotoillun kehon”. ” (Monni 2004 194.)

3.3 POSTMODERNI TANSSI

1960-luku oli kulttuurisesti merkittävä aikakausi, jona siirryttiin modernismista postmodernismiin. Monni kuvaa tämän aikakauden vaikutusta tanssiin seuraavasti: ”1960-luvulla nähtiin länsimaisessa kulttuurissa voimakas estetiikan tradition murroksen aalto: moderni kääntyi

postmoderniksi. Tanssitaiteilijat refleктоivat kriittisesti tanssin keinoja ja päämääriä. Postmoderni tanssipolvi kapinoi esteettis-tekniistä tanssiajattelua, draamallista ja symbolista tanssia sekä 'puhdasta tanssiesteettistä' vastaan, mutta myös 'subjektiivien metafysiikkaa' vastaan." (Monni 2004, 194.)

Postmodernin tanssin kuuluisin ja merkittävin vaihe oli varmastikin Judson Church Dance Theatre-kollektiivin muodostuminen ja toiminta New Yorkissa. "Judson Church Dance Theatre oli kokeellisen modernin tanssin esityskollektiivi, joka toimi vuosina 1961-1964 ja joka Novackin mukaan manifestoi toiminnallaan 1960-luvun sosiaalista muutosta. Judsonin piirissä toimivat mm. Yvonne Rainer, Deborah Hay, Steve Paxton, David Gordon." (Monni 2004, 195.)

Judsonin piirissä toimineet taiteilijat halusivat murtaa modernin tanssin estetiikan traditiota ja olivat kiinnostuneita kehon tietoisuudesta ja älykkyydestä sekä liikkeellisestä kokemuksellisuudesta. Esittämisen tavalle oli keskeistä kokemuksellisuuden ja arkipäiväisyyden painottaminen. Pyrittiin pois speaktaakkelin omaisuudesta ja frontaalisesta esittämisen tavasta sekä perinteisestä katsomoasettelusta, jossa katsoja on turvassa neljänneksen seinän takana ja sieltä käsin passiivisesti todistaa tanssin tapahtumista.

Improvisaatio liiketekniikkana ja koreografian lähestymistapana oli keskeinen postmodernille tanssille. "The Grand Union oli improvisaatioon perustuvia esityksiä tekevä kollektiivi, joka toimi vuosina 1970-1976. Unionin piirissä toimivat mm. Steve Paxton, Trisha Brown, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Dilly." (Monni 2004, 195.) 1970-luvun alkupuolelta peräisin oleva kontakti-improvisaatio oli yksi näistä improvisaatioon pohjautuvista liiketekniikoista. Sen alkuperäiset ja pääasialliset kehittäjät ovat Steve Paxton, Nancy Stark Smith ja Lisa Nelson.

Kontakti-improvisaatio tutkii kehon suhdetta painovoimaan ja muihin kehoihin. Kontakti-improvisaatiota harjoitellaan pääasiallisesti perinteisten tekniikkatuntien sijaan "jameiksi" kutsutuissa kokoontumisissa, joissa tanssijat alkavat vapaasti improvisoiden tanssia keskenään ja täten jakaa tietoa lähinnä fyysisellä tavalla tekniikan peruseriaatteista. Tämä tapa harjoitella kyseenalaistaa myös perinteisen tekniikkatunnin muodon ja yhden

opettajan tai ohjaajan välttämättömyyden tanssijan harjoittelulle. Jamit ovat usein kollektiivisesti järjestettyjä sosiaalisia tapahtumia, jotka mahdollistavat tanssijoiden kohtaamisen ja voivat myös toimia väylänä harjoitella esiintymistä. (Foster 1997, 250.)

1970-luku on historiallisesti tarkemmin kuvattuna oikeastaan jo uuden tanssin aikaa. Uudelle tanssille keskeisimpiä tekniikoita olivat nimenomaan kontakti-improvisaatio ja release-tekniikka. Molempien näiden tekniikoiden synnylle keskeisiä koreografeja olivat Judson Church Dance Theater-kollektiivin ja The Grand Union-kollektiivin koreografit.

Miten postmoderni tanssi sitten käsittelee esittämisen ja esiintymisen kysymystä? Postmodernille tanssille ominaisen esittämisen tavan voisi sanoa olevan luonnollisuutta, kokemuksellisuutta ja jopa arkipäiväisyyttä painottava. Konkreettinen tehtävä tai liiketeko määrittelee esittämisen tapaa ja tanssijan esittämisen tapa ja tulkinta muotoutuu koreografiasta osallisena olemisen kautta. Karrikoidusti voisi sanoa, että siirryttiin objektikehon suorittamasta ja esittämästä esteettisesti ideaalista, symbolisesti merkityksellisestä liikkeestä kohti kokemuksellisempaa ja kehon älykkyyttä korostavampaa tapaa lähestyä tanssia ja liikettä sekä sen merkityksellisyyttä. Tanssi alettiin mieltää myös enenevässä määrin sosiaalisena ja poliittisena taidemuotona. Monni kuvaa tätä murrosta lainaamalla Cynthia Novackin ajattelua: ”Novackin mukaan Cunninghamin tanssijoiden kehon käytön tapa polveutuu baletista, jossa oleellista on tietoisuus esittämisestä. Cunninghamilla tanssijat kiinnittävät huomiota siihen, että säilyttävät vertikaalin ylökannatetun kehon linjauksen samalla, kun pyrkivät välttämään modernin tanssin ekspressiivistä liikkeen dramaattista esittämistä. Novackin mukaan Cunninghamin tanssijoiden ”neutraali” asenne osoittaa paikoin sitä, että henkilön liike, ei henkilö itse on ensisijaisesti merkityksellistä. Mutta Cunninghamilla tanssijat edelleen *esittävät* liikettä. Ero siihen, miten kontakti-improvisaatiossa tanssija suhtautuu liikkeeseen on selvä. Siinä (kontakti – improvisaatiossa) tanssijan asenne on ”luonnollisempi”, tanssija kävelee kadulla ennemminkin, kuin esittää ”tanssijan kävelyä”. Tämä asenne puolestaan osoittaa, että jokainen tanssija on persoonana erilainen ja että hän on vain persoona, joka ”on” tai ”käyttäytyy, paremminkin, kuin persoona, joka ”esiintyy”. Cunninghamin tanssijat kohtelevat jalankulkijan liikettä kuin se

olisi virtuoosinen hyppy, kontakti – improvisaatiossa tanssijat kohtelevat virtuoottista hyppyä kuin se olisi jalankulkijan liike.” (Monni 2004, 196.)

3.4 NYKYTANSSI

Modernin tanssin tekniikoille oli ominaista omistautumisen vaatimus ja tietyn näkökulman valitseminen tanssiin. Tanssijat harjoittelivat usein yhtä tiettyä tekniikkaa ja uskoivat sen löytämiin ratkaisuihin ja ajattelumalleihin. Kunkin tekniikan määrittelemään ideaalikehoon tähtäämisessä tuntuu olleen miltei jotain absoluuttista; etsittiin ja löydettiin totuuksia, joiden nimeen sitten vannottiin. Foster toteaa, että usein tanssijoiden kehot olivat niin opiskelleensa tekniikan merkitsemiä ja muotoilemia, että he eivät oikeastaan edes pystyneet toteuttamaan muiden, rinnakkaisten ajattelumallien liikekieltä, puhumattakaan vaihtoehtoisista esittämisen tavoista tai eri estetiikkojen ymmärryksestä. Nykytanssia edeltänyttä aikaa tuntuu varjostaneen myös tietynlainen kilpailun tunnelma ja jopa vihamielisyys eri ajattelutapoja kohtaan. (Foster 1997, 253.)

Nykytanssille on ominaista nimenomaan eri ajattelumallien ja tekniikoiden integroiminen. Kehoa lähestytään enemmänkin eräänlaisena mahdollisuuksien keitaana, jota voi valita harjoittaa monin eri tavoin. Yhä useammin tanssijat harjoittelevat tanssitekniikoiden lisäksi myös muita kehotekniikoita, kuten joogaa, pilatesta tai itämaisia kamppailulajeja oppiakseen kehosta mahdollisimman paljon. Nykytanssijan keholta odotetaan tietynlaista monilahjakkuutta ja muuntautumiskykyä, joten kaiketi nykytanssin ideaalikehon voisi ajatella olevan nimenomaan eräänlainen olemassaolon mahdollisuuksien keidas. (Foster 1997, 253-256.)

1980 – 1990-luvulla tanssi taidemuotona yhdisti modernin, postmodernin ja uuden tanssin muotoja ja näkemyksiä. Nykytanssin termi onkin oikeastaan vasta 1990-luvulta peräisin. Muistan edelleen elävästi, kuinka tanssikoulussani tanssituntini nimi muuttui postmodernin tanssin tunnista nykytanssitunniksi.

Nykytanssi seuraa postmodernin tanssin traditiota tanssijan tekniikkaharjoittelun suhteen. Nykytanssija harjoittaa useita eri kehotekniikoita tanssitekniikoiden lisäksi. Tanssijan rooli esiintyjänä on

laajentunut huomattavasti pelkästä liikkeellisestä esittämisestä kohti esittävän taiteen muita muotoja. Tanssijalta vaaditaan huomattavan usein kykyä työskennellä liikkeen lisäksi myös esimerkiksi tekstin kanssa. Tämä tekee esiintymisen harjoittamisen osana tanssijan tekniikkaharjoittelua entistäkin tarpeellisemmaksi.

Nykytanssin viitekehyksessä tanssijalla on myös yhä useammin keskeinen rooli teoksen luomisprosessissa. Koreografit työskentelevät teosta luodessaan usein kollektiivisella tavalla ja on hyvin todennäköistä, että varsinainen liikekieli tai materiaali, jota tanssija teoksen sisällä tulkitsee, on hänen itsensä luomaa. Täten tanssijalla on myös mahdollisuus vaikuttaa teoksen syntyprosessiin. Väitän, että tämä muuttaa myös tanssijan tulkinnan mahdollisuuksia. On tietysti aivan eri asia tulkita itse työstämäänsä liikettä kuin toisen liikemateriaalia, ja suhde tähän liikkeeseen sekä kyky ymmärtää sitä on jokseenkin eri tasolla.

Miten nykytanssi sitten lähestyy esittämisen ja representaation kysymystä? Nykytanssille keskeinen tapa ajatella tanssista on mieltää tanssija maailmasta osallisena olevana sosiaalisena ja poliittisena yksilönä, joka *performatiivisen*¹

¹ Performatiivisen käsitteen esitteli vuonna 1955 kielifilosofi John L. Austin. Austin kehitti termin todettuaan, että kieli ja puhe ei ainoastaan totea asioita, esitä sanallisia toteamuksia, vaan myös esittää sanallisia tekoja, ja että puheella on kyky täten muuntaa todellisuutta. Puheen voi Austinin mukaan siis jakaa sanallisesti esitettyihin tekoihin ja sanallisesti esitettyihin toteamuksiin. Performatiivinen sanallisesti esitetty teko vaatii lisäksi myös tietyn sosiaalisen kontekstin, jotta se todentuisi. Sanallisesti esitettyihin tekoihin liittyy Austinin mukaan myös täten onnistumisen ja epäonnistumisen elementti; ilman tiettyä sosiaalista kontekstia ne epäonnistuvat. Esittämissä taiteissa performatiivinen selittyy kuitenkin hieman eri tavalla. Onnistumisen ja epäonnistumisen elementti ei päde, sillä taideteosta ei ole mahdollista arvottaa näin. Sen onnistumiselle ja epäonnistumiselle ei ole olemassa tiettyjä, vakiintuneita, kriteerejä tai olosuhteita. Performatiivisuus käsitteenä määriteltiin uudelleen ja se alettiin mieltää nimenomaan kehollisten toimintojen kautta, kun kulttuuritieteissä 80-luvun loppuun asti vallinnut ajattelu kulttuurin luonteesta tekstinä alkoi 90-luvulla muuntua kulttuurin mieltämiseksi esityksenä. Judith Butler käyttää performatiivisen käsitettä havainnollistaessaan, kuinka identiteettimme rakentuu. Butler toteaa, että identiteettimme rakentuu performatiivisten tekojen kautta ja välityksellä. Näihin toistuvasti tapahtuviin performatiivisiin tekoihin vaikuttaa niin sosiaalinen ja kulttuurinen historia ja käsitykset kuin omat yksilölliset valintamme. Performatiiviset teot eivät kuitenkaan viittaa mihinkään jo olemassa oleviin ehtoihin kuten tiettyyn perusolemukseen tai yleiseen ymmärtämisen tapaan, sillä mitään ennalta määriteltyä identiteettiä, jota ne voisivat ilmaista, ei ole olemassa. Butlerille identiteetti ja myös keho ei siis ole ainoastaan olemassa tietynä totuutena, vaan olemassaolon mahdollisuuksia jatkuvasti materialisoivana kokonaisuutena. Kulttuuriset koodit eivät siis ainoastaan kirjoitaudu passiivisiin yksilöihin ja heidän kehoihinsa, vaan performatiivisten tekojen kautta yksilöllä on myös mahdollisuus muotoilla oma identiteettinsä. Niin Austin kuin Butlerkin näkevät performatiivisuuden ja esityksen eli performanssin yhteyden ilmeisenä, vaikka he eivät käsittelekään sitä esittävän taiteen ja

kehonsa kautta artikuloi olemassaolon mahdollisuuksiaan esitystapahtuman muotoon ja todentaa koreografiaa taidemuotona löytämällä tapoja artikuloida näitä olemassaolon mahdollisuuksia. Mitä sitten tarkoittaa performatiivinen keho? Tanssijan esiintyjyyden voisi ajatella olevan osa hänen kehollisuuttaan, mikä tekee tanssijan kehosta performatiivisen.

Performatiivinen käsitteenä on ekspressiivisen, ilmaisullisen, vastakohta. Performatiivinen teko on täten myös ilmaisullisen teon vastakohta. Modernille tanssille oli keskeistä tekojen ilmaisullinen luonne. Ilmaistiin tiettyä etukäteen sovittua tai sisäistä tunnetta universaalisesti symbolisten liiketekojen kautta. Performatiivinen teko sen sijaan ei ilmaise mitään ennalta sovittua, perusolemuksellista tunnetta tai tietoa, vaan itse teko, performatiivisuutensa kautta, luo merkityksellisyyttä. Performatiivinen keho on täten olemassaolon mahdollisuuksista osallisena oleva, historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiin kiinnittyvä, jatkuvasti performatiivisten tekojen kautta rakentuva keho pikemminkin kuin välineellinen tietyn ideaalin tai perusolemuksen toteutuma.

Monni toteaa performatiivisen käsitteestä tanssissa seuraavaa: ” Performatiivinen käänne tanssissa saavutti ensimmäisen laajemmin näkyvän ilmentymän 1960-luvulla juuri Judson Dance Theatren esityksissä. Judsonilaisten pyrkimyksenä oli pudottautua idealistisen estetiikan ’korkeuksista’ ja asettua ’alas’ erityiseen materiaalisuuteen ja kehollisen olemassaolon konkreettisuuteen. Heidän manifestinsa olisi voinut olla: liike tietoisena toimintana, tanssijan aktuaalinen paino ja fyysisuus, persoona faktisessa tilanteessa, havaittuna siinä kontekstissa, jonka koreografia kehystää!” (Monni 2010, 5.)

Nykytanssi ei kuitenkaan ole ainoastaan performatiivista tai myöskään täysin irti ilmaisullisesta esittämisen tavasta. Ekspressiivisyys on yhä tänä päivänä joillekin teoksille ja niiden luonteelle erittäinkin keskeistä. Kokemuksellisuuden korostaminen osana kehollisuutta ja tapana artikuloida

esteettisen performatiivisuuden kautta. Performatiivisuus siis johtaa esityksiin, performansseihin tai manifestoituu tekojen performatiivisessa luonteessa. (Fischer-Lichte 2008 24-27.)

esitystapahtumaa on myös nykytanssille ominainen piirre. Nykytanssin laajaan kirjoon mahtuu myös niin sanottu käsitteellinen tanssi. Monni esittelee 1990-luvulta asti nykytanssia kuvaavan 'käsitteellisen tanssin' konseptia seuraavalla tavalla: "Myöskään se tanssitaide, jota tänään kutsumme käsitteelliseksi tanssiksi, ei useimmiten vetäydy aistihavainnosta; se ei kiellä dogmaattisesti omaa fyysisyyttään eikä se vaihda konkreettista taideteosta teoreettiseen objektiin, kuten oli historiallisen käsitetaiteen tapauksessa. Se ei myöskään muodosta mitään yhtenäistä esteettistä kategoriaa, tanssityyliä tai tanssitekniikkaa. Yhtenäisenä nimittäjänä sen sijaan on suhde koreografiaan avoimena käsitteenä, suhde nykytanssiin historiallisena ja kulttuurisena kehollisena taiteena ja suhde teokseen yleisön ja esityksen välisen palautekehän tunnustamana tapahtumana." (Monni 2010, 6.)

4. Harjoittelusta ja mahdollisuuksien laajentamisesta

Tässä kappaleessa haluan käsitellä tanssijan matkaa harjoitusprosessista lavalle. Miten tanssija oppii tulkitsemaan teosta ja löytämään tavan ”elää sitä”, olla olemassa siinä? Muotoutuuko tanssijalle vuosien varrella tapoja ja keinoja työskennellä kohti esitystapahtumaa, ja ovatko nämä tavat ja keinot yleispäteviä, vai onko kukin uusi koreografia aina uusi seikkailu? Kokemus varmastikin tuo mukanaan myös keinoja, mutta miten kehittää, kyseenalaistaa ja uudistaa tapojaan ja mahdollisuuksiaan lähestyä ja tulkita teosta, koreografiaa?

Tietysti esiintyjän tulkinta vaihtelee myös teoksesta, sen koreografista ja hänen antamastaan ohjauksesta ja jopa jokaisen teoksen erillisestä hetkestä riippuen. Esiintyminen ja katseen alla oleminen on jatkuva olemassaolon kysymys. Tanssija kuitenkin löytää harjoittelun, ohjauksen ja kysymysten asettamisen seurauksena tietyn tavan tulkita jokaista erillistä teosta. Voisiko tätä löydettävissä olevaa tapaa siis kutsua kyseiselle teokselle ominaiseksi esitystekniikaksi? Ehkä, vaikka usein tuntuukin, että heti, kun on löytänyt tietyn tavan olla teoksessa tai esittää sitä, on nimenomaan tärkeää asettaa se edelleen kyseenalaiseksi, jotta tulkinta pysyisi elävänä ja hetken määrittelemänä. Esiintyjänä tuntuu tärkeältä mieltää, että esittämisen tapa on kullekin teokselle ominainen ja täten elävä asia. Tätä varten esiintyjän haaste onkin jatkuvasti työskennellä laajentamalla omia mahdollisuuksiaan, tulkinnan keinoja ja tapoja. Tässä haasteessa tulee vastaan myös esiintyjän rajallisuus; kuinka pitkälle on valmis pysymään avoimena uusille mahdollisuuksille? Missä tulevat vastaan rajat ja milloin niitä on tärkeää ja oleellista yrittää rikkoa ja milloin on tärkeää pysyä raamissaan?

Seuraavat kysymykset ovat askarruttanut minua jo pitkään: Kuinka esiintyä? Kuinka olla olemassa kussakin tanssissa ja kunkin tanssin kussakin muodossa? Mikä tekee hyvän esiintyjän? Miten oppia ja hyväksyä, että esiintymisentapoja on monia? Miten laajentaa omia esiintymisen ja tulkinnan mahdollisuuksiaan? Missä milloinkin ovat minun rajani? Seuraavissa

alaotsikoissa paneudun näiden kysymysten pohtimiseen itselleni keskeisten esiintyjyyden teemojen kautta.

4.1 TANSSIJAN VASTUU JA KEHON POLIITTISUUS

Kuten aiemmin mainitsin, eri tanssitekniikoiden käsitykset kehosta voisi nähdä myös poliittisina. Ne ehdottavat tietynlaista suhdetta kehoon ja tietynlaista olemassaolon tapaa. Tanssija esiintyvänä taiteilijana on jatkuvasti tekemisissä representaation kanssa. Kuinka tietoinen tanssija sitten on kulloinkin representoituvasta kehosuhteesta tai olemassaolon tavasta? Tanssijan performatiivinen keho on mielestäni erityisen poliittinen juuri siitä syystä, että tanssija nousee lavalle ja tulkitsee ja artikuloi esiintymisellään olemassaolon eri mahdollisuuksia. Tätä kautta tanssija on myös jatkuvasti aktiivisessa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa ja yhteiskunnassa vallitsevien käsitysten ja ideaalien kanssa. Tämä aspekti asettaa tanssijalle vastuuta taiteilijana ja maailman kuvittajana.

Monni pohtii tanssijan vastuuta seuraavasti: ”Samalla tavoin kuin luova kehitys ja psyykkisen hyvinvoinnin ylläpito edellyttää yksilöltä jatkuvaa ruumiinkuvan uudistamista sekä siltojen säilyttämistä menneisyyden kokemuksiin, se vaatii sitä myös tanssijalta. Luova suhtautuminen tanssiin, liikemateriaaliin sekä tanssin ja tanssiteoksen muotoon edellyttää kanavien aukioloa koko siihen todellisuuteen, jossa elämme, ja johon olemme suhteessa. Yksittäiselle ihmiselle on tietysti oleellista hänen oma olemassaolonsa itsessään, omassa nahassaan. Tästä näkökulmasta tanssijan eettisyyteen voisikin kuulua vastuu oman ymmärryksensä kehittämistä niin, että hän tietää, mitä on tekemässä. Siihen kuuluu silloin myös se, kuinka hän kohtelee itseään instrumenttina tanssiessaan, ja viime kädessä se, mitä hän tanssillaan ilmaisee.” (Monni 1995, 70.)

Olemassaolomme ja kehollisuutemme voisi ajatella olevan aina poliittista, sillä olemme aina osa kulttuuria ja tietyllä tapaa myös sen tuotteita. Miten identiteettimme sitten rakentuu ja kuinka pitkälti se on tietoisten valintojemme tulos?

Judith Butler käsittelee artikkelissaan *Performative acts and gender constitution* sukupuolemme olemassaoloa tekojen ja käyttäytymistapojen

tuloksena ja historiallisen sukupuolikäsityksen tuotteena pikemminkin kuin faktisena totuutena. Butler väittää, että sukupuolellemme ei ole olemassa mitään faktista perusolemusta, jota se sitten ilmaisee tai mitään objektiivista ideaalia ja ainoa oikeaa olemusta, vaan että teot ja käyttäytyminen luovat tietyn sukupuolen idean ja käsityksen, johon vaikuttaa myös sukupuolen käsittämisen historia. Ilman tekoja ja käyttäytymisentapaa sukupuolta ei siis ole olemassa. Butler käyttää artikkelissaan englannin kielen sanoja *sex* ja *gender* erotellakseen, mitä milloinkin tarkoittaa puhuessaan sukupuolesta. Tietenkään hän ei siis kiellä, etteikö biologinen sukupuolisuutemme ole faktinen totuus. Suomen kielessä sanoille *sex* ja *gender* on pääasiassa vain yksi käännös, sukupuoli, joskin *gender* tarkemmin käännettynä kääntyy kaksiosaiseksi termiksi, sosiaalinen sukupuoli.

Butler siis väittää, että sosiaalinen sukupuolemme ei ole kirjoitettu kehomme perusolemukseen eikä myöskään ole luonnon ja biologian määrittelemä. Sosiaalista sukupuoltamme ei myöskään määrittele kieli, symbolit, historia tai patriarkia, miesten hallinto, vaan sen sijaan sosiaalinen sukupuolemme on jotain, minkä ikään kuin puemme yllemme toistuvasti tai niin sanottu jatkuva performatiivinen teko. Butler lainaa artikkelissaan Beauvoirin ja Merleau-Pontyn jakamaa käsitystä kehosta. Tämän käsityksen mukaan kehon nähdään olevan jatkuvassa kulttuurin ja historiallisten mahdollisuuksien ruumiillistumisen prosessissa. Täten siis esimerkiksi sukupuolen voisi katsoa ruumiillistuvan kehossa samalla tapaa kuin performatiiviset teot esitetään teatterissa. Butler mainitsee, että Merleau-Pontylle keho ei ole siis ainoastaan historiaan pohjautuva käsitys ja idea, vaan myös mahdollisuuksien summa, jota jatkuvasti toteutamme. (Butler 2002, 120-134.)

Tämä ajattelu on lähellä edellä mainitsemaani käsitystä kehosta tanssijalle ”olemassaolon mahdollisuuksien keitaana”. Osana yhteiskuntaa, olemme väistämättä poliittisia. Esimerkiksi sosiaalisen sukupuolemme olemassaolo on yksi todiste tästä. Miten tämä siis liittyy tanssijan työhön? Tanssija ja esiintyjä edustaa joka kerta näyttämölle noustessaan jonkinäköistä ihmiskuvaa ja tiettyä kehoa, tai tiettyjä olemassaolon mahdollisuuksia. Olisi siis naiivia ajatella, että olemisemme poliittisuus ei pätsisi myös tässä tilanteessa.

Viime keväänä tein sooloteoksen, jossa olin pukeutunut mieheksi koko teoksen ajan. Teoksen nimi on osuvasti *The Man*. Minua kiinnosti, miten ihmiset katsovat minua, ja mitä he näkevät katsoessaan, jos otan toisen identiteetin. Niin sanottu valepukuni ehdotti hyvin selkeää miehen henkilöhahmoa miesten housujen ja paidan sekä tekoviiksien kautta, mutta jätin tarkoituksella näkyväksi omat kasvoni, hiukseni ja paidan alla paljaat rintani luodakseni ristiriitaa. Valitsin vaihtoehtoisena identiteettinä miehen identiteetin, mutta soolossa ei ollut varsinaisesti kyse sukupuoli-identiteetin kyseenalaistamisesta, vaan identiteetin kyseenalaistamisesta yleensä. Mikä luo meidän identiteettimme ja miten identiteettimme välittyy?

Mikäli seuraan Butlerin ajatusmallia sukupuoli-identiteetin muodostumisesta, identiteettimme voisi ajatella olevan performatiivinen tekojen ja käyttäytymisentapojen summa. Soolossani halusin kysyä, mitä tapahtuu, jos käyttäydyn eri tavalla kuin mitä minulta oletetaan? Tai pikemminkin, mitä jos käyttäydyn täysin samalla tavalla, mutta muutan ulkoista olemustani ja identiteettiäni ratkaisevasti? Luoko se ihmisille, katsojille, tilaisuuden nähdä minusta jotain, mikä ehkä muuten jäisi näkemättä?

Saamassa palautteessani oli mielenkiintoista se, kuinka osa ihmisistä luki teosta lähinnä miehen ulkoasun kautta, ja täten tietynä miehen henkilökuvana. Osa katsojista taas kommentoi, että mielenkiintoisinta oli, kuinka ylle pukemani miehen asu toisinaan oli pelkästään selkeä valepuku, ja he näkivät minun tanssivan valepuvussa, ja kuinka joinain hetkinä minä olin mies, ja mies oli minä, ja valepuku muuttui todeksi. Monet ystäväni kommentoivat teoksen nähtyään, että he näkivät minusta aivan uusia puolia ja että tanssissani oli läsnä aivan uusia ulottuvuuksia niin fyysisesti kuin läsnäolon ja tulkinnankin kautta. Tehtäväni soolossa ei ollut olla mies. Tehtäväni oli olla kuka olen ja artikuloida sitä olemassaoloa kaikkine mahdollisuuksineen koreografian sisällä, miehen asussa. Lisäkysymyksenä oli tietysti, kuinka tämä asu vaikuttaa minuun ja kuinka minä vaikutan asuun, mutta ensisijainen intentio, ei ollut niin sanotusti esittää miestä. Kysymykseni oli, voisiko olla, että valeasun kautta minun olisi itse asiassa helpompaa sallia ihmisten nähdä minut ja katsoa minua?

4.2 PIDEMMÄLLE MENEMINEN

Usein koreografi tai ohjaaja kannustaa tanssijaa menemään pidemmälle tälle annetussa tehtävässä, oli se sitten liikkeellinen tai ei. Otetaan esimerkiksi perinteinen tilanne, jossa tanssija on opetellut koreografian luoman tietyn liikemateriaalin, fraasin, joka on osa esitettävää teosta, koreografiaa. Mitä tarkoittaa mennä pidemmälle tämän liikemateriaalin kanssa? Mitkä ovat vaihtoehdot? Pidemmälle fyysisesti, kohti fyysisen kestävyuden ja kyvyn ääri rajoja? Vai pidemmälle liikemateriaalin tulkitsemisessa tietyllä tavalla? Pidemmälle menemisen ohjeistuksen voisi myös ajatella olevan tietynlainen rohkaisu jatkaa kehittymistä, olla pysähtymättä ja tyytymättä tiettyyn suoritukseen. Aina voi mennä pidemmälle. Fyysisesti voi aina olla esimerkiksi nopeampi, notkeampi, sulavampi tai voimakkaampi, mahdollisuudet ovat miltei rajattomat. Esiintyjänä taas voi aina olla esimerkiksi herkempi, rohkeampi, avoimempi, kutsuvampi tai röyhkeämpi, jälleen mahdollisuudet ovat miltei rajattomat.

Taitava tanssija omaa laajan mahdollisuuksien spektrin ja kyvyn valita ja nähdä, mitä tarvitaan missäkin tilanteessa. Joskus liikemateriaali, fraasi, on tanssittava käyttäen enemmän lihasvoimaa ja yrittystä, kun taas toisinaan liikettä palvelee paremmin painovoimaa hyväksi käyttävä, vapaampi ja tiputettu, luisesta rakenteesta ajatuksellisesti liikkuva keho. Jatkuvan kehityksen voisi ajatella olevan mahdollisuuksien alati laajentamista ja näkemään oppimista. Yhtä tärkeää on kuitenkin tietää, missä kulkee rajat? Keho on jatkuvassa muutoksessa, mikä tekee myös fyysisistä rajoista liikkuvat. Mitkä näistä rajoituksista ovat sellaisia, joiden läpi voi työskennellä, ja mitä kannattaa kuunnella ja kunnioittaa?

Myös omien mentaalisten ja henkisten rajojen tunteminen on tärkeää. Mihin pystyn minäkin hetkenä? Voinko jatkaa rajojen työntämistä pidemmälle, vai onko tietyllä hetkellä vastaan tullut raja jotain, mitä kunnioittaa itsensä eheänä säilyttämisen vuoksi? Suurempi kysymys on myös, kuinka eheänä tarvitsee itsensä kokea, ja mikä tuottaa tämän kokemuksen eheydestä. Nykyään esittävän taiteilijan ja tanssijan repertuaarin oletetaan olevan hyvin laaja niin liikkujana kuin esiintyjänäkin. Yksi koreografi voi pyytää tanssimaan Trisha Brownin teosten inspiroimaa liikemateriaalia, kun taas toinen pyytää masturboimaan lavalla. Tietysti on myös valinta kenen kanssa

työskentelee, mutta joka tapauksessa itsensä kuunteleminen, ja omista rajoistaan tietoisena oleminen on ehdottomasti tärkeä elementti tanssijan työssä.

4.3 SYVEMMÄLLE MENEMINEN

Syvemmälle menemisen kysymys ja haaste tuli minua vastaan ehkä konkreettisimmin talvella 2006 osallistuessani David Zambranon Soul Project-tiiviskurssille Pariisissa. Kurssilla David esitti kysymyksen improvisaatioon pohjautuvan liikkeen ohjeistukseksi; Mitä jos voisin tanssia, kuten soul-laulajat laulavat, ”What if I could dance like the soul singers sing”?

Konkreettisesti kehoa ajatellen, syvälle menemisen voisi ajatella liittyvän siihen, mistä tanssija ajattelee liikkeen alkavan. Tanssija ajattelee usein kehoaan ikään kuin kerroksisena kokonaisuutena ja eri tanssitekniikoissa painotetaan eri ruumiinrakenteiden, kerrosten, keskeisyyttä. Liikkeen voidaan niin sanotusti ”ajatella alkavan”, ja kehon ikään kuin käynnistyvän, esimerkiksi lihaksistosta, luista, hermostosta tai sisäelimestä. Tämä jonkin tietyn rakenteen ajatuksellinen painotus rajaa kokemuksellisuuden mahdollisuuksia ja tuottaa tietynlaisen liikekielen ja estetiikan. Faktisestihan koko keho liikkuu ja liike oikeastaan alkaa kaikkialla yhtä aikaa. Tai itse asiassa liike ei ala mistään, sillä se ei ikinä lakkaa. Keho on jatkuvassa liikkeessä; veremme kiertää, sydänlihas sykkii, keuhkot laajenevat ja supistuvat asiaa sen enemmän ajattelemta.

Oma ajatuksellinen kehitykseni liikkeen alulle panevasta rakenteesta kehossa alkoi lihaksista, siirtyi sitten luihin ja luista edelleen hermoihin, hermojen ajattelemisesta sähköön, sähköstä energiaan ja energian kuljettamiseen ja virtaavuuteen, sekä viimein tämän energian artikulointiin ja säätelyyn. Tällä hetkellä minua auttaa eniten ajatus liikkeestä ja liikkumisesta koko keholla saman aikaisesti. Säätelen ja artikuloin liikettä käyttäen apuna tilanteesta riippuen milloin mitäkin mielikuvaa tai konkreettista kehollista rakennetta.

Eri tanssitekniikat myös painottavat eri kehon rakenteiden keskeisyyttä. Modernin tanssin tekniikoille, kuten Graham-tekniikalle, on esimerkiksi tyypillistä sitkeämpi, lihaksikkaampi liikkeellinen laatu, kun taas release-

tekniikka painottaa luisen rakenteen keskeisyyttä ja tiputetumpaa liikkeellistä laatua.

Keskeisintä tässä liikkeen lähtökohdan analyysissä lienee sen mieltäminen, että tapa ajatella liikettä ja sen kehollista lähtökohtaa on myös yhteydessä tulkinnan tapaan. Tanssijan tulkinta ei siis koskaan ole erillinen hänen tavastaan ajatella tai lähestyä liikettä. Tulkinta tai esittäminen ei ole irrallinen, jälkeinpäin tanssiliikkeen päälle liimattu asia, vaan tulkinnan tapa, oli se sitten ekspressiivinen, performatiivinen tai mikä hyvänsä, on oleellinen osa liikkeen kehollistumista. Tanssija liikkujana on esiintyvä taiteilija, mikä tekee liikkumisesta ja tulkinnasta tanssijalle toisistaan erottamattomat.

Syvemmillä menemisen voisi ajatella olevan myös kysymys tietoisuutemme osallisuudesta tanssiin ja esitystapahtumaan. Kun tanssin, ajattelen samalla jatkuvasti. Annan itselleni ohjeita, ja tietoisuuteni kuuntelee kehoani jatkuvasti pyrkien koordinoimaan sen liikkeitä ja tapahtumia tanssille sopiviksi. Käytän apunani mielikuvia saavuttaakseni tietyn liikkeellisen laadun tai toteuttaakseni tietyn liikeradan, ja päätyäkseni tiettyyn tulkinnan sävyyn. Mielikuva voi olla toiminnallinen ja konkreettinen, kuten liikuta lantiota enemmän tilassa tai metaforinen, kuten ajattele jokaisen sormesi päässä olevan pieni lamppu, joka syttyy ojentaessasi sormen. Toisinaan tämä tietoinen ohjeistus dominoi tanssimistani niin vahvasti, että se kääntyy itseään vastaan. Tällöin hetkessä oleminen ja kehon viestien kuuleminen itse asiassa vaikeutuu.

Syvemmillä menemisen voisi nähdä ohjeena sulkea pois tai antaa vähemmän huomiota tietoiselle, järkiperaiselle tavalle ohjata itseään, ja tiputtautumisenä enemmän aistien välityksellä tulevan informaation kautta reagoimiselle ja vaistojenvaraisen kehollisuuden sekä jatkuvan sisäisen liikkeemme tasolle. Tämä vaatii kuitenkin luottamusta kehoon ja sen älykkyyteen ja kykyä luopua järkiperaisesta, tietoisesta kontrollista. Kehossamme tapahtuu niin paljon joka tapauksessa, ajattelimme sen kontrollointia tietoisesti tai emme. Keholla on oma ajattelunsa ja älykkyytensä, joka ratkaisee puolestamme monia ongelmia jatkuvasti.

Miten syvälle menemistä voisi sitten ajatella suhteessa esiintymiseen ja esitystapahtumaan? Ajattelen sen jonkinlaisena omistautumisena asialle, koreografialle ja tapahtumalle. Syvemmälle meneminen liikkeellisesti ja kehollisesti on suoranaudessa yhteydessä tulkinnan syventymiseen. Vaikuttavinta ja inspiroivinta on nimenomaan nähdä tanssijan ja esiintyjän tulkitsevan koreografiaa koko ihmisyydellään ja olemassaolon mahdollisuuksillaan. Tällöin liikettä ei vain esitetä, vaan liike ja tanssi reflektovat koko ihmistä kaikessa energieettisessä kompleksisuudessaan, kyseisen koreografian tulkinnan viitekehyyksessä. Tämä tanssista ja koreografiasta osallisena olo ei ole narsistista itseilmaisua tai itsestä täysin etäännytettyä liikkeen virtuoosinomaista suorittamista. Sitä voisi pikemminkin kuvata olemassaolon tietyn tavan tai mahdollisuuksien ruumiillistumiseksi ja hetkessä olemiseksi.

”What if I could sing like the soul singers sing?” on suomentunut minulle eri tavoilla eri hetkinä. Tällä hetkellä se näyttyy kysymyksenä: Entä jos liikkuessani tekisin päätöksiä ja ratkaisuja tietoisesti mieleni sijaan kehollani, kurottaen täten syvemmälle ja syvemmälle kohti vaistonvaraista kehollisuuttani ja elämellisyyttäni ja olisin läsnä esitystapahtuman jokaisessa hetkessä koko performatiivisen kehoni ja ihmisyyteni olemassaolon voimalla sen avoimet mahdollisuudet tiedostaen?

4.4 KONTROLLIN MERKITYS JA TARVE

Kontrollin ja kontrolloinnin oppimisen voisi ajatella olevan tärkeä osa tanssin opiskelemista niin mentaalisesti kuin fyysisestikin. Pitkäraajaisena lapsena kamppailin pitkään raajojeni kontrollin löytämisen kanssa. Impulsiivisena luonteena kamppailin edelleen kärsivällisyyden kanssa. Mitä on kontrolli tanssijalle, ja miten muuten sen voisi nähdä kuin kykynä linjata jalkansa ja kätensä älykkäästi suhteessa muuhun kehoon tai meditatiivisen kärsivällisenä harjoitteluna? Vai onko tanssilla itse asiassa edes mitään tekemistä kontrollin kanssa? Yritän pohtia näitä kysymyksiä esimerkin kautta.

Viime keväänä harjoittelin taiteellista opinnäytettäni, Anne Teresa De Keersmaekerin teosta *Drumming*. *Drummingin* koreografia pohjautuu tietyille liikemateriaalille, fraasille, jonka kaikki 12 tanssijaa opettelevat. Tämä liikemateriaali on Anne Teresan kehittämä. Tämän pitkän ja työlään prosessin

aikana oivalsin jotain tavastani opetella ja työskennellä liikemateriaalin kanssa. Usein aloitan luomalla luonnoksen. Sukellan suoraan tanssiin, kysymättä juurikaan kysymyksiä liikkeen mekaniikasta tai laaduista. Yritän vain tanssia ja tulkita materiaalia, kuten sen hetkiselältä tieto- ja taitopohjaltani kykenen. Opettajan demonstroiva esimerkki ja ohjeistus on oman intuitiivisen tulkintani lisäksi pääasiallinen lähtökohtani luonnoksen luomiselle.

Kun minulla on luonnos, alan mennä yksityiskohtiin ja kyseenalaistaa tapaani toteuttaa ja tulkita liikettä sekä kokeilla eri vaihtoehtoja niin liikkeen toiminnallisen mekaniikan kuin laadunkin suhteen. Tässä vaiheessa usein alan kysyä enemmän kysymyksiä ohjaajalta ja pyytää ohjeistusta yksityiskohtien tarkentamiseksi ja hiomiseksi. Tähän asti tulkinta ja liikkeen performatiivisuus on ollut erittäin sidonnainen liikkeen fyysiseen toteuttamiseen tapaan ja laatuun. Alan kuitenkin yhä enenevässä määrin yrittää syventyä kokeilemaan liikkeen ja koreografian avaavia eri tulkinnan ja olemassaolon mahdollisuuksia.

Siirtymä seuraavaan vaiheeseen, materiaalin tulkinnan tavan hiomiseen, on usein työläs ja vaatii syvällistä paneutumista niin materiaaliin kuin laajempaan koreografiseen viitekehukseenkin. Alan työskennellä yhä enemmän laatujen kanssa, leikkiä ajankäytön mahdollisuuksilla ja keskittyä erityisesti tietoisesti lukemaan tanssiini mukaan kanssatanssijani. Haaste tässä vaiheessa on jatkaa pidemmälle ja syvemmälle menemistä liikkeen ja koreografian mahdollisuuksiin. Koreografian maailma alkaa avautua yhä enemmän, ja haasteena onkin jatkaa tämän avautuvan maailman mahdollisuuksien kartoittamista ja oivaltamista aktiivisesti. Aiemmin valmistettu luonnos, tulkinta, oli ehkä myös tietyllä tapaa toiminnallinen, mutta ei riittävän kolmiulotteinen palvelemaan koreografiaa. Luonnos oli kuitenkin tuttu ja turvallinen, mukavan kodikas. Sitä tanssiessani koin pysyväni turvallisesti kontrollissa ja kykeneväni jokseenkin tietoisesti ohjaamaan itseäni.

Miksi siis siirtyä jälleen tilaan, jossa minulla on vähemmän kontrollia, kun olen jo saavuttanut tietyn kontrollin? Luonnoksesta ja sen kontrollin tunteesta pidemmälle ja syvemmälle meneminen avaa kokonaisen uuden maailman, josta ei ole tietoa. Sitä ei voi kontrolloida, se täytyy kokea. Vasta tähän

kokemukselliseen maailmaan sukeltaminen kuitenkin avaa todellisen koreografian ja teoksen ulottuvuuden, joten sukellus on välttämätön. Vastassa mahdollisuuksien maailmassa liike alkaa puhua ja puhutella, ja tanssija elää osana koreografiaa koko ihmisyydellään, kuitenkin unohtamatta taitoaan artikuloida kyseistä maailmaa.

Drummingin prosessissa koreografian opetteleminen oli minulle selkeän portaittainen kokemus. Näin ei kuitenkaan ole välttämättä aina. Drumming on teos, jonka tulkitseminen vaatii äärimmäistä tarkkuutta, sillä sen rakenne on erittäin tiivis ja tempo armottoman haastava. Yksi keskeinen kysymys, jonka Drumming minulle nostatti oli voisinko lähestyä liikettä ja koreografiaa alusta alkaen pikemminkin olemassaolon mahdollisuuksina, vai onko se tarpeen erotella ja purkaa mekaanisiin ja esteettisiin lainalaisuuksiin, ja sulkevatko nämä vaihtoehdot toisensa pois?

Drumming on vuonna 1998 ensi-iltansa saanut teos ja reflektoi sen ajan estetiikkaa. Tulkitessa teosta tänä päivänä, tanssija kohtaa paljon kysymyksiä, kuten mikä on Drummingille ominainen kehollisuuden ideaali tai mitkä ovat olemassaolon mahdollisuudet tämän teoksen sisällä? On helppoa ajautua kategorisoimaan teos tiettyyn historialliseen viitekehykseen ja sille ominaiseen stereotyyppiseen estetiikkaan. Tällöin kysymykseksi jää, millainen teos Drumming on tänä päivänä, tämän päivän tanssijoiden tanssimana? Kuinka säilyä uskollisena teokselle ja sen historiallisuudelle, mutta silti löytää itselleen mielekäs tulkinnan tapa ja teoksesta osallisena olemisen mahdollisuudet?

Nämä kysymykset lienevät oleellisia repertuaariteosten harjoittelemisessa. Usein harjoitellaan, kuten myös Drummingin tapauksessa, hyvin yksityiskohtaisesti alun perin toisen tanssijan luoma ja tulkitsema rooli. Kysymykseksi tässä jää myös, miten löytää oma tanssijuutensa tämän roolin sisällä ja tehdä roolista omansa, eikä ainoastaan ulkokohtainen kopio? Juuri näiden kysymysten kanssa kamppaillessani ja omaa tulkintaani etsiessäni, koin tarpeelliseksi lähestyä teosta nimenomaan artikuloimalla sen olemassaolon mahdollisuuksia omasta tanssijuudestani ja esiintyjyydestäni käsin pikemminkin kuin ainoastaan kopioimalla ja representoimalla tiettyä ideaalia. Yritin tässä seikkailussa säilyä mahdollisimman uskollisena

alkuperäiselle teokselle, sillä se oli myös koreografin toivomus. Ohjaajilla oli suuri rooli tämän uskollisuuden säilyttämisen vartijoina.

Drummingia harjoitellessamme katsoimme teosta paljon videolta, sillä opettelimme koreografiaa alkuperäisen version tanssineilta tanssijoilta. Liikekieli ja koreografialle ominaiset rakenteet sekä tanssijoiden välinen kommunikaatio ehdottavat tietynlaista suhdetta teokseen. Musiikki on keskeinen osa teoksen dynamiikkaa ja sanelee pitkälti myös liikkeen dynamiikkaa ja teoksessa läsnäolon energiaa. Kaikki tämä yhdessä, mukaan lukien 12 yksilöllistä tanssijaa, luovat lavalle tietyn energian ja teokselle ominaisen tavan kuljettaa tätä energiaa. Teoksen tulkinta pohjautuu paljolti näille elementeille, ja tietysti ohjaajilta tulevalle ohjeistukselle. Ohjaajat pitivät jokseenkin tiukasti ja yksityiskohtaisesti kiinni koreografian alkuperäisestä versiosta ja antoivat toisinaan hyvinkin konkreettisia ohjeita tulkinnalle, kuten hymyile tässä, se on tärkeää, jotta tiedämme, että huomioit toisen tanssijan. Nämä ohjeet tuntuivat usein hieman ulkokohtaisilta, vaikka saattoivatkin olla oleellisia teoksen alkuperäistä tulkintaa mukailevan tulkinnan löytämiselle. Juuri näissä hetkissä keskeiseksi nousi kysymys, miten löytää oma suhteensa teokseen eikä ainoastaan imitoida eteen asetettua mallia?

Teoksen harjoitusprosessin loppuvaiheella, huomasin asettuneeni tiettyyn tapaan esittää Drummingia. Tiesin täsmälleen, missä kohtaa hypätä korkealle, missä kohtaa venyttää liikettä pidemmälle ja miten hymyillä kenellekin kanssatanssijalleni minäkin hetkenä. Osasin kopioida ja imitoida roolini alkuperäistä tanssijaa hyvin yksityiskohtaisesti. Ensi-illassa tämä tarkkuus toi varmuuden ja kontrollin tunteen ja tietysti helpotti paineen ja jännityksen tunnetta. Jo seuraavassa esityksessä koin välttämättömäksi alkaa kokeilla ja leikkiä sekä kysyä itseltäni, mitä jos tämä voisi olla tänään hieman toisin? Ja mitkä ovat rajat, joiden sisällä minun tulee pysyä? Voisinko riskeerata hieman enemmän? Voisinko todella sallia itseni elää tätä teosta sen jokaisena hetkenä, jokaisen kanssani tanssivan ihmisen kanssa ja jokaisen katsomossa olevan ihmisen läsnä ollessa, suorittamatta sitä mekaanisen turvallisesti ja puutuen illasta toiseen tekemään asiat ”kuten kuuluu ja tiedän niiden toimivan”. Voisinko pitää mahdollisuuteni avoimempana sen suhteen, miten tulkita tätä

teosta? Vasta nämä kysymykset itselleni esitettyä, Drumming alkoi todella näyttäytyä olemassaolon mahdollisuuksina.

Mielenkiintoinen haaste esiintymisessä on siis, miten saapua tilaan, jossa on kontrollia, mutta ei liikaa kontrollointia? Kontrollin voisi sanoa ilmenevän taitona ja kykynä artikuloida esitystapahtumaa ja omaa kehollista ja myös mentaalista olemassaoloaan esitystapahtumassa. Kontrolloinnin voisi ajatella olevan liiallista tietoista tilanneanalyysiä tai yrittämistä, joka vaikeuttaa hetkessä olemista ja kokemuksesta oppimista. Kokenut tanssija oppii myös hahmottamaan, missä vaiheessa prosessia on oleellisempaa keskittyä enemmän tarkkuuteen ja yksityiskohtiin ja milloin on tarve päästää irti, antaa tanssin tapahtua, ja oppia siitä lisää kokemalla.

Aivan kuten harjoitusprosessissa tanssija säätelee oppimistaan edellä mainituin keinoin, säätelee hän myös tulkintaansa esitystapahtumassa jatkuvasti tunnustelemalla kuinka hienovaraisesti tai voimakkaasti hän projisoi läsnäoloaan tilassa. Kokenut tanssija ymmärtää, että löydettyään tavan tulkita teosta, on tärkeää jatkaa edelleen sen kysymistä, miten tulkita kyseistä teosta. Vain näin tanssijan tulkinta hengittää ja elää teoksen mukana sen jokaisessa hetkessä. Tulkitessaan koreografiaa tanssija pyrkii välittämään jotain yleisölle. Konkreettisen liikemateriaalin tai muun teon suorittamisen lisäksi, tanssija on jatkuvassa dialogissa ja neuvottelussa koreografian kanssa. Jokainen esitys on oma tapahtumansa, oma maailmansa, ja täten tanssija elää koreografian jokaisessa esityksessä ainutlaatuisella tavalla.

Jokainen hetki on ainutlaatuinen. Tanssijan herkkyyystila, energia, vireys ja keskittymiskyky vaihtelevat ja tietysti esitystapahtuman dialogin toisen osapuolen, yleisön, energia, keskittymiskyky ja vireystila vaikuttavat myös esitystapahtumaan. Tanssija esiintyjänä tunnustelee jatkuvasti ilmaa ympärillään ja säätelee ja artikuloi läsnäoloaan ja tulkintaansa sen mukaan. Hän kysyy itseltään, kuinka auki pitää ikkunat? Kuinka paljon tuulta ja tuppuraa päästää tilaan?

Tanssija ikään kuin säätelee tanssinsa äänenvoimakkuutta jatkuvasti ja tunnustelee, milloin tuutata täydellä teholla ja milloin kuiskata hiljaa. Toisinaan tämä tunnustelu tapahtuu miltei ilman tietoista ajatusta ja tuntuu,

kuin tanssija herkistyisi jollain tapaa tilassa olevalle energialle ja ilman paksuudelle niin äärimmäisesti, että hän kykenee tietämään täsmälleen, miten kierrättää sitä energiaa itsensä kautta takaisin tilaan, keräten ja lähettäen edelleen eteenpäin. Tätä voisi kai kutsua jonkinnäköiseksi flow-kokemukseksi. Tämän kokemuksen jakaminen kanssaesiintyjien kanssa on vielä voimakkaampi kokemus. Sen vastakohtaan voisi kaikesti ajatella olevan tunne siitä, että esitystapahtuman jokaisessa hetkessä tietoinen järkiperäinen ajattelu ohjeistaa valintojen tekemistä, ja esittäminen tuntuu tekniseltä ja hengettömältä.

Ville Sandqvist kuvaa tätä kokemusta näyttelijän näkökulmasta artikkelissaan *Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä. Näyttelijäntyön historiasta, teoriasta ja käytännöstä*: ”Itse en henkilökohtaisesti usko täydelliseen eläytymiseen, sanan varsinaisessa merkityksessä. Mutta parhaimmillaan ja nautinnollisimmillaan näyttelemisen on tietyn kontrollin, tietoisuuden ja itsesensuurin puuttuessa. Näyttelemisen on liikkumista sillä rajamaalla, missä tietää mitä tekee ja mitä tulee tehdä niin hyvin, että sen voi unohtaa; missä kontakti yleisöön on herkkä ja voimakas; missä mieli on niin valpas ja viritetty roolihenkilön taajuudelle, että kaikki fyysinen toiminta – yllättävissäkin tilanteissa – tapahtuu roolin kautta ja missä näyttelijän läsnäolo on rentoa ja varmaa. Ja tämä varmuus antaa näyttelijälle mahdollisuuden astua askel kohti tuntematonta – niin sanotusti heittäytyä roolin vietäväksi draaman pyörteisiin, jolloin ei enää tarkalleen tiedä, eikä haluakaan tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu. Mutta kun sen antaa tapahtua, yhdessä yleisön ja vastaanäyttelijöiden kanssa, siinä on teatterin magiaa. Näyttelijän on aina muistettava olla antelias. Näyttelemisen on antamista ja saamista.” (Sandqvist 1995, 179.)

4.5 EGON MERKITYS JA EGOSTA LUOPUMISEN MERKITYS

Tanssija harjoittelee vuosikausia tullakseen tanssijaksi ja rakentaakseen niin kehollista tietotaitoaan kuin mentaalisia voimavaroja ja keinojaan soveltuakseen ammattiinsa. Koska tulkinnan välineenä ja oppimisen kohteena on oma keho, on tanssijan minuus vahvasti mukana tässä prosessissa, ja persoonan kehityksellä ja kasvulla on suuri merkitys myös tanssijan ja esiintyjän ammattitaidon syventymiselle. Täten henkilökohtainen kasvu on myös kasvua tanssijana ja taiteilijana. Keskeiseksi kysymykseksi tanssijan

ammattissa ja siihen kouluttautumisessa nousee siis myös, kuka minä olen tässä kaikessa ja mikä rooli egollani on tanssijaksi tulemisen prosessissa? Mikä on minun henkilökohtainen suhteeni ja etäisyyteni koreografiaan, ammennanko myös henkilökohtaisesta kokemuksestani tai ilmaisenko samalla itseäni tulkitessani koreografiaa?

Ihmisinä olemme energeettisiä olioita. Tämä näyttäytyy kehossamme ja tavassamme ”kantaa kehoamme”. Psykkisen ja fyysisen yhteys konkretisoituu kehossamme ja siinä miten ajattelumme ja emotionaalinen olotilamme manifestoituu kehossamme. Mitä enemmän opin kehostani ja tanssista, sitä enemmän oivallan, kuinka keskeistä tämän ymmärtäminen on tanssijalle. Toisinaan kehollisen oivalluksen tiellä ei olekaan fyysinen rajoite kuten notkeuden tai nopeuden puute, vaan monesti tiellä seisoo tietty ajattelumalli tai mieltämisen tapa, johon usein liittyy myös tietty emotionaalinen suhde. Kun tanssija todella syventyy olemassaolonsa ja kehollisuutensa mahdollisuuksiin, on hänen oltava äärimmäisen itsereflektiivinen ja kyettävä tietyllä tapaa etäännyttämään itsensä itsestään nähdäkseen kaikki ominaisuutensa, niin keholliset, mentaaliset kuin emotionaalisetkin, olemassaolon mahdollisuuksina ainoiden oikeiden tai huonojen väärin ominaisuuksien sijaan.

Monni lainaa Alexander Lowenia esitellessään *bioenergetiikan* näkökulmaa kehon ja mielen yhteydestä seuraavasti: ”Bioenergetiikka ymmärtää persoonallisuuden kehon ja sen energeettisten prosessien kautta. Krooniset ja usein tiedostamattomat lihasjännitykset ovat syynä energian puutteeseen tai sen alhaiseen tasoon. Nämä jännitykset ovat aiheutuneet tunteiden ja spontaanien impulssien tukahduttamisesta. Tämän torjunnan tuottamat jännitykset ovat siirtyneet tiedostamattomiksi rakenteiksi ruumiiseen ja egon asenteisiin. Seurauksena on paitsi energian vapaan virtauksen estyminen kehossa, myös psyykinen asenne: Kieltojen, rationalisoinnin ja projektioiden systeemi, josta egon rakenne koostuu. Kommunikointi omien ruumiintuntemusten ja mielen välillä eriytetään ja eristetään. (Monni 1995, 67.)

Eri koreografeilla ja tanssijoilla tuntuu olevan hyvinkin erilaisia tapoja mieltää minän, egon, merkitys omalle tanssijuudelle ja taiteilijuudelle.

Henkilökohtaisen suhtautumisen lisäksi, tämä tulee myös ilmi työskentelytapojen erilaisuudessa. Toiset suhtautuvat tanssiin erittäin rationalistisesti, järkipäisesti, kun taas toisille tanssi on yhtä tunteiden tulvivaa leikkikenttää. Joitain koreografeja kiinnostaa hyvinkin teoreettinen lähestymistapa koreografian tekoon, kuten esimerkiksi matemaattiset rakenteet, kun taas toisille kiinnostuksen kohteena on ihmisen emotionaalinen kapasiteetti ja työskentely hakeutumalla erilaisiin tiloihin niin fyysisesti kuin henkisesti. Eri koreografioiden kanssa työskennellessään, tanssija koittaa jatkuvasti sovittaa itseään ja omaa näkemystään näihin eri maailmisiin ja löytää olemassaolon mahdollisuuksia ja keinoja tulkita kutakin eri teosta. Voisi ajatella, että eri lähestymistavat ja eri teokset vaativat myös erilaista henkilökohtaista suhdetta teokseen. Kenties esimerkiksi työskennellessä fyysisten ja emotionaalisten ääritilojen kanssa, tanssijalle on edullista hyödyntää prosessissa omaa henkilökohtaista kokemusmaailmaansa ja historiaansa, kun taas teoreettisemmalle pohjalle rakentuvassa teoksessa esimerkiksi matemaattisten rakenteiden eri mahdollisuuksista liikkeen toistossa, lienee myös tanssijan henkilökohtainen suhde teokseen järkipäisempi ja etäisempi.

Kuinka tärkeää tanssijalle on samaistua tai löytää henkilökohtainen suhde tulkitsemaansa koreografiaan? Mihin tanssijan on uskottava, minkä on oltava totta tanssijalle, jotta hän kykenee niin sanotusti todella laittamaan itsensä likoon koreografiaa tulkittaessaan? Ainakin voisi ajatella, että teoksen intention on oltava tanssijalle selkeä, samoin kuin teoksen sisällä olevien konkreettisten tehtävien intentioiden, olivat ne sitten liikkeellisiä tai eivät. Tanssijalle on oltava selkeää, mistä hän on osallisena, ja mitkä ovat ne olemassaolon mahdollisuudet, joiden kanssa hän on tekemisissä, vaikka hän ei henkilökohtaisesti niihin samaistuisikaan osana omaa elämäntapaansa. Monni toteaa tanssijan onnellisuuden kokemuksesta tanssissa seuraavasti: ”Tanssijan henkilökohtainen onnellistuminen tanssiessa...on aina tekemisissä sellaisen hetken kanssa, jolloin liike sinänsä ja tapahtuma itsessään on kaikki. Silloin egotietoisuus on häivytetty taka-alalle ja osittunut minä tuntuu tanssivan eheydessä ja ”läpinäkyvyydessä”.” (Monni 1995, 72.)

Tanssija neuvottelee jatkuvasti koreografian kanssa. Hänellä voi olla henkilökohtaisella tasolla eri etäisyyksiä eri teoksiin, joissa hän on mukana,

mutta siitä riippumatta, tanssija ei ensisijaisesti ilmaise itseään, vaan tulkitsee koreografiaa, teosta, ja sille ominaisia olemassaolon mahdollisuuksia. Tietysti tanssijan henkilökohtainen historia ja kokemus tekevät hänestä sen ihmisen, yksilön, joka hän on tulkitessaan teosta.

Monni toteaa menneisyyden merkityksestä yllämainitussa artikkelissaan seuraavaa: ”Ruumis kantaa mukanaan menneisyyttään tähän hetkeen, kaikki menneet kasvuamme ja kehitykseemme vaikuttaneet kokemukset ovat yhä käyttäytymistapoina tai asenteina mukana paitsi mielessämme myös ruumiissamme. Tietoisien työskentelyn kautta tästä voi avautua, paitsi loputtomasti uusia ilmaisullisia mahdollisuuksia, myös tilanne, jossa taiteen harjoittamisen kautta avautuu mahdollisuus olla ”varsinaisella tavalla”. Tällöin esteettisten ja muiden päämäärien lisäksi tanssitaiteen viesteihin kuului myös olemisen tavan polemisointi ja tutkiminen.” (Monni 1995, 67.)

4.6 ”RESISTANSSI”² - APUKEINO VAI PÄÄHÄNPINTTYMÄ?

Resistanssi on erittäin tärkeä osa taiteen tekemistä ja taiteilijan suhdetta yhteiskuntaan. Ilman halua kehittää omaa ajatteluaan ja omaa ääntään, ei synny taidetta. Valtavirran trendien mukana kulkeminen voi tuottaa korkeatasoistakin viihdettä, mutta ilman resistanssia ei synny taidetta.

Tanssia opiskellessani olen kokenut resistanssin tärkeänä. Minulle on ollut tärkeää oivaltaa, että voin itse pitkälti muotoilla oppimiskokemustani ja vaikuttaa ammatilliseen kehityskaareeni. Joskus on tärkeää pysyä tietyn aiheen tai kysymyksen parissa, vaikka ulkoapäin satelisikin ohjeita tai ehdotuksia keskittyä muihin aiheisiin. On joskus tärkeää uskoa esimerkiksi tiettyyn tapaan ajatella kehosta tai tiettyyn työskentelytapaan, jotta voi oivaltaa asioita ja oppia uutta omaa reittiään. Yhtä lailla kuin on tärkeää tietää oma kantansa ja puolustaa sitä on myös tärkeää oppia päästämään irti. Aiemmin kirjoitin kontrollin tärkeydestä ja merkityksestä tanssijalle. Yhtä tärkeää kuin kontrolli on antaa asioiden tapahtua, oppia yrittämään ja oppia olla yrittämättä. Tämä pätee niin kehoon, luovaan prosessiin kuin tulkintaan

² Käyttämäni termi *resistanssi* tulee englannin kielen termistä *resistance*. Resistance kääntyy suomen kielelle sanakirjan mukaan muun muassa seuraavilla tavoilla: vastustus, vastustuskyky, vastarinta, vastarintaliike, kestävyys. Käyttäessäni termiä resistanssi, koen kaikkien yllämainittujen käännosten sisältyvän siihen.

ja esiintymiseenkin. Kutsun tätä tapahtumaan sallimista ”laisse-passer – ajatteluksi”.

Meillä on tietysti tarve pitää kiinni egostamme, minä-kuvastamme. Egosta voi olla hyötyä tai haittaa niin tanssin opiskelemisessa ja uuden oppimisessa kuin tanssijan työssä ja koreografian tulkittamisessa. Tanssijalla on toisinaan tarve pitää kiinni käsityksistään itsestä tulkitsijana ja siitä, mitkä ovat hänen vahvuutensa tanssijana. Mikäli koreografi pyytää tanssijaa työskentelemään vasten tätä ja lähestymään teoksen tulkintaa toisella tavalla, voi tämän hyväksyminen olla vaikeaa tanssijalle. Koreografiin ja itseensä luottaminen on tässä tilanteessa ratkaisevaa. Jotta uskaltaisi hypätä tuntemattomaan, ja oppia uusia olemassaolon mahdollisuuksia, on luottamus avaintekijä. Haasteena tanssijalle on vahva itseluottamus ja omien kykyjensä ja vahvuuksiensa tiedostaminen, mutta myös avoimuus uudelle, itsereflektiivisyys, rohkeus ottaa riskejä ja luottamus kollegoihin. Egon, minä-kuvan, on siis samaan aikaan oltava vahvoissa kantimissa, mutta myös riittävän joustava, jotta se ei seisoi tiellä. Tämä helpottaa kaiketi elämää yleensä, mutta koska tanssija on nimenomaan jatkuvasti tekemisissä olemassaolon eri mahdollisuuksien kanssa, on se hänen ammatissaan erityisen keskeistä. Kun tulee tunne, että ei tiedä jotain tai ei osaa tai ymmärrä, on tärkeää, että esiin nousee epävarmuuden sijaan uteliaisuus ja halu oppia uutta.

4.7 ESIINTYJÄN HAAVOITTUVUUS

Olen kysynyt itseltäni viime aikoina, millaisen tanssijan, esiintyjän, uskon ihmisten haluavan nähdä? Mikä tekee esiintyjästä mielenkiintoisen? Tietysti tekninen taituruus ja fyysinen virtuositeetti tekevät tanssijasta vaikuttavan katseltavan, mutta yksinään se ei tunnu tekevän tanssijasta kovinkaan mielenkiintoista esiintyjää. Kaikkein karismaattisimmat esiintyjät tuntuvat useimmiten olevan äärimmäisen inhimillisiä. Tietysti useimmiten he myös omaavat vankan teknisen taituruuden ja kyvyn laittaa itsensä likoon esiintyjänä, kyvyn mennä pidemmälle ja syvemmälle, kyvyn olla kontrollissa ja päästää irti, laajat tulkinnan mahdollisuudet, kehon ja mielen ykseyden sekä myös kyvyn jokaisena esityksen hetkenä avata olemassaolon mahdollisuuksiaan kohti tuntematonta ja kohti uutta kokemusta. Karismaattisimmatkin esiintyjät tekevät virheitä, mutta he eivät pelkää virheitä. Virheet ovat osa elämää, osa inhimillisyyttä, ja täten myös osa tanssia

ja esitystapahtumaa. Tämän inhimillisyyden myöntäminen itselleen tekee esiintyjästä karismaattisen ja herkän. Se saa meidät näkemään kuinka tanssija, esiintyjä, jokaisena teoksen hetkenä neuvottelee koreografian kanssa koko lihallisuudellaan ja verellään; koko ihmisyydellään, olematta koreografian ala- tai yläpuolella, vaan sitä eläen, sen jokaisena hetkenä kaikkine avoimine mahdollisuuksineen. Tämänkaltainen dynaaminen suhde tanssiin ja taiteeseen ja sen sisällään pitämä avoimuus muutokselle on inspiroivaa katseltavaa.

4.8 MUUTOS – OSA ELÄMÄÄ JA TANSSIJUUTTA

Ihmisen maailmassa-oleminen on jatkuvaa muutoksessa olemista. ”Täälläolo on aina jo luonnostanut itsensä ja niin kauan kuin se on, se luonnostaa itseään.” Ihminen ei siis ollessaan omimpien olemismahdollisuuksien mukaisesti, käsitä koskaan itseään minään valmiina tai suljettuina mahdollisuuksina (sellaisena olentona, joka ei voi toimia enää muutoin kuin jo kokonaan paljastuneina toimintatapoina, tai lopullisesti paljastuneen ja pysyvän merkityskokonaisuuden sisällä). ” (Monni 2004, 103.)

Jos ihmisen maailmassa–oleminen on jatkuvaa luonnostumista eikä ihminen koskaan ole valmis, niin tulkitsemme tämän tarkoittavan, että käsityksemme ja kykymme avautua mahdollisuuksille maailmassa on jatkuvasti muuttuvaa. Tämän oivaltaminen on ollut itselleni haastavaa, mutta samalla vapauttavaa. Se on muuttanut täysin tapaan ajatella elämästä ja tanssista. Sen sijaan, että tähtäisin saavuttamaan jotain ideaalia, pysyvästi pätevää ydintietoa ja tietoisuutta, annan yhä enemmän painoarvoa kokemuksellisuudelle. Kunnianhimoni ja intohimoni huolehtii edelleen tavoitteiden saavuttamisesta, mutta ajatus elämästä kokemuksena, ei saavutuksena on ollut itselleni ja tanssilleni kääntein tekevää.

Muutos on ehdottomasti yksi tanssijalle keskeinen teema, sillä muutoksessa oleminen tulee hyvin konkreettisesti ilmi kehollisuutemme kautta. Ihmisen keho on jatkuvassa muutoksessa, ja joka kahdeksas vuosi kaikki solumme uusiutuvat täysin, joten voisi ajatella, että joka kahdeksas vuosi saamme ikään kuin uuden kehon. Tanssijan instrumentti on keho ja voisi oikeastaan sanoa, että tanssija on poikkeuksellisen osallinen elämästä ja kiinni olemassaolossa kehonsa kautta. Keho on tanssijalle myös ilmaisun väylä esiintyvänä

taiteilijana, mikä tekee muutoksesta myös esiintyjyyden kysymyksen ja elementin osana tanssijuutta.

Tanssija kohtaa jatkuvasti muutosta myös työnsä laadun vuoksi. Etenkin freelance-tanssijalle työnantaja, kollegat, työpaikka ja jopa kotikaupunki ja kotimaa muuttuvat suhteellisen tiheästi. Tanssijan on siis jatkuvasti sopeuduttava tähän muutoksessa olemiseen ja kyettävä päivittämään ja uudistamaan käsitystään tanssijuudesta ja täten myös kehostaan ja esiintyjyydestään. Muutos on tanssijalle haastavaa, mutta samalla niin konkreettinen ja faktinen osa olemassaoloa, että sitä vastaan taisteleminen ei ole rakentavaa.

Deborah Hay, yksi Judson Dance Theatren keskeisimmistä koreografeista ja aikamme merkittävimmistä tanssintekijöistä käsittelee muutosta tanssijan työn elementtinä mielenkiintoisella tavalla. Hay käsittää muutoksen keskeisenä osana tanssia ja olemassaoloa. Tästä esimerkkinä haluan mainita kaksi itselleni tärkeänä kokemaani Hayn esitysharjoitusta, jotka käsittelevät muutosta. Näiden ajatusten kautta Hay tuntuu kääntävän muutoksessa olemisen haasteen voimavarakseen:

1986: I invite being seen whole and changing. You remind me of my wholeness changing.

1991-1992: Every cell in my body invites being seen living and dying at once. Wherever I am dying is. What if dying is movement in communion with all there is? What if impermanence is a steadily transforming present? Seeing impermanence requires admitting that nothing I see is forever. I am the impermanence I see. (Hay 2000, 103.)

Tanssi on luonteeltaan kokemuksellista ja täynnä olemassaolon mahdollisuuksia. Muutoksesta huolimatta, mahdollisuudet säilyvät aina faktisesti mahdollisina ja kokemus näistä mahdollisuuksista jättää jälkensä. Näiden jälkien voisi nähdä muodostavan verkkomaisen rakenteen, joka piirtyy eräänlaiseksi kartaksi. Tällä kartalla voi sitten seikkailla loputtomiin oman halun ja tarpeen mukaan.

5. Keho-mieli suhteen ja katseen tarkastelua

Tanssijan koulutus tähtää kehon ”purkamiseen osiin” ja kehon ja liikkeen anatomisten lainalaisuuksien mahdollisen tarkkaan ja yksityiskohtaiseen ymmärtämiseen. Saavuttaakseen äärimmäisen tarkan fyysisen taidon ja kehittääkseen kinesteettistä älykkyyttään sekä laajentaakseen fyysisiä mahdollisuuksiaan, tanssijan on sitouduttava kurinalaiseen, päivittäiseen, fyysiseen harjoitteluun. Tanssijalta vaadittava fyysinen tietotaito on monien vuosien toistuvan harjoittelun tulos. Etenkin harjoittellessa tanssitekniikoita, jotka tähtäävät tietynlaisen, ideaalin kehon saavuttamiseen, tuntuu tanssijuudelle olennaisten ei fyysisten kysymysten ja haasteiden painottaminen kuitenkin usein jäävän taka-alalle. Tanssijan kehitykselle on olennaista holistinen käsitys itsestä ja psyykkisen ja fyysisen välisen suhteen mieltäminen. Sen pohtiminen, mikä on tanssijan suhde maailmaan ja miten hän kommunikoi ja välittää taidettaan kehollisuutensa kautta, jää helposti liian vähälle huomiolle. Tanssijan suhde liikkeeseen perustuu kokemuksellisuudelle. Tanssija on osallinen tästä kokemuksellisuudesta koko ihmisyydellään, ei ainoastaan fyysisyytensä kautta. Niin kauan kuin kehon ja mielen ykseyttä ei mielletä osaksi tanssia, tulee tanssijan esiintyisyys olemaan aina liikkeen esittämistä pikemminkin kuin olemassaolon mahdollisuuksien artikuloimista. Tanssijan taiteilijuus ja esiintyisyys ei perustu ainoastaan fyysiselle virtuositeetille, vaan kehon ja mielen ykseydelle ja tanssista koko ihmisyydellään osallisena olemiselle.

Kehon ja mielen vuorovaikutus ja yhteys on mielletty eri tavoin länsimaisen tanssin historian eri vaiheissa. Modernille tanssille oli keskeistä tunteiden ilmaiseminen symbolisen liikkeen ja välineellisen kehon kautta, ekspressiivisyys, kun taas postmoderni ja nykytanssi mieltävät kehollisuuden itseisarvona ja esiintymisen pikemminkin performatiivisena, tekojen ja tapahtuman kulussa todentuvina olemassaolon mahdollisuuksina. Ekspressiiviselle tanssille on siis ominaisempaa kehon käsittäminen ilmaisutapahtumaa palvelevana objektina, kun taas performatiivisuudessa tietty kehollisuus ja estetiikka rakentuu teosta ja tapahtumasta osallisena olemisen kautta. Kokemuksellisuuden painottaminen ja kehon ja mielen tasavertainen arvostus sekä niiden yhteyden kiistämättömyys on kaiketi nykyajan ideaali.

Tanssille tyypillisen fyysisen, ruumiillisen, taidon korostamisen, ja tästä helposti johtuvan ruumiin objektivoinen ikään kuin erilliseksi ihmisyyden kokonaiskokemuksesta, voisi tulkita hipovan dualistista ajattelutapaa. Dualismin³ käsite on uuden ajan ajattelun ja filosofian käsitteistöä. Mikäli oletamme, että tanssille on todella tyypillistä dualistinen keho-mieli ajattelu, nousee olennaiseksi kysymykseksi myös, miten se vaikuttaa esiintyjän tapaan käsittää olemassaolonsa esitystapahtumassa? Miten tämä dualismi palvelee katseen alaisena olevaa esiintyjää, ja miten se vaikuttaa katsojan katsomiskokemukseen? Mitä tarkoittaa esiintyjän tulkinnan ja kehon performatiivisuuden kannalta tällainen itsen subjektivointi ja kehon objektivointi?

Foster kirjoittaa kehon ja mielen yhteydestä seuraavaa: Tanssin harjoittelu ei ainoastaan rakenna tietynlaista kehoa, vaan keskittyy myös ilmaisun keinojen löytämiseen. Tanssija oppii ilmaisemaan itseään kehonsa kautta ja täten esittämään tanssia. Tietty esteettinen ilmaisu voi syntyä kehon käytöstä omien tunteiden ja ajatusten ilmaisun välineenä tai kun artikuloimme fyysistä ja mentaalista olemassaoloamme ja sen rakentumista tietyn tapahtumaksi tai fyysiseksi teoksi. Keho ja mieli voivat myös niin sanotusti elää rinta rinnan, dialogissa. Mahdollisuuksia mieltää kehon ja mielen yhteys on useita, ja niillä kaikilla on tietty esteettinen vaikutuksensa niin tanssijaan, tanssiin kuin katsojaankin. (Foster 1997, 241.)

5.1 TANSSIJAN SUHDE YLEISÖÖN

”Jean-Paul Sartren mukaan katseen kautta avautuu kolme ihmisen olemisen tapaa: hän katsoo, häntä katsotaan ja hän tunnistaa itsensä muiden

³ Dualismin käsite pohjautuu René Descartesin ajatteluun ja ”kartesiolaiseen dualismiin”. René Descartes (1596-1650) oli yksi uuden ajan keskeisimpiä ajattelijoita. Descartes erottelee ajattelevan olion, subjektin, ja kaiken, mikä ei ole ajattelua, objektin, aineellisen, toisistaan. Descartes ajattelee, että aineellisen olemassaolon todistamiseksi on määriteltävä se, mikä on jatkuvasti pysyvää ja varmaa. Paras keino tämän todistamiseen on matemaattis-fysikaalinen tieto. (Monni 2004, 58-59.)

katsomana. Se, miten tanssija kokee katseen on oleellista hänen ”varsinaistumiselleen” tanssijana.” (Monni 1995, 71.)

Haluan pohtia katsojan ja esiintyjän välistä suhdetta, pysyttäytyen uuden ajan dualistisen ajattelun teemassa sekä sen vaikutuksen pohtimisessa esitystapahtumalle. Tälle suhteelle historiallisesti tyypillinen olemus on nimenomaan subjekti-objekti-suhde, jossa subjektiivinen, passiivinen katsoja todistaa esitystapahtumaa objektivoiden näyttämökuvan ja täten myös esiintyjän. Modernin tanssin tavassa lähestyä liikettä symbolina tämä tulee erittäin keskeisesti ilmi. Tanssija ilmaisee tiettyä tunnetta universaalina, symbolisen liikkeen kautta hyödyntäen kehoaan ilmaisun välineenä. Katsoja tekee havaintoja tästä välineellisestä kehosta ja kykenee täten tulkitsemaan esitettyjä symboleja, liikettä.

Tanssija kuitenkin myös itse valitsee astua näyttämölle ja täten asettaa itsensä katseiden alaiseksi. Tietyllä tapaa näin tehdessään tanssija estetisoi ja objektivoi oman kehonsa joka tapauksessa huolimatta siitä, kuinka hän vastustaisikin ajatusta. Kiinnostavaa onkin kysyä, miten tämä vaikuttaa tanssijan identiteetin muotoutumiseen, ja mikä on tanssijan vastuu tässä tilanteessa. Kirjoitan edellä kappaleessa *Harjoittelusta ja mahdollisuuksien laajentamisesta* esiintyjän vastuusta ja omien rajojen tuntemisen tärkeydestä sekä tanssijan kehon poliittisuudesta. Kaikki nämä aspektit ja kysymykset ovat keskeisiä tanssijalle hänen astuessaan näyttämölle tässä subjektiivisuutta korostavassa maailmassa, jossa myös yhteiskunnallisesti ihmisen imago, kuva, paisuu merkitykseltään niin laajaksi, että se miltei valtaa identiteettimme ja todellisen olemassaolomme, eksistenssimme, kokonaan.

Miten tanssijan itsensä näyttämölle asettamisen voisi sitten ajatella vaikuttavan hänen identiteettinsä kehitykseen? ”Tällaista keho - maailmasuhdetta eläessään tanssija on kulttuurisen representaation vanki samalla tavalla kuin itse tanssi teoksena on kehon kuvallisen käsittämistävän vanki, vaikka tanssin mieli, olemisen kehollisen kineettisen *logoksen* ja eletyn kehon kokemuksen maailmasuhteena olisikin toisaalla, kinestesian ja kinesteettisen empatian alueella.” (Monni 2004, 161.)

Tanssijan mahdollinen poliittisuus ja vastuu piilee siis siinä, millaista kuvaa hän tietoisesti välittää itsestään ja kehostaan yleisölle. Kehon objektivoiminen yhteiskunnassa vaikuttaa tanssijaan yhtä lailla ja siihen, miten tanssija mieltää oman kehonsa. Tanssille taidemuotona on tyypillistä estetisointi, ja myös tanssijan

opiskelussa esteettisesti ideaalin kehon tavoittelu on keskeistä. Tässä piilee tietty narsismin vaara. Jaana Parviainen kirjoittaa narsismista väitöskirjassaan *Bodies moving and moved*: Narsismi ei ole ainoastaan yksilöllinen patologia, vaan narsismihäiriöt ovat syvästi juurtuneet kartesiolaiseen subjektin kulttuuriin, joka on noussut valtaan visionaarisen olemuksensa ja luonteensa vuoksi. Vallitsevilla sosiaalisilla olosuhteilla on tapana tuoda jollain tapaa esiin läsnäolevat narsistiset piirteet meissä kaikissa. Kuvan vallan dominanssi kulttuurissamme tuottaa laajalle levinnyttä narsismia, sillä se tarkoittaa samalla omasta kokemuksellisuudesta irtipääsyä. Kun yksilö identifioi itsensä täysin imagoonsa, kuvaansa, hänestä tulee osaton ja kuuluva ainoastaan toisten katseille, täysin vieraantunut itsestään. (Parviainen 1998, 112.)

Miten tanssija sitten voi välttää tällaisen kehonsa objektivoimisen niin itsensä kuin katsojien silmissä? Parviainen ehdottaa seuraavaa: Tanssiteokset voivat kumota objektivoivan katseen yrittämällä artikuloida kinesteettistä tarkkaavaisuutta, ja täten esittää vaihtoehtoista tapaa nähdä keho tilassa. Jotkut esiintyjät yrittävät luoda vuorovaikutteisemmän suhteen yleisön kanssa. (Parviainen 1998, 111.)

Välttääksemme subjekti-objekti-suhteen esiintyjän ja katsojan välillä, tanssijan esiintyjyyden voisi siis ajatella olevan olemassa tanssijan ja esiintyjän välisessä tilassa. Tämä tekee esiintyjän ja katsojan välisestä vuorovaikutuksesta välttämättömän osan esitystapahtuman todentumista.

Teoksen *A Piece Danced Alone*⁴ esityksen jälkeisessä yleisökeskustelussa, eräs katsoja esitti minulle kysymyksen läsnäolostani lavalla. Hän sanoi olleensa vaikuttunut ja liikuttunut tavasta, jolla mukaan luin yleisön läsnäolooni lavalla. Hän kysyi oliko tämä valinta minulle tietoinen, ja josko se on jotenkin tälle esitykselle erityinen, sillä hän ei muistanut koskaan kokeneensa vastaavaa tanssiesityksessä. Hänen käsityksensä tanssista oli, että illuusion rakentaminen on ensisijainen tehtävä ja tarkoitus tanssijalle, ja että välttyäkseen häiritsemästä tätä tarkoitusta, tanssija ei tietoisesti mukaan lue yleisöä esiintymishetkeen ja kyseiseen illuusion maailmaan. Vastasin valinnan olevan tietoinen, ja että tämä on minulle ainoa mielekäs tapa esiintyä teoksesta riippumatta. Kaiketi kyseisen katsojan käsitys illuusion

⁴ *A Piece Danced Alone* 2011, koreografia: Alexandra Bachzetsis, tanssi: Alexandra Bachzetsis ja Anne Pajunen

rakentamisen keskeisyydestä tanssiteokselle on peruja tanssin esittämisen historiasta ja traditiosta.

Kuten Max Herrmann sanoi: Draama on yksilön tekstuaalista luomista, teatteri on yleisön ja sen palvelijoiden saavutus. ...Teatterin alkuperäinen merkitys perustuu sen käsittämiseen sosiaalisena huvina ja leikkinä, teatteri on kaikkien esittämää kaikille. Tässä pelissä kaikki ovat pelaajia, niin näyttelijät kuin katsojatkin ... Katsojat ovat mukana kanssa pelaajina. Tässä mielessä yleisö luo teatterin. Teatteritapahtuma rakentuu niin monien eri osanottajien osallistumisen tuloksena, että sen sosiaalinen luonne on katoamaton. Teatteri tuottaa aina sosiaalisen yhteisön. (Fischer-Lichte 2008, 32.)

Max Herrmann, saksalainen kirjallisuushistorioitsija ja teatteritieteilijä, käsittelee esiintyjän ja katsojan välistä suhdetta esityksen olemassaolon ehtona. Herrmannille yleisön rooli katsojina ei ole etäisen ja empaattisen tarkkailijan rooli eikä myöskään intellektuelli esityksen koodien purkajan rooli. Herrmann ei käsittele katsojan ja esiintyjän välistä suhdetta subjekti-objekti suhteena; katsoja ei katseellaan objektivoi esiintyjää eivätkä esiintyjät objektivoi yleisöä esittämällä heille ”neuvoteltavissa olemattomia viestejä”. Sen sijaan molempien osapuolien läsnäolo tilassa luo heidän välilleen suhteen. Fyysisen läsnäolonsa, havaintojensa ja reaktioidensa kautta katsojat ovat aktiivisia osallistujia esitystapahtumaan. Herrmannin mukaan katsojan katsomiskokemus saa katsojan jopa kokemaan kinesteettistä empatiaa esiintyjää kohtaan ja tuntemaan kehossaan esiintyjän tuntemia fyysisiä kokemuksia. Tämä kinesteettinen empatia on Herrmannin mukaan kollektiivista ja jaettu myös yleisön keskuudessa. (Fischer-Lichte 2008, 32-36.)

Mikäli seuraamme Herrmannin teoriaa, esitys on siis tapahtuma, joka tapahtuu esiintyjän ja katsojan välillä. Tätä ajattelumallia on hyödyntänyt teoksissaan esimerkiksi Max Reinhardt. Reinhardt käytti näytelmässään näyttämöratkaisuja, jotka toivat osan näyttämöä ja täten myös esiintyjät konkreettisesti yleisön keskuuteen. Joutumalla valitsemaan ja suuntaamaan katsettaan saman aikaisesti näyttämön eri osiin katsojan oli aktiivisesti osallistuttava oman esityskokemuksensa muotoilemiseen, ja täten koko esityksen olemassaolon eri mahdollisuuksien muotoutumiseen. (Fischer-Lichte 2008, 32-36)

Esitystä ei synny ilman intentiota, aikomusta, mutta esitystä ei myöskään ole olemassa ilman yleisöä ja esitystapahtumaa. Esiintyjä on aina tietynlaisessa dialogissa yleisön kanssa. Esitystilanne on jaettu esiintyjän ja yleisön välillä, ja vuorovaikutus tässä tilanteessa on keskeistä esityksen olemassaololle ja toteutumiselle.

5.2 KUTSUA TULLA NÄHDYKSI, INVITE BEING SEEN

”Invite being seen” tai suomennettuna kutsua tulla nähdyksi on Deborah Hayn konsepti. Foster kirjoittaa Hayn teoksen *My body the buddhist* esittelyssä Hayn työskentelystä ja suhteesta katsotuksi tulemiseen seuraavasti: Hay projisoi (kuvittelee) hänen kehollista, solullista tietoisuuttaan katsovan katsojan olemassa olevaksi osana harjoitteluaan. Mennen yhä pidemmälle, hän projisoi olemassa olevaksi myös toisen, ensimmäistä katsojaa tarkkailevan katsojan. Hayn liikkuva keho tarkkailee täten itseään liikkeessään ja tarkkailee myös itseään tarkkailemassa itseään. Monet teoriat tietoisuudesta eivät mukaan lue kehon tietoisuutta omista toiminnoistaan sen ollessa liikkeessä. Monet meditaation ja rukouksen muodot, myös buddhalaisen meditaation muodot, rohkaisevat harjoittajaa istumaan ja olemaan paikoillaan. Tätä toiminnan ja reflektion vastakkaisuutta uhmatakseen Hay puolustaa tietoista ja kriittisesti reflektiivistä ruumiillisuutta. (Hay 2000, Foreword)⁵

’Invite being seen’ on yksi Hayn itselleen antamista esitysharjoituksista ja Hay on pukenut sen tarkemmin sanoiksi muun muassa seuraavalla tavalla vuonna 1991: ”Every cell in my body invites being seen just so.” (Hay 2000, 103.)

Mitä Hayn ’Invite-being-seen’ sitten tarkoittaa suhteessa ajatukseen kehon objektiivisuudesta ja tanssijasta tanssin, esteettisen järjestelmän, objektina? Yrittääkö Hay tällä nimenomaisella ajatuksella pyrkiä pois tanssijan kehon objektivoinnista ja kohti tanssijan ja yleisön vuorovaikutusta ja esitystilanteen

⁵ ”As part of her training, Hay projects the existence of an observer who is watching her exploration of bodily cellular consciousness. Hay further projects a second observer who watches the first. Hay’s moving body is thus watching itself moving and watching itself watching itself. Many theories of consciousness do not permit body to be consciously aware of its own activities while in motion. Many forms of prayer and meditation, even Buddhist meditation, encourage practitioners to sit and be still. In defiance of this opposition between action and reflection, Hay asserts the possibility of a consciously aware and critically reflective corporeality.” (Hay 2000, foreword.)

jakamista? Mikäli tanssija kutsuu tulla nähdyksi, se on hänen valintansa huolimatta siitä kuinka yleisö katsoo häntä, objektina tai ei. Voisiko tämän konseptin ajatella juurruttavan tanssijan aktiivisen kokemuksellisuuden kautta olemassaolonsa perustaan, eksistenssiinsä ja tanssistaan täten koko ihmisyydellään osalliseksi olemiseen? Kun tanssija kutsuu tulla nähdyksi, tiedostaako yleisö tämän kutsun, ja miten he reagoivat siihen? Miten tanssija haluaa tai toivoo heidän reagoivan siihen?

Se vähä, mitä olen itsenäisesti työskennellyt kyseisen ajatuksen kanssa, on tuonut minulle nimenomaan tunteen yleisön kanssa jaetusta tilasta ja perustavanlaatuisella tavalla inhimillisestä läsnäolosta näyttämöllä. Kun annan itselleni tehtäväksi 'Invite being seen', vapaudun jollain tapaa esittämisen tehtävästä ja esitystilanne tuntuu yksinkertaisemmalta. Artikuloin niin omaa olemassaoloani ja läsnäoloani teoksen, koreografian, välityksellä kuin todennan koreografiaa ja sen olemassaolon mahdollisuuksia. Minun ei tarvitse "esittää" mitään sen enempää.

6. *Tanssi, sosiaalinen taidemuoto*

Olen pohtinut yllä tanssijalle keskeisiä esiintyjyyden kysymyksiä, mutta tanssija on harvoin yksin vastuussa teoksen luomisesta tai esiintyy yksin. Tanssijan työ on luonteeltaan hyvin sosiaalista ja useimmiten ryhmätyöskentelyä. Kollegoilla on siis suuri vaikutus tanssijan esitystapahtuman kokemukselle ja koreografiasta osallisena olemiselle niin harjoitusprosessin aikana kuin näyttämölläkin. Läsnäolon kollektiivisuus muotoilee siis oleellisesti tanssijan kokemusta. Koreografian tulkinta ja esittämisen tapa ei siis ole ainoastaan henkilökohtainen prosessi tanssijalle, vaan jaettu seikkailu. Tässä seikkailun jakamisessa tulee ensisijaisena kysymyksenä esiin tanssijan vastuullisuus ja kyky luottaa kollegoihin sekä egon joustavuus.

Sarje kirjoittaa tanssijan ja koreografian yhteistyöstä seuraavalla tavalla: ”Esityksen tulee olla koreografian ja tanssijan yhteinen tulkinta, jossa tanssija pyrkii täydentämään koreografiset ratkaisut taiteelliseksi kokonaisuudeksi; tanssijan on siis lisättävä jotain koreografian perusmerkitykseen.” (Sarje 1995, 39.) Tanssijalla on yhä useammin keskeinen rooli myös teoksen luomisprosessissa, ja on yhä todennäköisempää, että varsinainen liikekieli tai materiaali, jota hän teoksen sisällä tulkitsee on hänen itsensä luomaa. Mitä enemmän tanssijalla on vastuuta teoksen syntyprosessissa, sitä keskeisemmäksi nousee hänen kykynsä olla aktiivinen osa luomisprosessia ja ehdottaa ratkaisuja mahdollisiin ongelmiin. ”Koreografian ja tanssijoiden vuorovaikutuksen muoto näkyy valmiissa teoksessa; teos on sitä, mitä harjoitusvaihe oli.” (Sarje 1995,41).

Luottamuksen syntymisen kannalta on tärkeää, että teoksen valmistusprosessia ohjaa selkeä roolijako ja sopimus siitä, miten tehtävät on jaettu tanssijoiden ja koreografian välillä. Tämän luottamuksen syntyminen on oleellista onnistuneelle prosessille yhtä lailla kuin on oleellista, mikä on tanssijan ja koreografian tapa ajatella tanssista ja taiteen tekemisestä, mitkä ovat heidän arvomaailmansa ja kunnianhimonensa taiteen tekijöinä, ja miten nämä ajattelutavat kohtaavat.

Myös tanssijan harjoittelu tapahtuu useimmiten ryhmässä ja on luonteeltaan sosiaalista. Vaikka perinteistä tekniikkatuntia usein opettaa tai ohjaa yksi henkilö, tunnin energiaan ja dynamiikkaan vaikuttaa koko ryhmä. Tanssijalla on täten myös vastuuta tämän ryhmän jäsenenä, osana tietynlaista tiimiä. Etenkin pidemmän aikaa yhdessä olevissa ryhmissä ryhmädynamiikka on oleellinen osa ryhmän toimintaa.

Itse ajattelen esitystapahtumaa ja näyttämöllä olemista kollegojen kanssa eräänlaisena verkostona. Suuntaan esiintyessäni huomiotani ja projisoin energiaani ympärilleni verkkomaisena rakenteena sen sijaan, että ajattelisin esiintymistapahtumaa lineaarisena janana minun ja katsojan välillä. Ajattelen lähettäväni energiaa ja impulsseja eri suuntiin kuin hermosolu, josta haarautuu useita eri viejähaarakkeita eli aksoneja. Energia tulee näin jaetuksi ja kiertää niin näyttämöllä esiintyjien kesken kuin säteilee kohti yleisöä ja tavoittaa heidät joko suoraan minun kauttani tai sitten jonkun kollegani kautta.

Yksin työskennellessä tai työttömänä, tanssija helposti törmää yksinäisyyden tunteeseen; sosiaalinen konteksti on luotava itse hakeutumalla yhteisön pariin. Yhteisö on tärkeä osa tanssitaiteen kehittymistä ja taiteilijoiden kohtaaminen ainoa tapa yllä pitää tätä yhteisöllisyyttä. Vaikka alalla onkin kilpailua, olemme kaikki samalla puolella. Selviytymisen kannalta on tärkeää osata tasapainoilla omista oikeuksista kiinni pitämisen ja omien päämäärien saavuttamisen sekä yhteyksien ja verkostoitumisen välillä. Helposti unohtuu, että ainakin idealistisesta näkökulmasta katsoen, haluamme kaikki viedä tätä taidemuotoa eteenpäin.

Lähdeluettelo

Butler Judith 2002: Performative acts and gender constitution. Teoksessa: Michael Huxley and Noel Witts (toim.) *The Twentieth-Century Performance Reader*. Routledge, London and New York, 120-134.

Fischer-Lichte Erika 2008: *The Transformative power of performance, A new aesthetics*. Routledge, Oxon, New York.

Foster Susan Leigh 1986: *Reading Dancing, Bodies in Contemporary American Dance*.

University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, London, England.

Foster Susan Leigh 1997: *Dancing Bodies*. Teoksessa Desmond Jane C. (toim.) *Meaning in Motion, New cultural studies of dance*. Duke University Press, Durham & London, 235-257.

Hay Deborah 2000: *My body, the buddhist*. Wesleyan University Press, Middletown CT.

Monni Kirsi 1995: Avoimet mahdollisuudet – kehon henkisyys, hengen kehollisuus. Teoksessa Ojala Raija (toim.) *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*, WSOY, Porvoo, 63-74.

Monni Kirsi 2004: *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. Teatterikorkeakoulu Yliopistopaino, Helsinki.

Niemi Irmeli 1995: *Kallioluolista kadunkulmaan, Esittäminen – osa ihmisenä olemista*. Teoksessa Ojala Raija (toim.) *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*, WSOY, Porvoo, 11-30.

Ollikainen Anneli 1995: Kaksi keskustelua näyttelemisestä. 1. Keskustelu: Roolin ohjaimissa Keskusteleva näyttelijä Vesa Vierikko. Teoksessa Ojala Raija (toim.) Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä, WSOY, Porvoo, 193-204.

Parviainen Jaana 1998: Bodies moving and moved. A phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art. Tampere University Press, Vammala

Sandqvist Ville 1995: Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä. Näyttelijäntyyön historiasta, teoriasta ja käytännöstä. Teoksessa Ojala Raija (toim.) Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä, WSOY, Porvoo, 151-168.

Sarje Aino 1995: Tanssin spektri – pyhästä tanssista taidetanssiin. Teoksessa Ojala Raija (toim.) Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä, WSOY, Porvoo, 33-52.

Julkaisemattomat lähteet:

Monni Kirsi 2010: Ideaalinen, käsitteellinen vai performatiivinen koreografia?. Teatterintutkimuksen seuran syyspäivä, 19.10. 2010, Tampere.