

Mitä tanssi tekee, mitä minä teen?

Kokemuksia teostyöskentelystä

SOFIA SIMOLA



TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA

Mitä tanssi tekee, mitä minä teen?

Kokemuksia teostyöskentelystä

SOFIA SIMOLA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 8.4.2014

TEKIJÄ Sofia Simola		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION NIMI Mitä tanssi tekee, mitä minä teen? Kokemuksia teostyöskentelystä		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 38 s.	
<p>TAITEELLISEN TYÖN NIMI Pyhä Vitus. Koreografia: Satu Herrala, lavastus: Tomi Flyckt, puvustus: Laura Haapakangas, äänisuunnittelu: Markus Heino, valosuunnittelu: Juho Itkonen, dramaturgia: Valto Kuuluvainen, tanssi: Anna Kuusamo, Aksinja Lommi, Gesa Piper, Sofia Simola, Anna Sochacka, Heidi Suur-Hamari, Elisa Tuovila ja Aino Voutilainen. Ensi-ilta: Teatterikorkeakoulussa 23.1.2014. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa. <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/></p>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Opinnäytetyössäni kirjoitan tanssikokemuksistani ja tanssijuuteni rakentumisesta teostyöskentelyn kautta. Kirjoitan kokemuslähtöisesti ja kuvailen ajatuskulkujani ja elämäni teosten sisällä. Teoksia, joista kirjoitan ovat Jana Unmüßigin teos <i>Colour, Colour</i> ja Unmüßigin kanssa työskentely yleensä, Diego Gilin teos <i>Outdoors</i> sekä Satu Herralan koreografia <i>Pyhä Vitus</i>.</p> <p>Ryhtyessäni kirjoittamaan olin kiinnostunut ajassa olemisesta ja siitä, miten aiemmat kokemukseni ohjaavat suhtautumistani uuteen, sekä ihmisten välisestä vuorovaikutuksesta teostyöskentelyssä. Halusin ymmärtää, mitkä asiat kulkevat mukanani muovaten tanssijuuttani, ja tekevät tanssistani sen, mitä se tällä hetkellä on. Koreografi Jana Unmüßigin kanssa työskentelyllä on ollut tekemiseeni valtava vaikutus, joten aloitan hahmottelemalla sen merkitystä esimerkin kautta. Sen jälkeen jäsenän Unmüßigin työssä esille tulleita ja osittain siitä aiheutuneita kokemuksia raskaudesta ja hitaudesta kytkien ne hermoston toimintaan.</p> <p>Toisessa luvussa kirjoitan hieman affektista ja linkitän tanssikokemuksiani filosofi Brian Massumin artikkeliin <i>Navigating Movements</i>. Kuvailen potentiaalisuuden kokemista ja valintojen syntymistä <i>Outdoors</i>-teoksessa sekä hahmottamisen ja ymmärtämisen prosesseja tanssiessani <i>Pyhässä Vituksessa</i>. Kolmas luku käsittelee näkemistä ja nähdäksi tulemista harjoitteiden kuvailemisen ja teossuhteen pohdinnan kautta. Teoksessa olemista määrittää oman kokemuksen todistaminen ja sitä kautta syntyvä etäisyys omaan tekemiseen. Neljäs luku avaa lukijalle lopputyöni taiteellisen osion <i>Pyhän Vituksen</i> koreografian rakennetta ja tanssijoiden tehtäviä teoksen sisällä. Luvun lopussa kirjoitan siitä, miten Unmüßigin teokset ja <i>Pyhä Vitus</i> mielestäni käsittelevät havaitsemiseen liittyvää vajetta, sitä ettei koskaan voi nähdä tai havaita tarkastelemaansa objektia tai asiaa kokonaisuudessaan.</p> <p>Viimeinen luku on kokoelma kokemuksia ja ajatuksia, jotka olen kokenut merkittäviksi tanssijuuteni kehittymisen kannalta. Luku sisältää mm. objektisuhteen kuvailua demoesityksessä, katsojan asenteen etsimistä ja mietteitä siitä, mitä tanssi tekee tai miten se ”toimii” maailmassa. Lopuksi pohdin teossuhteeni kehitystä <i>Pyhä Vitus</i> ja <i>Colour, Colour</i> -teoksissa ja esitysten myötä kokemaani vapautumista, sekä kerron liikutetuksi tulemisesta esitystilanteessa. Viimeinen luku kokoaa yhteen ja reflektoi kirjoitusprosessin myötä syntyneitä oivalluksia.</p>			
<p>ASIASANAT esittävät taiteet, tanssitaide, tanssi, kokemus, liike, esitys, hermosto, affekti, havainto, sisäinen näkijä, objekti, materiaalisuus, identiteetti</p>			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
JANA UNMÜßIG, JEREMY WADEN ”SUODATIN” JA KUN MIKÄÄN EI LIIKUTA	11
<i>Jana Unmüßig</i>	11
<i>”Suodatin”</i>	12
<i>Reagoimattomuus ja hermosto - pysähtymisen ja hitauden seurauksia</i>	13

”NAVIGATING MOVEMENTS” -ARTIKKELI SEKÄ AJATUKSIA HAHMOTTAMISESTA	17
<i>Virtuaaliset mahdollisuudet, ”kynnyksellä” oleminen ja Outdoors-teos</i>	18
<i>Aavistus ja abduktio</i>	20
<i>Ymmärryksen hitaus ja kuinka näin käden</i>	21

NÄKEMISESTÄ JA NÄHDYKSI TULEMISESTA	23
<i>Paljastaa/piilottaa</i>	23
<i>Hetkellisiä identiteettejä</i>	25
<i>Autoetnografinen asenne ja etäisyys omaan tekemiseen</i>	26

PYHÄN VITUKSEN KOREOGRAFIAN RAKENNE	28
<i>Virus</i>	28
<i>Pilvet ja tanssijoiden muodostamat voimakentät</i>	29
<i>Roolit</i>	30
<i>Se, mitä ei näe - kokemuksen vajavaisuus</i>	30

TANSSIJAKSI TULEMISEN MAASTOA	32
<i>Empaattinen suhde objektiin</i>	32
<i>Jokainen tanssii tavallaan</i>	33
<i>Tanssi, joka ei representoi, vaan toimii</i>	35
<i>Prosessiin keskittyminen rohkaisee toimimaan</i>	37
<i>Ilo ja vapaus suhteessa teokseen ja kokemuksiä ohjattavana olemisesta</i>	38
<i>Liikutetuksi tuleminen</i>	41

LOPUKSI	44
LÄHDELUETTELO	46

JOHDANTO

Opinnäytetyössäni käsittelen tanssikokemuksiani ja kuvailen teoksia, joissa olen esiintynyt. Käytän kirjoitusprosessia pohdinnan välineenä ja erittelen lähteitä, joihin käsitykseni tanssista tällä hetkellä perustuvat. Pohdin sitä, miten tanssi muokkaa olemistani maailmassa ja miten ymmärrän asioita tanssimalla. Identiteetti, tai sen etsiminen, ja tanssiminen kietoutuvat toisiinsa erottamattomasti, joten kirjoittaessani tanssista kerron väistämättä itsestäni. Tanssi vaikuttaa vahvasti olemiseeni maailmassa, tai oleminen on kovin tanssillista.

Kirjoitan aluksi kokemuksistani ennen opiskelua Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa (TeaK), sillä niiden läpikäyminen on leimannut opiskelua TeaKissa. Olen kiinnostunut siitä, miten aiemmat kokemukset ohjaavat suhtautumistani uuteen ja minkälaisia asioita kannan mukani. Kirjoitan vaikeista kokemuksista, jotka yhdistän ajanjaksoon, jolloin työskentelin saksalaisen koreografin Jana Unmüßigin kanssa. Kerron sekä työn aiheuttamista oivalluksista, että sen paljastamasta raskauden tunteesta.

Opiskelin Salzburg Experimental Academy of Dance -koulussa (SEAD) vuosina 2007-2010. Keskityin tuolloin tanssiin enemmän liikkumisena kuin esityksen ja ilmaisun välineenä. Kiinnostukseni tanssiin ei perustunut sen synnyttämiin merkityksiin, vaan tanssin ilmaisevuus painui taka-alalle innostuessani liikkumisen mekaniikasta, liikkeen toiminnallisuudesta sekä anatomiasta. Kiinnostuksen rajautuminen johtui vammoista, joiden työstäminen motivoi tanssin ammattimaiseen opiskeluun. Opinnäytetyön ensimmäinen luku käsittelee SEAD:sta valmistumisen jälkeisiä kokemuksia vuosina 2010-2013, jolloin työskentelin koreografi Unmüßigin kanssa.

Pohdin opinnäytetyössäni myös tanssikokemuksiani suhteessa filosofi Brian Massumin artikkeliin *Navigating Movements*. Ymmärrän Massumin artikkelia tanssimisen kautta ja tanssimalla muodostuneet mielikuvat havainnollistavat artikkelin sisältöä. Ymmärrykseni tekstistä perustuu teostyöskentelyssä syntyneisiin mielikuviin tilasta ja ajasta. Erityisen tärkeä kokemus artikkelin ymmärryksen kannalta on *Outdoors* -teos, jossa esiinnyin

Salzburgissa vuonna 2010 ja jota kuvailen luvussa kaksi. *Outdoors* -teoksen mielikuvat vaikuttavat siihen, miten tanssin opinnäytteeni taiteellisessa osiossa *Pyhä Vitus*.

Kolmas luku kertoo näkemisestä ja nähdyksi tulemisesta. Kirjoitan siitä, miten ymmärrän itseni teoksen osana ja miten esiinnyn. Pohdinta perustuu kokemuksiini *Pyhä Vitus* -teoksessa ja Unmüßigin teoksissa. Avaan strategioita, joita olen löytänyt teoksissa olemiseen ja kerron, miten itsensä ymmärtäminen joksikin mahdollistaa toisen katsomisen. Pohdin myös suhtautumista omaan tekemiseen ja etäisyyttä siihen oman kokemuksen todistamisen kautta.

Neljäs luku käsittelee opinnäytteeni taiteellista osiota, Satu Herralan koreografiaa, *Pyhä Vitus*. Kuvailen teoksen koreografian rakennetta ja tanssijoiden tehtäviä sen sisällä. Luvun lopussa kirjoitan kokemuksen ulkopuolelle jäävistä asioista ja siitä, miten ne tulevat esiin Unmüßigin teoksissa ja *Pyhässä Vituksessa*.

Viimeinen luku alkaa kokemuksilla demoesityksestä ja kirjoitan siinä empaattisesta suhtautumisesta esineisiin. Kirjoitan myös tanssin subjektiivisuudesta, jota kuvailen Jana Unmüßigin pitämää luentoa siteeraten. Luku sisältää pohdintaa siitä, mitä tanssi on ja miten se toimii tekijäänsä ja katsojaansa kohti. Mietin myös katsojan asennetta ja sitä, miten omat kokemukseni vapaudesta tai vapautumisesta syntyvät teoksissa *Pyhä Vitus* ja *Colour, Colour*.

JANA UNMÜßIG, JEREMY WADEN ”SUODATIN” JA KUN MIKÄÄN EI LIIKUTA

Jana Unmüßig

Jana Unmüßig on saksalainen koreografi, jonka tapasin opiskellessani Salzburgissa vuosina 2007-2010. Olen tehnyt hänen kanssaan töitä useissa teoksissa ja koen hänen vaikuttaneen valtavasti siihen, miten esiinnyn ja miten ajattelen tanssia. Ensimmäinen Unmüßigin teos, jossa olin mukana, on *Ast Im Auge*. Se on kokopitkä teos, joka esitettiin Hebbel Am Ufer -teatterissa Berliinissä kevättalvella 2011. Se on myös ensimmäinen taiteellinen prosessini ammattikentällä. Olin juuri valmistunut Salzburg Experimental Academy of Dance -koulusta (SEAD), kun Unmüßig pyysi minua töihin Saksaan. Hänen kanssaan työskentely tuntui mahdolliselta ajatukselta, vaikka muuten epäröin tanssimista enkä oikein tiennyt, mitä olisin halunnut tehdä.

Ast Im Auge -teoksen jälkeen yhteistyö jatkui teoksissa *Der himmel hängt weit* ja *Weißer Wurf*. Ne ovat lyhyessä ajassa toteutettuja, pienempiä teoksia, joista ensimmäinen esitettiin Based in Berlin -näyttelyssä 2011 ja jälkimmäinen Tanz Nacht -tapahtumassa, Berliinissä 2012. Viimeisin Unmüßigin teos, jossa olen ollut mukana, on Zodiak - Uuden tanssin keskuksessa esitetty *Colour, Colour* keväällä 2013.

Tällä hetkellä niputan kokemukset Unmüßigin teoksista osittain yhteen. Muistellessani työskentelyä en aina osaa erotella, minkä teoksen harjoituksista joku muistikuva on. Teokset kuuluvat mielessäni yhteen jatkumoon, ajanjaksoon ja logiikkaan. Työ Unmüßigin kanssa on ollut taiteellisesti erittäin voimakas kokemus ja olen saanut siitä paljon jatkuvasti käytössäni olevaa tietoa sekä työvälineitä esiintymiseen.

”Suodatin”

Amerikkalainen tanssija-koreografi Jeremy Wade käytti Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa (TeaK) improvisaatiokurssilla, syksyllä 2013 sanaa suodatin¹ kuvaamaan esiintyjän tapaa olla suhteessa aisti-informaatioon. Ymmärsin suodattimen käsitteeksi, joka kuvaa esiintyjän tapaa käsitellä ympäristönsä informaatiota ja suhtautua siihen. Ajattelen suodattimen liittyvän informaation prosessointiin ja sijoittuvan sisään tulevan informaation ja siihen reagoimisen väliin. Havaitsemme maailmaa, informaatio tulee sisään, reagoimme. Esiintyjän taito voi esimerkiksi suodattimen muodossa asettua tähän prosessiin, vastaanottamisen ja reaktion väliin. Esiintyjä voi muokata reaktioitaan ja operoida niillä, ehtiä reaktion eteen ennen sen toteuttamista ja muokata sitä eli suodattaa sen. (Oma muistiinpano 2013b.)

Waden kanssa teimme epämukavat/epämiellyttävät impulssit² -harjoitetta. Wade puhui epämukavuuden ilmenemisestä ruumiissa, ihmisestä, joka tuntee olonsa epämukavaksi jossain tilanteessa, mutta pyrkii olemaan näyttämättä sitä. Miten voisin viedä itseäni senkaltaista epämukavuutta kohti kehollisesti? Miten suodatan aisti-informaation ja omat reaktioni? (Oma muistiinpano 2013b.)

Näin, että Waden tekemisellä ja epämukavuuden tunteilla oli jotain tekemistä keskenään, mutten ymmärtänyt, mitä hän oikeastaan teki. Näytti siltä, että hänelle epämukavat impulssit oli hyvin konkreettinen tapa suodattaa omaa kokemusta. Hän hyppäsi siihen ja siitä pois kevyen ja vaivattoman näköisesti, ikään kuin tämä arkisesta poikkeava tapa suodattaa ärsykkeet ja toimia maailmassa olisi tila tai paikka, johon ja josta astua. Wade kertoi epämukavat impulssit -suodattimen olleen ensimmäinen, jonka hän otti käyttöön. Myöhemmin aloin ajatella, että ehkä Jana Unmüßigin kanssa työskentelyssä

¹ filter

² uncomfortable impulses

on ollut jotain vastaavaa minulle. Siinä löytämästäni tavasta havainnoida on tullut perustava ja tuttu, eräänlainen suodatin. (Oma muistiinpano 2013b.)

Reagoimattomuus ja hermosto - pysähtymisen ja hitauden seurauksia

Jana Unmüßigin teokset ovat liikkeessään minimalistisia. Niissä ei yleensä ole musiikkia, ja tanssijat liikkuvat hitaasti ja pysähtyvät. Aika venyy.

Tanssiminen vaatii esiintyjältä tarkkaavaisuutta ja kuria, ylimääräisistä liikkeistä pidättäytymistä. Lavalla ylläpidetään jännitettä, ilma tihenee, oleminen on eleetöntä. Esiintyjän työhön sisältyy silleen jättämistä, sitä että antaa asian olla, ei reagoi sen suhteen heti. Harjoituksissa emme puhuneet varsinaisesti ei-reagoinnista, vaan siitä, ettei reaktioita tarvitse ulkoistaa – niiden ei tarvitse näkyä ulospäin. Sisäisen kokemuksen voi rekisteröidä ja antaa olla.

Työskentelyssä koin riemua ja rauhaa. Tunsin olevani paikalla, tässä ja nyt. Omien ääriviivojen kokemus oli vahva. Koin minulle tapahtuvat asiat ja itseni niiden sisällä. Pystyin tekemään valintoja ja samalla olemaan vaikutuksille alttiina. Olin vuorovaikutuksessa maailman kanssa ja samaan aikaan yhteydessä sekä sisäpuoleeni, että itseni ulkopuolella tapahtuvaan. Tunsin itseni vahvaksi ja kevyeksi. ”Thanaa, loogista ja yksinkertaista”, ajattelin, ja tunsin olevani turvassa. Muistan ajatelleeni, että ei ole mitään hätää niin kauan kuin on sen asian äärellä, jonka kanssa kulloinkin on tekemisissä.

Toisaalta paikallaan oleminen ja reagoimattomuus tuntuivat joskus raskailta. Pysähtyminen toi esiin olemisen raskauden. Kokemus liittyi vahvasti omiin ääriviivoihin. Mielikuvassa olen hahmoni muotoinen tilavuus maailmankaikkeudessa ja ääriviivani erottavat ruumiin sisä- ja ulkopuolen toisistaan. Niiden rajapinnalla oleva jännite pitää minut kasassa. Seistessäni pysähtyneenä tunsin oloni todella raskaaksi. En olisi jaksanut ylläpitää omaa muotoani, vaan olisin halunnut luovuttaa kaikesta jännitteestä ja rojahtaa maahan.

Paikalleen pysähtyminen sai minut huomaamaan jo olemassa olevan tunteen, mutta reagoimisen vähyys harjoittelussa lisäsi ja edesauttoi raskauden kokemusta. Aloin myös sekoittaa teosta ja arkiolemista keskenään.

Reaktioiden rajoittaminen tuntui johtavan kykenemättömyyteen reagoida. Se, ettei reaktiotaan ulkoista vaan ainoastaan pistää merkille, tarkoittaa sitä, että tuntemukset, halut ja mieliteot saavat lipua ohi. Kun olin riittävän paljon reagoimatta, alkoi tuntua, etten enää pysty reagoimaan. En saa itseäni liikkeelle, vaan seison ja katselen. Tunnen ja ajattelen paljon, mutten tartu syntyviin ideoihin tai kehollisiin suuntiin. En pysty tarttumaan mihinkään. Kaikki tapahtumat kulkevat ohitseni, eikä minua liikuta mikään. Olen aina myöhässä. Ajattelen: ”Olisin voinut...”, ja sen sijaan että spontaanisti liikkuisin mistään syystä, pieninkin liike edellyttää tietoista päätöksentekoa. Se, että osallistumisensa joutuu tietoisesti valitsemaan, tuntuu raskaalta.

Hidas ja pidätelty esiintyminen vaikutti tanssimiseeni myös siten, että leikkimisestä tuli aiempaa vaikeampaa. Liikkeen jatkuva pysäyttäminen muutoksen rekisteröimiseksi oli aiheuttanut sen, että liikejatkumoon antautuminen vaikeutui. Yrittäessäni improvisoida tai tanssia liikesarjaa tuntui siltä, etten enää osannut nauttia liikkumisestani enkä leikkiä. En päässyt kunnolla käyntiin, vaan pysähtelin. Katkonaisuudesta oli tullut normi. En pystynyt heittäytymään ja lisäksi tunsin itseni kömpelöksi.

Sekä kokemusta omista ääriviivoista että kokemusta reagoimattomuudesta voidaan tarkastella hermoston toiminnan kautta. Body-Mind Centering -menetelmän (BMC) kehittäjä Bonnie Bainbridge Cohen yhdistelee kirjassaan *Sensing, Feeling and Action* anatomian kokemuksellista tutkimista ja tieteellistä tietoa. Hermoston toiminnasta kertovassa kappaleessa Bainbridge Cohen kirjoittaa, että tekniikat, jotka lisäävät tietoisuutta ruumiin sisäisistä tuntemuksista³ ovat parasympaattisen hermoston toimintoja. (Bainbridge Cohen 2008, 176).

Parasympaattinen hermosto on autonomisen osa. Autonominen hermosto jaotellaan kolmeen osaan: enteriseen, parasympaattiseen ja sympaattiseen hermostoon. Enterinen hermosto on ruuansulatuskanavan hermosto.

³ sensations

Parasympaattinen hermosto mm. välittää ihmiselle tunteen itsestä⁴. Sen ollessa aktiivinen mieli on usein sisäänpäin suuntautunut. Mielentila on vastaanottavainen ja prosessikeskeinen ja olotila liittyy usein lepoon, rentoutumiseen ja toipumiseen. Sympaattinen hermosto taas liittyy yleensä ulospäin suuntautuvaan toimintaan. Se on aktiivinen kohtaamisissa ympäröivän maailman kanssa. Sympaattisen hermoston toimintaan liittyvä mielentila on yleensä aktiivinen, valpas ja määrätietoinen. Emotionaalisesti se voi liittyä niin huoleen ja levottomuuteen⁵ kuin rauhalliseen ja selkeään todistamiseen. (Bainbridge Cohen 2008, 176.)

Reagoimattomuus tarkoittaa sitä, että ärsykkeeseen ei vastata. Reaktio ei saa ilmausta maailmassa. Bainbridge Cohenin mukaan informaatio tulee sisään aistinhermosolun kautta⁶ ja mikäli sitä ei voida prosessoida, aistivien hermojen toiminta kääntyy toiseen suuntaan⁷. Informaatio kulkee takaisin niihin soluihin, joista se tuli. Se lähetetään takaisin kudokseen säilytettäväksi myöhempää käsittelyä varten. (Bainbridge Cohen 2008, 178-180.)

Jana Unmüßigin työssä harjoittamani ei-reagoimisen seurauksena jäin kiinni reagoimattomuuteen. Minun oli vaikeaa päästää irti, laskea itseni leikkimään. Tuntui siltä, että liikkuessani nopeammin hukkaan itseni, vaikka tietenkään kyse ei ollut minusta, vaan hitauden synnyttämästä selkeyden ja kontrollin tunteesta. Halusin tiedostaa kaiken, olla pedantisti olemassa jokaisen hetken, liikkeen, sävyn ja tunnelman. En tehnyt eroa itseni ja tanssini välillä, ja luulin liikeoivalluksiani identiteetiksi. Ajattelin, että se tapa, jolla havaitsen ja tunnen teoksessa, on yhtä kuin minä. Teoksessa harjoittamastani tavasta havainnoida tuli osa minua, ja tartuin siihen, koska se sai minut tuntemaan oloni turvalliseksi.

Bainbridge Cohen kirjoittaa, että ”usein tällaisessa työskentelyssä⁸ opimme jäljittämään polkuja, ja sitten emme tiedä, miten poistua polulta --- emme

⁴ a sense of self

⁵ alarm

⁶ through the incoming (or sensory) neuron

⁷ the sensory nerves ”reverse”

⁸ Hän tarkoittaa esim. BMC- ja kontakti-improvisaatiotyöskentelyä.

tiedä kuinka lopettaa ---⁹” (Bainbridge Cohen 2008, 187). Cohenin artikkelin lukeminen rohkaisi päästämään irti ja siirtämään huomion toisaalle. Se kannusti olemaan keskittymättä, suuntaamatta huomiota aktiivisesti mihinkään.

Edellä olen kuvaillut raskauden kokemuksiani Unmüßigin työssä, koska halusin ymmärtää niitä paremmin. Unmüßigin kanssa työskentelyyn sisältyy myös valtava määrä riemua, löytämisen tuntua ja kiitollisuutta. Työskentely on tarjonnut tilan ja alustan omien kokemusten läpikäymiseen ja auttanut ratkomaan ongelmia tekemisen kautta.

⁹ “--- often in this kind of work we learn to track the pathways and then we don't know how to get off the track. I'm sure this can happen in Contact Improvisation or many new age practices. We don't know how to stop tracking.”

”NAVIGATING MOVEMENTS” -ARTIKKELI SEKÄ AJATUKSIA HAHMOTTAMISESTA

Opinnäytetyöni taiteellisen osion *Pyhän Vituksen* harjoitusprosessin aikoihin kiinnostuin affektin käsitteestä ja aloin kiinnittää siihen huomiota lukemissani teksteissä. Tiesin käsitteen vaikuttavan *Pyhän Vituksen* tekemisen taustalla, vaikka sitä ei erityisesti käsitelty työryhmän kesken.

Artikkelissa *Affekti ja kulttuurintutkimus* Teemu Taira sanoo, että: ”tavallisesti affektin käsitteellä tehdään ero signifikaatioon, ideologiaan tai merkitykseen, mikäli merkitys ymmärretään kognitiiviseksi tai semanttiseksi sisällöksi tai viestiksi” (Taira 2007, 47). Affektin käsite siis yrittää vastata sellaisen kokemuksen alueen kuvaamisesta, joka on merkittävä, mutta jonka merkitys ei perustu kieleen tai tiettyä asiaa/objektia symboloiviin merkkeihin.

Pyhän Vituksen käsiohjelmassa Satu Herrala kirjoittaa: ”Toisto ja yhdessä tekeminen luo energiaa, joka ylläpitää omaa ja muiden liikettä.” *Pyhässä Vituksessa* tuo energia on ollut työskentelyn keskipisteessä, ja työryhmä on tutkinut mitä tapahtuu, kun energia tuottaa tapahtuman. Sitä on tutkittu mm. hivuttautumalla sitä kohti, antautumalla ja kanavoimalla. (Herrala 2014.)

Affektin käsite liitetään usein juuri energiaan. Taira kirjoittaa yhdysvaltalaisen kulttuurintutkijan Lawrence Grossbergin ajatteluun perustuen, että affekti voidaan ajatella energiaksi, joka tunnustetaan vaikutuksina. Se on energeettinen tapahtuma puhtaan energian ja emotion välimaastossa ja liittyy intensiteetin kokemiseen ja toimintakykyyn. (Taira 2007, 47-50.)

Brian Massumin mukaan affekti on ruumiin kapasiteettia vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi (Massumi 2002, 3-4). Hänen käsityksensä pohjautuu filosofi Baruch Spinozan ajatteluun. Spinozan mukaan affektit ovat sitä, mihin ruumis pystyy ja hän määrittelee ruumiin sen kykyjen mukaan. Ruumis on se, mihin se kykenee/mitä se voi tehdä¹⁰ ja affektit ovat ruumiin kykyjä liittyä toisiin ruumiisiin. *Pyhässä Vituksessa* tanssivat ruumiit vaikuttavat toisiinsa

¹⁰ “What a body is, he says, is what it can do as it goes along.”

ja vaikuttuvat toisistaan. Spinozan määritelmä ruumiista tuntuu erityisen oleelliselta, koska siinä ruumis määrittyy myös sen mukaan, mitä se voi saada aikaan ja aiheuttaa. Määritelmä asettaa ruumiin toimivaksi kokonaisuudeksi, jolla on vaikutusta ympäristöönsä. (Väätäinen 2007, 61, Massumi 2002, 4.)

Virtuaaliset mahdollisuudet, ”kynnyksellä” oleminen ja Outdoors-teos

Etsiessäni tietoa affektista luin Brian Massumin artikkelin *Navigating Movements*. Olin saanut artikkelin ensimmäiset sivut koreografi Diego Gililtä luettavakseni vuonna 2010 Salzburgissa työstäessämme teosta *Outdoors*. Palatessani nyt artikkelin pariin ymmärsin, että *Outdoors*-teoksen mielikuvat kulkevat mukani ja ohjaavat tekemistäni edelleen. Esimerkiksi opinnäytetyöni taiteellisessa osiossa *Pyhä Vitus* (koreografia: Satu Herrala) rakennan tekemistäni *Outdoors*-teoksen synnyttämien oivallusten ja muistijälkien päälle.

Brian Massumin mukaan olemme nykyhetkessä aina vain ohimennen¹¹ (Massumi 2002, 3). Hetkeen sisältyy toteutumaton ylijäämä. Tuntiessamme tietyn emotion tai ajattellessamme tietyn ajatuksen se aktualisoituu. Se, mitä tunnemme tai ajattelemme, tulee siksi, mitä tapahtuu. Tietyn emotion tunteminen tietyllä hetkellä ei sulje pois muita mahdollisia emotioita. Ne ovat olemassa taustalla potentiaalina, ikään kuin mahdollisuuksien reservinä. Voisin ajatella mitä tahansa, mutta tällä hetkellä ajattelen juuri tätä. Muut ajatukset eivät kuitenkaan ole hävinneet maailmasta sillä aikaa. Se, mikä jää aktualisoitumatta, on olemassa mahdollisuutena, potentiaalisena vaihtoehtona sille mikä juuri nyt aktualisoituu. ”Affekti kokonaisuudessaan on siten virtuaalinen potentiaalien samanaikainen oleminen¹².” (Massumi 2002, 4-5.)

Argentiinalaisen Diego Gilin koreografian *Outdoors* liikemateriaali perustui virtuaalisten mahdollisuuksien tiedostamiseen ja aktualisoimiseen liikkeen

¹¹ ”You are only ever in the present in passing.”

¹² ”Affect as a whole, then, is *the virtual co-presence of potentials*.”

näkökulmasta. Liikkeen tuottaminen teoksessa oli jatkuvaa valitsemista. Massumin kuvailema potentiaalisuus ja uusien mahdollisuuksien avautuminen konkretisoituivat minulle *Outdoors*-teoksen harjoituksissa tilallisina mielikuvina.

Teoksen liikemateriaali oli liikeimprovisaatiota, jossa tehtävänä oli olla toistamatta jo tehtyä liikettä. Yksikään liike ei saisi toistua samanlaisena, vaan jokaisen liikkeen tulisi olla uusi, tuntematon. Liikkuminen oli katkeamatonta kulkemista ajallisessa jatkumossa, johon ei sisältynyt taukoja tai suuria dynamiikan vaihteluita. Momentum, pudotukset ja heilahdukset olivat ei-toivottuja laatuja, ja liikkumisen tuli olla jatkuvaa, sitkoista tekemistä. Mahdoton tehtävä olla toistamatta samaa liikettä kahdesti ohjasi ajattelua eteenpäin, koko ajan kohti uutta halua, uutta aavistusta.

Liikkeen tuottamisen tapoja teoksessa oli seitsemän erilaista omine nimineen ja erityisine sääntöineen. Siten esiintyjällä oli seitsemän mahdollista roolia tai tapaa olla teoksessa riippuen siitä, mitä liikkeen tuottamisen tapaa hän kulloinkin noudatti. Kaikkia liikkeen tuottamisen tapoja yhdisti havainto, että jokainen valinta sekä sulkee että avaa mahdollisuuksia. Tehty valinta sulkee tämän hetken, ikään kuin naulaa sen kiinni määrittelemällä sen siksi, mitä se on. Valinnan tekemisen jälkeen vielä äsken avoimina olleita mahdollisuuksia ei saa enää takaisin. Paluuta valintaa edeltäneeseen tilanteeseen ei ole, mutta samalla tehty valinta avaa uusien mahdollisuuksien virtuaalisen verkoston¹³, asettaa uudelle kynnykselle. Tanssin kysymisen tilaa voi pitää jatkuvana kynnyksellä olemisena, jatkuvana potentiaalin tunnusteluna.

”I think you could say that sensation is the registering of affect that I referred to before - the passing awareness of being at a threshold – and that affect is thinking, bodily – consciously but vaguely, in the sense that is not yet a thought. It's a movement of thought, or a thinking movement.”
(Massumi 2002, 8).

Liikkeen tuottamisen perussääntöjen alkaessa selkiytyä ja tottuessamme sitkeään tapaan artikuloida liikettä, aloimme kiinnittää huomiota myös historiaan. Historialla tarkoitan mm. reittejä, joita olimme tilassa kulkeneet,

¹³ Diego Gil käytti fraasia ”virtual range of possibilities”.

liikejäänteitä ja muistin kerrostumia. Aloimme huomioida tilaan piirtämiämme ratoja, jäämiä, joita tehdyistä valinnoista oli roiskunut ilmaan. Hetkessä avautuva potentiaali alkoi laajeta ja kerrostua, sillä uudet valinnat alkoivat asettua suhteeseen oman menneen (sen, mistä olen tullut) ja toisten samanaikaisten prosessien (sen, mitä he tekevät) kanssa. Tanssiessani tiedostan, että toisetkin ovat tulleet jostain ja neuvottelevat omaa suhdettaan siihen. Omat valintani asetan suhteeseen sen kanssa, mitä havaitsen heidän valitsevan tässä hetkessä, mitä olen nähnyt heidän tekevän aiemmin ja mitä kuvittelen heidän tehneen ennen sitä tai siinä välissä.

Aavistus ja abduktio

Kirjoitin *Pyhän Vituksen* käsiohjelmaan, että teoksessa tanssiessani piirrän esiin aavistuksia ja seuraan niiden muuttumista. Brian Massumin *Navigating Movements* -artikkelissa kuvailtu abduktio on mielestäni lähellä tarkoittamiani aavistuksia.

”The philosopher C.S. Peirce had a word for thought that is still couched in bodily feeling, that is still fully bound up with unfolding sensation as it goes into action but before it has been able to articulate itself in conscious reflection and guarded language. He called it ‘abduction’.”

(Massumi 2002, 35.)

Ymmärrän C.S. Peircen käsitteen kuvaavan jotain sellaista kehollista tuntemus-ajatusta, joka tuntuu vasta paljastuvan tuntemuksena samalla kun on jo muuttumassa toiminnaksi, ennen kuin sitä mitenkään pystyy artikuloimaan tai tietoisesti refleктоimaan. Puhuessani aavistuksista tai aavistamisesta tarkoitin tuntemuksia, jotka ovat melkein ymmärrystä, jotain tietoisuuden laidalla sijaitsevaa tietämistä, melkein tiedostamista. Se on tietoa, jota en artikuloi, mutta joka kuitenkin on jollain häivähdyksenomaisella tavalla olemassa ymmärryksessäni, ja joka liittyy siihen miten ymmärrän itseni. Se vaikuttaa päätöksentekooni liikkeessä, jopa määrittää valintojani. Se ohjaa minua määrittämällä esimerkiksi seuraavan suunnan. *Pyhä Vitus* -teoksessa kokemukseni oli, että aavistuksille herkistymällä tiedän mihin mennä.

Aavistamalla alkavat jatkumot tai logiikat ovat kuin liukumäkiä. Ne tuntuvat vääjäämättömiltä kehityskuluilta, joiden sisällä lakkaan kuulostelemasta ja valitsemasta, antaudun. En voi tehdä muuta kuin sen, mitä minulle tapahtuu. Olen tapahtumisen vietävänä, mutta se ei ota minua haltuunsa painostavasti. En menetä mitään, vaan vastaanotan. Antaudun kokemisen intensiteetille riemulla ja nauttien.

Massumin määritelmässä Peircen abduktio -termistä täytyy huomioida kohta ”as it goes into action”. Abduktio on siis suoraan kytköksissä toimintaan. Oma ajatukseni aavistuksesta liittyi enemmän ymmärrykseen, jonka vastaanotan, kuin toimintaan, joka siitä seuraa. Toiminnan ja tapahtumisen tasolla näitä kahta on mahdotonta erottaa toisistaan – olen tapahtumisen vietävänä, mutta aavistuksella tarkoitin silti jonkin alkua, alkamista. Se on kuin langan pää, johon yritän tarttua tai hiljainen ääni, jota herkistyn kuuntelemaan. Toisaalta se on jotain, minkä odotan tulevan ulottuvilleni ja jonka kyytiin voin istahtaa. Kun saan siitä kiinni tai pääsen sen kyytiin, toiminta tapahtuu itsestään. Aavistus on tietoa, jonka jälkikäteen hahmotan ohjanneen minua, mutta jonka laadusta en silloinkaan eksaktisti saa kiinni.

Ymmärryksen hitaus ja kuinka näin käden

Eräs kokemukseni *Pyhä Vitus* -teoksen harjoituksista liittyi havaitsemiseen ja kokemukseen siitä, että ymmärtäminen tapahtuu havaitsemisen jälkeen. Tämän kokemuksen kuvaileminen on esimerkki virtuaalisten mahdollisuuksien sulkeutumisesta. Se liittyy ajan kokemiseen ja filosofi Brian Massumin artikkelissa *Navigating Movements* kuvailtuun potentiaalisuuteen¹⁴, jonka koin avautuvan ja sulkeutuvan tanssiharjoituksen keskellä. Silloin kun havaittu objekti tulee ymmärretyksi joksikin, tulee nykyhetki määritellyksi ja virtuaaliset mahdollisuudet katoavat näkyvistä.

Tanssiessani näin silmäkulmassani lattialla vaalean esineen, joka sai minut kääntämään päätäni hieman. Se kiinnitti huomioni, koska vaikutti kädeltä,

¹⁴ ks. 18

mutta en ollut ihan varma. Näin sen ensin kädeksi, mutta jouduin tarkistamaan havaintoni, sillä käsi näytti olevan irrallaan lattialla. Tummaa taustaa vasten erotin vain vaalean ranteen ja sormet. En hahmottanut ruumista, johon käsi kuului enkä ymmärtänyt, missä se voisi sijaita.

Tajusin käden havaitsemisen monimutkaisuuden tapahtumana. Näin kuin sivusta esineen nimeämisen projektini, ja minua hätkähdytti ymmärtämisen ja nimeämisen hitaus sitä edeltävien tapahtumien määrään, volyyymiin ja nopeuteen verrattuna. Siinä vaiheessa kun olin nimennyt näkökenttäni laitaan ilmestyneen vaalean esineen kädeksi, se oli jo aiheuttanut minussa kokonaisen tapahtumien ketjun: säikähtämistä tai hätkähdyttä muistuttavan tuntemuksen vartaloni keskivaiheilla, pään kääntämisen ja katseen tarkentamisen uuteen suuntaan. Lisäksi se siirsi havaitsemiseni ja ajatukseni pois siitä, mitä olin tekemässä, ja hetkellisesti koko kapasiteettini oli kiinnittynyt käden prosessointiin.

Tuntui siltä, että nimettyäni esineen kädeksi, tapahtuma oli päättynyt. Olin naulannut kiinni nykyhetken tullessani siihen tulokseen, että näkemäni esine on käsi. Ennen sen nimeämistä kädeksi sillä oli potentiaalia olla mikä tahansa esine. Hetkeen ennen nimeämistä tiivistyy valtava potentiaali, avautuvien mahdollisuuksien virtuaalinen verkosto, minun ja esineen suhteen kaikkien mahdollisuuksien kiteytymä. Hetken ulottuvillani välähtävät kaikki esineet, jotka mahdollisesti voisivat olla, sekä kaikki mahdolliset tavat, joilla ne voisivat minuun vaikuttaa ja minä suhtautua niihin. Miljoonia mahdollisia liukumäkiä laskettavaksi...

"A body doesn't coincide with itself. It's not present to itself. It's already on the move to a next at the same time as it is doubling over on itself, bringing it's past up to date in the present, through memory, habit, reflex and so on." (Massumi 2002, 6-7.)

NÄKEMISESTÄ JA NÄHDYKSI TULEMISESTA

Paljastaa/piilottaa

Tanssija tulee esiin olemisensa kautta. *Pyhän Vituksen* harjoituksissa tehtiin paljastaa/piilottaa -harjoitusta, jossa keskeistä oli katseen alla oleminen ja siinä operoiminen. Harjoitusta tehtiin ryhmissä tai pareittain tilassa oleillen. Sovimme roolit, kuka paljastaa ja piilottaa, ja kuka todistaa. Sitten asetuimme tekemään tehtävää. Koreografi Satu Herrala ohjeisti suhtautumaan paljastamiseen ja piilottamiseen fyysisinä toimintoina. Kääntyessämme ja katsojan asemoinnista riippuen meistä näkyy eri osia, eri pintoja, eri puolia. Harjoituksessa tarkkailin, mitä missäkin asennossa paljastuu, mitkä osat minusta ovat esillä tai piilossa, ja miltä se tuntuu.

Katsojana olemisen kokemus oli moninainen. Puhuimme huolehtimisen¹⁵ aspektista harjoituksessa. Katsominen on huolenpitoa ja siihen sisältyy vastuuta katsottavaa kohtaan. Harjoitusta tehdessämme tunsin syyllisyyttä katsoessani muuta kuin pariani, koska silloin hylkäsin hänet tekemään harjoitusta ilman todistajaa. Katsomiskokemuksessa oli vahvasti läsnä myös tirkistely. Mitä saan katsoa? Toisaalta ymmärrän katseelle antautujan haavoittuvuuden, toisaalta kohtaan omat kulttuuriset asenteeni katsomiseen, esimerkiksi: ”Ei saa tuijottaa!”

Minusta oli vaikeaa suhtautua harjoitukseen fyysisesti, kuten koreografi Herrala ohjeisti. Halusin olla esillä muutenkin kuin ruumiini kautta, fyysisen toiminnan tasolla. Halusin vähän enemmän, mutten oikein tiennyt mitä. Toivoin, että minusta nähtäisiin muutakin kuin se miten osaan harkiten kääntyä, tunnustella ja olla tietoinen. Kaipasin tulla nähdyksi Sofiana ja toivoin jopa, että voisin näyttää itsestäni kaiken – molemmat yhtä absurdeja mielihaluja. Yksi hahmo, jota näiden mielteiden myötä hipaisin, oli leikkisän ilkkurinen show-tyttö, ärsyttävä näsäviisas ilveilijä, jonka löytyminen oli hauskaa ja hämmentävää.

¹⁵ caring

Herralan kanssa työskentelyn kautta ymmärsin esiintyjän mahdollisuuden piilottaa itsestään sen, mitä ei halua paljastaa. *Pyhän Vituksen* harjoituksissa Herrala muistutti esiintyjä pitämään itse huolen itsestään, huomaavan omia rajojaan ja kunnioittavan niitä. Myöhemmin hän kertoi olevansa yhä enemmän kiinnostunut ”katseelle antautumisen ja siitä vetäytymisen dynamiikasta”, siitä ettei ”tarvi repiä itseään auki joka kerta, kun on lavalla” (Herrala 22.1. 2014). On käytännön etiikkaa antaa tanssijoille tila ja mahdollisuus säädellä omia rajojaan. Esiintyminen perustuu vapaaehtoisuuteen ja yhteiseen sopimukseen siitä, mitä tehdään. Esiintyjällä säilyy valta ja toimijuus suhteessa omaan ruumiiseensa. Toivoisin tanssijan ja koreografin suhteen toimivan näin, tai ainakin osapuolien tiedostavan, että ollaan tekemisissä tämän rajan kanssa, mutta olen nähnyt myös päinvastaisia esimerkkejä.

Jana Unmüßigin kanssa olen tehnyt katsottavana olemisen harjoitusta, jossa vain seistään eikä tehdä mitään. Kirjoittaessani huomasin, että olen tällöin ajatellut katseen alla olemista toisen katseen kestämisenä. Myös *Pyhässä Vituksessa* tein tiettyjä valintoja todistaakseni itselleni, että ”mä kestään tän” tai ”mä pystyn tähän”. Tein samoja valintoja uudestaan ja uudestaan maistellakseni omaa kykeneväisyyttäni, tullakseni sen kanssa tutuksi. Kirjoittaessani mietin, mitä kestäväää alun perin on siinä, että tulee nähdä? Minkä pelkään rikkoutuvan ja mitä tapahtuu silloin, kun en pysty tekemään jotakin?

Pyhä Vitus -teoksessa koin turvattomuutta silloin kun suhteeni teokseen ja toisiin tanssijoihin oli epäselvä. Rikkoutuminen, kykenemättömyys, epävarmuus ja hätä syntyivät usein tilanteissa, joissa se mitä jo tapahtui, ei jostain syystä riittänyt minulle. Aloin toivoa jotain muuta sen tilalle. Joskus pelkäsin, että minua ei ymmärretä tai että minä en ymmärrä toisia, vaikka yrittäisinkin.

Yhdessä läpimienossa aloin yhtäkkiä pitää itseäni tarpeettomana teoksen kannalta. En löytänyt paikkaani systeemissä. Minusta tuntui, että muut ovat toimivassa energiakentässä, johon minä en liity. Omasta näkökulmastani tilanne olisi voinut olla olemassa kuten se oli, ja minut olisi voitu poistaa

asemastani siinä sen sisällön muuttumatta. Tekemiseni ei resonoinut muiden kanssa ja koin olevani irrallani, siis tarpeeton. Tällä kertaa en tuntenut hätää tai pelkoa, vaan totaalisen hämmennyksen ja neuvottomuuden. Mitä tehdä ja minne mennä?

Kämpiksi kommentoi, että ”kenties olit tarpeeton vain itsellesi”. Eräs tanssijoista taas piti arvostelmaani täysin absurdina sillä perusteella, etteivät ”tarpeellinen” ja ”tarpeeton” ole teoksessa olemisen mittaamiseen sopivia kategorioita. Jälkikäteen miettiessä on helppoa todeta, ettei sopivia kategorioita ole olemassakaan ja ettei teoksessa olemista ole syytä arvioida. Hämmennyksen hetkiä kuitenkin aina tulee, joten se mitä tästä opin on, että rikkoutumiset ja hämmennykset ovat osa teosta. Niistä ei voi eikä tarvitse päästä eroon.

Hetkellisiä identiteettejä

Minulle tanssimisen kannalta oleelliseksi on muodostunut oma suhteeni teokseen. Löydän teoksessa olemisen logiikan keksimällä itselleni tekemistä ja määrittelemällä suhteeni ympäristööni. Rakentelen hetkellisiä identiteettejä tai kiinnityn johonkin konkreettiseen asiaan, havaintoon tai ajatukseen. Se voi olla hyvin yksinkertaista, esimerkiksi identifioitua siksi, joka katselee toisen tanssijan vihreää housunlahjetta. Siten löydän hetkiä, jolloin tuntuu siltä, että olemisellani on joku logiikka, liityn johonkin ja tiedän suhteeni maailmaan. Tiedän kuka olen sen kautta, mihin olen suhteessa.

Muistan tanssija Lisa Densemin sanoneen yleisökeskustelussa *Weißer Wurf*-teoksen esityksen jälkeen Berliinissä kesällä 2012, että hän voi katsoa yleisöä ja olla heidän kanssaan silloin kun tietää, kuka on. Densemin toteamus jäi mieleeni, vaikken muuten muista, mistä yleisökeskustelussa puhuttiin. Lause saa minut ajattelemaan identiteettien tai hahmojen luomista esityksessä. Vaikuttaa siltä, että Densemin mielestä yleisön kanssa oleminen edellyttää hahmoa. Hän voi olla yleisön kanssa ja katsoa heitä silloin kun tietää, kuka katsoo tai mistä hahmosta käsin hän itse katselee.

Jana Unmüßigin työssä löytämäni tapaa olla ja suodattaa informaatiota voisi kutsua keholliseen konkretiaan maadoittumiseksi. Juttelen itselleni tanssiessani: ”Miltä tuntuu nyt? Entä nyt? Entä nyt? Mulla on nämä kädet tässä, tuossa on lattia, tuossa mun polvi, selkäni on keltainen, edessäni olevan tanssijan hiukset heiluvat, zoomaan niihin, katselen, annan ajan kulua.” Esiintyessäni tällä tavalla en keksi tarinoita tai leiki objekteilla, niistä ei tule minulle muuta kuin mitä ne ovat. Ne eivät saa uutta elämää tai käyttötarkoitusta, enkä tartu omiin assosiaatioihini niistä tai itsestäni. Pikemminkin etäännyttän itseni merkityksistä ohjaamalla ajatukseni kohti abstraktia, esimerkiksi esineen ominaisuutta tai toimintaa, miettimättä mitä se tuo mieleen tai muistuttaa. Keholliseen kokemukseen keskittyminen on yhtä aikaa konkreettista ja abstraktia, sillä kehollinen kokemus on konkreettinen, mutta merkitysten muodostamisesta irrotettuna abstrakti.

Kirsi Monnin väitöskirjan liiteosassa *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely, Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia* käsitellään näkemisen ja nähdyksi tulemisen välistä dynamiikkaa. Kirjasessa mainitaan nähdyksi tulemisen kaipuu erityisesti länsimaiselle ihmiselle tyypillisenä haluna. ”Me haluamme kokea, että tulemme nähdyiksi, ilman arvostelua, projektiota tai tulkintaa. Mutta lopulta me haluamme olla näkijöitä, nähdä toisen.” (Adler, Monnin mukaan 2011, 61.) Yhdistän tekstin omaan kokemukseeni siitä, että on vaikeaa olla toimija ja havaintaja maailmassa, jos ei ensin koe olevansa joku. Nähdäkseen toisen on pystyttävä mieltämään itsensä joksikin. ”Yksi tapa kuvata minuuden kehitystä on tarkastella sitä nähdyksi tulemisen ja näkemisen vastavuoroisuutena” (Monni 2011, 60).

Autoetnografisen asenne ja etäisyys omaan tekemiseen

Yksi esiintyjän työkaluista *Pyhässä Vituksessa* oli ”autoetnografi”. Sillä tarkoitimme asennetta omaan esiintymiseen ja sitä kautta tapaa olla teoksessa. Autoetnografi on ikään kuin esiintyjän alter ego, sisäinen näkijä,

joka kulkee mukana teoksessa tarkkailijana ja todistajana. Se oli *Pyhässä Vituksessa* koreografi Satu Herralan tapa kuvata sitä, että tanssija teoksessa kulkiessaan myös katsoo itseään sen sisällä.

Esiintyjä on yhtäaikaista sekä toimija että toiminnan kohde. ”Minä liikun” sisältää ainakin sen, että minä teen ja että minulle tapahtuu. Filosofin Brian Massumin mukaan jokainen hetki, jokainen muutoksen kokeminen, on kaksinkertainen, sillä se sisältää sekä kokemuksen että kokemuksen kokemuksesta. (Massumi 2002, 4).

Jana Unmüßigin työssä aloin harjoittaa oman kokemuksen todistamista katsomisen ja näkemisen kerroksien havainnoimisen kautta. Unmüßig puhui usein näkemisen näkemisestä, mikä saattaa tarkoittaa mm. sitä, että todistaa toista katsomassa, tai että ”katsoo” itseään katsomassa tai että todistaa ulkopuolelta kahta, jotka katsovat toisiaan. Näkeminen kerrostuu loputtomiin, ja siihen tuo lisänsä se, että todistaa omaa suhdettaan näkemäänsä/havaintoonsa.

TeaKin improvisaatiokurssilla syyskuussa 2013 tanssija-koreografi Joonna Halonen puhui tanssijan ”koreografisesta mielestä”, jonka tulisi olla aktiivinen tanssijan esiintyessä. (Oma muistiinpano 2013a).

Mielestäni kaikissa kolmessa esimerkissä on kyse samankaltaisesta asenteesta, jossa esiintyjä tekee sitä, mitä on tekemässä, ja samalla todistaa itseään tapahtumisen keskellä. Autoetnografinen asenne, näkemisen näkeminen tai koreografinen mieli luo esiintyjälle turvaa auttamalla säilyttämään etäisyyden omaan tekemiseen ja tarjoamalla tarvittaessa reitin ulos siitä. Esiintyjällä säilyy ymmärrys siitä, että ”mä teen tätä itselleni”. Milloin vain voi päättää lopettaa. Etäisyyden säilyttäminen auttaa tunnistamaan omia prosesseja ja säätämään niitä.

Muistan Joonna Halosen puhuneen koreografisen mielen yhteydessä esiintyjän terveydestä. Ajattelin silloin, että tässä etsitään strategioita, jotka auttavat tanssijaa säilyttämään ”minuuden”, jonkin ytimen, josta käsin toimia ja johon palata eri koreografioiden ja erilaisten hahmojen kanssa työskennellessään.

PYHÄN VITUKSEN KOREOGRAFIAN RAKENNE

Virus

Yksi *Pyhä Vitus* - teoksen lähtökohdista on se, että tanssijoilla on virus, joka aiheuttaa tanssitaudin ja värisevän liikkeen, jota tanssijat tartuttavat toisiinsa sekä levittävät tilaan ja yleisöön. Tilassa on kaksi katsomoa ja kaksi huonetta, jotka muodostuvat monoliitin seistessä keskellä tilanjakajana. Monoliitti on valtava, puusta rakennettu, suorakulmion muotoinen lavaste, jonka pinta on musta ja osittain heijastava. Se on noin kuusi metriä leveä ja neljä metriä korkea, sen paksuus on noin 90 cm ja paino noin 600 kiloa. Se liikkuu kahdeksan pyörän varassa.

Tanssijoita on toisessa huoneessa kolme ja toisessa viisi. Itse aloitan sieltä, missä tanssijoita on viisi. Aloitan liikkeen teoksessa. Ajatuksena on viruksen vastaanottaminen ja sen jälkeen tartuttaminen toisiin. Koreografi Satu Herrala sanoi, että virus tulee iholle ja etenee teoksen aikana syvemmälle kudoksiin samalla kun tehtävämme on levittää se koko tilaan. Oma mielikuvani aloituksessa oli kuitenkin viruksen imeminen hengitysilmaasta. ”Virus on jo täällä, se on ilmassa, se on olemassa potentiaalina. Ilma on vielä paikallaan, mutta kohta se lähtee liikkeelle”, ajattelin odottaessani yleisön asettumista paikoilleen.

Monesti aloitin keskivartalosta tai rintakehän alueelta puskemalla ilmaa vasten ja toisaalta erittämällä virusta hengitysilman kautta ulos. Toisaalta ajattelin ääriviivojani, jotka väristessäni lähettävät ilman hiukkaset aaltoliikkeeseen. Värisyttämällä ilmaa ajattelin koskettavani toisten samassa tilassa olevien ruumiiden ääriviivoja. Ääriviivat taas ovat läpäiseviä, niin että värinä kulkee aineessa kaiken lävitse. Teatterisalin lattia on sen verran joustava, että se kuljetti virusta tehokkaasti, sillä lattian liikkeen tunki jalkapohjissa metrien päähän.

Tanssijoiden tehtävä *Pyhässä Vituksessa* oli olla tilan palveluksessa ja tehdä vain se, mikä on välttämätöntä. Puhuimme myös ”pilvistä”. Jokaisella tanssijalla on oma pilvensä, jonka alussa rakennamme ympärillemme. Huomaan, että myös pilveä voi ajatella jokaisen henkilön ympärillä leijailevana potentiaalisuutena. Kohtaamisten potentiaali tai mahdollinen intensiteetti voi olla pilven ainesosa, niin, että kunkin suhteen mahdollisuudet ovat jo olemassa jokaisen ihmisen ympärillä leijailevana mahdollisuuksien maastona, joka odottaa toteutumistaan. Iho on läpäisevä, joten ruumiin sisätila ja sen ulkopuolella oleva tila sekoittuvat toisiinsa. Onko seinä seinää vai onko se tilaa? Virus tarttuu esimerkiksi ilman, tilan, lattian ja pintojen välityksellä. Liike perustuu kahden pisteen välillä tapahtuvaan värinä. Aluksi puhuttiin tärinästä, sitten tärinä-sana korvattiin värinällä.

Pilvet ja tanssijoiden muodostamat voimakentät

Jokainen tanssija luo ympärilleen pilven, ja hiljalleen pilvet alkavat liikkua tilassa ja kohdata toisia pilviä ja sekoittua niihin. Teoksen alussa huomion liike on koreografioitu kulkemaan omasta pilvestä kohti toisia tanssijoita pilvineen. Kun yhteys on muodostettu, kohtaavat tanssijat yhdessä oman puolensa yleisön pilven. Sen jälkeen työstetään monoliitin pilveä, sekä tilaa yleisön ja monoliitin välissä. Samaan aikaan kuuntelemme toisten tanssijoiden ääniä monoliitin toiselta puolelta ja koetamme yhdistyä myös heidän muodostamansa pilven ja energian kanssa.

Melko pitkän ajan kuluttua siirrymme vaiheeseen, jossa monoliitti lähtee liikkeelle ja alkaa kanavoida tilassa liikkuvaa energiaa. Käytämme sitä viruksen levittämiseen. Monoliitin ensimmäinen liike on pieni vuoto, jonka jälkeen se kääntyy kokonaan ja lähtee matkustamaan pitkin tilaa. Tanssijat liikkuvat tilassa kanavoiden sen energiaa ja muodostavat voimakenttiä, joissa ihmisten, esineiden, äänen ja valon välinen energia hahmottuu toimintaa ylläpitävänä jännitteenä.

Monoliitin toiselle puolelle ensimmäistä kertaa siirtyessäni oli vaikeaa pysyä yhdessä toisten tanssijoiden kanssa, löytää heidät tilallisten muutosten ollessa

niin suuria. Piti myös muistaa huomioida seinän takaa paljastuva, uusi yleisö. Oma prosessini saattoi olla teoksen tässä vaiheessa sen verran kiihtynyt, että minun oli vaikeaa hahmottaa paljastumiseni ja luoda yhteys uusien katsojien kanssa. Heidän katsottuaan teosta puolisen tuntia koko tila mullistuu ja näkyviin ilmestyy heille uusia tanssijoita.

Roolit

Pyhässä Vituksessa jokaisella esiintyjällä on yleisen kaaren lisäksi erityisroolinsa kokonaisuudessa. Rooleista keskusteltiin koreografi Satu Herralan kanssa kahden kesken, eikä niitä avattu sanallisesti koko työryhmälle. Ne säilyivät pieninä salaisuuksina ja ei niin kirkkaasti artikuloituina tehtävinä. Roolit olivat yhteisten sopimusten päälle lisättyjä sopimuksia tai kerroksia. Roolin tarkoitus oli artikuloida hieman selkeämmin omaa suhdetta ja tapaa hahmottaa teosta, liittyä ja asennoitua toisten tekemiseen ja yleiseen tapahtumiseen. Roolit kasvoivat orgaanisesti niistä huomioista, joita tanssija ja koreografi olivat jo tehneet prosessin myötä. Ne eivät olleet päälle liimattuja ideoita, vaan jo olevan kirkkastamista.

Pidin siitä, ettei roolien välillä ollut hierarkiaa. Koin saavani vapautuksen monipuolisuuden ja keksimisen vaatimuksesta, minun ei tarvinnut esittää tai luoda tai olla kenellekään mieliksi. Sain olla roolissa, joka tuntui luontaiselta, ja pääsin tutkimaan omaa tapaani osallistua teokseen, mikä tuntui ihanalta ja helpottavalta. Tulee mieleen klisee – riität sellaisena kuin olet. Kaikkien osallistumisella on merkitystä, oli se minkälaista tahansa.

Se, mitä ei näe - kokemuksen vajavaisuus

Lavastaja Tomi Flyckt sanoo *Pyhän Vituksen* käsiohjelmassa: ”Jokaisen elämyksen, tunteen ja havainnon takana on ulos suljettu maailmankaikkeus, joka ei kuitenkaan lakkaa olemasta jäädessään havaintomme ulkopuolelle” (Flyckt 2014).

Koreografi Jana Unmüßigin teoksissa yleisön kommentit ovat monesti liittyneet siihen, että hitaasta tapahtumisesta huolimatta katsojasta tuntuu siltä, että teos karkaa näkyvistä. Hitaus ja ärsykkeiden vähäisyys (mm. musiikin puuttuminen ja näyttämökuvan minimalismi) herkistävät katsojan, katsomisen intensiteetti lisääntyy ja sen myötä paljastuu tapahtumisen rikkaus sinänsä. Ajattelen, että ehkä liikkeen hitaus ikään kuin paljastaa jokaisen hetken potentiaalisuuden, ja tunne, että jotain jää näkemättä liittyy virtuaalisiin mahdollisuuksiin. Ehkä hitauden ja minimalismin myötä liikkeiden ylijäämä tulee näkyviin liikkumista ympäröivänä intensiteettinä, potentiaalisuutena. Katsojasta tuntuu, että tapahtuma sisältää muutakin kuin sen mitä hän havaitsee, sillä virtuaalisia mahdollisuuksia ei voi havaita, koska ne eivät ole todellisia. Ne aistitaan negaation kautta, puutteena.

Pyhä Vitus käsittelee samaa problematiikkaa mm. lavastuksensa kautta. Lavasteena oleva massiivinen monoliitti estää näkyvyyden koko TeaKin Teatterisalin läpi, joten katsojan kokemuksesta rajautuu pois se, mikä tapahtuu monoliitin toisella puolella. *Pyhä Vitus* leikittelee katsomiskokemuksen dynamiikalla asettaen katsojan tarkoituksellisesti tilanteeseen, jossa iso osa teoksen tapahtumista jää näkemättä. Tilaratkaisu paljastaa ja korostaa yleisön kokemukseen jo valmiiksi sisältyvän puutteen. Koskaan ei voi nähdä kaikkea. Kummankin katsomon kokemus on omanlaisensa. Voidaan ajatella, että tilassa esitetään kaksi teosta kerralla. Toisaalta, jos otetaan katsojakokemuksen subjektiivisuus huomioon, teoksia on yhtä monta kuin katsojiakin.

Koreografi Satu Herralaa kiinnosti myös monoliitin esiintyjille suoma valta suhteessa yleisöön. Esiintyjät voivat säädellä yleisön näkemistä, sitä kuinka paljon teoksesta heille paljastuu, objektin kautta. Monoliitti toi siten lisänsä paljastaa/piilottaa -harjoitukseen.

TANSSIJAKSI TULEMISEN MAASTOA

Empaattinen suhde objektiin

Työstimme Satu Herralan kanssa demoesitystä TeaKissa keväällä 2012. Esiintyjinä olivat Aksinja Lommi, Heidi Suur-Hamari ja minä. Meillä oli paljon esineitä, joiden kanssa tanssimme. Kokeilimme maailmaa, jossa materiaalit ja objektit ovat toimijoita. Leikimme sillä, että ihminen voi liikuttaa esinettä, mutta myös esine voi liikuttaa ihmistä. Nostan mukin pöydältä, mutta mitä jos tarttuessani siihen se nostaakin minut? Tai laskee tai liikuttaa sivusuunnassa? Hauskaa oli olla toisen esiintyjän liikuttaman tavaran vietävänä. Meille avautui leikkisä ja riehakas verkosto, jossa roolit vaihtuivat nopeaan tahtiin luoden omalakisien ja melko arvaamattoman maailman.

Materiaalin vaikutusta ruumiiseen voi pitää affektin tutkimisena. Miten ruumiin materiaalisuus suhteutuu ympäristön materiaaleihin ja miten ne keskustelevat keskenään? Miten ne vaikuttavat toisiinsa ja vaikuttavat toisistaan? Esimerkiksi muistan erään duettoni vessapaperirullan kanssa. Huomasin, etten voinut yksinkertaisesti tanssittaa vessapaperia. Tuntui ylimieliseltä suhtautua siihen manipuloiden. Tanssi tapahtui vasta kohtaamisessa vessapaperin kanssa, jolloin suhtauduin siihen empaattisemmin. Annoin sen olemuksen, vessapaperiuden liikuttaa minua. Ruumiini reaktio oli välitön, jokseenkin tiedostamaton, ja muistutti ehkä vessapaperiuden imitointia: ”Ai sä joraat noin, no hei mäkin!!”

Vessapaperi purkautui pitelemästäni rullasta kiemurrellen ilmassa spiraaleina. Katselin sitä ja huomasin ruumiini kiemurtelevan sen kanssa. Muistan Aksinja Lommin käyttäneen sanaa raiskaaminen manipuloivasta asenteesta esinettä kohtaan. Tanssittuaan paperiarkin kanssa hän sanoi, ettei voi raiskata paperiarkkia, ottaa siitä kiinni ja heiluttaa, että: ”Anna mulle, anna mulle!” Sopivammalta tuntui suhtautua paperiarkkiin partnerina, tanssia sen kanssa odottaen, kokeillen, kuulostellen: ”Mitä haluaisit tehdä mun kanssa tänään?”

Pyhässä Vituksessa tanssijoiden suhde monoliittiin oli samankaltainen. Lavastaja Tomi Flyckt toivoi, että monoliitin tahtoa kunnioitettaisiin. Se ei toiminut teoksessa toivotulla tavalla, jos yritimme väkivalloin pakottaa oman halumme sen päälle ja suhtautua siihen manipuloitavana objektina. Manipulaatio jyrää alleen kuuntelun ja neuvottelun. Monoliitti ei aina liikkunut siihen suuntaan, johon sitä halusi työntää, joten sen ”oma luonne” ei ollut kuvitelmaa. Joskus monoliitti liikahti kevyestä nojaamisesta, joskus siihen saattoi varata koko painonsa eikä se hievahtanutkaan. Sen kanssa tanssimista piti kuulostella, sen kanssa oli oltava dialogissa, kuunneltava suuntaa ja liittyttävä siihen saadakseen sen liikkeelle. Sitä ei voinut täysin hallita.

Koreografi Herrala ohjeisti suhtautumaan monoliittiin kaverina, yhtenä esiintyjistä ja toimijana tilassa. Siitä muodostuikin minulle kaveri, jonka läsnäolosta sain esityksen aikana tukea. Saatoin esimerkiksi tanssia sen muodostamia linjoja ja työstää isoja tiloja, monoliitin ja ihmisten väliin jääviä alueita. Lattiatasoon päädyttyäni minun oli joskus vaikeaa löytää reittiä takaisin pystyasentoon. Ohi lipuvalla monoliitilla oli valtava voima, joka nosti pystyyn ja lähetti liikkeeseen.

Jokainen tanssii tavallaan

”Ekstaasi on se hetki, kun ei halua enää mitään.”
(Herrala 2014.)

Syksyllä 2013 olin Kölnissä *Tanz.Tausch* -festivaaleilla esittämässä teosta *Colour, Colour*. Jana Unmüßigiltä oli pyydetty festivaaleille luentoesitystä, ja päädyimme ratkaisuun, jossa tanssin kaksi pätkeä Unmüßigin luennoissa niiden välissä. Esiinnyin yksin, koska muut teoksen esiintyjät eivät päässeet paikalle. Kuuntelin luentoa eturivissä odottaessani jälkimmäistä tanssipätkeäni.

Mieleeni painui Unmüßigin kuvailu liikkeen subjektiivisuudesta, siitä että jokainen tanssii omalla, uniikilla tavallaan. Hän sanoi, ettei tiedä toisen tanssia katsoessaan, mitä tämä tekee. Se, mistä hänellä katsottuaan on tietoa, on hänen oma kokemuksensa katsomisesta. Miten sitten toisen kokemuksesta, tässä tapauksessa tanssista, saa tietoa? Unmüßig ehdotti kahta vaihtoehtoa – kysymistä ja kokeilemistä. Tanssijalta kysyminen johtaisi todennäköisesti kokemuksen sanallisen kuvailun kuulemiseen. Kokeileminen taas olisi tanssijan esittämien liikkeiden jäljittelemistä. Janan mielestä jäljittelemällä saavutettu tieto ei kuitenkaan ole tietoa toisen esittämästä tanssista, vaan uusi tanssi. Unmüßigin sanoin: ”Voin, tietenkin, ottaa Sofian paikan tanssissa. Mutta jos tekisin niin, ei kyseessä olisi enää juuri näkemänne tarkka tanssi, vaan se olisi kokonaan minun, sillä asuttaisin liikkeet omalla tavallani olla ja suhtautua niihin¹⁶” (Unmüßig 2013).

”Art that works with this wonderful specificity of personhood from this, to this, acknowledges that part of being human that is not the analytical rational explainer of phenomena, but the experiencer, receiver of phenomena. Dance making responds to and affects from this part of self.”
(Rethorst 2012, 10).

Katsojan asenteeksi Unmüßig ehdotti sen hyväksymistä, ettei ymmärrä eikä voi ymmärtää. Hän toivoi katsojien päästävän irti halusta tulkita ja analysoida, ja katsovan teosta objektivoimatta sitä, mitä katsovat¹⁷. (Unmüßig 2013.) *Pyhä Vitus* -teoksessa etsitään nähdäkseen samantapaista katsomisen tapaa, jossa katsoja ei pyri analysoimaan ja tulkitsemaan näkemäänsä merkityksinä ja viestinä tekijöiltä. Muistan Satu Herralan puhuneen teoksen harjoitusprosessissa katsojan ekstaasista, olotilasta, jossa haluaminen lakkaa. Teoksen minimalismin ja hitauden ja liikemateriaalin toisteisuuden myötä

¹⁶ ”I can, for sure, replace Sofia, but if I did that, it would no longer be that very precise dance you have just seen, but it would be entirely mine, as I would inhabit these movements with my way of being and relating to them.”

¹⁷ ”I let go of my urge for interpretation and analyses, and don’t objectify Sofia’s body. --- There is no object within this way of understanding and doing dance and choreography, and that is maybe why it is so difficult to find words. And that’s why I suggest to not do anything, to see and not to see, and to sustain a state of not knowing and being able to grasp in words, that, which is perceived.”

katsojalle annetaan mahdollisuus upota teoksen katsomiseen ja tapahtumisen todistamiseen, lakata projisoimasta omia toiveitaan ja halujaan teokseen, katsoa tapahtumista sellaisena kuin se on ja olla toivomatta lavalle muuta, kuin mitä siellä kullakin hetkellä on.

Katsojan asenne muistuttaa katsomisen tapaa autenttisen liikkeen harjoittamisessa. Kirsi Monni kirjoittaa, että ”Näkijä kutsutaan harjoittamaan näkemisen taitoa, kykyään ainoastaan nähdä, ilman kommenttia, tulkintaa tai päätelmää¹⁸” (Monni 2011, 62).

Dramaturgi Valto Kuuluvainen sanoi *Pyhän Vituksen* prosessissa oppineensa katsomaan teosta ja hyväksymään sen, että näyttämökuva ei aina toimi. Toimimattomuus sisältyy teokseen, eikä se ole sellaista, mistä tulisi pyrjistellä irti. Kuuluvainen kertoi luottavansa teoksen tapahtumiseen – näyttämökuva ei ehkä juuri nyt toimi, mutta kohta tapahtuu taas jotain, joka saa sen toimimaan. Myös äitini kommentoi teoksen nähtyään, että teoksessa tapahtuu hajoamisia, jotka kuuluvat teokseen.

Tanssi, joka ei representoi, vaan toimii

Susan Leigh Foster kirjoittaa kirjassaan *Reading Dancing* tanssin tavoista representoida. Hän erottelee taidetanssissa neljä representaation tapaa. Ne ovat samankaltaisuus¹⁹, imitaatio²⁰, replikaatio²¹ ja reflektio²². Lukiessani artikkelia en niinkään kiinnostunut representaation tapojen erittelystä, kuin erästä Deborah Hayn teosta koskevasta huomiosta. Foster kirjoittaa, että: ”Siinä missä imitoiva tanssija esittää kuvan juoksemisen aktista²³, Hayn

¹⁸ Näkijä autenttisessa liikkeessä on ulkoinen näkijä, se joka todistaa liikkujan liikkumista. (kirj. huom.)

¹⁹ resemblance

²⁰ imitation

²¹ replication (toisintaminen)

²² reflection (kuvastaminen, heijastaminen)

²³ ”depicts the activity of running”

tanssija yksinkertaisesti juoksee, sulavasti mutta myös kirjaimellisesti” (Leigh Foster 1986, 70). Adverbi ”sulavasti” Fosterin lauseessa kuvailee juoksemisen tyyliä, mutta silti kyseessä on juokseminen eikä juoksemisen esittäminen.

Lukiessani mietin omaa suhtautumistani teoksiin, joissa olen esiintynyt. Mieleeni nousi erityisesti *Colour, Colour* -teoksen kohta, jossa istun polvillani lattialla pitkän aikaa ja katselen yleisöä. Suoritan²⁴ istumiseni Sofiana, esiinnyn itsenäni. Kaapelitehtaan Pannuhallin lattialla istunut tyttö olin minä, omaan kokemukseeni uppoutuneena.

Zodiak - Uuden tanssin keskuksen Z-free -konseptiin kuuluvassa esitystapahtumassa 12.3.2014 tanssitaiteilija Emmi Venna kertoi ajattelevansa esiintyjää kokijana. Koreografian tekemistä hän pitää kokemus-skoren suunnittelemisena. Se, että painottaa teoksessa esiintyjän kokemusta ja pitää koreografiaa koettavana rakenteena, kuulosti tutulta tavalta suhtautua esitykseen. Olen kiinnostunut koreografiasta, joka tarjoaa alustan olemisen ja kokemuksen tutkimiselle.

Olen ollut Susan Rethorstin kursseilla SEAD:ssa vuonna 2009 ja TeaKissa vuonna 2011. Molemmat kurssit olivat melko lyhyitä, mutta Rethorstin vaikutus siihen, miten minua on ohjattu eri prosesseissa, on vahva. Sekä Jana Unmüßig että Diego Gil ovat olleet Rethorstin oppilaita, ja he käyttivät ohjaamisessaan tämän opetuksesta poimituiksi tunnistamiani menetelmiä. Lukiessani Rethorstin kirjaa *A Choreographic Mind, Autobodygraphical Writings* huomasin omaksumieni asenteiden yhtäläisyyksiä siihen, mitä hän kirjoittaa.

Rethorstin opetuksesta mieleeni on jäänyt esimerkiksi se, että tanssi toimii vastaanottajansa ja kokijansa suhteen, se aiheuttaa jotain sekä katsojassaan että tekijässään. Tanssi ei ole kieltä eikä sen tarvitse kertoa mistään. Sen ei myöskään tarvitse kuvata maailmassa olevia asioita representoimalla niitä. Pidän ruotsalaisen koreografi Märten Spångbergin ajatuksesta, että tanssi on toimintaa, joka tuottaa mahdollisuutta kommunikoida²⁵ (Spångberg 2012).

²⁴ Englanniksi sanoisin ”I perform” - suoritan, esitän, teen

²⁵ ”Dance is not information of communication it is the production of the possibility of communication, of communicability, of organic synthesis.”

Tanssin voi ajatella olevan kuin musiikki tai abstrakti maalaus. Pelkkä ääni ei ole merkitystä, mutta sen vaikutusta voidaan kuvailla ja siitä voidaan keskustella. Niin & Näin -lehdessä julkaistussa artikkelissa *Koneelliset affektit musiikissa* Janne Vanhanen kirjoittaa, että: ”tietoisesti vastaanotettu viesti voi olla vähemmän tärkeä, kuin vastaanottajan affektiivinen resonanssi viestin lähteen kanssa” (Vanhanen 2007, 65). Siis esimerkiksi musiikkikappaleen vaikutus voi perustua enemmän siihen, miten melodia ”liikuttaa” kuulijaa, kuin sanojen ymmärtämiseen. Tanssi vetoaa kokemuksessa samantapaiseen maastoon, johon kieli ja analyttinen mieli eivät kuulu. Se kutsuu todistamaan ja oleilemaan, katsomaan tapahtumista. Olen Vanhasen kanssa yhtä mieltä siitä, ettei merkitys sinällään ole turha tai sivuseikka, se vain ei ole ainoa taso, jolla voidaan kommunikoida ja saada aikaan vaikutuksia.

Prosessiin keskittyminen rohkaisee toimimaan

Susan Rethorst puhuu kirjassaan *A Choreographic Mind, Autobodygraphical Writings* mm. liiallisen analyysin ja ennenaikaisen artikuloimisen asettumisesta liikkeessä toimivan ja toiminnan kautta esille tulevan mielen tielle. Rethorstin mukaan koreografian tekeminen ei edellytä ajatusta tai ideaa, vaan tekeminen toimii toiseen suuntaan - tekemisen kautta ideat paljastuvat ja tulevat esiin. Syntyvä tanssi on tavallaan tekijäänsä viisaampi. Jos antaa prosessin johtaa, voi löytää sellaista, mitä ei keksimällä voi keksiä. (Rethorst 2012, 5-13 ja 58-75.)

”A single decision/response can feel inconsequential and arbitrary, and make you think you'd better back up and discover, in language, why you're going to do that particular thing instead of any of the infinite other possibilities. But if you watch yourself make 500 decisions, you will see interests and patterns and issues.”

(Rethorst 2012, 10.)

Edellä kuvattu asenne rohkaisee toimimaan maailmassa, osallistumaan ja kokeilemaan. Monesti kyse on siitä, että pitää päästä liikkeelle, päästä alkuun,

mutta mistä ja miten aloittaa? Myös Brian Massumin tekstissä huomioni kiinnittyy sanoihin, jotka rohkaisevat toimimaan. Hän kirjoittaa pieniin askeleisiin keskittymisestä kokonaisuuden sijaan. Lopputulosta ei voi etukäteen nähdä, ja kokonaisuudet ovat suuria ja monimutkaisia hahmottaa. Sen sijaan seuraava askel on yleensä mahdollista ottaa. (Massumi 2002, 3.)

Ilo ja vapaus suhteessa teokseen ja kokemuksiä ohjattavana olemisesta

”Ethics is about how we inhabit uncertainty – together”
(Massumi 2002, 9).

Seuraavassa pohdin vapauden kokemusten syntymistä ja teossuhteeni kehittymistä *Pyhässä Vituksessa* ja *Colour, Colourissa*, sekä vertailen kokemuksiani Jana Unmüßigin ja Satu Herralan teoksissa. Kummankin ohjauksessa olen kokenut vapautta ja riemua. Riemu syntyy oivaltamisesta ja tunteesta, että oppii, kehittyy ja saa tietää uusia asioita. Vapaus ja riemu liittyvät myös siihen, että tuntee voivansa päästää irti kontrollista. Sekä *Pyhä Vitus* että *Colour, Colour* ovat ilmaisultaan minimalistisia, ja perustuvat hitaaseen muutokseen. Niin erilaisin keinoin kuin näyttämötapaukset onkin toteutettu, on teoksilla paljon yhteistä. Molemmissa teoksissa lavalla esiintyy naisten yhteisö. Väristessänni lavaa ristiin rastiin *Pyhä Vitus* -esityksessä ajattelin tekeväni samaa kuin *Colour, Colourissa* – hieman erilaisella sopimuksella.

Pyhän Vituksen esitysten myötä aloin tutkia rooliani teoksessa, hellittää otettani siitä ja kokeilla sen rajoja. Luottamus luomaamme systeemiin, koreografiaan elävänä rakenteena sekä tanssijoihin toimijoina sen sisällä mahdollisti omien rajojen liu'uttamisen. Luotin siihen, että mikäli en toimi totutulla tavalla, antaa plastinen ja muovautuva systeemi periksi ja mukautuu. Toiset tanssijat ovat perillä tilanteesta eikä systeemi rikkoudu. Teokseen avautuminen tai liukeneminen ja totutusta tekemisen tavasta luopuminen tai

irti päästäminen²⁶ kuvaavat teossuhteeni kehitystä esityskaudella. Koin kehityksen, teokseen sulautumisen, hitaana ja palkitsevana. Se oli hellävaraista omien rajojen ylittämistä, väkivallattomasti venyttämällä.

Pyhässä Vituksessa totutusta tavasta irti päästäminen perustui teoksen rakenteen joustavuuteen. Tanssin synnyttämässä mielentilassa tekemisellä ei ole päämäärää enkä koe, että minulla olisi mitään saavutettavaa. Yhdessä oleminen ei-tietämisen äärellä on mahdollista. Sen tuleminen mahdolliseksi edellyttää luottamusta sekä toisiin toimijoihin että olemiseen itseensä. Luottamus syntyy virittyneisyydestä, jossa jokainen osatekijä päivittää suhdettaan toisiin jatkuvasti. Siten muutos yhdessä linkissä lävistää teoksen koko rakennelman ja palaset sopeutuvat toistensa liikkeisiin. Luottaminen ei ole luottamista päämäärään, se ei liity siihen, että onnistutaan, päästään perille tai saavutetaan tanssimalla jotakin. Emme ole menossa mihinkään, joten luottaminen on sitä, että ollaan yhdessä tässä ja nyt.

Brian Massumi kirjoittaa osallistumisesta ja kuulumisesta²⁷ filosofi Gilles Deleuzen ajattelussa. Deleuze sanoo Massumin mukaan, että uskomus ei ole maailmasta, vaan maailmassa²⁸. Uskomisen ei koske jotain maailmassa olevaa, vaan se on maailmassa oleminen. Eletty intensiteetti perustelee itse itsensä, eikä tarvitse ulkoista määrittäjää arvolleen. Osallistuminen tekee todellisuudesta sen mitä se on, todellisen. (Massumi 2002, 35).

Pyhän Vituksen tapahtumat eivät olleet ennalta määrättyjä. En tiedä mitä tulee tapahtumaan, eikä minulla ole painetta suorittaa, onnistua, saavuttaa. Kukaan ei voi tietää mitä tulee tapahtumaan. Tapahtumat ovat myös kontrollini ulkopuolella, sillä en voi ennalta tietää tai määrittää sitä, miten jokin tapahtuma minuun vaikuttaa. Ainoa mahdollisuus on asettua tapahtumisen äärelle ja yrittää olla mahdollisimman hyväksyvä se suhteen, mitä tulee.

Jana Unmüßigin koreografiassa olen kokenut samantapaisia vapautumisen ja irti päästämisen prosesseja, vaikka tilanne on lähes päinvastainen kuin

²⁶ hyviä englanninkielisiä sanoja olisivat yielding ja unfolding

²⁷ belonging

²⁸ "That's what Deleuze is saying belief is about, a belief in the world. It's not a belief that's 'about' being in the world, it is a being in the world."

Pyhässä Vituksessa. Maailmassani vallitsee poikkeustila, jossa tiedän seuraavan tunnin tapahtumat etukäteen. Esimerkiksi *Colour, Colour* -teoksen koreografia on pikkutarkasti määrätty. Teoksessa esiintynyt Eeva Muilu sanoi, että *Colour, Colour* on ehkä täsmällisin teos, jossa hän on koskaan ollut mukana. Koreografiassa, jossa liikkeet ja suunnat ovat sovittuja, rakenteen jousto ei ole radikaalia, vaan pikemminkin mikroskooppista. Sen sisällä on kuitenkin mahdollista kokea potentiaalisuuden tuntu, tunne siitä, että rajukin muutos olisi mahdollinen. Koreografia on elävä, hengittävä systeemi, jossa muutokset lävistävät koko rakenteen, ja jossa jokainen osatekijä on läsnä, kuulolla ja valmiina mukautumaan. Tanssiminen on hiljaista yhdessä olemista, valmiutta reagoida toisen suhteen. Vapauden ja potentiaalisuuden kokeminen liittyykin mielestäni enemmän siihen, miten teokseen suhtautuu, minkälaisen tilan löytää eläkkeeseen ja asuttavakseen sen sisällä, kuin liikemateriaaliin ja sopimukseen, joista teos koostuu.

Unmüßigin tanssijalle tarjoamat puitteet ja rajaukset, joista koreografia rakentuu, ovat yleensä tiukat, mutta rajojen sisältä voi löytää paljon vapautta ilmaista omaa kokemistaan, elämistään ja olemistaan. Esimerkiksi ajoitus, jännite, tonus ja intensiteetti ovat olleet minulle väyliä ilmaista itseäni Unmüßigin koreografiassa. Kun oleminen on pidätettyä ja jännittynyttä ja seuraava liike ennalta määrätty, sen ajoitus ja suhde toisten tanssijoiden prosesseihin jäävät tanssijan valittavaksi. Oivalluksen tuntu ja tyydytys teoksissa ovat aiheutuneet mm. siitä, että koen vapautta olla ja tuntea, että olemiseni tulee ilmaistuksi teoksen puitteissa. Tunnen olevani olemassa ja tulevani nähdyksi ja kuulluksi.

Irti päästäminen Unmüßigin *Colour, Colour* -teoksessa oli esimerkiksi sitä, että otin enemmän vapauksia itselleni ja venyitin tekemiseni maastoa. Annoin itselleni luvan ajatella muuta ja upota mietteisiini, kun esitimme teosta Zodiak – Uuden tanssin keskuksen Pannuhallissa. Istuessani yleisön edessä pitkän aikaa hiljaa paikallani ehdin ajatella paljon. Esitysten myötä annoin ajatusteni lentää ja myös poistua esitystilanteesta luottaen siihen, että olen paikalla, vaikken pinnistäisi olemustani tähän hetkeen.

”Loppujen lopuksi eihän ole paljon siinä, että te olette tässä, minä olen tässä, me olemme tässä. Olen tässä vielä silloinkin kun ajatukseni

käväisevät pukuhuoneessa vilkaisemassa peiliin, ja toisaalta ne on aina erittäin helposti palautettavissa juuri tähän, kanssani lattialle istumaan.”
(Oma muistiinpano 2013.)

Unmüßigin kanssa olen tuntenut operoivani kapealla väylällä valinnan vapauden ja vapauden puuttumisen välimaastossa. Minulla on vapaus olla ja valita, mutta koreografi tuntuu olevan äärettömän kiinnostunut valintojeni syntymisestä. Minulla on mielikuva vierellä seisovasta, olan yli kurkkivasta koreografista, jonka läsnäolo voi tuntua kaikelta ihanasta ja rohkaisevasta (tehdään yhdessä, kuljetaan yhdessä, jaetaan, jutellaan tai ollaan hiljaa) yhdentekevään. Myös ahdistus on mahdollista, sillä tarkkailemisen ja manipuloimisen rajaa on joskus vaikea hahmottaa.

Satu Herralan ohjauksessa tunsin olevani itsenäisempi, eläväni omaa prosessiani, jota koreografi vähemmän tarkkailee, tai tarkkailee etäämpää, eikä osoita kiinnostustaan sen yksityiskohtiin yhtä voimakkaasti. Tuntui siltä, että työryhmän tuottama informaatio leijuu ilmassa ja ihmisten välillä, ja kukin saa tarttua niihin kappaleisiin, joista on kiinnostunut ja joita tarvitsee todellisuutensa rakennuspalasiksi. Herralan huomio koreografina suuntautui eri tavoin kuin Unmüßigin, jolloin tuntui, että oma tekemiseni tapahtuu väljemmässä maastossa.

”Oikeestaan musta tuntuu hassulta, ettei näitä kaikkia koko ajan pureta ja käydä läpi. Mä olen tottunut siihen, että ne puhutaan läpi. Silloin työ tuntuu tehdyltä. Nyt vapautta on ihan hirveesti.”
(Oma muistiinpano, 2014.)

Liikutetuksi tuleminen

Kirsi Monni kirjoittaa väitöskirjansa liiteosassa *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely, Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia* 1950-luvulla Yhdysvalloissa vaikuttaneesta autenttisen liikkeen pioneerista Mary-Starks Whitehousesta. Tämä kutsui menetelmäänsä autenttisen liikkeen sijaan nimellä Movement in depth, liike syvyydessä.

Whitehouse ei pidä liikutetuksi tulemisen kokemusta taiteena. Monni sanoo: ”Taideteos vaatii Whitehousen mukaan pysyvemmän rakenteen. Liikutetuksi tulemisen hetki on välitön, spontaani hetki, joka tapahtuu itsestään ja itselleen, joka ei ole tapahtumisensa laatuna koskaan toistettavissa tai työstettävissä, eikä se näin ollen riitä taideteokseksi” (Monni 2004, 59).

Kiinnostuin pohtimaan omia kokemuksiani liikutetuksi tulemisesta, sillä vaikka teos vaatisikin enemmän rakennetta ollakseen teos, on liikutetuksi tuleminen selvästi teoksen osaksi kelpaavaa materiaalia. Liikutetuksi tuleminen on sellaista, jota etsin ja haluan tanssissani kokea.

Pyhän Vituksen loppupuolella hiljensin värinää, johon teoksen liikemateriaali perustuu. Tehtävänä oli tehdä tarvittavat liikkeet tanssitautila aiheuttavan viruksen erittämiseksi ulos ruumiista. Olin melko lailla keskellä lavaa, aika lähellä toista kahdesta yleisöstä ja laskeuduin hiljalleen kohti lattiaa. Väsytti. Ruumiini ei enää halunnut väristä ja ravistella, vaan kieltäytyi, ja vartaloni keskiosasta purkautui sarja pehmeämpiä liikkeitä. Suoritin lähes perinteisiksi tanssiliikkeiksi mieltämiäni kiertoja sisältänyttä pätkää miettien, jatkuisiko minulle teoksen tässä vaiheessa tavanomaisempi heijaava liike vielä, ja pitäisikö siihen pyrkiä. Kiertoliikkeiden sarja tuli jostain ja liikutti minua, eikä minulla ollut muuta vaihtoehtoa kuin seurata sitä. Vein liikkeen lattiatasoon ja annoin sen pysähtyä selinmakuulle. Olin hetken paikallani ja vähän ajan päästä tuttu heijausliike palasi.

Jana Unmüßigin teoksissa olen kokenut ajan venyttämisen ja liikkeen ajoituksen odottamisen mahdollistavan liikutetuksi tulemisen kokemuksen, vaikka seuraava liikkeen muoto on etukäteen tiedossa. Olen kokenut olevani kahden liikkeen välisessä tyhjiössä, ajan venymässä, tietoisena sekä itsestäni että yleisöstä, odottaen seuraavaa liikettä.

Colour, Colourissa seisoin yhdellä jalalla ja käpristin käsiäni kohti vartaloni, pysähdyin. Odotin tässä asennossa seuraavaa liikettä, jossa heitän käteni ja ilmassa olevan jalkani taakse, ja nostan rintakehäni äkillisesti eteenpäin. Suljettu ja käyrä avautuu pistävästi purkautuen. Tuntuu siltä, että joku loppuu tähän, tai että liikkeen myötä pääsen jostain eroon. En valinnut tuon eleen ajoitusta, vaan annoin sen tapahtua. Kun se tapahtui, se tuli uudella tavalla

kirkkaudella, selkeydellä ja terävyydellä. Liike tuli keskivartalosta ja sai uuden muodon, vaikka olikin monet kerrat toistettu ja tuttu. Varmaankin hymyilin itsekseni laskeutuessani sen jälkeen koreografian mukaiseen polvi-istuntaan.

LOPUKSI

Olin määritellyt itselleni suuntaviivoja opinnäytetyön kirjoittamiseksi ja miettinyt, mitä haluaisin tarkkailla taiteellisen prosessin aikana. Iso kysymys oli esimerkiksi vuorovaikutus ja toisten kanssa oleminen, toiset ihmiset kaikkinaensa. Mietin, miten ihmiset kommunikoivat keskenään, miten tieto liikkuu ihmisten välillä ja miten ihmiset ilmenevät toisilleen.

Ryhtyessäni kirjoittamaan päätin lähestyä aiheitani vapaasti ja kirjoittaa siitä, mikä tuntui merkitykselliseltä kyseenalaistamatta sen yhteyttä määrittelemiini kysymyksiin. Kirjoitin, katselin muodostuvaa tekstiä, palasin siihen ja muokkasin ja editoin sitä. Ajatukset kehittyivät ja yhdistyivät kirjoitusprosessissa, ja loppua kohden huomasin kirjoittaneeni tai ainakin ymmärtäväni vähän enemmän alkuperäisistä kysymyksistäni.

Vaikken kirjoittanut suoranaisesti siitä, miten näin ja kuulin työryhmän jäsenet *Pyhän Vituksen* harjoitusprosessin aikana, tai miten työnjako toteutui ryhmässä, koen saaneeni vastauksia kysymyksiini siitä, miten esimerkiksi tanssija tulee esiin teoksessa, ja miten koreografi ja tanssija kommunikoivat keskenään.

Kirjoitusprosessi on tuonut esiin myös uusia ajatuksia omasta suhteestani tanssimiseen ja esiintymiseen. Näen nyt hieman aiempaa selkeämmin, mitä tanssista haen ja mitä teen, kun tanssin. *Pyhä Vitus* -teoksen myötä oivalsin, että rikkoutuminen on asiaankuuluvaa ja sitä tapahtuu koko ajan. Se ei ole jotain, mistä pitäisi hankkiutua eroon. Ei voi kaivaa rusinoita pullasta, doupata itseään onnistumisella ja riemulla ja pitää epäonnistumisena sitä, ettei onnistu nauttimaan. Huomaan, ettei rikkinäinen tilanne ole rikkinäinen identiteetti.

Esiintymiseeni on pienestä asti liittynyt ajatus, etten voi olla muuta kuin olen. Siihen yhdistyy vilpiton halu tutkia olemisen laajuutta, sitä mitä voin olla. En ole osannut erotella teoshahmoja arki-minästä, tai minulla ei ole ollut ”minää” arjessa, joten olen tarvinnut teoshahmoja ollakseni olemassa. Olen ollut

haluton ryhtymään roolileikkeihin ja pelännyt niitä, koska minusta on tuntunut, ettei ole olemassa ”minää”, joka leikkiin ryhtyisi. Tanssimalla en ole etsinyt uusia hahmoja tai uusia puolia itsestäni, vaan jotain, minkä voisin käsittää itseksi. Tulee mieleen kuubalais-amerikkalaisen kirjailija Anaïs Ninin päiväkirjat, joista muistan lukeneeni Ninin ajatuksia näyttelijättärestä. Ninistä vaikutti siltä, että hänen tarkkailemansa näyttelijätär ei näytellyt saadakseen kokeilla erilaisia rooleja, vaan näytti etsivän kaikista esittämistään osista sitä, joka parhaiten ilmaisisi hänet.

Jana Unmüßigin kanssa työskenneltyäni tunsin löytäneeni jotain ja menettäneeni jotain. Ajan kuluessa olen ymmärtänyt, etteivät taidot ja asenteet sulje toisiaan pois, vaan ovat olemassa rinnakkain, toisiaan tukevana vaihtoehtoina. Opinnäytteen kirjoittamisen myötä artikuloitui myös uutta ymmärrystä Unmüßigin kanssa tehdystä työstä. Ymmärsin selkeämmin, että siinä etäännyttän itseni merkityksistä ja assosiaatioista, ja että se on linssi, jonka läpi voin päättää katsoa maailmaa tai olla katsomatta.

LÄHDELUETTELO

Bainbridge Cohen, Bonnie. 2008. *Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*©. Northampton MA: Contact Editions. 175-188.

Leigh Foster, Susan. 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, Ltd. 65-76.

Massumi, Brian. 2002. "Navigating Movements. In: 21 c. 2002. (English)." *The European Graduate School - Faculty / Brian Massumi / Articles - Interviews*. <http://www.egs.edu/faculty/brian-massumi/articles/> (23.3.2014).

Monni, Kirsi. 2004. *Aleksander-tekniikka ja Autenttinen liike –työskentely: Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia*. Kinesis 1. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 15.

Rethorst, Susan. 2012. *A Choreographic mind: Autobodygraphical writings*. Kinesis 2. Helsinki: Theatre Academy, Department of Dance.

Spångberg, Märten. "New Kinds Of Art." *Spangbergianism –A state of mind* –blogi. <http://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/> (11.4.2014).

Taira, Teemu. 2007. "Energian ja emotion välissä: Affekti ja kulttuurintutkimus." *Niin & Näin* 2/2007, 47-53

Vanhanen, Janne. 2007. "Koneelliset affektit musiikissa." *Niin & Näin* 2/2007, 63-65

Väätäinen, Hanna. 2007. "Affektin ja tulemisen käsitteet yhteisötanssiryhmässä." *Niin & Näin* 2/2007, 59-61

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET:

Flyckt, Tomi ja Herrala, Satu. 2014. *Pyhä Vitus* -teoksen käsiohjelman tekstit. *Pyhä Vitus* ks. tiivistelmälomake opinnäytetyön alussa.

Unmüßig, Jana. *Lecture paper*. Janan omat muistiinpanot luentoa varten 6.12.2013 Kölnissä. (Jaettu minulle henk.koht. 11.3.2013.)

Sähköpostit Satu Herralan ja minun välillä 21./22.1.2014.

Muistiinpanot:

Joonna Halosen kurssilta, TeaK 23.9.-4.10.2013. (2013a).

Jeremy Waden kurssilta, TeaK 21.-25.10.2013. (2013b).

Omat muistiinpanot ja päiväkirjat 2011-2014.

Kannen kuva: Alain Roux. Teos: Ast Im Auge. Koreografi: Jana Unmüßig. Kuvassa: Evamaria Bakardjiev, Bryan Campbell, Tara Silverthorn ja Sofia Simola.