



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Tiedän, että taidan ja
tahdon tehdä
ajatuksia tanssin ammattilaisuudesta ja
ammattielämästä

EEVA RANTALA



TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2011

OPINNÄYTETYÖ

Tiedän, että taidan
ja tahdon tehdä
Ajatuksia tanssin ammattilaisuudesta
ja ammattielämästä

EEVA RANTALA

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 01.04.2011

TEKIJÄ Eeva Rantala	KOULUTUS-/TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijan maisteriohjelma
KIRJALLISEN OSION/TUTKIELMAN NIMI Tiedän, että taidan ja tahdon tehdä	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ JA LIITTEET 63
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Tadac 2011: tanssiteokset ”Tumma”, kor. Liisa Risu ja ”Nimeämätön”, kor. Ari Tenhula. (Ensi-ilta 14.1.2011, Teatterikorkeakoulu)	
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>Opinnäytteen kirjallista osiota sitoo kolme pääteemaa: taito, tanssijan taito ja tanssin ammattikenttä erilaisine mahdollisuuksineen ja vaatimuksineen. Suhtautuminen tanssiin ja käsitykset tanssijuudesta ja tanssin ammattilaisuudesta jäsenyivät kirjoittajan henkilökohtaisten kokemusten ja tanssin ammattiopintojen herättämien oivallusten nojalla, sekä oheiskirjallisuudesta koottuun aineistoon viitaten.</p> <p>Johdanto esittelee ajatuksia ja kysymyksiä, jotka askarruttavat tekijän mieltä valmistumisen kynnyksellä, ja jotka ovat ohjanneet kirjoituksen aihevalintaa. Luku pohjustaa sisältöjä ja tapoja, joilla aiheita tullaan myöhemmin tekstissä käsittelemään.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa paneudutaan osaamisen kartoittamiseen, itse arvioinnin haasteisiin ja käsityksiin niin tanssijuudesta kuin tanssista taiteen alana. Näkökulma on esisijaisesti henkilökohtainen. Oman osaamisen ja mielenkiinnon kohteiden hahmottelun tärkeyttä perustellaan esimerkiksi itseluottamuksen rakentumisen, oman tien löytämisen ja työssä pärjäämisen viitekehyksistä. Kirjoittaja käy läpi kokemuksiaan tanssijan koulutusohjelmasta ja sen moninaisista sisällöistä sekä miettii, kuinka koulutus on muokannut hänen ajatteluaan.</p> <p>Toinen luku keskittyy tiedon ja taidon käsitteisiin ja merkityksiin sekä taidon oppimisen periaatteisiin muun muassa Jaana Parviaisen ja Timo Klemolan filosofioihin tukeutuen. Kolmas luku vie taidon teemaa pidemmälle nimenomaan tanssijan erityisosaamisen, tanssijan taidon rakentumisen ja käytäntöön soveltamisen näkökulmista. Kirjallisena oheismateriaalina palvelevat edellä mainittujen lisäksi Susan Leigh Fosterin artikkeli ”Dancing Bodies” ja Kirsi Monnin väitöstutkimus ”Olemisen poeettinen liike”.</p> <p>Tanssin ammattikentän olemus ja sen hahmottelu kiteyttävät neljännen ja viidennen luvun sisällöt. Pohdinta kulkee erilaisia työsuhteita ja niiden luonteita, tanssijan suuntautumis- ja toimintamahdollisuuksia sekä arjen rakentumista koskevien aihepiirien maastossa vuorovaikutuksessa Teija Löytösen ja Leena Rouhiaisen väitöstutkimusten kanssa. Erilaisista työllistymismuodoista juuri freelancerin työnkuva asettuu käsittelyn keskiöön, ja sen kannalta eritellään myös käytännön työhön liittyviä haasteita ja taiteellisen toiminnan edellytyksiä.</p> <p>Lopussa jäsenyivät kirjoittajan oma osaaminen ja luontaiset taipumukset suhteessa aikaisemmissa luvuissa käsiteltyihin aihepiireihin. Henkilökuvaus pureutuu ammattiin liittyviin mielenkiinnon kohteisiin ja tulevaa työelämää koskeviin toiveisiin.</p>	
ASIASANAT tanssi, ammattitaito, työelämä	

Sisällysluettelo

<i>Johdanto</i>	8
KYSYMYKSEN HERÄÄMINEN	8
<hr/>	
<i>1. Näkemyksiäni tanssijan taidollisista vaatimuksista ja niiden saavuttamisesta</i>	10
MOTIIVIT OMAN OSAAMISEN HAHMOTTAMISEEN	10
TAIDON SUHTEELLISUUS JA ARVIOINNIN VAIKEUS	11
TANSSIKOULUSTA TAITEILIJAKASVATUKSEEN	11
TANSSIN KUVA RAKENTUU UUDELLEEN	13
<hr/>	
<i>2. Avauksia tiedon, osaamisen ja taidon käsitteisiin</i>	17
TIETO	17
TAITO	21
TAIDON OPPIMINEN	23
<hr/>	
<i>3. Tanssijan taito</i>	26
KATSAUS HISTORIAAN	27
TÄMÄN PÄIVÄN TANSSIJA	29
KINESTEETTINEN EMPATIA	32
SINNIKÄS JA SOPEUTUVAINEN	35
<hr/>	
<i>4. Tanssin ammattikenttä</i>	37
PELIKENTTÄ JA PELIN SÄÄNNÖT	37
VAKITUINEN TYÖSUHDE	38
FREELANCER LUO NAHKAANSA TYÖTEHTÄVÄN MUKAAN	39
VAPAAN KENTÄN TOIMINTAMAHDOLLISUUDET	40
<hr/>	
<i>5. Freelance-tanssijan sirpaleinen arki: vapauden ja vastuun tasapaino</i>	46
USKOA, TOIVOA, SITKEYTTÄ JA STRESSIN HALLINTAA	46
PALAPELIN PALOJEN YHTEENSOVITTAMISTA	47
NIUKKA RAHOITUS TÄYSIPAINOISEN TAITEELLISEN TOIMINNAN JARRUNA	49
<hr/>	
<i>6. Omakuva</i>	53
TANSSIJAIDENTITEETTI	53
LIIKKEEN KIELESTÄ KIRJOITTAMISEEN JA KANSAINVÄLISYYTEEN	56
LOPUKSI	58
<hr/>	
<i>Lähdeluettelo</i>	59

Johdanto

KYSYMYKSEN HERÄÄMINEN

Syyskuussa 2010 Helsingin Sanomat julkaisi yleisönosaston kirjoituksen, jossa nimimerkillä kirjoittanut, vastavalmistunut valtiotieteen maisteri purki turhautumistaan työnhakuun. Hän oli lähettänyt 214 työhakemusta, käynyt kolmessa työhaastattelussa ja oli vaivannäöstään huolimatta edelleen työtön. Mielpidekirjoitus sysäsi liikkeelle keskustelun, jota käytiin lehden sivuilla kiihkeästi kirjoituksen julkaisemista seuraavina viikkoina. Aihetta kommentoitiin monelta taholta, annettiin neuvoja ja etsittiin syitä, jotka mahdollisesti olivat johtaneet nuoren maisterin vaikeaan tilanteeseen: ehkä hakemukset olivat huonoja; henkilöltä puuttui työkokemusta, koska hän valmistui nopeasti eikä tehnyt töitä opintojen ohella; kenties alavalinta oli väärä tai maistereita yksinkertaisesti koulutetaan liikaa. Tuulikki Rautiainen rekrytointiyritys Academic Workista totesi HS:n artikkelissa 19.9.2010, että ongelmana oli pikemminkin se, ettei työnhakija hakemuksessaan eritellyt, mitä hän osaa ja haluaa tehdä. Rautiainen näkee ongelman yleisenä akateemisesti koulutettujen keskuudessa. Osaamista on paljon ja monenlaista, mutta sitä on vaikea määritellä konkreettisesti. Yliopistollinen koulutus kun ei yleensä vastaa yksiselitteistä ammattitutkintoa, joka suoraviivaisesti valmistaa kyseessä olevan ammatin harjoittamiseen. ”Kun maisterin titteli ei enää takaa työpaikkaa, työnhaussa ratkaisee se, miten hyvin tuntee itsensä ja miten hyvin osaa pukea sen sanoiksi”, Rautiainen kiteyttää. (Berner 2010.)

Keskustelun seuraaminen herätti minut ajattelemaan omaa tilannettani. Valmistun pian tanssitaiteen maisteriksi viiden Teatterikorkeakoulun Tanssitaiteen laitoksella viettämäni opiskeluvuoden jälkeen. Sadonkorjuun aika lähestyy. Olenko selvillä siitä, minkä merkkistä viljaa kylvin, ja mitä siitä kasvoi? Toisin sanoen, mitä on kaikki se osaaminen, jota korkeakouluopinnot ovat minulle suoneet? Mihin minut oikeastaan on koulutettu? Missä olen ”pätevä”? Minkälaisia tietoja tai taitoja omaan, tiedostanko edes niitä kaikkia ja ennen kaikkea, minkälaisen tehtävien hoitamiseen niitä voisi hyödyntää työelämässä?

Työelämä, mitä se sitten on? Minkälaisesta käytännön toiminnasta ammattikenttä koostuu ja minkäläisten rakenteiden varaan se rakentuu? Minkälaisia edellytyksiä se asettaa alueellaan toimivalle ja minkälaisista valmiuksista tai luonteenpiirteistä voisi olla hyötyä?

Luettelemani kysymykset kiteyttävät paljolti sen, minkälaiset ajatukset ja huolenaiheet täyttävät mieltäni näin ammattiin valmistumisen kynnyksellä. Osa pohdinnoista on sellaisia, joihin vasta ajan tuoma kokemus mahdollisesti tarjoaa jonkinlaisia vastauksia, ja monen kysymyksen kohdalla vastaukset elävät ja muuntuvat kaiken aikaa kulloisenkin elämäntilanteen mukaan. Yritän kuitenkin kirjoittamalla jäsentää ja samalla selventää itselleni mieltäni askarruttavia, ammattitaitoon ja ammattielämään liittyviä seikkoja. Tekstissä vuorottelevat ja keskustelevat keskenään niin henkilökohtainen pohdintani ja kokemuksiini perustuva reflektio, kuin myös lähdekirjallisuudesta ja painamattomista lähteistä kokoamani, aiheeseen oleellisesti liittyvä aineisto.

1. Näkemyksiäni tanssijan taidollisista vaatimuksista ja niiden saavuttamisesta

MOTIIVIT OMAN OSAAMISEN HAHMOTTAMISEEN

Jo ennen Teatterikorkeakouluun tuloani, 18–19-vuotiaana, muistan törmänneeni taitoon liittyviin kysymyksiin ja yrityksiin avata niitä. Näkökulmani tosin oli silloin toinen. Hakiessani tanssioppilaitoksiin koti- ja ulkomailla, eräs silloisista tanssinopettajistani haastoi pohtimaan tarkkaan omaa osaamista. Hän kehotti miettimään niitä asioita, joita jo osaa tai joissa on mielestään hyvä, ja pitämään ne mielessä. Tuolloin käsitin neuvon lähinnä rohkaisuna ja eräänlaisena epäsuorana onnentoivotuksena tuleviin pääsykokeisiin. Nyt huomaan, että kehotus liittyy läheisesti alussa kuvaamaani ongelmaan oman osaamisen kartoittamisesta. Jos en tuolloin, viisi vuotta sitten, liiemmin malttanutkaan pysähtyä aiheen äärelle, on se tullut jälleen ajankohtaiseksi ja kaipaa selvennystä.

Miksi osaamisen kartoittaminen ja henkilökohtaisten mielenkiinnon kohteiden erittelemisen tuntuvat sitten niin tärkeiltä?

Terve luottamus omiin kykyihin on eduksi elämässä, ja etenkin työelämässä pärjäämiselle. Kun kyseessä on esiintyjän ammatti, nousee itsevarmuuden merkitys entisestään. Turhat luulot eivät tietenkään auta ketään, mutta omien vahvuuksien rehellinen tiedostaminen ja niiden häpeilemätön tunnustaminen tukevat yksilön kamppailua työmarkkinoilla ja oman paikan löytämistä ammattikentällä. Kun on selvillä siitä, mitä osaa ja missä on hyvä, luottamus omiin kykyihin ja itseän sellaisenaan arvokkaana ja riittävänä yksilönä kasvaa. Tämä helpottaa kanssakäymistä muiden ihmisten kanssa ja auttaa kestämaan elämässä välttämätöntä, ja usein myös toistuvaa, torjutuksi tulemistä.

Henkilökohtaisen erityisosaamisen tiedostaminen ja selkeät mielenkiinnon kohteet yhdessä auttavat hahmottamaan, minkälaiseen suuntaan omalla alalla kannattaa alkaa kohdistaa voimavaroja. Ja toisaalta, minkälaisen osaamisen alueiden kehittämiseen jatkossa tulisi suunnata erityistä huomiota. Kun saavuttaa työn, jota haluaa tehdä ja jossa pääsee hyödyntämään todellista osaamistaan, voi tuntea olevansa hyödyksi ja kokea työllään olevan merkitystä

niin itselle kuin muille. Tämän kautta myös ajankohtainen puheenaihe, työssä jaksaminen, epäilemättä paranisi luonnollista tietä.

TAIDON SUHTEELLISUUS JA ARVIOINNIN VAIKEUS

Tanssijan ammattiopintojen aikana käsitykseni osaamisestani ja siihen liittyvistä tavoitteista ovat käyneet läpi huomattavia muutoksia. Subjekttiivinen käsitykseni taidoistani suhteutuu aina kulloinkin ajankohtaisina oleviin tavoitteisiini ja niiden taustalla oleviin ajatuksiini tanssijuuteen liittyvistä ideaaleista. Ideaalien muotoutumiseen puolestaan vaikuttavat voimakkaasti henkilökohtaiset mielenkiinnon kohteeni. Toisin sanoen ne tekijät, joista olen tanssimisessa kiinnostunut ja piirteet, joita pidän tanssijalle tärkeinä, muovaavat tanssijaihannettani. Se, minkälaiseksi tanssijaihanteeni on muodostunut, suuntaa sitä vastoin voimakkaasti pyrkimyksiäni ja motivoi harjoitteluani. Etäisyys näiden pyrkimysten ja sen hetkisen todellisuuden välillä värittää omaa käsitystäni osaamiseni tasosta.

Luonnollisesti tavoitteita tulee ja menee. Niitä on realistisempia ja vähemmän realistisia. Ja sitä mukaa, kun yksi tavoite on saavutettu, sen tilalle muodostuu uusi. Oman osaamiseni taso on ja pysyy aina vielä toteutumattomien tavoitteideni alapuolella. Ne virstanpylväät, jotka olen jo saavuttanut, unohtuvat helposti ja katseeni suuntautuu vain eteenpäin. Koska osaamisen arvioiminen tapahtuu aina sen hetkisten ihanteiden valossa, on itsearviointi helposti turhan ankaraa. Itseni tuntien, olen voimakkaan itsekritiikin vallassa usein taipuvainen suhtautumaan osaamiseeni mieluummin vähän ali- kuin yliarvioivaan sävyyn. Omien taitojeni todellinen taso sumentuu, kun ajatukseni keskittyvät siihen, mitä en vielä ole. Ideaali on kuitenkin aina ideaali, pala täydellistä todellisuutta, jonka toteutuminen tässä maailmassa ei ole mahdollista. Ideaalista haaveilun etuna voi olla sen antama voima ja motivaatio työskennellä. Sen erottaminen reaali maailman asettamista rajoituksista on kuitenkin oleellista pystyä tekemään, kun arvioidaan taitoa ja osaamista.

TANSSIKOULUSTA TAITEILIJAKASVATUKSEEN

Pohtiessani toisaalta tanssijan taitoa ja toisaalta käsitystäni omista taidoistani, palaan vielä opiskelujeni alkuaikaan. Kouluun tullessani minulla, kuten valtaosalla tanssin ammattiopiskelijoista, oli takanani useampia vuosia

kestänyt, intensiivinen tanssin harrastaminen. Harjoittelu, joka koostui tanssin tekniikkatunneista ja esitysnumeroiden valmistamisesta tanssikoulun juhlanäytöksiin, muodosti kokemuspohjani tanssimisesta. Tanssijan ammatissa toimiminen, tanssi taiteena ja ammattikenttä olivat vielä kaukana, ja tietämykseni niitä koskevissa asioissa oli suhteellisen ohutta. En ollut missään nimessä täysin tietämätön ja sinisilmäinen. Olihan pitkä valmistautumiseni ammattiopintoja varten tarjonnut paljon arvokasta kokemusta pitkäjänteisestä harjoittelemisesta, oman kehon kanssa työskentelemisestä ja esiintymisestä. Keskustelut opettajien kanssa olivat myös valottaneet tanssijan ammatin arkea, ja suhtauduin alusta asti nähdäkseni varsin realistisesti tulevan ammattini raadollisuuteen. Tanssin maailmankuva oli kuitenkin vielä suppea ja yksioikoinen. Hyvä tanssija oli teknisesti taitava liikkuja, jonka liikkuminen näytti helpolta ja vaivattomalta. Vaadittavat tanssitaidot kiteytyivät nimenomaan erilaisten tanssiliikkeiden ja niiden muotojen tyylipuhtaaseen ja teknisesti oikeaoppiseen suorittamiseen. Kärjistääkseni hieman, jalka nousi korkealle, piruetit pyörivät ja hypyt olivat korkeita. Tanssija sisäisti nopeasti eteen annettua materiaalia ja muisti liikesarjojen laskut. Arvostin myös esiintyjyyttä, joskin siinäkin esiintyjän liikkumisen tekninen taidokkuus ajoi monen muun tekijän edelle.

Omien taitojeni suhteen olen aina ollut äärimmäisen kriittinen. Kolmen ensimmäisen opiskeluvuoden aikana, kun opintojen perusrakenteeseen sisältyi enemmän tanssin tekniikkaharjoittelua, tanssijaideaaliani määritti paljolti edelleen tekninen virtuositeetti. Monen muun tanssijuuteen liittyvän osa-alueen arvo oli toki alkanut nousta silmissäni, mutta näistä huolimatta tietyn teknistaidollisen perustason hallitseminen oli mielestäni ehdotonta. Tanssitekniikka sisältönä merkitsi minulle pääasiassa balettia ja balettipohjaisia liiketekniikoita. Suhtauduin kuolemanvakavasti teknisten taitojeni kehittämiseen, koska niiden koin määrittävän arvoni tanssijana. Ymmärsin alusta asti, ettei minusta voisi tulla balettitanssijaa, enkä rehellisyyden nimissä sitä toivonutkaan. Uskoin silti, että mitä vahvempi balettitekniikka tanssijuuteni pohjalla oli, sitä vahvemmat olisivat mahdollisuuteni tanssijana. Liikkujana koin vahvuuksiksni kehonhallinnan, fyysisen voimakkuuden, dynaamisen liikkumisen tavan ja musikaalisuuden. Luonteenpiirteistä kiitin itseäni tunnollisuudesta, omistautumisesta ja periksi antamattomuudesta.

TANSSIN KUVA RAKENTUU UUDELLEEN

Opintojen edetessä tanssiuuden muotoutumiseen vaikuttavien tekijöiden hahmottaminen ja tanssijaidentiteetin määrittäminen ovat muuttuneet yhä monisyisemmiksi. Sitä mukaa, kun näkemykseni tanssista sisältönä ja taiteenalana sekä tanssijasta itsenäisenä toimijana kaikkine mahdollisuuksineen ja velvollisuuksineen ovat laajentuneet, on epävarmuus kasvanut samassa suhteessa. Mahdollisuuksien aukeaminen toisaalta lisää valinnanvaraa, mutta toisaalta kasvattaa vastuuta. Ymmärryksen uudelleen järjestymisen myötä herää monenlaisia tuntemuksia.

Käsitykset tanssijasta teknisesti virtuoottisena muodon toteuttajana ja koreografin työkaluna tuntuvat nyttemmin kapeilta. Erityisesti maisteriopintojen aikana olen saanut ja joutunut lähestymään tanssia ilmiönä useammasta eri näkökulmasta. Tanssin ja sen merkityksen tarkasteleminen laajemmin niin henkilökohtaisella kuin taiteellisella, yhteiskunnallisella tai poliittisella tasolla väistämättä laitoivat joustamaan aikaisemmasta, muotokeskeisestä ja teknisyyteen painottuvasta tanssin kuvasta, joka oli alkanut tuntua ontolta.

Uudenlainen, kokonaisvaltaisempi todellisuus näyttäytyi kuitenkin – kenties ympäröivästä akateemisesta ja tieteellisestä viitekehystä johtuen – vielä siinä määrin kylmänä ja käytäntöön soveltamisen kannalta hankalana, että neljännen opiskeluvuoden jälkimmäisellä puoliskolla ajauduin painimaan perustavanlaatuisen, tanssitaiteen olemassaoloon, merkitykseen ja mielekkyyteen liittyvien kysymysten kanssa. Ne tekijät, jotka aiemmin olivat motivoineet minua päivittäiseen työskentelyyn kehon ja liikkeen parissa, eivät enää tuntuneet riittävän perusteluiksi ammatinvalinnalleni. En kuitenkaan ollut aivan varma, olivatko niiden tilalle tarjolla olleet vaihtoehdot sellaisia, jotka jaksaisivat kannatella minun mielenkiintoani alaa kohtaan.

Provosoituneena ja uuden edessä epävarmana kysyin, enkö voisi enää tanssia keskittyen vain minua siinä kiinnostaviin aiheisiin ilman, että tekemiseen olisi piilotettu valistunut yhteiskuntakriittinen viesti? Pitäisikö tanssin toimia poliittisena aseena, jotta sillä voitaisiin katsoa olevan jotain arvoa? Minua arvelutti, mahtaisivatko kykyni olla riittäviä älykkään taiteen tekemiseen. Taiteen, jolla olisi merkitystä maailmassa ja joka kommentoisi nokkelasti ajankohtaisia ilmiöitä. Taiteen, joka voitaisiin jonkun mielessä kuvittelemani,

yleisesti hyväksytyn kriteeristön perusteella luokitella hyväksi ja arvokkaaksi. Ja kiinnostiko sellainen taide minua ylipäätään?

Pohtiessani tanssin merkitystä minulle itselleni, pelkäsin eniten, etten löytäisi muuta syytä tanssiin suuntautumiselleni, kuin oman liikkumisen tarpeeni tyydyttäminen. Unelma tanssijan ammatissa toimimisesta osoittautuisi suureksi harhaksi, mikäli pelkkä nilkkojen ojentelu ja hien pintaan saaminen riittäisivätkin vastaamaan kaikkia tarpeita ja toiveita, joita olin koskaan lajille asettanut.

Kelluttuani aikani ahdistuksen aallonpohjalla, aloin kuitenkin nähdä uudenlaisessa katsantokannassa enemmän positiivisia puolia kuin uhkia. Monipuoliset mahdollisuudet avautuivat nimensä mukaan mahdollisuuksiksi sen sijaan, että ne olisivat merkinneet kahlitsevia velvollisuuksia.

Kun tanssi pala palalta murtautui ulos niistä raameista, joihin olin sen tanssihistoriani saatossa asettanut, avautui hallitsemattoman laajalta tuntuva todellisuus, jota oli vaikea hahmottaa kokonaisuutena. Tanssijan taito olikin jotain syvempää, vahvasti kokemuksellista ja vaikeasti sanallistettavaa hiljaista tietoa. Se ei rajoittunut yhden lajin estetiikan tai liikkeellisen järjestelmän perinteen asettamiin teknis-taidollisiin vaatimuksiin, vaan ulottui laajemmalle. Yksin tanssin tekniikkakäsité laajeni sen mukaan, mitä erilaisimpiin liikkumisen maailmoihin tutustuin.

Erilaisia lajeja ja niiden taustalla vaikuttavia filosofioita, joihin tanssijan koulutuksen saatossa olen saanut tutustua, on ollut lukuisia. Baletti, nykytanssi ja jazz olivat tanssitaitojeni pohjatieto. Nyt niiden päälle kerrostui pitkä lista muita lähestymistapoja kehon, tietoisuuden ja esiintymisen eri alojen harjoittamiseen: kontakti-improvisaatio, Feldenkrais- ja Alexander-tekniikat, Autenttinen liike -työskentely, wushu, parkour, tietoisuustaidot, Astanga jooga, shiatsu ja kiinalainen lääketiede, havainnon harjoituksen periaatteet Deborah Hayn perinteen mukaan, Trisha Brownin repertuaariin ja siten amerikkalaiseen postmoderniin tanssiperinteeseen perehtyminen, lukuisat eri improvisaation ja liiketutkimuksen koulukunnat sekä puheen, laulun ja näyttelijäntyön sisältöihin johdattelevat opintokokonaisuudet. Lisäksi esimerkiksi musiikin, tanssin ja teatterin sekä esitystaiteen ja

performanssin historiallisiin traditioihin, dramaturgiaan ja esitysteoriaan, yhteisötanssiin sekä taiteen filosofiaan syventyvät oppimisjaksot olivat omiaan laajentamaan perspektiiviä siitä, mitä kaikkea tanssi voi olla tai mitä siihen voi liittyä.

Tanssiin ja sen olemismahdollisuuksiin liittyvän ymmärryksen laajenemisen sivutuotteena tanssijan taitoihin, ja erityisesti omiin taitoihini liittyvä ajatteluni mutkistui. Voin sanoa perehtyneeni lukuisiin liikkumisen tekniikoihin ja periaatteisiin, tapoihin tutkia liikettä ja hankkia tietoa kehosta niin toiminnallisena kuin älyllisenä organisma. Puhun vähän, laulan vähän ja voin sanoa ymmärtäväni pääpiirteissään, mistä Autenttinen liike - työskentelyssä tai wushussa on kysymys. Mutta jos minun pitäisi määrittää tietty osaamisen alue, jossa olen erityisen harjaantunut, muuttuu tehtävä huomattavasti hankalammaksi.

Tuntemukseni mukaan osaamiseni koostuu pienen pienistä sirpaleista, joista kukin on hyvin hauras. Mikä olisi sellainen alue, jossa voisin sanoa olevani jo melko pitkällä? Kysymys on vaikea senkin puolesta, että mitä syvemmälle missäkin asiassa perehtyy, sen tietoisemmaksi tulee aiheeseen kytkeytyvän tiedon määrästä ja oman tiedon suhteellisesta vähyydestä.

Toisaalta tanssijan toimenkuvan ja työelämän luonteen huomioon ottaen, yhden tanssilajin tai estetiikan virtuottinen hallitseminen ei oikeastaan ole enää se tanssijalta edellytettävä osaamisen pääsisältö. Monipuolisuus lienee esiintyvälle taiteilijalle suurin valttikortti. Ammatissa pärjäämistä edesauttavat kyky sopeutua ja toimia vaihtuvissa työryhmissä, tehdä yhteistyötä taiteen eri alojen edustajien kanssa ja rohkeus heittäytyä esiintyjänä sellaisille alueille, joilla ei tunne oloaan tutuksi ja turvalliseksi – oli kyseessä sitten tanssimiseen tai johonkin muuhun esiintymisen tai ilmaisun muotoon liittyvä haaste.

Koulutuksen tarjoama, ensin sirpaleiselta vaikuttava sisältö kääntyy tämän näkökulman valossa heijastamaan todenmukaisesti sitä monialaisuuden lävistämää todellisuutta, joka ammattikentällä vallitsee.

Tanssitaiteenlaitoksen professori Ari Tenhula selvensikin tanssijan ammattikoulutuksen tavoitteita sanomalla, ettei opintojen tarkoituksena ole

tehdä opiskelijoista yhteen sopivia kentällä valmiina olevien puitteiden kanssa. Sen sijaan pyritään tarjoamaan oppeja ja työkaluja, joita hyödyntämällä tanssija voi itse rakentaa itselleen työelämässä sellaisia toimintarakenteita, joita tarvitsee palvelemaan henkilökohtaisia tarpeitaan taiteilijana. (Tenhula 2011.)

Paneudun tanssijan ammattitaidon erityistekijöihin ja tanssijalta edellytettäviin valmiuksiin tarkemmin jäljempänä. Jotta tanssijan taitojen erittelyminen tuntuisi johdonmukaiselta, haluan kuitenkin pohjustaa aihetta lähestymällä tiedon ja taidon käsitteitä ensin objektiivisemmasta näkökulmasta.

2. Avauksia tiedon, osaamisen ja taidon käsitteisiin

Tiedon ja taidon äärellä ovat työskennelleet historian saatossa monet eri ajattelijat, ja niihin liittyen on esitetty lukemattomia eri näkemyksiä. Erilaisten taitojen merkitysarvot niin yksilöllisellä kuin yhteiskunnallisella tasolla ovat lisäksi aina jossain määrin riippuvaisia aikakausia leimaavista trendeistä ja vallalla olevista asenteista. Tavoitteenani ei ole löytää yhtä vastausta tietoa ja taitoa koskeviin kysymyksiin, vaan pikemminkin pyrkiä esittelemään aihetta yleisellä tasolla, ennen kuin keskityn tarkemmin oman ammattini erityisluonteeseen ja henkilökohtaiseen reflektioon.

Tässä luvussa paneudun erilaisiin näkökulmiin tiedosta ja taidosta sekä niiden muodostamisesta ja merkityksistä. Samalla yritän havainnollistaa, miten ja miksi tanssi linkittyy oleellisesti näihin teemoihin. Mikä tanssin asema esimerkiksi tiedon suhteen on ja miten se vaikuttaa laajemmin tanssitaiteen arvoon?

TIETO

Jaana Parviainen erittelee tietoon liittyviä käsityksiä eri aikakausina vaikuttaneiden koulukuntien ja niihin kuuluneiden teoreetikkojen ajattelun valossa. Siteeraan häntä avatakseni ensin tiedon historiallista merkitystä länsimaisessa kulttuurissa.

Platonin dialogissa esitetyn klassisen tiedon määritelmän mukaan tieto on hyvin perusteltu tosi uskomus (Platon 1999, 201a-210b; Parviainen 2006, 67). 1900-luvulla uskomuksen sijasta alettiin puhua propositiosta. Tällä tarkoitetaan sekä kielen sisältöä, että sisältöä ilmaisevan lauseen merkitystä. Käsitykset ja uskomukset ilmaistaan kielellisinä lauseina, ja nämä lauseet ilmaisevat propositioita, jotka voivat olla tosia tai epätosia. (Parviainen 2006, 67–68.) Tämän näkemyksen mukaan tiedolle on siis olemassa vain yksi mahdollinen ilmaisutapa, ja se on käsitteellinen kieli. Seuraavassa kappaleessa ajatusta vahvistetaan edelleen.

Yleisesti ottaen tiedon lähteinä pidetään havaintoa ja kokemusta. Propositionaalisten tietoteorioiden mukaan havainnot ja kokemukset pitää kuitenkin muuttaa ensin selkeästi ilmaistuiksi, kielellisiksi väitteiksi eli propositioiksi, ennen kuin niitä voi kutsua tiedoksi. (Parviainen 2006, 67–68.) Näin ollen esimerkiksi kehon sisäiseen havainnointiin ja kokemukseen perustuvan asiantuntemuksen ei siis voitaisi katsoa sisältävän tietoa, ellei sitä voitaisi käsitteellistää ja muokata kirjalliseen tai verbaaliseen muotoon. Tämänkaltainen ajattelu luo perustan sille, miksi tanssin ja tiedon välinen suhde on muodostunut ongelmalliseksi.

Propositionaalista tietokäsitystä vastaan kehittyi myöhemmin teorioita, jotka puolustavat käytännön toiminnan ja siitä saatavien kokemusten kautta opittavaa tietoa. Tällainen tieto liittyy oleellisesti useisiin käytännön ammatteihin, kuten kädentaitoja vaativiin taiteenaloihin, tanssiin ja urheiluun. Näissä ammateissa tieto linkittyy havainnon ja kokemuksen kautta syntyvään osaamiseen ja taitoon. (Parviainen 2006, 68.)

Unkarilaissyntyinen tieteenfilosofi Michael Polanyi päätteli, että tiedämme enemmän kuin osaamme kertoa. Hänen mukaansa on olemassa tietoa, joka ei ole julkilausuttua ja tarkasti muotoiltua, vaan määrittelemätöntä ja mykkää, ja tällainen tieto on merkityksellistä erityisesti arkielämässä. (Sanders 1988, 2; Parviainen 2006, 82.) Arkielämän askareiden lisäksi tämä mykkä tieto ja sen verbalisoimisen vaikeus liittyvät oleellisesti tanssiin ja siihen kokemuksellisen tiedon käsitteellistämisen ongelmaan, jonka kanssa koko tanssitaiteen ala painii. Kuten Hubert ja Stuart Dreyfus sekä Michael Polanyi asian osuvasti esittävät: ”taidot ja osaaminen pakenevat kielellistä ilmaisua” (Parviainen 2006, 95).

Tiedon valta-asema nyky-yhteiskunnassa on kiistaton. Jo pelkkä sana ”tietoyhteiskunta” osoittaa, kuinka tieto ulottuu kaikkialle ja läpäisee kaikki yhteiskunnalliset kerrokset. Tiedon määrä on hallitsemattoman suuri, ja vauhti, jolla uutta informaatiota syntyy, on hengästyttävä. Monessa suhteessa tietoa ei enää edes tarvitse etsiä, vaan se tuodaan meidän nenämme eteen, tahdoimme sitä tai emme.

Tiedolle on ominaista sen alati muuttuva luonne. Tämä käy ilmi Gabriele Kleinin tietoa, yhteiskuntaa ja tanssin asemaa käsittelevästä artikkelista. (Gehm, Husemann, von Wilcke 2007, 26.) Jo olemassa oleva tieto vanhenee sitä mukaa, kun uutta tuotetaan. Näin ollen tietojen päivittäminen ajan tasalle kysyy alalla kuin alalla jatkuvaa valveutuneisuutta ja vaivannäköä. Oleellista onkin oppia poimimaan kaikesta saatavilla olevasta informaatiosta se, mikä on tärkeää ja mihin voi luottaa.

Tiedon nauttima korkea arvostus on omiaan nostamaan tiedon avainasemaan vaurautta, vaikutusvaltaa ja voimaa tavoiteltaessa. Maailmankuva ja ihmisten välinen vuorovaikutus sekä sosiaalisten, poliittisten, kulttuuristen ja taloudellisten suhteiden muotoutuminen perustuvat kaikki tiedolle. (Gehm ym. 2007, 26.) Menestyäkseen ihmisen on hallittava riittävästi omaa alaansa koskevaa tietoa, pystyttävä purkamaan ja perustelemaan sitä sekä tiedettävä, mistä sitä voi hankkia lisää. Kyky soveltaa tietoa monipuolisesti ja nähdä sen erilaiset käyttömahdollisuudet auttavat selviytymään ja etenemään työelämässä. Kokemuksellisen tiedon puolestapuhujien panoksesta huolimatta marssijärjestys teoreettisen tiedon ja käytännön oppimisen välillä on kuitenkin selvä. Ensin tulee rationaalinen ymmärrys, käsitteellistäminen ja teoria. Perässä kulkee soveltaminen käytäntöön.

Tanssin ja muiden vastaavien käytännön alojen kohdalla kuvio kääntyy pääläelleen. Tanssi taidemuotona ei ole ensisijaisesti tieteelliseen tietoon perustuva praktiikka. Tanssimaan ei voi oppia ohjekirjasta lukemalla, vaan kehittyminen tapahtuu käytännön harjoittelulla. Usein kokemukseen perustuvaa tietoa ei ole edes mahdollista yrittää jäsentää kielelliseen muotoon, ennen kuin kehon sisäinen kokemus on riittävän vahva. On selvää, että tanssin ammattilaisilla on hallussaan paljon viisautta ja arvokasta tietoa, mutta siitä puhuminen tai kirjoittaminen yleistajuisesti on vaikeaa.

Tanssiin kytkeytyvää tietoa on perinteisesti pidetty ”toisenlaisena”: ohimenevänä ja luokittelemattomana tietona, jonka fyysinen luonne estää siitä käytävän keskustelun (Gehm ym. 2007, 28–29). Tanssitaiteen merkitys yhteiskunnassa onkin ollut monella tapaa kiistanalainen teema. Koska taiteenalan ammattilaisten tietovarantoja on hankalaa käsitteellistää ja purkaa kielelliseen muotoon, on tanssin asema tietoa puoltavassa

yhteiskunnallisessa arvomaailmassa jäänyt alisteiseksi monelle muulle sektorille.

Klein painottaa, kuinka tanssin sanatun luonne on vaikuttanut taiteenlajin heikkoon asemaan tietoyhteiskunnassa. Hän on sitä mieltä, että tanssin alueella toimivien taiteilijoiden kyvyttömyys puhua taiteestaan on syynä siihen, että tanssi on säilynyt niin marginaalisena taidemuotona ja että se ei ole koskaan päässyt kunnolla osaksi politiikkaa, tieteitä tai yhteiskuntaa koskevaa julkista keskustelua. (Gehm ym. 2007, 27.)

Tämä on mielestäni osuva huomio. Fyysisyys ja ruumiillisuus ovat länsimaisessa kulttuurissa ulkoistettu perinteisesti alemmien yhteiskuntaluokkien toimintaan kuuluvaksi. Työläiskansa hikoili ja kulutti voimavarojaan raskaassa ruumiillisessa työssä, joka ei vaatinut mainittavaa älyllistä lahjakkuutta tai monimutkaista ajattelua. Kristinuskon kriittinen, jossain määrin jopa tuomitseva kanta kehoon ja sen herättämiin epäsovinnaisiin ja siveettömiin miellelyhtymiin on ainakin Euroopassa vaikuttanut voimakkaasti ihmisten ajatteluun ja arvomaailmaan. Kehon saaman rahvaanomaisen leiman liukeneminen ei tapahdu hetkessä, ja sen vuoksi tanssi joutuu edelleen kohtaamaan paljon epäluuloista ja aliarvioivaa kritiikkiä.

Se että tanssi on heikoilla, on Kleinin mielestä harmillista erityisesti siksi, että tanssi on taidemuotona varsin erityinen. Kunakin aikakautena, vahvemmin kuin mikään muu ilmaisumuoto, tanssi on fyysisellä tavallaan kuvastanut vallitsevia yhteisön ja yhteiskunnan kokemuksia. Niin populaarikulttuurin piirissä kehittyneet tanssilajit kuin taidetanssin muodot syntyvät vuorovaikutuksessa vallitseviin arvoihin ja asenteisiin. (Gehm ym. 2007, 27–28.)

Jotta tietoisuus tanssista voisi lisääntyä ja tanssi saattaisi nostaa asemaansa tietoyhteiskunnan arvoasteikossa, täytyisi alan asiantuntijoiden eli niiden, jotka pitävät tanssiin liittyvää tietoa hallussaan, olla halukkaampia tuomaan tietämystään esille. Tuntumani mukaan, monet taiteilijat haluavat ja kokevat velvollisuudekseen kuitenkin omistautua ensisijaisesti omaan taiteelliseen työhönsä ja sen kehittämiseen. Joko energiaa, kiinnostusta tai työkaluja ei ole

riittävästi lähteä taistelemaan alan aseman puolesta. Taiteesta puhuminen sulkeutuu helposti ammattikunnan sisäpiirin keskuuteen, eikä se pääse laajenemaan julkiseksi keskusteluksi. Valittaa osaa jokainen, mutta epäkohtien korjaaminen vaatisi puhumisen lisäksi aktiivista ja pitkäjänteistä toimintaa. Jotta tanssitaiteen ja sen äärellä työskentelevien taiteilijoiden asemaa ja olosuhteita voitaisiin kehittää, tarvittaisiin enemmän asialle omistautuvia vaikuttajia – eräänlaisia lobbaajia, jotka olisivat valmiita, mahdollisesti jopa henkilökohtaisen taiteilijuutensa kehittämisen kustannuksella, omistautumaan toimimiselle koko taiteilijakunnan edun nimissä.

Samana tarkoittaa myös Klein muotoillessaan, että tanssi ei voi koskaan nostaa kulttuurista ja poliittista merkitysarvoaan tai tulla määritellyksi minään muuna kuin ”yhteiskunnan ulkopuolisena” asiana, jos ei se pysty muuttamaan liikkeeseen ja kokemukseen kätkeytyvää tietoaan mihinkään muuhun ilmaisumuotoon. (Gehm ym. 2007, 28–29.)

TAITO

Sanan taito etymologia juontaa juurensa antiikin Kreikkaan ja käsitteeseen tekhnē. Tekhnē merkitsi tietämistä, tietämisen tapaa ja kykyä osata tehdä jotain. Esimerkiksi laivanrakentajalla oli laivanrakentamisen tekhnē, toisin sanoen laivanrakentamiseen vaadittava käytännön osaaminen, tieto ja taito. Fysiksellä sitä vastoin tarkoitettiin ihmisen yli vallitsevaa, hallitsematonta olemista, jonka keskellä ihmisen oli määrä elää. Fysis oli tekhnēn kannalta oleellinen, sillä tekhnē syntyi fysiiksestä ja toteutui sen ehdoilla. Saavutettuaan tekhnēn jollakin alueella, ihmisen oli mahdollista edelleen valjastaa fysistä maailmaksi ja mahdollistaa sen toteutuminen. Esimerkiksi rakentamalla laivan ihminen saattoi valjastaa ja paljastaa tuulen (fysis) voiman. (Monni 2009–2010; Luoto 2010–2011.)

Antiikissa tieto ja taito liittyivät oleellisesti yhteen. Tekhnē terminä piti sisällään sekä teorian että käytännön. Vasta myöhemmin käytännön osaaminen ja taito on irrotettu erillisiksi älyllisen ajattelun ehdollistamasta teoreettisesta tiedosta.

Katri Huitila erittelee taitoon liitettäviä tunnuspiirteitä Teatterikorkeakoulun Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitokselle tekemässään teemaseminaarityössä ”Käsityksiä esiintymisen taidon oppimisesta” muun muassa Juha Varton ajatteluun nojaten. Huitila selvittää, että taitamisen taustalla on osaamista ja tietoa. (Huitila 2010, 5; Varto 2003, 107.) Edellinen eroaa

kahdesta jälkimmäisestä kuitenkin siinä, että osaaminen muuttuu taitamiseksi vasta, kun harjoittelun edetessä ihminen tiedostaa taitonsa tason. Jonkin asian osaaminen, kuten pyörällä ajaminen, säilyy eliniän, vaikkei harjoittelu olisikaan jatkuvaa. Taidon ylläpitäminen edellyttää kuitenkin säännöllistä harjoittelua, jonka myötä taidon tasoa voidaan kehittää edelleen. (Huitila 2010, 5; Varto 2009.)

Edellisen perusteella voisi siis ajatella, että sekä tieto että osaaminen ovatkin alisteisia taidolle. Taidon saavuttamisen edellytyksenä on vähintään jonkin suuruinen määrä sekä tietoa että osaamista käytännössä. Nämä yhdessä muodostavat perustan sille, että taito voi alkaa muotoutua. Taito sitä vastoin näyttäytyy osaamista ja tietämistä korkeampana tasona, johon liittyy pitkälle viedyn harjaantumisen lisäksi syvä tietoisuus taidon eri osa-alueista, niihin liittyvistä tiedoista ja omasta osaamisesta lajissa kehittymisen mahdollisuuksiin verrattuna. Itsetuntemus suhteessa lajituntemukseen muotoutuisi näin taidon oleelliseksi kriteeriksi.

Tähän liittyen Huitila jatkaakin, että taito on aina kytköksissä taidon harjoittajan itseän. Se antaa oppijalle mahdollisuuden itseytymiseen, kasvaa sellaiseksi kuin juuri hän on. Taitamiseen liittyy oman kehityksen ymmärtäminen ja mahdollisuuksien näkeminen, jolloin taitaminen on eettisesti kestävä. (Huitila 2010, 5; Varto 2009.)

Jos osaaminen ja tieto eivät vielä tarkoita taitamista, tuovat sekä Varto että Parviainen esiin myös näkökulman, jonka myötä tieto ja osaaminen voidaan edelleen eriyttää toisistaan riippumattomiksi tahoiksi. Teknisesti taitavalla liikkujalla ei välttämättä ole kinesteettistä tietoa taidostaan. Tämä virtuoottisen taidon saavuttanut liikkuja saattaa esimerkiksi vain toimia opettajien sääntöjen mukaan ilman, että olisi koskaan pysähtynyt havainnoimaan tai analysoimaan taidon harjoittamisen aiheuttamia kokemuksia ja muutoksia kehossaan. (Parviainen 2006, 95.) Näin osaamisen tavoittelussa on ohitettu kokonaan laajemmat itsetuntemuksen ja lajin ymmärtämisen aspektit. Tiedon puuttuessa henkilön olisi vaikeaa yrittää jäsentää osaamistaan selkeästi tai yrittää opettaa oppejaan eteenpäin (Varto 2003, 107). Toisaalta jollain saattaa olla yksityiskohtaista tietoa esimerkiksi viulun soittamisesta, soiton harjoittelusta ja tekniikasta, mutta hän ei itse ole koskaan osannut soittaa erityisen hyvin. Näin ollen tieto on juuttunut periaatteiden hallitsemisen tasolle (Varto 2003, 107).

Kummassakaan edellä kuvatuista tapauksista teoreettinen tieto ja käytännön osaaminen eivät ole kohdanneet. Taidon kriteeriksi luonnehdittu perustaso on siis jäänyt rakentumatta, ja sitä myöten taito vielä saavuttamatta.

TAIDON OPPIMINEN

Edellytyksinä taidon kehittymiselle näen seuraavat osatekijät: vilpitön kiinnostus taitoon liittyvää aluetta kohtaan, kiinnostuksen motivoima paneutuminen taidon saavuttamiseen tähtäävään harjoitteluun ja lahjakkuus, joka osaltaan vaikuttaa taidossa kehittymiseen ja sen mahdollisuuksiin. Taitoa tarkasteltaessa, voi syventää itsetuntemustaan alkamalla tutkia taidon muotoutumiseen edesauttaneita henkilökohtaisia motiiveja, erityisiä taipumuksia, lahjakkuuden alueita ja luonteelle tyypillisiä ominaispiirteitä.

Omalla kohdallani esimerkiksi, kun tanssin harjoittaminen on jo vuosia ollut rutiininomainen osa päivittäistä elämää, alkuperäiset syyt tanssiharrastuksen aloittamiseen eivät aina muistu kirkkaina mieleen. Joudun aktiivisesti muistuttamaan itseäni, jotta tavoittaisin jälleen ne tekijät, jotka tanssimisessa alun alkaen vetivät minua puoleensa.

Yhteys taidon, lahjakkuuden ja kiinnostuksen kohteiden välillä toimii luonnollisesti myös toiseen suuntaan. Tunnistamalla vahvuutensa ja tietämällä mistä on kiinnostunut, ihminen voi löytää niiden erityisalojen tai -alueiden lähteille, joiden parissa hänellä olisi riittävästi luontaista kapasiteettiä ja pitkäkestoista motivaatiota kehittyä hyvinkin taitavaksi. Näiden tekijöiden pyöritteleminen voi kirkastaa ja auttaa jäsentämään sitä, mitä jo johdannossa, työelämästä kiinni saamisen kysymyksiin keskittyvässä osiossa, peräänkuulutetaan. Nimittäin kykyä pukea sanoiksi se, mitä osaa ja mitä haluaa.

Seuraavaksi kuvailen, kuinka kehollisen taidon, esimerkiksi monen tanssilajin, oppiminen etenee käytännössä. Timo Klemola kuvailee teoksessaan ”Taidon filosofia” taijin liikesarjan opettamista, oppimista ja niihin liittyviä vaiheita (Klemola 2004, 96–103). Kuvaukseni mukailee Klemolan mallia, mutta perustuu myös vahvasti omakohtaiseen kokemukseeni tanssin opiskelusta.

Erilaisten kehollisten taitojen, kuten esimerkiksi tanssin opettelu aloitetaan useimmiten opettajan ohjauksessa. Opetus painottuu alussa perinteisesti mallioppimiseen: opettaja näyttää oppilaalle eteen, kuinka tietty liike tehdään oikein. Oppilas kokeilee liikettä yrittämällä kopioida opettajan malliesimerkin. (Klemola 2004, 96.) Liikkuminen on vielä kömpelöä ja lajille ominainen liikemaailma tuntuu kehossa epäloogiselta (Klemola 2004, 102). Opiskelijan mielikuva tai ajatus siitä, millainen liikkeen kuuluisi olla, ei vastaa kehon tuottamaa versiota aiheesta. Toistojen karttuessa opettaja korjaa oppilasta ja neuvoo, miten liikkeen voisi tehdä paremmin. (Klemola 2004, 98.)

Oppilaan voi olla alussa vaikea tunnistaa itse, milloin suoritus on oikeanlainen ja milloin ei, sillä hänen kehollinen tietoisuutensa ei ole vielä kovin tarkkaa. Sen vuoksi hän tarvitsee opettajan objektiivisen ja harjaantuneen silmän arvioimaan tekemistään ja poimimaan onnistuneet suoritukset kaikkien yritysten joukosta. Opettaja auttaa oppilasta ohjaamalla tämän harjoittelua oikeaan suuntaan. Vähitellen oppilaan liikkeen- ja kehontuntemus alkavat tarkentua siinä määrin, että hän alkaa itse tunnistaa virheitään ja voi keskittyä välttämään ja korjaamaan niitä itsenäisemmin.

Eteen annettua mallia imitoivassa oppimisessa ja oikeiden ja väärin suoritusten erottelussa voi piillä vaara, jossa onnistumisesta muotoutuu pakko ja epäonnistumista aletaan pelätä. Tähän vaikuttavat tosin paljolti myös opetusmenetelmät, oppilaan luonne ja yleisesti vallitseva suoritukseen keskittynyt arvomaailma. Tällöin on paljon opettajasta, harjoiteltavan lajin perinteestä ja oppilaan motivaatiosta kiinni, suuntautuuko harjoittelun perusluonne ensisijaisesti virtuoottisen osaamisen tavoitteluun ja lajin normien noudattamiseen vai omaa kehoa kuuntelemaan, kehoon ja mieleen kokonaisuutena suhtautuvaan, yksilölliseen työskentelyyn.

Harjoittelun edetessä oppilaan keho alkaa joka tapauksessa sisäistää alussa eteen annettuja ja hankalilta tuntuneita liikkeitä, ottaa niitä omikseen ja muovautua konkreettisesti lajille tyypilliseen muotoon. Lajinomaisen liikkumisen tapa ja liikeradat sisäistyvät, niiden toteuttamisen kannalta keskeiset lihasryhmät vahvistuvat ja liikelaajuus paranee. Jos harjoittelussa maltetaan antaa aikaa subjektiiviselle havainnoinnille ja kehon sisäisten tuntemusten tutkiskelulle, taidon karttumisen ohella myös kinesteettinen tietämys alkaa rakentua. Kinesteettisen tiedon syntyminen edellyttää kuuntelevaa asennetta liikkumiseen, herkistymistä tunnustelemaan ja erottamaan erilaisia liikkumisen kvaliteetteja (Parviainen 2006, 95). Kehollinen kokemus muuttuu toistojen myötä tarkemmaksi ja oppilas aistii herkemmin hienosyisempiäkin tuntemuksia kehossaan. Niin kutsuttu proprioseptinen tietoisuus eli kehontietoisuus herkistyy. (Klemola 2004, 85.)

Proprioseptisillä aisteilla tarkoitetaan kehon sisäisiä aisteja, eli tasapaino-, liike- ja asentoaisteja, joilla saadaan tietoa nivelten liikkeistä, lihasten jännitystiloista, tasapainosta ja muista kehon sisäisistä tuntemuksista (Klemola 2004, 78). Kun proprioseptinen tietoisuus harjaantuu harjoittelun myötä, oppilaan on mahdollista tunnistaa yhä hienovaraisempia viestejä kaikista siitä informaatiosta, jota proprioseptiset aistit välittävät. Liikkeet eivät enää esittäydy oppilaan tietoisuudessa yksilotteisesti muotoina tai mallinmukaisina kuvina, vaan niihin liittyy yksityiskohtaisen tarkka kehon muistiin painunut kokemuksen jälki. Tässä vaiheessa oppilaan osaaminen alkaa siis olla sillä tasolla, että hän ymmärtää ja tuntee

kehoaan ja omaa sekä teoreettista että kinesteettistä tietoa lajiin ja sen harjoittamiseen liittyen. Kun ymmärrys omasta kehitymisestä ja kehon mahdollisuuksista sekä osaamisen taso alkavat hahmottua oppilaalle, voidaan Huitilan ja Varton näkemyksiin nojaten katsoa osaamisen ja tiedon lähestyvän taitoa.

Kinesteettisen tiedon saavuttaminen ja syvän kokemuksellisen tietopohjan rakentuminen ovat kuitenkin hitaita prosesseja, jotka edellyttävät kärsivällistä ja pitkäjänteistä harjoittelua. Parviainenkin huomauttaa osuvasti, ettei aikaa vaativin asia esimerkiksi tanssin opiskelussa ole suinkaan taitavuuden tai virtuositeetin saavuttaminen, vaan oman kinesteettisen kartan uudelleen hahmottaminen, kun uudet taidot ja tekniikat jatkuvasti muokkaavat liikkujan kehon topografiaa (Parviainen 2006, 92). Kehon topografia käsitteenä näkee kehon eräänlaisena maastona. Elämän kuluessa karttuneiden kokemusten kerrostamana pintana, josta erilaiset tuntemukset nousevat esiin ja jota opitut taidot ja tekniikat, moraaliset koodit, tavat ja tottumukset muovaavat. (Parviainen 2006, 87.)

Niin kuin tieto yleensä, myös kinesteettinen tieto on alati muuntuvaista laatua. Tähän vaikuttaa osaltaan myös se, että iän myötä kehossa tapahtuu konkreettisia muutoksia, joihin kehon kantajan on tutustuttava ja sopeuduttava. Harjoiteltaessa tanssijan kokemuksellinen tietovaranto karttuu ja elää jatkuvasti. Valmista pistettä ei ole olemassa. On vain loputonta kokempohjan rikastamista ja uudelleen jäsentymistä – toisin sanoen ammattitiedon ja -taidon päivittämistä. Tämä vähitellen jäsentyvä ja uudelleen muuttuva kinesteettinen kartta on yhtä aikaa niin kognitiivinen, emotionaalinen kuin sosiaalinen kartta liikkumisesta ja liikkumisen mahdollisuuksista. (Parviainen 2006, 92.) Elämänmittaisessa oppimisprosessissa hienointa lieneekin, kun tutkimalla ja kokeilemalla voi yhä uudelleen löytää samoista vanhoista perusasioista jotain uutta ja erilaista.

Taidon ja sen oppimisen vaiheiden purkamisen jälkeen suuntaan huomioni yksityiskohtaisemmin tanssijan taidollisiin erityisalueisiin. Seuraava luku käy läpi tanssijuuden ja tanssijaidentiteetin rakentumiseen vaikuttaneiden virtausten historiallista kehityskulkua, ja syventyy ominaisuuksiin, joita tanssiminen harjoittaa.

3. *Tanssijan taito*

Tanssijan ammatin harjoittaminen ja sen täysipainoisuus ovat ensisijaisesti riippuvaisia tanssijan kehosta ja sen kunnosta. Työnsaanti ei ole helppoa sekään, mutta jos instrumentti ei toimi, kuihtuu työnhaku siihen paikkaan. Ammattiuran kesto määrittyy siten myös sen mukaan, kuinka keho kestää fyysistä rasitusta pitkällä aikajänteellä. Monista epävarmuustekijöistä ja alan kuluttavuudesta huolimatta tanssijan pääomaksi kertyvät monet hyvin erityislaatuiset tiedot ja taidot koskien niin kehon käyttöä, hoitamista ja tuntemusta kuin työn tekemisen moraalia.

”Tyypillisesti tanssija, missä tahansa maailman kolkassa, viettää kahdesta kuuteen tuntia päivässä, kuudesta seitsemään päivää viikossa, kahdeksasta kymmeneen vuotta kehittäessään tanssivaa kehoaan” (Desmond 1997, 236). Näin muotoillessaan Susan Leigh Foster luettelee uskottavan tuntuisia lukuja, jotka tanssilajista jonkin verran riippuen pitävät edelleen hyvin pitkälle paikkaansa. Monen tanssijan kohdalla aika ei tosin vielä sisällä ammattiopintoja, joiden keskimäärin kolmesta viiteen vuotta kestävä pituus tulisi lisätä yllä olevien lukemien jatkoksi. Oli niin tai näin, harjoittelu ei kuitenkaan lopu siirryttäessä koulutuksesta ammattiin, vaan työtilanteesta ja työskentelyjaksosta riippuen tahti voi olla jopa vielä tiiviimpää.

Tanssi kuuluu muun muassa musiikin kanssa niihin taiteenlajeihin, joissa jo pelkästään sisäänpääsy ammattiin valmistavaan oppilaitokseen vaatii pitkää harrastuneisuutta ja huomattavaa teknistä pohjatasoa. Tanssitunneilla käyminen on saatettu aloittaa jo pienenä lapsena. Ammatissa toimimisen edellytyksenä on poikkeuksellisen pitkä ja tiivis koulutus, joka saattaa tuntua uran keston verrattuna täysin suhteettomalta. Tanssijuuteen täytyy siis kokea jonkinlaista kutsumusta ja mielellään jo varhain, sillä ammatinvalinnan kriteereiksi eivät kelpaa taloudellisen vakavaraisuuden tai vaurauden, saati sitten yhteiskunnallisesti tai poliittisesti vaikutusvaltaisen aseman tavoittelu. Tanssi on enemmänkin elämäntapa, joka taistelee asemastaan hyväksyttävänä ja tekijälleen riittävänä elinkeinona.

KATSAUS HISTORIAAN

Kun tarkastellaan tanssin tekemisen historiaa, huomataan kuinka harjoittelutavat ja tanssijalta edellytettävät tekniset ja taidolliset valmiudet ovat käyneet läpi merkittäviä muutoksia. Näistä muutoksista kenties radikaaleimman jälkimainingit tuntuvat edelleen.

Klassisen baletin traditio on vanhin länsimaisen taidetanssin muoto. Sen kehittyminen alkoi 1400–1500 -luvuilla Italian ja Ranskan hoveissa, ja 1700-lukuun mennessä lajin sanasto oli jo kehittynyt ja vakiintunut koko Euroopassa. (Monni 2009–2010.) 1800-luvulta puolestaan periytyvät useat yhä edelleen esitettävät klassiset repertuaariteokset (Monni 2004, 215). Baletin liikkeellinen järjestelmä on säilyttänyt monessa suhteessa muotonsa ja uskollisuutensa perinteilleen tähän päivään saakka, ja se pitää yhä hallussaan merkittävää asemaa tanssin maailmassa. Lajin tekniikka ja sen harjoittamisen perinne määrittivät parin sadan vuoden ajan tanssijan työtä ja siihen valmentautumista.

Baletin tekniikkatunnit koostuvat tiettyjen, lajin klassiseen repertuaariin kuuluvien liikkeiden ja niistä rakentuvien liikesarjojen harjoittelusta. Oppiminen tapahtuu opettajan näyttämiä liikkeitä imitoimalla ja kaikki työstettävä liikemateriaali annetaan opiskelijalle valmiina eteen. Kirsi Monni kuvaa baletin harjoittelemisen kaavaa seuraavalla tavalla: ”Toistamalla tekniikkatunneilla harjoiteltavia liikesarjoja tanssinopiskelijan keho muovautuu opetettavan liikkeistön ja sen estetiikan mukaan. Tällä on tarkoituksensa, sillä klassisissa repertuaariteoksissa tanssikoreografia koostuu pääosin tanssin tekniikkatunneilla opetellun liikesanaston variaatioista ja liikkumisen tyylistä.” (Monni 2004, 216.) Tekniikkatuntien päämäärä on siis valmistaa opiskelija tanssiteosten koreografian tanssimista varten. Sen vuoksi taidot, joita tekniikkatunneilla harjoitetaan, on suhteellisen suoraan siirrettävissä tanssijan työhön ja esiintymiseen teoksissa.

Baletissa kehittyminen ja menestyminen edellyttävät, että tanssinopiskelijan kehonrakenne, ruumiinjäsenten mittasuhteet ja fyysiset ominaisuudet vastaavat lajin estetiikan mukaisia ihanteita ja tekniikan asettamia vaatimuksia. Sen vuoksi ei ole ainoastaan tanssijasta itsestään kiinni, kuinka

pitkälle hänen on mahdollista edetä lajin parissa. Ammattiin valikoituvien yksilöiden seula on äärimmäisen tiukka.

1900-luvulla baletin ja sen spesifin estetiikan monopoliasemaa vastaan alkoi kehittyä vaihtoehtoisia tanssitekniikoita. Tämä tarjosi mahdollisuuden myös niille tanssin ammattilaisuudesta haaveileville, joiden luontaiset keholliset ominaisuudet eivät soveltuneet baletin asettamiin raameihin.

Vuosisadan alkupuolella muiden muassa Isadora Duncan, Lois Fuller ja Rudolf von Laban vaikuttivat varhaisen modernin tanssin suuntauksiin. 1920–30 -luvulta alkaen ekspressionistinen tanssiestetiikka Euroopassa esimerkiksi Mary Wigmanin ja Kurt Joosin johdolla sekä amerikkalainen moderni tanssi Martha Grahamin, Doris Humphreyn ja Merce Cunninghamin luotsaamina rakensivat länsimaisen tanssikulttuurin uutta aikakautta. (Monni 2009–2010.) Modernien tanssitekniikoiden liikesanasto, liikekielen tyyli ja tanssiteosten rakentuminen puolsivat kehittäjiensä henkilökohtaisia näkemyksiä tanssin sisällöllisistä ja esteettisistä tehtävistä. Näille tekniikoille oli ominaista se, että tanssitekniikka oli kehitetty tukemaan kehittäjänsä koreografioiden perustana olevaa liikkumisen tyyliä. Baletin tavoin modernin tanssin teknisen harjoittelun tavoitteena oli edelleen tietyn tanssitekniikan ja -tyylin virtuoottinen hallitseminen. Tekniikoita pidettiin ainutlaatuisina ja toisiaan poissulkevinä siten, että yhden tyylin mestarillinen taitaminen ei tarkoittanut taidosta olevan hyötyä toisessa.

Tanssin modernismista alkaen erilaisten tanssityylien ja -tekniikoiden määrä on kasvanut jatkuvasti. Erikoistumiseen tähtäävä malli tanssin harjoittelussa alkoi kuitenkin murtua vähitellen 1960-luvulla alkaneen postmodernin aikakauden ja sen mukanaan tuomien kokeellisuuden, poikkitaiteellisuuden sekä uudenlaisten esteettisten ihanteiden myötä. Tanssijan toimenkuva alkoi muuttua koreografisesta välineestä enemmän itsenäisen toimijan suuntaan. Hänet voitiin nyt nähdä yhtä hyvin historiallisesti annetun tanssijaposition, kuin oman kehollisen subjektiivensa jatkuvana dekonstruoijana tai kehontietoisuutta tutkivana taiteilijana (Monni 2004, 217). Toisin sanoen tanssija oli nyt vapaa itse määrittelemään, minkälaisista aineksista hänen henkilökohtainen tanssijuutensa koostui. Tanssijan ei tarvinnut sovittaa itseään yhteen yleisesti hyväksytyyn muottiin ja noudattaa tiettyjä,

historiallisesti vakiintuneita toimintamalleja. Hän saattoi koostaa harjoitusohjelmansa niistä lajeista ja tekniikoista, jotka koki omalle keholleen soveltuviksi ja joista näki olevan eniten hyötyä tanssijuutensa kehittymiselle. Harjoittelun painopistettä oli lisäksi mahdollista muuttaa kulloisenkin työtilanteen mukaan. Yksilöllinen suuntautuminen ja tutkiva asenne tanssijan työssä korostuivat.

Aikaisempi lajiuskollisuuden kulttuuri sai näin rinnalleen monilahjakkuutta ihannoivan ammattikunnan. Uusi tanssin tekijöiden kasti, itsenäiset koreografit, ei keskittynyt kehittämään uusia, itseriittoisia tekniikoita omien koreografisten päämääriensä saavuttamiseksi, vaan kehotti tanssijoitaan harjoittelemaan mahdollisimman monipuolisesti erilaisia tanssin ja liikunnan muotoja. Jalustalle nousi keho, joka oli pätevä monissa eri tyyleissä ja joka saattoi sulattaa yhteen ja hyödyntää useampien eri tekniikoiden vahvuuksia. (Desmond 1997, 253–255.)

TÄMÄN PÄIVÄN TANSSIJA

2000-luvulla tanssijan valttikorttina on edelleen monipuolisuus. Joskin hän on usein työstänyt klassista balettia tai klassiselle pohjalle rakentuvia modernin tanssin tekniikoita, keho ei ole muovautunut dominoivasti minkään näille tekniikoille ominaisen muotin mukaan. Mikään liiketekniikka ei yksinään korvaa muita tai nouse arvossaan kiistatta muiden edelle.

Monien nykytanssitekniikoiden haasteet rakentuvat kehon todellisen painon tunnistamiselle ja sen hyödyntämiselle liikkeessä. Keskiössä ovat taloudellisuus ja funktionaalisuus liikkumisessa sekä kehon harjoittaminen sen omista lähtökohdista käsin. Useimmille eri suuntauksille on myös yhteistä työskentelyn tutkiva luonne. Tanssijaa kannustetaan kriittiseen asennoitumiseen ja kysyvään analyttisyyteen tekniikkaa kuin tekniikkaa harjoitettaessa.

Nykytanssin tekniikkatunneille ei kuitenkaan voida määrittää yhtä yhtenäistä säännöstöä, sillä tuntien ja opetuksen sisällöt ja painotukset vaihtelevat opettajan henkilökohtaisten taiteellisten ja taidollisten näkemysten mukaan. Monet suuntauokset yhdistelevät piirteitä niin useammista eri tanssitekniikoista ja -tyyleistä kuin esimerkiksi itämaisista kehontekniikoista

tai urheilualmennuksesta. Sen vuoksi erityiset osaamisen alueet voivat vaihdella huomattavasti nykytanssijoiden välillä, riippuen siitä minkäläisten kehollisten tekniikoiden parissa ja minkäläisten opettajien ohjauksessa tanssijat ovat sattuneet tekemään töitä. Yksilöllisyys ja persoonallisuus ovatkin avainasemassa taiteilijaidentiteetin rakentamisessa. Puhtaan tanssiteknisen harjoittelun ohella monet tanssijat huolehtivat kehonsa huollosta ja fyysisen kunnan kehittämisestä myös muiden hyödyllisiksi kokemiensa liikuntamuotojen avulla. Näihin harjoittelua rikastuttaviin lajeihin lukeutuvat esimerkiksi juokseminen, kuntosaliharjoittelu, Pilates ja jooga.

Edellä kuvattujen menetelmien ohessa tärkeään asemaan ovat nousseet myös erilaiset somaattiset liiketekniikat, kuten Alexander- ja Feldenkrais-tekniikka, sekä niille tyypillinen subjektiivisesta näkökulmasta kehoa sisältäpäin havainnoiva työskentelytapa. Näissä kehontietoisuutta painottavissa tekniikoissa paine tulosvastuullisuudesta ja tehokkuudesta sekä vaatimukset kysymysten nopealle ratkaisemiselle sotivat tarkoituseriä vastaan ja tukahduttavat menetelmien vaikutusmahdollisuudet. Sen sijaan, että tehtäisiin kovasti työtä ja tavoiteltaisiin kehitystä ja näkyviä muutoksia, luovutaankin mieluummin aktiivisesta yrittämisestä, pysähdytään kuulemaan kehon sisäistä tilaa ja annetaan asioiden vähitellen alkaa tapahtua.

Suorittamiseen ehdollistettu ihminen ohjataan oppimaan itseltään. Luotetaan siihen, että keho opettaa kantajaansa, kun tietoisuus suunnataan kehon sisäiseen tilaan ja uskalletaan antautua olemiselle. Toiminnan luonne linkittyy tiiviisti käsitteeseen eletystä kehosta ja sen kokemuksen avautumisesta kehontietoisuudessa.

Eletyllä keholla tarkoitetaan – ulkoisesti tarkasteltavan objektikehon vastakohtana – subjektiivisesti havainnoitavaa kehoa, joka on läsnä sisäisessä kokemuksessamme ja joka ymmärtää ilmiöitä eletyn elämän mukanaan tuomien kokemusten nojalla. Tuntuman elettyyn kehoomme saamme esimerkiksi, kun suljemme kaikki ulkoiset aistikanavamme ja huomaamme, ettei kehon sisäinen tietoisuus samalla häviä tai vähene. (Klemola 2004, 77–78.)

Kehollisuuden asiantuntijoina tanssijoiden kehontietoisuus on yleisesti pitkälle kehittynyttä. He ymmärtävät oman kehonsa liikkeellisiä mahdollisuuksia ja tuntevat sen toimintaa. Niin erilaisten virittyneisyyden tilojen kuin hyvin hienovaraisen, kehon proprioseptisten aistien välittämän proprioseptisen informaation herkkä aistiminen on luontevaa. Timo Klemola kutsuu tällaista kehoa kontemplatiiviseksi. Se on käynyt läpi erilaisia kehon sisäistä kuuntelua edellyttäviä harjoituksia ja siinä on sitä myöten avautunut sellaisia kokemuksen mahdollisuuksia, jotka eivät paljastu helposti harjaantumattomalle keholle. (Klemola 2004, 89.)

Kinestesiaan liittyvien subjektiivisten kokemusten kääntöpuolena tanssija on yhtä lailla tietoinen liikkeen suhteutumisesta erilaisiin viitekehyksiin ja näkee liikkeen maailmaa avaavan ulottuvuuden. Liikkeet eivät toteudu vain visuaalisina muotoina, mutta käyvät merkityksellistä ja ajatuksia herättävää vuoropuhelua historiallisten traditioiden, kulttuurin ja yhteiskunnan kanssa. Tämän maailmasuhteen ymmärtämisen myötä tanssin tekemistä ja katsomista ei ohjaa enää yksin visuaalisen näyttävyuden ja elämysten tavoittelu. Sen sijaan tanssi vahvistaa asemaansa merkityksellisenä ilmaisukanavana, joka tuo esiin tunnistettavia ilmiöitä ja näyttää uudessa valossa monia, laajojakin yleisöjä läheisesti koskettavia aiheita. Vaikkei yksittäisellä tanssiteoksella tai yksittäisen tanssitaiteilijan henkilökohtaisella panoksella ulotuttaisikaan konkreettisten muutosten aikaansaamiseen, tai työn tekemistä ei suuntaisi ensisijaisesti kantaaottavuus, tanssija tuntee vastuunsa ymmärtää näiden tekijöiden mahdollisuus. Hän näkee työnsä osana laajempaa kokonaisuutta ja erottaa työnsä sisältämät yhteydet erilaisiin viitekehyksiin.

Käytännön työhön ja käsityöläisyyteen liittyen sekä koreografin että tanssijan tehtävät ovat tanssin muutosten pyörteissä muotoutuneet uudelleen. Molemmilla osapuolilla toiminnan mahdollisuudet ovat monipuolistuneet, mikä osaltaan vaikuttaa siihen, että raja koreografin ja tanssijan välillä ei enää ole itsestään selvä ja tarkka. Koreografin työkaluvalikoima on rikastunut pelkästä liikemateriaalin tuottamisesta, muotojen kehittelemisestä ja sopusointuisten näyttämökuvien rakentamisesta. Vastaavasti tanssijalle valmiiden liikkeiden vastaanottaminen ja koreografin henkilökohtaisen liikemaailman siirtäminen omaan kehoon ovat enää vain eräitä monista mahdollisista työtavoista. Niiden ohella täytyy olla valmis

osallistumaan aktiivisesti luomisprosessiin, ammentamaan omasta kehosta ja henkilökohtaisesta historiasta.

Taiteidenvälisen yhteistyön yleistyminen on ollut tanssijoille oiva kannustin alkaa pohtia myös muunlaisia ammattitaidon horisontteja, kuin tanssitekniikka tai kehon toiminnallisen älykkyyden ja liikemahdollisuuksien tutkiminen. Puheilmaisuus, äänenkäyttö, laulu ja näyttelijäntyölliset ilmaisutavat eivät enää ole kovinkaan kaukaista maaperää tanssijan työssä. Monissa yhteyksissä tanssijalta edellytetään fyysisen ilmaisun ja hienovireisen kehonhallinnan ohella hallittua ja monipuolista äänen käyttöä. Tämä synnyttää tarpeen perehtyä äänentuottoon ja -huoltoon liittyviin erityiskysymyksiin. Harjaantunut korva kuulee nopeasti, kuka on käyttänyt aikaa äänensä koulumiseen ja kuka ei. Työnhaussa suullinen ilmaisuus voi siten nousta, ja usein nousee, kynnyskysymykseksi tanssijankin kohdalla. Mykän, vaikkakin taivaallisella taidolla liikkuvan, tanssijan työssä toimimisen mahdollisuudet rajautuvat kiistatta. Vielä joitakin vuosia sitten tanssijat saatettiin teatteriproduktioissa vapauttaa laulamista riittävän korkean tanssitaidon kustannuksella, mutta nykyisin sekin on harvinaisempaa, sillä molempiin taitoihin taipuvia esiintyjiä löytyy yhä enenevässä määrin. Voikin todeta, että mitä avoimempi suhtautuminen tanssijalla on erilaisten ilmaisullisten ulottuvuuksien ja eri taiteen lajeille ominaisten erityistaitojen kokeiluun ja työstämiseen, sitä laajemmat mahdollisuudet monipuoliseen ammatissa toimimiseen ovat.

KINESTEETTINEN EMPATIA

Tanssijan taitoja eriteltäessä on huomioitava myös tanssijoiden taipumus voimakkaaseen kinesteettiseen empatiaan. Jaana Parviainen, Kirsi Monni ja Timo Klemola ovat kukin tahoillaan käsitelleet tätä teemaa hyvin havainnollisesti, ja käytän siksi heidän kirjoituksiaan apuna aiheen esittelemiseen.

Ihmisellä on visuaalisen aistin ja liikeaistin välillä suora yhteys. Sen ansiosta on mahdollista ymmärtää toisen kehon kinesteettistä kokemusta oman kehon kinesteettisen kartan avulla. (Monni 2004, 223; Parviainen 2006, 103.) Toisin sanoen, kun ihminen seuraa muita liikkumassa, hän ei näe vain liikkuvia ruumiita, vaan pystyy tietyllä tavalla tuntemaan muiden kehojen liikkeen oman kehonsa topografiassa, vaikkei itse liikkuisi (Parviainen 2006, 103). Eläytyminen voi tosin olla niinkin voimakasta, että se saa katsojan kehossa aikaan konkreettisia liikkeitä.

Tämä on itselleni hyvin tuttu, tanssin katsomiseen liittyvä kokemus. Yleisössä istuessani, huomaan usein seuraavani kehollani näyttämöllä esiintyvien tanssijoiden liikkumista. Eläydyn rytmeihin ja liikesuuntiin niin voimakkaasti, että koko kehoni huojuu ja nytkähtelee visuaalisen kokemuksen vaikuttamana. Liikkumiseni on useimmiten pitkään tiedostamatonta, kunnes jossain vaiheessa huomaan istuvani johonkin kummalliseen asentoon taipuneena ja ymmärrän siten oikaista itseni. Tällainen liikkeellisen empatian malli selittää sen, miksi hyvin intensiivisen katsomiskokemuksen jälkeen saatan esiintyjien tavoin olla itsekin hengästynyt ja uupunut, vaikka käytännössä katsoen olen vain istunut paikallani.

Mitä perehtyneempi henkilö on seuraamaansa liikkumisen muotoon, sitä yksityiskohtaisemmin liikkeen synnyttämä kehollinen kokemus tuntuu hänen kehossaan. Tähän liittyen Klemola kirjoittaa: ”Kokemus toisesta tuntevana olentona perustuu kokemukseeni itsestäni tuntevana olentona. Mitä herkemmin koen itsessäni virtaavan elämän, sitä syvemmin tunnen elämän muissa tuntevissa olennoissa. Empatian kokemukseni intensiivisyys perustuu siihen, miten intensiivisesti koen elämän virran itsessäni”. (Klemola 2004, 81.)

Tanssija voi siis monipuolisen ja tarkan kinesteettisen kokemuspohjansa sekä vahvan kehontietoisuutensa nojalla eläytyä tarkasti toisten ihmisten kehollisiin kokemuksiin. Tätä puoltaa sekin, että usein tanssitunneilla on tapana omaksua ja opetella annettua liikemateriaalia yksinomaan visuaalisesti nähdyn mallin perusteella. Kun keho on kokenut ja työstettävän tekniikan saralla harjaantunut, tanssija pystyy tuntemaan liikkeet kehossaan ja oppia muistamaan suhteellisen pitkiäkin liikejatkumia, vaikkei imitoikaan mallia ja liiku samanaikaisesti liikettä demonstroivan opettajan mukana. Tai mikäli liikkuu, niin markkeeraa puoliteholla ikään kuin vähän kokeillakseen, laittamatta vielä likoon kaikkea käytettävissä olevaa energiaansa. Samalla tanssija säästää voimavarojaan sitä hetkeä varten, kun demonstroitua harjoitusta aletaan tehdä oikeasti. Tästä on toisaalta käytännön etua tanssitunnin etenemisen suhteen, kun harjoituksesta tai liikesarjasta toiseen voidaan edetä jouhevasti ilman, että tekeminen keskeytyisi ja sen suoma lämpö ja vireystila katoaisivat. Toisaalta katseella seuraaminen, aktiivinen

eläytyminen ja liikkeiden tuottaman todellisen tunteen mielikuvittelu edelleen kehittävät kinesteettisen empatian kykyä.

Ari Tenhula, tanssitaiteenlaitoksen professori ja eräs opettajistani Teatterikorkeakoulussa on ollut kiinnostunut kinesteettisestä empatiasta ja mallioppimisen kannalta oleellisten peilisolujen toiminnasta. Hänen kauttaan olen konkreettisesti tutustunut mahdollisuuksiin hyödyntää ja harjaannuttaa kinesteettisen empatian kykyä tanssijan työssä. Eräällä tanssijantyön kurssilla Tenhula teetti liikeimprovisaatiotehtäviä, joissa tanssijan tuli seurata toisen tanssijan liikkumista ja reagoida siihen kehollisesti mahdollisimman lyhyellä aikaviiveellä. Harjoitusten erilaisissa variaatioissa tehtävänä oli esimerkiksi pyrkiä kopioimaan yksityiskohtaisesti kanssatanssijan liikkeen muotoja, laatuja, rytmejä tai suuntautumista tilaan. Pidemmälle viedyissä sovelluksissa kollegan tietyllä ruumiinosalla toteuttama liike tuli kopioida ja siirtää omassa kehossa johonkin toiseen ruumiinosaan.

Näiden harjoitusten myötä tutkittiin, kuinka nopeasti ihmisen on mahdollista reagoida fyysikkallaan visuaalisesti saamaansa informaatioon, ja kuinka tarkasti nähtyä liikettä voidaan matkia. Luonnollisesti toista katsoessamme, pystymme rekisteröimään vain osan niistä tapahtumista, joita tämän kehossa tapahtuu. Mielenkiintoista oli kuitenkin tutkia, missä määrin saatoimme harjoittelun myötä herkistää havainnointi- ja reagointikykyämme, vastaanottaa visuaalista informaatiota ja siirtää sitä oman kehomme avulla eteenpäin.

Mekaanisen muotojen kopioinnin lisäksi matkimisharjoituksissa oli oleellista se, kuinka tarkasti pystyimme omaksumaan toisen tanssijan liikkumisen laatuja, kuten pehmeyttä, terävyyttä, keveyttä tai katkonaisuutta. Laadut puolestaan saattoi edelleen yhdistää tunnetiloihin, joita tanssija kävi läpi tanssimisen aikana. Tarkkailijan ja kopioijan roolissa olevan haasteena oli siis tavoitella mitä kokonaisvaltaisinta, fyysisen ja emotionaalisen eläytymisen tilaa, ja yrittää jatkuvasti saada kiinni niistä maailmoista, joita seurattavana oleva liikkeessään eli.

Harjoitukset olivat erityisesti seuraajan kannalta hyvin uuvuttavia. Jatkuva ja herkeämätöntä tarkkaavaisuuden ja vastaanottavaisuuden tilaa on raskasta

pitää yllä. Erityisesti silloin, kun tarkkailtavana olevan liikkumisen tempo ja liikkeiden vaihtuvuus on suuri. Harjoitukset osoittautuivat kuitenkin äärimmäisen tehokkaiksi keinoiksi unohtaa itsensä ja suunnata kaikki huomio toiseen. Eläytyminen teki sen, että parhaimmillaan tunsin toimivani täysin toisen tanssijan kautta.

Kipu ja sen eri laatujen ymmärtäminen liittyvät osaltaan myös empatian ja eläytymisen alueisiin. Fyysisesti vaativan tanssijan työn erottamattomana osana seuraavat erilaiset kiputilat, ja niiden kokeminen kehittää kykyä tunnistaa, erotella toisistaan ja paikantaa eriluonteisia kipuoireita. Kivut voivat olla niin sanotusti hyvänlaatuisia, kovan harjoittelun aiheuttamia särkyjä, jotka johtuvat kehittyvissä lihaksissa tapahtuneista mikroaurioista ja joilla ei ole terveydellisiä haittoja. Nämä hyvänlaatuiset kivut ovat varsin arkipäiväisiä, ja niiden sietokyky on tanssijoilla yleisesti ottaen korkeaa. Kipuoire voi kuitenkin johtua myös loukkaantumisesta tai rasitusvammasta ja olla lihasten lisäksi peräisin hermostosta tai luustosta. Silloin kivun epäterveellisen luonteen tunnistaminen ja kuvaileminen on tärkeää oireiden syyn selvittämiseksi. Kivun kokemusten jättämät muistijäljet auttavat tanssijaa ymmärtämään ja eläytymään myös muiden ihmisten kuvailemiin kipuihin.

SINNIKÄS JA SOPEUTUVAINEN

Tanssijan työssä toimiminen edellyttää ja opettaa monia hyödyllisiä ja yleisesti arvostettavia piirteitä liittyen työnteon moraaliin. Jo varhain tanssija kouliintuu kurinalaiseen ja pitkäjänteiseen harjoitteluun ja tulee huomaamaan, kuinka sinnikkäästä ja periksi antamattomasta luonteesta on kauaskantoista etua. Koska kilpailu on kovaa ja töitä on harvassa, käsitykset omista taidoista harvemmin muodostuvat liian ruusuisiksi, ja asenne työtä ja sen tekemisen mahdollisuutta kohtaan säilyy nöyränä ja kiitollisena. Erityisesti vapaalla kentällä, kun työryhmien vaihtuvuus on tiheää, tanssijoiden sopeutuminen uusiin työskentelytapoihin, toimeen tuleminen erilaisten ihmisten kanssa ja ryhmätyötaidot kehittyvät väistämättä.

Kirjallisen työni seuraava teema, työelämä, muovaa maaston, jossa tämän luvun aikana käsittelemiäni tanssijan taitoja ja niiden soveltamista kysytään käytännössä. Neljännen ja viidennen luvun varrella pyrin selvittämään muun

muassa työllistymiseen, erilaisiin työskentelymahdollisuuksiin ja ammatissa toimimisen arkeen liittyviä kysymyksiä. Huomioin myös taiteen tuottamisen ja toteuttamisen kannalta vaativat olosuhteet, jotka rajoittavat osaltaan tanssitaiteilijoiden työtä.

4. *Tanssin ammattikenttä*

PELIKENTTÄ JA PELIN SÄÄNNÖT

Opiskelujen jälkeinen tyhjiö on varmasti yleinen valtaosalle ammattiin siirtävistä nuorista koulutukseen ja alaan katsomatta. Silta työelämään ei ole valmiiksi rakennettu eivätkä kontaktit mahdollisiin työnantajiin muodostu itsestään. Vie väistämättä oman aikansa, että oma paikka työelämässä aukeaa.

Kouluaan päättävänä opiskelijana ammattikenttä tuntuu minullekin vielä monessa suhteessa vieraalta todellisuudelta ja siihen liittyy paljon huolen ja jopa pelon aiheita. Hakiessani maisteriopintoihin yksi toiveistani koulutuksen suhteen oli se, että kuilu opintojen ja niitä ympäröivän koulumaailman sekä kentän välillä voisi kaventua. Kuluneet kaksi vuotta ovat varmasti tuoneet työmaailmaa lähemmäksi ja hahmotan nyt tulevaa toimintaympäristöäni erilaisine mahdollisuuksineen selvemmin, kuin mitä kolmen ensimmäisen, kandidaatin tutkintoon tähdänneen opintovuoden jälkeen. Olen onnekseni päässyt jo kouluaikana työskentelemään useampien kentällä aktiivisesti toimivien koreografien ja taiteen tekijöiden kanssa sekä saanut mahdollisuuden olla mukana ammattiteatterin tuotannossa.

Tosiseikkoja ovat kuitenkin, että kenttää ei voi kohdata, ennen kuin sille kunnolla laskeutuu, eikä arkirealismia voi täysin ymmärtää, ennen kuin sitä alkaa itse elää. Putoaminen uuteen ja monessa suhteessa vieraaseen todellisuuteen on siis vain hyväksyttävä, otettava vastaan sellaisena kuin se tulee ja vähitellen aloitettava sopeutuminen jo olemassa oleviin ammattikentän rakenteisiin ja toimintamalleihin.

Leena Rouhiaisen mukaan taiteilijasta tulee taiteilija vasta, kun hän kytkeytyy taiteen tuotannon yhteistyöprosesseihin ja niiden edellytyksiin, sosiaalisiin verkostoihin ja konkreettisiin instituutioihin (Rouhiainen 2003, 226).

Taiteilijuus edellyttää ainakin jossain määrin sitoutumista kyseessä olevan taidemuodon ja taiteenalan toimintaan liittyviin konventioihin ja sosiaalisiin toimintatapoihin huolimatta siitä, että haluaisikin toiminnallaan ravistella ja uudistaa niitä (Wilshire 1982, 258; Haapala 2000, 132–133; Rouhiainen 2003, 226). Nämä erilaiset konventiot ja toimintamallit sekä sosiaaliset verkostot ovat juuri niitä tekijöitä, joihin voi kouluaikana tutustua vain

pintapuolisesti ja pääasiassa välillisesti kentällä jo toimivien ammattilaisten kertomusten kautta. Vasta käytännön kokemus työssä näyttää niiden todellisen luonteen ja opettaa kuinka niiden suhteen tulee toimia.

VAKITUINEN TYÖSUHDE

Tanssijalla on kaksi, arjen rakenteen kannalta hyvin erilaista mahdollisuutta toteuttaa itseään ja toimia tanssijana ammattikentällä. Ensimmäinen niistä on olla kiinnitettynä, kuukausipalkkaisena taiteilijana tanssiteatterissa tai tanssiryhmässä. Tällöin tanssija sitoutuu työskentelemään kyseessä olevassa instituutiossa tai ryhmässä täysipäiväisesti ja suostuu täten noudattamaan työnantajansa suunnittelemaa aikataulua, käyttämiä toimintamalleja ja valitsemaa taiteellista linjaa.

Teija Löytönen haastatteli väitöstutkimustaan varten erään tanssiteatterin tanssiryhmän tanssijoita. Tanssijat kertoivat arjestaan ja sen haasteista osana suuren teatterin koneistoa. Haastatteluiden sisällöstä voimakkaimmin mieleeni piirtyivät tiukka työnteon tempo, tuotannon suuri määrä ja raskas, kokonaisvaltainen sekä täysipäiväinen sitoutuminen. Tanssija tekee pitkää päivää ja niin harjoittelee kuin esittää teosta toisen perään ilman, että väliin jäisi riittävästi aikaa palautua. (Löytönen 2004; 151–153, 156–158.)

Tällainen tilanne on ihanteellinen sen kannalta, että saa tehdä valitsemaansa työtä riittävästi, pääsee esiintymään säännöllisesti ja voi sitä kautta kehittää ammattitaitoaan eteenpäin. Kiinnityksen etuihin kuuluu myös säännöllinen työ ja kuukausipalkan takaama turva toimeentulolle, mikä säästää tanssijaa elannon ansaitsemisen aiheuttamalta jatkuvalta stressiltä. Taiteilijana tanssijalla on kuitenkin suhteessa rajoitetummat mahdollisuudet itsenäiseen työskentelyyn ja henkilökohtaiseen uralla suuntautumiseen, kuin vapaalla kentällä toimivalla kollegallaan.

Sellaisia tanssiteattereita tai -ryhmiä, joiden resurssit riittävät vakituisten tanssijoiden palkkaamiseen, löytyy Suomesta toistaiseksi vain vähän. Kullakin niistä on lisäksi mahdollisuus pitää kerrallaan vain pientä ryhmää vakitanssijoita palkkalistoillaan. Yllä kuvatun kaltainen äärimmäisen tiivis työnteon tahti ja kiinnittyminen vain yhden instituution toimintaan koskevat siis vain pienen pientä osaa kaikista Suomessa toimivista tanssiteiteilijoista.

Huomattavan paljon yleisempi vaihtoehto tanssijalle on freelancerius, ja valtaosa Suomessa toimivista tanssitaiteilijoista vaikuttaakin freelance-kentällä (Rouhiainen 2003, 377). Mitä todennäköisimmin omakin kohtaloni vie siis vapaalle kentälle, itsenäiseksi ja omaehtoiseksi toimijaksi, niin kutsutuksi tanssin sekatyöläiseksi. Sen vuoksi huomioni tässä kirjoituksessa keskittyy vakituista virkaa hallussaan pitävän tanssijan sijasta yksityiskohtaisemmin freelancerin arjen, työmahdollisuuksien ja työssä toimimisen vaatimusten avaamiseen.

FREELANCER LUO NAHKAANSA TYÖTEHTÄVÄN MUKAAN

Toiminta modernin ja nykytanssin alueilla on perinteisesti rakentunut yksittäisten, itsenäisten taiteilijoiden työpanoksen varaan, sillä taloudelliset resurssit eivät ole riittäneet vakituisen tanssiryhmän perustamiseen tai jatkuvan ja säännöllisen tuotannon toteuttamiseen (Rouhiainen 2003, 377). Kuukausipalkkaisia työsopimuksia solmitaan harvakseltaan ja yhtä tuotantoa pidempiaikaisia kiinnityksiä ei juuri ole tarjolla – ainakaan Suomessa. Työnkuva on sirpalemaista ja kausiluontoista, ja omat työtehtävät on pitkälti kehitettävä, järjestettävä ja toteutettava itse. Freelance-taiteilijalla mahdollisuudet seurata omia mielenkiinnon kohteita ja suuntautua työssä haluamaansa suuntaan ovat kuitenkin suhteellisen vapaat. Työtahtiin voi vaikuttaa ja työnkuva on mahdollista räätälöidä itselleen sopivaksi.

Gabriele Klein väittää, että tanssijan ansioluettelo ei voi olla normaali. Toisin sanoen tanssijan ei ole mahdollista harjoittaa vain yhtä ammattia koko työelämänsä ajan. (Gehm ym. 2007, 31.) Tämä on nähdäkseni jossain määrin karrikoitu näkemys, joka riippuu paljolti harjoitettavasta tanssilajista ja tanssijan yksilöllisistä ominaisuuksista. Se laittaa myös miettimään, miten tanssijan ammatti määritellään ja mitkä kaikki työt luetaan siihen kuuluviksi.

Baletin kohdalla Kleinin ajatus kenties pitää selkeämmin paikkansa, sillä tanssijoiden keskimääräinen eläkeikä on melko alhainen. Baletissa tanssijan työ itsessään on erikoistuneempaa, kun keskitytään yhden estetiikan ja tekniikan hiomiseen huippuunsa. Etenkin jos tanssija päätyy työstämään ja esittämään etupäässä klassisia repertuaariteoksia. Tanssijan työn päättyessä alan vaihto johonkin täysin muuhun on yksi monelle luonnollinen vaihtoehto,

sillä nuoren iän puolesta aikaa uudelleen kouluttautumiseen ja uudessa, fyysisesti vähemmän rasittavassa ammatissa toimimiseen on vielä hyvin. Täyskäännöstä ja uudelleen kouluttautumista ei tosin voi sulkea ainoastaan baletin maailmaa koskevaksi, sillä sitä tapahtuu monista syistä johtuen myös nykytanssin alueella.

Nykytanssijoilla heilläkin työurien pituudet yksilöiden välillä vaihtelevat huomattavasti. Työssä pystytään kuitenkin toimimaan keskimäärin balettitanssijoita pidempään. Työelämän pirstaleisesta olemuksesta johtuen varsinaiseen tanssijan työhön ja erilaisten työtehtävien luonteeseen sisältyy lisäksi merkittävää vaihtelevuutta. Olenkin Kleinin kanssa yhtä mieltä siitä, että vaikka tanssija pitäytyisi koko työelämänsä tanssin alan työtehtävissä, hän joutuu suurella todennäköisyydellä omaksumaan työnsä puitteissa monenlaisia, keskenään hyvinkin erilaisia rooleja. Tämä korostuu erityisesti freelance-kentällä. Alan vaihto ei ole välttämättömyys siinä mielessä, että tanssitaiteen saralla voi hyvin vaikuttaa muutenkin kuin tanssimalla itse. Mutta vaihtuvien työllisyystilanteiden ja iän tuomien kehollisten muutosten siivittäminä tanssijan työn ja tehtävien sisältö väistämättä muuntuu muodosta toiseen, ja voi olla että tanssija joutuu siirtymään päätoimisesta tanssijan työstä muihin tehtäviin tanssitaiteen kentällä.

Seuraavaksi pyrin erittelemään erilaisia muotoja, joihin tanssijan toimenkuva voi eri yhteyksissä muovaantua ja siten hahmottaa niitä mahdollisuuksia, joita tanssijalla ammattitaitonsa puolesta on työelämässä toimimiseen.

VAPAAN KENTÄN TOIMINTAMAHDOLLISUUDET

Tanssija, tanssinopettaja ja koreografi ovat kokemukseni mukaan kolme yleisintä roolia, joiden hahmoissa tanssijan koulutuksen saaneet taiteilijat toimivat. Kunkin näistä toimijoista työnkuvaan liittyy erityisiä, kahdesta muusta toimialasta poikkeavia piirteitä. Ja kuhunkin alaan paneutuminen edellyttää tekijältään tietynlaista asennoitumista ja erityisen, tanssin tekemiseen liittyvän näkökulman omaksumista. Kaikki kolme hahmoa ovat kuitenkin pohjimmiltaan tekemisissä saman taiteenlajin kanssa ja tekevät tahoillaan työtä samojen peruskysymysten parissa. Tämä on väistämätöntä myös sen vuoksi, että useimmat tanssitaiteilijat työskentelevät jossain määrin ristiin kaikilla kolmella alueella. Tyypillisin vapaan kentän tanssitaiteilija siis

sekä opettaa, tanssii että tekee koreografioita. Kaikissa tehtävissään hän toimii oman tanssijuutensa ja taiteilijuutensa kannattelemana, oman tanssihistoriansa ja koulutuksensa suomin mahdollisuuksin sekä henkilökohtaisten kiinnostuksen kohteidensa ja tärkeäksi kokemiensa aiheiden ohjaamana. Vaikka roolit vaihtuvat, se osaamisen pohja, josta roolin takana toimiva henkilö ammentaa, pysyy samana.

Tanssijan työ sanan varsinaisessa merkityksessä voi tapahtua monenlaisissa yhteyksissä. Tanssija voi olla esiintyjänä mukana ryhmätanssiteoksissa usean muun tanssijan rinnalla, tai esiintyä sooloartistina. Tanssijoita työllistäviä tahoja ovat esimerkiksi teatterit, vakiintuneet tanssiryhmät ja taiteilijakollektiivit sekä riippumattomat, vapaan kentän koreografit. Olettaen, että ulkopuolisilla työnantajilla ei ole tarjota töitä, on tanssijan myös mahdollista työllistää itsensä, toisin sanoen työskennellä omaehtoisesti esimerkiksi oman sooloprojektin parissa. Jos koreografit ovatkin perinteisesti niitä osapuolia, jotka tarjoavat töitä tanssijoille, ei ole uusi ajatus myöskään kääntää asetelmaa toisin päin. Useampi tanssija voi lyöttäytyä yhteen ja perustaa oman taiteilijakollektiivin. Näin he voivat joko hypätä itse koreografin saappaisiin alkamalla työstää omin voimin tanssiteoksia tai sitten hakea toiminta-avustuksia voidakseen palkata ulkopuolisen koreografin työskentelemään kanssaan.

Puhtaiden tanssiin keskittyvien produktioiden ohella yhä yleisempiä ovat monialaiset taiteilijakokoonpanot ja eri taidemuotoja ja esittävän taiteen alueita yhdistävä poikkitaiteellinen toiminta. Tanssin, teatterin, esitystaiteen, performanssin, musiikin ja video- sekä kuvataiteen ammattilaiset yhdistävät voimiaan luodakseen uudenlaista, puhuttelevaa ja raja-aitoja koettelevaa taidetta yksilöllisten kiinnostusten kohteidensa ohjaamina. Tämä toisaalta laajentaa tanssijan mahdollisuuksia hyödyntää osaamistaan monipuolisesti ja luo vaihtelevuutta työnkuvaan. Edellisessä luvussa käsittelemääni tanssijalta edellytettävään monialaisuuteen liittyen se vaatii toisaalta myös rohkeutta heittäytyä esiintyjänä oman mukavuusosaamisalueen ulkopuolelle.

Tanssin opettaminen liitetään yleisimmin tanssin harrastustoimintaan. Tanssitaiteen perusopetusta tarjoavat tanssikoulut työllistävät tanssijoita eritasoisten ja -ikäisten tanssin harrastajien tanssituntiopettajina. Tanssia on

kuitenkin tanssikoulujen lisäksi alettu viedä myös muihin toimintaympäristöihin.

Yhteisötanssin periaatteiden takana on tanssin toteuttaminen erilaisten yhteisöjen piirissä. Tämä toimintamalli mahdollistaa tanssin tuomisen sellaisten ryhmien ulottuville, joille tanssitunneille osallistuminen tai mahdollisuus päästä katsomaan tanssiesityksiä on vaikeaa. Syitä esteille voivat olla esimerkiksi vähävaraisuus, liikuntarajoite, sairaus tai yhteiskunnallinen asema. Suljetut yksiköt sairaaloissa ja hoitolaitoksissa, erilaiset liikuntarajoitteisten asuntolat tai vankilat ovat esimerkiksi vartenotettavia kohteita yhteisötanssin projekteille. Taiteilijat voivat hakeutua tämänkaltaisiin yksiköihin esittämään jo olemassa olevia teoksia tai osallistamaan yhteisöjen jäseniä siten, että he pääsevät itse osallisiksi liikkumisen ja taiteen tekemisen prosesseihin.

Eräs esimerkki yhteisötanssin variaatioista on Kanadassa kehittynyt ”Art for Social Change” -niminen liike. Liikkeen tavoitteena on luoda yhteistyömahdollisuuksia eri taiteenalojen ammattilaisten ja sellaisten ihmisten välille, joilla ei ole taiteellista koulutusta tai taustaa. Kohtaaminen tapahtuu esimerkiksi erilaisten työpajojen ja tapahtumien puitteissa. Näiden työpajojen yhteydessä amatöörit pääsevät ammattilaisten ohjauksessa työstämään taideteoksia ja esityksiä turvallisessa ja paineettomassa, itseilmaisuuksiin kannustavassa hengessä. Toiminnassa tärkeintä ei ole taiteellinen lopputulos ja sen onnistuminen, vaan luova työskentelyprosessi, joka voi parhaimmillaan tarjota osallistujilleen hyödyllisiä oppeja ja kokemuksia. Työpajatoiminnan tavoitteena voi olla yhteisöissä yhteisöllisyyden, ryhmädynamiikan ja ilmapiirin parantaminen. Tai vastaavasti se voi tuoda yhteen toisilleen entuudestaan tuntemattomia ihmisiä, jotka projektin myötä pääsevät tutustumaan toisiinsa ja luomaan uusia kontakteja. (Berggold, Marcuse 2010.)

Art for Social Change -liikkeen erilaiset projektit voivat pyrkiä ottamaan kantaa yhteiskunnallisiin asioihin tai työstää taiteen keinoin esityksiä yhteiskunnallisesti ja sosiaalisesti tärkeiden aiheiden pohjalta. Yhteisöissä, suljetuissa tai avoimissa, taiteellisia keinoja on sitä vastoin mahdollista

hyödyntää vaikeiden, yhteisön elämään tai taustaan liittyvien asioiden käsittelemiseen ja purkamiseen. (Berggold, Marcuse 2010.)

Erilaisia käyttömuotoja selvittäessäni on minun otettava huomioon myös tanssin hyödyntämisen mahdollisuudet terapeuttisessa työssä. Terapian muodossa, tiedolla ja ammattitaidolla ohjattuna tanssin keinoja voidaan käyttää tuottamaan voimaannuttavia ja eheyttäviä kehollisia kokemuksia, jotka myötävaikuttavat terapiaan osallistuvan henkiseen ja fyysiseen hyvinvointiin. Kuten myös eräissä yllä esitellyissä yhteisötanssin muunnoksissa, tanssiterapian tavoitteena on tarjota välineitä esimerkiksi vaikeiden henkilökohtaisten tuntemusten, traumaattisten kokemusten tai masennustilojen purkamiseen ja käsittelemiseen. Liikkuminen ja oman kehon kanssa työskentely voivat oikealla hetkellä ja oikeassa ympäristössä vapauttaa voimakkaita tunteita ja laukaista yllättäviäkin fyysisiä reaktioita. Piilossa olleet, käsittelemättömät kokemukset ja tunteet voivat purkautua esimerkiksi räjähtävän itkun tai hysteerisen naurun muodossa. Reaktiot aiheuttavat ehkä ensin hämmennystä ja saattavat jopa säikäyttää, mutta niiden hyväksyminen ja käsitteleminen luottamuksellisessa ympäristössä mahdollisesti auttavat ymmärtämään niiden taustoja ja syventämään itsetuntemusta.

Tanssijan koulutus tai kokemus ammatissa eivät vielä takaa tanssijalle riittäviä valmiuksia tanssiterapian alueella vaikuttamiseen, mutta täydennyskoulutuksen ja erikoistumisen myötä tanssija voi laajentaa osaamisalueitaan myös tämän hoitomuodon saralle. Täysin ei pysty ymmärtämään sellaisia kokemuksia, joita ei itse ole käynyt läpi. Mutta vahvan kinesteettisen empatian kyvyn ja syvän kehollisuutta koskevan asiantuntijuuden nojalla tanssijoilta löytyy erityistä herkkyyttä eläytyä toisten ihmisten kehollisiin kokemuksiin. Voisin kuvitella, että tällainen terapiatyöskentely olisi erityisen tyydyttävää sellaisille tanssijoille, jotka toivovat työstään olevan konkreettista hyötyä myös muille kuin heille itselleen.

Tanssijana, koreografina ja tanssinopettajana toimivan moniottelijan uralla voi myös tulla eteen vaiheita, joiden aikana töitä ei mitenkään löydy minkään edellä kuvatun kaltaisen toimintamuodon piiristä. Tällöin ei ole lainkaan harvinaista, että tanssitaiteilija joutuu hankkimaan elantonsa myös tekemällä

aivan muita töitä, kuin mihin hänet on alun perin koulutettu, tai mihin hänen osaamisensa on keskittynyt. Vaikka monelle tanssijalle tehtävät tanssijana ja esiintyjänä ovat ne kaikkein mieluisimmat ja arvoasteikolla etusijalla, täytyy olla valmis ottamaan avoimesti vastaan myös muita töitä. Ja jos onkin niin onnekas yksilö, että saa itse tanssia ja esiintyä urallaan paljon, tulee kysymys aktiivisen tanssijana toimimisen vähentämisestä tai jopa kokonaan lopettamisesta kaikilla jossain vaiheessa vastaan. Hyvin huollettu, vakavammilta vammoilta säästynyt keho toimii parhaimmillaan ilman suurempia rajoituksia pitkään, ja nykytanssijoiden työurien kestot ovatkin vähitellen pidentyneet. Yleinen – 60 ikävuoden paremmalla puolen häämöttävä – eläkeikä on monelle tanssijalle kuitenkin edelleen liian korkea. Keho saattaa kieltäytyä yhteistyöstä ennen sitä, tai tanssija voi loukkaantua niin pahasti, ettei palaudu enää työkuuntoiseksi. Tämä seikka vahvistaa entisestään tanssijoiden jo valmiiksi kirjavaa työuraa, ja monen kohdalla kysymys uudelleen kouluttautumisesta tai työssä suuntautumisesta tulee ajankohtaiseksi.

Tilanteessa, jossa tanssija miettii miten ansaita elantonsa, on hyvä laajentaa perspektiiviä ja kohdistaa katse myös niihin eri työmuotoihin, jotka oleellisesti linkittyvät tanssitaiteeseen ja sen toiminnan mahdollistamiseen, mutta jotka ei pidä sisällään tanssimista. Tanssijalla on koulutuksensa ja työkokemuksensa puolesta olemassa paljon osaamista ja näkemystä niin tanssijan ammatista ja sen toiminnan edellytyksistä, tanssitaiteesta kuin tanssin kentän rakenteista. Näistä on hyötyä myös muissa kuin tanssijan työllisissä tehtävissä. Tanssin kenttä on laaja ja se työllistää monenlaisia osaajia. Jos tanssijan uralla tulee seinä vastaan, ei välttämättä tarvitse heittää hyvästejä koko taiteen alalle.

Jotta tanssin asema taiteena voisi koskaan parantua, tarvitaan asiantuntevia ja aktiivisia toimijoita tanssin asian ajamiseen niin järjestöllisillä, yhteiskunnallisilla kuin poliittisilla tasoilla. Vain henkilöt, joilla on käytännön kokemusta ruohonjuuritasolla toimimisesta ja jotka itse ovat taistelleet selviytyäkseen haasteellisissa työolosuhteissa, voivat tietää mikä tanssin tilanne todellisuudessa on. Puhumattakaan siitä, millaisiin toimiin sen alueella toimivien työskentelyolosuhteiden kehittämiseksi olisi ryhdyttävä.

Ammattiliiton tai tanssin aluekeskusten kautta voi esimerkiksi päästä mukaan tanssin jalansijaa ja tanssijoiden työllistymistä edistävään toimintaan.

Toisaalta tanssista kirjoittaminen, tanssikritiikkien laatiminen ja tanssin tutkimuksen kenttä tarjoavat ainakin osittaista ja itsenäistä työsarkaa niistä kiinnostuneille tanssin ammattilaisille. Lisäksi tanssin tuottaminen ja markkinointi omina, tanssista erottamattomina osa-alueinaan hyötyvät sellaisista tekijöistä, jotka valmiiksi tuntevat tanssin maailmaa ja sen sisältämiä verkostoja.

En syvenny tässä sen tarkemmin viimeksi mainittuihin työskentelymuotoihin. Halusin kuitenkin sivuta niitä lyhyesti voidakseni avata näköalaa siihen, kuinka laajaa toiminta tanssin kentällä loppujen lopuksi on. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan freelance-tanssijan arkea ja sen haasteita käytännön tasolla.

5. Freelance-tanssijan sirpaleinen arki: vapauden ja vastuun tasapaino

USKOA, TOIVOA, SITKEYTTÄ JA STRESSIN HALLINTAA

Leena Rouhiainen käsittelee väitöstutkimuksessaan freelance-tanssijoiden arkea Helsingissä 1990-luvulla. Rouhiaisen haastattelemien tanssitaiteilijoiden kertoessa arjestaan epävarmuus nousee yhdeksi yleisimmistä teemoista. Epävarmuuden kestäminen on ehdotonta, kun mikään ei ole varmaa. Ei voi tietää pääseekö mukaan johonkin produktioon. Tai jos pääsee, on epävarmaa toteutuuko teos. Mikäli päästään niin pitkälle, että teoksen toteutuminen varmistuu, ei ole kuitenkaan takeita siitä, että työstä voidaan maksaa palkkaa. (Rouhiainen 2003, 203.) Tällainen kaava vaikuttaa harvinaisen tutulta, kun vertaan sitä niihin kuvauksiin, joita jo ammatissa toimivat kollegani ovat kertoneet arjestaan. Se lukeutuu myös seikkoihin, jotka arveluttavat minua eniten, kun pohdin tulevaa työssä jaksamistani.

Korkealle paineensietokyvyille ja vahvalle luottamukselle on siis kysyntää tanssijan ammatissa. Mitä enemmän tarkkailen alani toimintaa ja konsultoin kollegoitani kentällä, sitä selkeämmin minulle hahmottuu freelance-tanssijan työhön liittyvät eri osa-alueet ja niiden suhteellinen osuus työn kokonaiskuvasta. Varsinainen tanssijan työ: teosten harjoittelu, tekniikkatreenaus ja esiintyminen – eli kaikki se herkullisin osa tanssijan työtä – kattavat vain osan kaikesta siitä ajasta, joka tanssijalta kuluu työn teossa. Aikoina, joina käynnissä ei ole mitään produktiota ja seuraavan alkamisesta ei ole tarkkaa tietoa, edellä mainittujen osuus voi kutistua olemattoman pieneksi. Päivät täyttyvät yhteydenottoyrityksistä, apuraha- ja työhakemusten tai mahdollisesti toimeentulotukihakemusten täyttämisestä. Suunnitelmia täytyy laatia ja kontakteja yrittää solmia. Oma ammattitaito saa tarjota eri tahoille ja kaikki luovuus tulee laittaa peliin, kun pohtii osaamisensa eri käyttömahdollisuuksia. Antennit on viritetty herkille joka suuntaan, ja suhdetoiminnan jokaiselle aakkoselle löytyy käyttöä. Kaikki tämä vastaa parhaimmillaan täyspäiväistä työtä. Välttämättömään harjoitteluun, toisin sanoen ammattitaidon, työkyvön ja kehollisen herkkyyden

ylläpitämiseen, täytyy väkisin yrittää nipistää riittävästi aikaa paperihommien lomasta. Raskainta kaikessa on varmasti yrittää kerätä tarvittavat voimavarat kenties toivottomaltakin vaikuttavan ja stressaavan tilanteen kestämiseen.

Omalla kohdallani mietin, kuinka siinä jaksaa pysyä toiveikkaana ja uskoa siihen, että ennemmin tai myöhemmin asioilla on tapana järjestyä.

PALAPELIN PALOJEN YHTEENSOVITTAMISTA

Pätkätyöllisyys on tänä päivänä erottamaton ja yleinen osa työelämää alalla kuin alalla. Freelancerilla tilanne on kuitenkin siinä suhteessa ainutlaatuinen, että työkomennukset ovat usein lyhytkestoisia eivätkä ne välttämättä takaa täyttä työllistymistä ja riittävää toimeentuloa edes sille ajalle, kun työ on käynnissä. Tarvitaan siis useampia päällekkäisiä projekteja, joista saatavat palkkiot yhteensä toivottavasti riittävät pakollisten, kuukausittaisten elinkustannusten kattamiseen.

Tanssiproduktioiden harjoituskausi kestää yleensä noin pari kuukautta. Harjoituskauden perään tulevat esitykset, joita riittää suurin piirtein parin viikon ajalle, välipäivät mukaan luettuina. Harjoituskaudella työskentely on tiivistä ja harjoittelemisen käy täysipäiväisestä työstä. Samanaikaisesti on useimmiten vaikea sitoutua mihinkään muuhun työhön. Esityskaudella sitä vastoin harjoittelu on vähäisempää, ja produktio vaatii päivässä enää sen verran aikaa, mitä esitykseen valmistautumiseen, itse esitykseen ja esityksen jälkeiseen mahdolliseen koreografin palautteeseen, kehonhuoltoon, vaatteiden vaihtoon ja suihkussa käymiseen kuluu. Esiintyminen ja siihen latautuminen ovat kuitenkin aina kestästään huolimatta sekä fyysisesti että psyykkisesti suhteellisen voimaa vieviä ponnistuksia. Vaikka aikaa olisi, tanssija ei siis voi esityspäivinä rasittaa itseään liikaa, ennen kuin nousee näyttämölle.

Se, kuinka monessa tanssiproduktiossa yksi tanssija on vuoden aikana mukana, on hyvin yksilöllistä. Teosten työstämisyksöt sijoittuvat harvoin niin ihanteellisesti, että edellisen loputtua seuraava alkaa heti perään ilman, että väliin jää pitkää taukoa tai etteivät kahden teoksen aikataulut menisi keskenään päällekkäin. Todellisuudessa työskentelyjaksot ovat kausiluonteisia ja vaihtelevia. Saattaa olla pitkiä jaksoja, joiden aikana töitä ei ole juuri

nimeksikään, ja vastaavasti vaiheita, jolloin tanssija joutuu sietämään monen päällekkäisen työrupeaman aiheuttamia kaoottisia tilanteita. Käytännössä tanssijalta vaaditaan hyvää organisointi- ja aikatauluttamiskykyä, kun hän suunnittelee töitään. Pitää pystyä arvioimaan minkä verran mikäkin työ vaatii aikaa ja energiaa ja täytyy tuntea omat voimavaransa, jotta osaa mitoittaa hoitaakseen ottamansa työt suhteessa realistiseen jaksamiseensa. Tätä järjestelytyötä kuitenkin vaikeuttaa osaltaan se, että tanssiteosten työskentelyjaksojen aikataulut saattavat muuttua kaiken aikaa. Koreografin, tanssijoiden ja muun työryhmän henkilökohtaisista aikatauluista, harjoitus- ja esiintymistilojen saatavuudesta tai esimerkiksi rahoitukseen liittyvistä tekijöistä riippuen teoksen työstämisen ajankohta ja aikataulut varmistuvat usein varsin myöhään. Tämä johtaa helposti tilanteeseen, jossa tanssija ei voi suunnitella tulevaisuuttaan pidemmälle, koska odottaa varmistuksia ja vastauksia eri suunnilla mahdollisesti jossain vaiheessa tekeillä olevista projekteista.

Opetustyöt ovat freelance-tanssijoille siinä mielessä edullisia, että ne ovat säännöllisiä ja takaavat tekijälleen jonkinasteisen jatkuvan toimeentulon pohjan. Opetustöitä on lisäksi tanssijan työtä enemmän tarjolla, sillä vilkkaan tanssin harrastustoiminnan alueella on aina kysyntää hyvälle ja ammattitaitoisille opettajille. Säännöllisten viikoittaisten tuntien opettamiseen sitoutumisessa on toisaalta myös hankaluutensa, mikäli yrittää samanaikaisesti toimia aktiivisesti esiintyvänä tanssijana. Kun tanssijalle tarjoutuu mahdollisuus mielekkääseen tanssijan työlliseen tehtävään jossakin tanssiteoksessa, edellyttää työn vastaanottaminen sitoutumista produktion harjoitus- ja esitysaikatauluihin. Tällöin aikataululliset päällekkäisyydet joudutaan useimmiten ratkaisemaan niin, että opetustyöt jäävät toiselle sijalle. Tanssija joutuu hankkimaan tunneilleen sijaisen pahimmassa tapauksessa pitkäksikin aikaa. Poissaoloista koituu luonnollisesti haittaa niin oppilaille kuin opettajalle itselleen, koska opetuksen sisältö ei katkoksista johtuen pääse muodostamaan johdonmukaista ja tavoitteellista kaarta.

Nuorempana epäilin, että säntillinen, hallintaa kaipaava ja järjestelmällinen luonteeni ei sovi alkuunkaan yhteen taiteilijuuteen liittyvän vapaan, luovan ja ailahtelevan elämäntyylin kanssa. Nytemmin olen alkanut uskoa, että luontaisesta organisointikyvystäni saattaa sittenkin olla enemmän hyötyä kuin

haittaa. Hallinnan kaipuuni kokee varmasti tuntuva kolauksen, kun se joutuu elämään ahdistavan epävarmuuden keskellä. Mutta se etu taipumuksillani on, että aikatauluttaminen, hajallaan olevista paloista koostuvien työtehtävien yhteensovittaminen ja kontolleni ottamieni töiden hoitaminen määrääjässä tuskin tulevat tuottamaan ongelmia. Itsenäisyyteen ja vapautteen erottamattomana osana kuuluvan vastuun kannalta voin katsoa olevani vahvoilla.

NIUKKA RAHOITUS TÄYSIPAINOISEN TAITEELLISEN TOIMINNAN JARRUNA

Olen tähän mennessä esitellyt erilaisia mahdollisuuksia tanssijan ammatissa toimimiseen ja avannut hieman freelancerin arkea värittävää käytäntöä. Tuon esiin vielä muutamia seikkoja, jotka vaikuttavat oleellisesti ammattimaisen taiteellisen toiminnan toteuttamiseen. Ilman tiettyjä, usein taiteilijoista itsestään riippumattomia, rakenteellisia puitteita ja riittäviä resursseja ammatin harjoittaminen kun on pidemmän päälle mahdotonta. Rouhiainen jäsentää tanssitaiteilijoiden toimintaan vaikuttavia taloudellisia tekijöitä väitöstutkimuksessaan muun muassa Tiina Suhosen ja Laura Jänneksen selvitysten pohjalta. Tutkimuksessa huomionarvoisina realiteetteina korostuvat muun muassa tanssin tuottamisen korkeat kustannukset, taiteenalan marginaalisuus ja pienet määrärahat.

Tanssin tuottaminen on taidemuotona suhteellisen kallista. Tanssiteoksen valmistaminen edellyttää pidemmäksi ajaksi harjoitus- ja esiintymistiloja, sekä teknistä kalustoa niin valo- kuin äänisuunnittelun toteuttamista varten. Työryhmät ovat lisäksi usein suurehkoja, sillä koreografin ja tanssijoiden tai muiden esiintyjien lisäksi tarvitaan valo- ja äänisuunnittelija, tuottaja sekä mahdollisesti myös puvustaja ja lavastaja. (Suhonen 1999, 32; Rouhiainen 2003, 202.)

Vaikkei yksittäisen tuotantoon vaikuttavan tekijän hinta olisikaan huima, kertyy lukuisista pienistä paloista koostuvan kokonaisuuden loppusumma nopeasti varsin suureksi. Taideteosta valmistelevalle työryhmälle onkin harkittava tarkkaan, mitkä tekijät ovat ehdottoman oleellisia taideteoksen toteuttamisen kannalta. Kun budjetti on pieni, kaikesta mistä voidaan karsia, karsitaan. Ja kaikki mikä on suinkin mahdollista hoitaa ilman ulkopuolista

työvoimaa, hoidetaan itse. Lavastus ja puvustus suunnitellaan omin neuvoin ja toteutetaan niin vaatimattomana kuin mahdollista. Jos äänisuunnittelija käy liian kalliiksi, voidaan turvautua jo olemassa olevaan musiikkiin tai toteuttaa tuotos hiljaisuudessa. Valosuunnittelu hoidetaan mahdollisimman yksinkertaisin keinoin ja pienellä kalustolla. Mitä enemmän esiintyjä, sitä useammalle täytyy maksaa palkkaa niin harjoituksista kuin esityksistä. Parinkin kuukauden harjoitusjaksossa säästää siis merkittäviä summia, kun esiintyjien lukumäärä mitoitetaan niin pieneksi kuin mahdollista. Sooloprojektit, joiden kustannukset ovat pieniä, joiden esittäminen ei vaadi monimutkaisia puitteita, ja jotka on helppo sovittaa tilaan kuin tilaan, ovatkin niukan rahoituksen ja kiertuetoiminnan kannalta teosmuotoina edullisia.

Oman hankaluutensa tanssiteosten tuotantokulujen kattamisessa muodostaa se, että nykytanssi on taiteenalana kovin marginaalinen. Yleisömäärät ovat kautta linjan kohtalaisen pieniä, joten lipputulolla ei pystytä kattamaan kuin pieni osa tuotantokuluista (Suhonen 1999, 32; Rouhiainen 2003, 202–204). Yksi esitys säilyy lisäksi ohjelmistossa huomattavasti lyhyemmän aikaa kuin esimerkiksi näytelmät teatterilavoilla. Tanssiteoksia saatetaan parin kuukauden harjoittelun jälkeen esittää vain muutaman kerran, joten senkään puolesta yleisömäärät eivät pääse kasvamaan suuremmiksi.

Tanssin tuottaminen edellyttää siis välttämättä ulkopuolista rahoitusta joko valtion tai kuntien myöntämien apurahojen tai yksityisten säätiöiden jakamien avustusten muodossa. Ainakaan Suomessa suurilla kaupallisilla yhtiöillä ei nimittäin ole tapana tukea tanssia. Koska eri tahoilta kerätyt tuet ja myydyistä lipuista saadut tulot suunnataan sitten ensisijaisesti välttämättömien tuotantokulujen, kuten tilavuokrien kattamiseen ja vasta sen jälkeen työryhmän palkan maksamiseen, esiintyjien korvaus tehdystä työstä jää helposti vaatimattomaksi. (Suhonen 1999, 32; Jännes 1998, 60–62; Rouhiainen 2003, 202–203.)

Tanssitaide on taiteenalana pieni, joten vastaavasti myös siihen suunnatut määrärahat ovat vaatimattomia. Tanssilajien ja taiteilijoiden kirjo on kuitenkin laaja, joten läheskään kaikki ammatissa toimivat vapaan kentän taiteilijat eivät pääse tukien piiriin. Tämä rajoittaa tukea vaille jääneiden

tanssin tekijöiden toimintamahdollisuuksia ja estää monien ainutlaatuisten tanssiproduktioiden toteutumisen. (Rouhiainen 2003, 201.)

Kun kysymyksessä on nuori, vasta kentälle siirtynyt taiteilija, jää hän apurahoista käytävissä kilpailussa useimmiten kokeneempien, kentällä arvostusta ja vakiintunutta asemaa jo keränneiden kollegoidensa jalkoihin. Säätiöissä apurahojen jaoista vastaavien päättäjien on vaikeampaa arvioida sellaisen apurahan hakijan edellytyksiä, joka on heille entuudestaan täysin tuntematon ja jolta he eivät ole aiemmin nähneet mitään töitä. Vasta aloittelevan taiteilijan asema on siis hankala, sillä hänen täytyisi ensin päästä tuottamaan ja esittämään jotain omaa, jotta hänelle karttuisi näyttöä osaamisestaan. Tuotantoon kiinni pääseminen kuitenkin edellyttäisi taloudellista pääomaa, jotta tarvittavat puitteet olisi mahdollista saada kasaan. Toiminnan edellytykset ja niitä vastaavat resurssit eivät näin kohtaa.

Apurahaviidakko on lisäksi jo itsessään sen verran monitahoinen ulottuvuus, että siihen tutustuminen vaatii aikaa. Apurahoihin liittyvä informaation määrä tuntuu minulle tällä hetkellä hallitsemattomalta ja koko toimintakulttuuri täysin kaoottiselta. Kun ei ole olemassa vain yhtä organisaatiota, joka vastaisi kaikesta taiteellisen toiminnan taloudellisesta tukemisesta, on hajallaan olevista yksiköistä koostuvaa kokonaisuutta vaikea hahmottaa. Ensin täytyy selvittää kaikki eri tahot, joilta taloudellista tukea on mahdollista anoa. Mikä säätiö myöntää rahoitusta, minkälaiseen toimintaan, kenelle ja millaisin ehdoin? Mihin aikaan vuodesta hakuajat sijoittuvat ja milloin ovat hakemusten viimeiset jättöpäivät? Apurahahakemusten laatimista pitää harjoitella, jotta oppii, mitä hyvän ja vakuuttavan hakemuksen tulee pitää sisällään. Kuinka pukea sanoiksi suunnitelmansa kaikkine tavoitteineen, ja mitä kaikkea pitää olla otettuna huomioon ja selvitettynä suunnitelmaan liittyen.

Rouhiainen huomauttaa, kuinka taidetoimikuntien ja -säätiöiden päättävissä elimissä toimivat taiteen asiantuntijat määrittävät ratkaisullaan sen, mikä on hyvää ja muita enemmän avustusta ansaitsevaa tanssia. Valtaa hallussaan pitävien päättäjien joukko on pieni, ja sen tekemiä päätöksiä värittävät henkilökohtaiset mieltymykset. Näiden muutamien yksilöiden arvostelukyvyn nojalla hallitaan siis laajalti koko tanssin kenttää ja määritetään niiden

tanssitaiteilijoiden ryhmä, jolle myönnetään mahdollisuus taiteellisten ambitioidensa intensiiviseen työstämiseen. (Rouhiainen 2003, 201.) Tämän perusteella voi mennä pitkäänkin, ennen kuin tanssitaiteilija pääsee kunnolla käynnistämään itsenäistä taiteellista työskentelyään. Jos hänen mielenkiinnon kohteensa ja taiteelliset päämääränsä eivät vakuuta valtaa pitäviä tai vastaa heidän näkemyksiään arvokkaasta taiteesta, jäävät mahdollisuudet yksilöllisen taiteilijuuden edistämiseen niukoiksi.

Jos jokin organisaatio sitten hyväksyisikin apuraha-anomuksen ja myöntäisi jonkin suuruisen summan rahaa, ei summa välttämättä riitä kaikkien kustannusten kattamiseen. Riittävän budjetin kokoaminen edellyttäisi useampia myötämielisiä tukijoita, joiden apu yhteensä riittäisi suunnitteilla olevan projektin toteuttamiseen. Kuten edellä olevasta tutkimustiedosta käy ilmi, usein taidetta tuotetaan pienemmällä budjetilla, kuin mihin kaikki kustannukset huomioon ottaen olisi tarve. Resursseilla katetaan vain ensisijaiset kulut ja työryhmän palkoista tingitään. Näin esimerkiksi esiintyjien korvaukset saattavat jäädä suhteettoman pieniksi todelliseen työmäärään nähden. Tämä on yksi syy siihen, miksi tanssijoiden ammattikunta lukeutuu yhteen pienituloisimmista. Tanssijan mahdollisuudet vaikuttaa palkkaukseensa ovat usein vähäiset. Jos tämä ei suostu tarjottuun korvaukseen, hänet voidaan korvata tanssijalla, joka tulee ja tekee työn halvemmalla. (Rouhiainen 2003, 203.) Tällaisissa, ei niinkään harvinaisissa tapauksissa vaihtoehtoina on siis joko tehdä työtä alipalkattuna tai olla tekemättä työtä ollenkaan.

6. Omakuva

Tiedon ja taidon kriteerien, tanssijan ammattitaitoon liittyvien erityiskysymysten ja työelämän realiteettien kautta kulkeneen tutkimusmatkani jälkeen palaan jälleen omaan tilanteeseeni. Kimmoke aiheen valinnalle ja kirjoittamiseen ryhtymiselle oli nimenomaan johdannossa esittelemäni kysymys omasta osaamisesta ja sen hahmottamisesta. Aiheeseen pureutuminen versoi lukuisia sivujuonteita ja yllätykseksi monilla, aluksi etäisiltä tuntuneilla tekijöillä osoittautui olevan yhteyksiä teemaan. Ydinkysymys: mitä minä osaan ja haluan tehdä, on kuitenkin vielä selvittämättä. Tämän kirjallisen työni lopuksi käännänkin katseeni itseeni ja hahmottelen, millä tavoin näen itseni suhteessa aikaisemmissa luvuissa käsittelemiini ammattilaisuuden aihepiireihin.

TANSSIJAIDENTITEETTI

Tunnollinen, pilkuntarkka ja käytännöllinen: luonteenpiirteet, joilla ensimmäisenä kuvailen itseäni, ja joiden perusteella tulen useimmiten leimatuksi ennemmin tai myöhemmin ilman, että tietoisesti siihen pyrkisinkään. Olen työhön ryhtymisessä oma-aloitteinen, eikä itsenäinen ja omaehtoinen työskentely tuota minulle ongelmia.

Tanssijan työssä vahvuksiini kuuluvat tarkkuus liikkeessä ja musikaalisuus. Saan helposti otteen liikkeiden ajoituksista ja rytmeistä, ja minulle on myös luontevaa työskennellä niiden kautta. Pystyn omaksumaan joustavasti erilaisia tanssijantyöllisiä lähestymistapoja, kuten esimerkiksi emotionaalista, kertomuksellista, muotoon keskittyvää tai kokemuksellista suhdetta liikkumiseen ja esiintymiseen. Opin suhteellisen nopeasti muistamaan uutta materiaalia, joskin materiaalin syvempi omaksuminen ja kehoon istuttaminen vievätkin aina aikaa. Toisten kehosta syntyneisiin liikkeellisiin maailmoihin eläytymisen ohessa nautin myös saada itse tuottaa ja kehittää henkilökohtaista materiaalia.

Jaksan työstää samoja asioita pitkään ja toistaa yhtä ja samaa liikettä tai kohtausta kerta toisensa jälkeen. Monta kertaa olen kokenut, kuinka loputtoman harjoittelun, sitä seuraavan turhautumisen ja epätoivoon vaipumisen kynnyksellä tapahtuvan luovuttamisen kautta on yllättäen

auennut jotain uutta. Sinnikäs yrittäminen on lunastanut hintansa sellaisella hetkellä, kun olen ollut jo täysin valmis luopumaan toivosta. Nautin suunnattomasti siitä, kuinka välillä puuduttavaltakin tuntuva, mekaanisen ja kärsivällisyyttä koettelevan toistamisen jälkeen tunnen kehityksen alkavan tapahtua kehossani. Alussa vierailta ja epämukavilta tuntuneet liikeradat alkavat sulaa kehooni ja sille luontevaan tapaan liikkua. Tekeminen helpottuu, muuttuu hallitummaksi ja kevenee. Kehontietoisuudessani alan aistia tarkempia ja hienosyisempiä vivahteita työstettävään asiaan liittyen. Saatan elää läpi ja olla tietoinen liikkeen jokaisesta kaaresta, kulmasta ja käänteestä.

Pikkutarkan työskentelyn kääntöpuolena sitä vastoin kiireen sietäminen on minulle vaikeampaa. Silloin kun ei ole aikaa paneutua ja syventää osaamista, ja resurssit eivät riitä yksityiskohtaisen tarkkaan käsityöhön ja huolelliseen viimeistelyyn, on oloni epävarma ja tekeminen epämukavaa. Kiireeseen osaltaan liittyen juuri epävarmuuden ja keskeneräisyyden sietokyky ovatkin niitä henkisen jaksamisen alueita, joiden parissa minulla riittää työsarkaa. Koen kuormittavat, sekavat ja epämääräiset tilanteet herkästi stressaavina, liittyivät ne sitten jonkin produktion harjoitusvaiheeseen tai elämään yleensä. Tiedän siis valmiiksi, että tämän taipumuksen kanssa eläminen arvaamattomalla tanssin kentällä tulee vaatimaan erityistä voimanponnistusta.

Monipuolisuus nousi keskeiseksi teemaksi useaan otteeseen tanssijan taitoja ja kentän asettamia vaatimuksia eritellessäni. Monipuolisten taitojen saavuttaminen vaatii paljon vaivannäköä, mutta työnkuvan vaihtelevuuden kannalta on monialaisuus ja raja-aitojen ylittäminen juuri sitä, mitä työltäni toivon. Mitä monipuolisemmin voisin hyödyntää työssäni erilaisia osaamiseni alueita ja mitä erilaisimmissa yhteyksissä saisin olla mukana vaikuttamassa, sitä vahvempana uskoisin työmotivaationi säilyvän.

Niin harrastelijana kuin ammattiin opiskelevana olen päässyt kosketuksiin lukuisien eri tanssilajien ja kehontekniikoiden kanssa. Olen tietoinen suhteellisen monista erilaisista tavoista harjoittaa liikkumista ja kehontuntemusta. Minulle ei ole ongelma työskennellä pitkäjänteisesti yhdenlaisen estetiikan tai liikkeellisen järjestelmän parissa. Samuus ja tuttuus eheyttävät, luovat turvallisuuden tunnetta ja mahdollistavat pidemmän

kehityskaaren harjoittelussa. Tämä on tyydyttävää, sillä aika antaa keholle tilaisuuden adaptoitua työstettäviin asioihin, ja konkreettista kehitystä ehtii tapahtua.

Toisaalta edes jonkinasteinen vaihtuvuus on sekä virkistävää että koulivaa, sillä se luo toisenlaisia haasteita työskentelylle. Mitä monipuolisemmin harjoittelen ja työstän toisistaan poikkeavia, tai jopa toisilleen vastakohtaisia tekniikoita, sitä rikkaammin minun on mahdollista työstää erilaisia ominaisuuksia ja puolia itsessäni. Vieraammilla kentillä en voi nojautua rutiiniin ja tuudittautua turvallisuusalueelleni, koska harjoittelun kaava ei ole tuttu, enkä tiedä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Minun täytyy ylläpitää erilaista vireystilaa ja valppautta sekä terävöittää kaikkia aistejani, jotta uuden informaation sisäistäminen ja uudenslaisiin haasteisiin taipuminen olisi mahdollista. Vaihtuvuuden toivoisin säilyvän osana työnkuvaani, jotta oman osaamiseni päivittäminen ja itseni kehittäminen pysyisivät käynnissä.

Vahvuuteni ei ole virtuottinen taituruus jossakin tietyssä lajissa, vaan suhteellisen laaja sivistys ja kouriintuntuva käytännön ote erilaisiin lajeihin ja niiden taustalla vaikuttaviin filosofioihin. Mikä ikinä onkaan se tekniikka, jonka parissa alan työskennellä, tukee rikas ja moninainen kokemuspohjani tekemistäni. En ole ehdollistunut vain yhdenlaiseen toimintamalliin, vaan suhtaudun avoimesti uusien oppimiseen ja pystyn sopeutumaan vierauteen. Kuitenkin olen kouliintunut sinnikkääseen työntekoon ja tiedän, mitä on harjoitella kurinalaisuutta vaativia taitoja. Uusien asioiden oppimisessa ei nähdäkseni ole kysymys siitä, kuinka hylätä vanha ja saada tilalle uutta. Vaan pikemminkin, kuinka soveltaa ja hyödyntää jo olemassa olevaa, jotta uuden omaksuminen olisi tehokkaampaa ja syvempää.

Rinnakkaisista taidemuodoista erityisesti musiikki ja teatteri ovat minulle rakkaita. Ennen viehtymystäni tanssiin, vietin lapsena vuosia musiikkiopistossa pianonsoiton opintojen parissa. Soittotaitoni ei ole enää kummoinen, mutta perustavanlaatuinen ymmärrys musiikkiin ja sen tekemiseen on säilynyt. Tällä hetkellä olen kiinnostunut erityisesti laulutaitoni kehittamisestä.

Teatterin saralla sitä vastoin olen kouluvuosien aikana tehnyt muutaman produktion ja kurssin verran yhteistyötä teatterialan ammattilaisten ja ammattiin opiskelevien kanssa, niin suuren ammattiteatterin kuin Teatterikorkeakoulun tuotantojen puitteissa. Kokemuksellinen kosketuspintani teatteriin on herättänyt voimakkaan viehätyksen erityisesti näyttelijäntyöhön, joka teatterin tekemisen osa-alueista tuntuu minulle esiintyjänä läheisimmältä ja helpoimmalta lähestyä. Olen kiinnostunut laajentamaan osaamistani erilaisten, esimerkiksi juuri näyttelemisen ja laulamisen ilmaisumuotojen suuntaan. Siinä missä ihminen on kokonaisvaltainen, fyysinen ja psyykinen kokonaisuus, on mielestäni myös esiintyisyys täysivaltaista. Ei pelkkää raajojen liikuttelua tai puhuvaa ja ilmeilevää päätä.

Tulevaisuudessa toivoisinkin voivani olla mukana rakentamassa ja kehittämässä monenlaisia taitoja ja monien alojen asiantuntijoita hyödyntäviä esitysmuotoja. Kokemukseni mukaan esittävien taiteiden eri muotoja yhdistävissä teoksissa jokin alue vaikuttaa harmillisen usein toisen päälle liimatulta, erilliseltä ja kokonaisuuden kannalta alisteiselta kerrokselta. Näkisin kiinnostavana yrittää löytää tapoja tehdä taidetta siten, että lopputuloksessa eri taiteenlajit muodostaisivat tiiviisti toisiinsa kietoutuneen ja toisiaan tukevan kudoksen; toimisivat yhdessä ja rinnakkain, tasapainoisina ja tasa-arvoisina elementteinä.

LIIKKEEN KIELESTÄ KIRJOITTAMISEEN JA KANSAINVÄLISYYTEEN

Ajatusten pukeminen sanalliseen muotoon ja sanojen sitominen toisiinsa jouheviksi jatkumoiksi vaativat taitoa. Kirjoittaminen on yksi kanava itseilmaisulle, ja sen hallitseminen on arvokasta pääomaa myös tanssijalle.

Sujuvan ja johdonmukaisen tekstin tuottaminen ei tapahdu minulta itsestään, käden käänteessä tai vaivatta. Se vaatii aikaa ja huolellista suunnittelua. Kirjoittaminen käy kuitenkin laatuun, kun saan perehtyä kiinnostavaan aiheeseen kiirehtimättä. Kirjoittaessani pohdin paljon kielen rytmiä, lauserakenteita ja sanavalintoja. Saatan käyttää huomattavan paljon aikaa etsiessäni sellaisia ilmaisuja, jotka sopivat asiayhteyteen, saavat tekstin kulkemaan ja tekevät siitä rikasta ja vaihtelevaa. Arvostan hyvää kielitaitoa ja

kieliopin hallintaa niin äidinkielen kuin vieraiden kielten alueilla. Oikeakielisyys lienee alueena yhteensopiva pikkutarkan luonteeni kanssa, ja siksi niin tärkeältä tuntuva osa kielen tuottamista.

Uskon taipumuksestani sujuvaan kirjoittamiseen olevan hyötyä tanssijalle jokapäiväisten kirjallisten velvoitteiden, kuten apurahahakemusten, työhakemusten tai vaikka verottajan vaatimien selontekojen laatimisessa. Näiden lisäksi voisin nähdä mielenkiintoisena myös erilaiset, tanssitaiteen aiheita käsittelevät toimittajan työlliset tehtävät: vapaiden kirjoitusten, lehtiartikkeleiden, haastattelujen tai jopa tutkimuksellisten, syvempää perehtymistä ja taustatyötä vaativien selvitysten kirjoittamisen.

Äidinkielen ohella oli vieraiden kielten opiskelu minulle peruskoulun ja lukion oppiaineista mielekkäimpiä. Suomen, englannin, ruotsin, saksan ja italian kielet käsittivätkin viisi kuudesta ylioppilastutkinnossa suorittamistani aineista. Teatterikorkeakoulun aikana kielten opiskelu on jäänyt harmillisen vähälle, mutta jatkossa toivoisin voivani palata kieliopintojen pariin.

Kielitaito on avaintekijä kansainvälistymisessä, ja tehokkaimmin sitä kehittää aktiivinen kommunikaatio vieraskielisten ihmisten kanssa ja toimiminen vieraskielisissä ympäristöissä. Olen tietoisesti keskittynyt kirjoituksessani tanssiin ammatin alana pääsääntöisesti suomalaisen tanssin näkökulmasta. Koin, että pelkästään kotimainen tanssi ja sen kenttä pitävät sisällään niin paljon selvitettävää, että kansainvälisten mahdollisuuksien sisällyttäminen aiheeseen olisi vaatinut vähintään toisen samanmittaisen työn. Se ei tarkoita sitä, ettenkö pitäisi ulkomailla työskentelyä mahdollisena.

Siinä, missä Suomen tanssikenttä pitää sisällään lukuisia vaihtoehtoja tanssin tekijälle, on mahdollisuuksien määrä moninkertainen ulkomailla. Monin paikoin myös tanssin toimintaa tukeva infrastruktuuri ja rahoitusmahdollisuudet ovat ulkomailla pidemmälle kehittyneitä. Suomesta lähdettäessä kasvaa taitavien tanssijoiden määrä tosin samassa suhteessa työmahdollisuuksien kanssa, ja kilpailu on kahta kovempaa. Kotimaassa koulutettuna on ymmärrykseni ulkomailla vallitsevista tanssin virtauksista valitettavan rajallista. Maailmalla tapahtuu kaiken aikaa valtavasti, joten pysyminen muutosten vauhdissa ja ajan tasalla ajankohtaisissa tapahtumissa

vaatisi säännöllistä matkustelua ja sitä myöten huomattavaa rahallista panosta. Minun on vaikea arvioida realistisesti sitä, kuinka pitkälle rahkeeni tanssijana riittäisivät kilpailemaan ulkomaisilla työmarkkinoilla. Useamman kielen kattava kielitaitoni olisi kuitenkin alkuun kiistaton etu monikansallisissa ympäristöissä toimimisessa ja sopeutumisessa vieraisiin kulttuureihin.

LOPUKSI

Oman kehon syvä tuntemus, sen mahdollisuuksien ymmärtäminen ja kehon koko kapasiteetin valjastaminen mitä monipuolisimpaan käyttöön lienevät tekijöitä, joiden vuoksi koen niin syvää kiintymystä tanssimista kohtaan. Pysyn jatkuvasti kosketuksissa itseäni, saan kehittää osaamistani ja opin tuntemaan itseäni syvemmin tässä työssä, jossa materiaalin lähteenä ja sen työstämisen keskiössä olen minä: persoonani, kehoni ja kokemukseni. Itsekeskeisyydestä tai -riittoisuudesta ei kuitenkaan ole kysymys, sillä nimenomaan kosketus ympäröivään maailmaan, muihin ihmisiin ja elämän ilmiöihin auttaa minua laajentamaan ymmärrystäni, peilaamaan itseäni suhteessa muihin ja kartuttamaan kokemuksia, joiden varannoista luovuuteni kumpuaa. Tanssiessani, esiintyessäni ja kehoni kanssa työskennellessäni olen käynyt läpi voimakkaampia – niin fyysisiä kuin emotionaalisia – tuntemuksia, kuin missään muussa toiminnassa, josta minulla on kokemusta. Niin hyvässä kuin pahassa, jollain tavalla tanssi ja esiintyminen saavat minut elämään vahvemmin ja tuntemaan enemmän.

Lähdeluettelo

JULKAISTUT LÄHTEET

Berner, Anna-Sofia 2010: Työnhaun jatkokurssi. Helsingin Sanomat, 19.9.2010, D7.

Foster, Susan Leigh 1997: Dancing Bodies. Teoksessa Desmond, Jane C. (toim.) Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance. Duke University Press, Durham, 237–255.

Haapala, Arto 2000: Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi. Teoksessa Haapala, Arto; Lehtinen, Markku (toim.) Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki University Press, Helsinki, 132-133.

Jännes, Laura 1998: ”Tanssiko muka työtä?” Selvitys tanssitaiteilijoiden työllistymiseen vaikuttavista rakenteellisista tekijöistä. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Klein, Gabriele 2007: Dance in a Knowledge Society. Teoksessa Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; von Wilcke, Katharina (toim.) Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance. transcript Verlag, Bielefeld, 26-31.

Klemola, Timo 2004: Taidon filosofia – filosofin taito. Tampere University Press, Tampere.

Löytönen, Teija 2004: Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta. Väitöskirja. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos. Teatterikorkeakoulu: Helsinki.

Monni, Kirsi 2004: Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999. Tanssitaiteen taiteellinen tohtorintutkinto. Kirjallinen osio. Tanssitaiteen laitos. Teatterikorkeakoulu: Helsinki.

Parviainen, Jaana 2006: Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Gaudeamus Kirja/ Oy Yliopistokustannus University Press Finland, Helsinki.

Platon 1999: Theaitetos. Teoksessa Itkonen-Kaila, Marja ym. (suom.) Teokset. Kolmas osa. Otava, Helsinki.

Rouhiainen, Leena 2003: Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology. Doctoral Dissertation. Department of Dance and Theatre Pedagogy. Theatre Academy: Helsinki.

Sanders, Andy F. 1988: Michael Polanyi's Post-Critical Epistemology. A Reconstruction of Some Aspects of 'Tacit Knowing'. Editions Rodopi B. V., Amsterdam.

Suhonen, Tiina 1999: Tanssin tila ja tulevaisuus tanssitaidepoliittisen työryhmän muistio 24. Opetusministeriö, Helsinki.

Varto, Juha 2003: Isien synnit. Kasvatuksen kulttuurinen ja biologinen ongelma. Tampere University Press, Tampere.

Wilshire, Bruce 1982: Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor. Indiana University Press, Bloomington.

DVD - MATERIAALI

Berggold, Craig; Marcuse, Judith 2010: So What is Art for Social Change? Cease Fire Productions, Canada.

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET

Huitila, Katri 2010: Käsityksiä esiintymisen taidon oppimisesta. Teemaseminaarityö. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos. Teatterikorkeakoulu: Helsinki.

Miika Luodon luentosarja ”Johdatus taiteenfilosofiaan”
Teatterikorkeakoululla 12.10.2010–27.1.2011.

Kirsi Monnin luentosarja ”Länsimaisen taidetanssin historiaa ja teoriaa”
Teatterikorkeakoululla 26.10.2009–17.3.2010.

Ari Tenhulan ohjaama tanssijan maisterikoulutuksen evaluointikeskustelu
11.3.2011 Teatterikorkeakoululla.

Juha Varton luentosarja ”Kasvatuksen historialliset ja filosofiset perusteet”
Teatterikorkeakoululla 16.9.–4.11.2009.

KANNEN KUVA

Mäkinen, Marko 2011. Teoksesta Tenhula, Ari (kor.) Nimeämätön. Ensi-ilta
14.1.2011. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Kuvassa Eeva Rantala

