

Peilissä parrakas perhonen

MIKKO MAKKONEN



TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA

Peilissä parrakas perhonen

MIKKO MAKKONEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys:

TEKIJÄ Mikko Makkonen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Peilissä parrakas perhonen		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 49 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI TADaC : Human Resources, kor. Jeremy Wade (12.12.2014, TeaK) Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
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>Taiteellinen opinnäytetyöni oli kokonaisuutena minulle kääntein tekevä avaus kohti monimuotoisempaa käsitystä esiintyjäntyöstä. Jeremy Waden TADaC-ryhmälle koreografoima teos Human Resources edusti itselleni aiemmin vierasta esiintymisen laatua ja se muutti ajatteluani <i>olla</i> esityshetkessä. Kirjallisessa opinnäytetyössäni reflektoin tuota teosprosessia ja suhteutan sitä maisteriopintoihini kokonaisuutena.</p> <p>Työni alkaa Human Resources –prosessin kokonaisvaltaisella auki kirjoittamisella, jossa käsittelem muun muassa konteksteja, työskentelyä, prosessin luonnetta, teoksen esteettisiä raameja sekä esiintyjien ja koreografin välistä vuorovaikutusta. Teosprosessin luonnetta kuvaillessani käytän Jo Butterworthin (2009) kehittämää didaktis-demokraattista prosessityöskentelyn mallia, jossa hän jäsentää viisi erilaista prosessityöskentelyn luonnetta. Näistä käsittelem kahta (ensimmäistä ja kolmatta) luonnetta. Tässä luvussa korostan myös kokemani vertaistuen ja ryhmähengen tärkeyttä. Kuvailen myös tarkasti Cris af Enehielmin, Harriet Seveliuksen ja Ari Tenhulan tarjoaman tuen tärkeyttä esiintyjäryhmällemme.</p> <p>Tämän jälkeen kirjoitan itselleni tärkeimmistä työkaluista ja strategioista tanssijantyössä. Luvussa kuvailen tarkemmin tanssin koulutusohjelman professori Ari Tenhulan antamien palautteiden sisältöjä ja merkityksiä itselleni tanssijana.</p> <p>Luvussa Tanssija ja teoksen maailma kartoitan maisteriopintojeni aikana muuttunutta taidekäsitystä ja sen olennaisuutta teoksessa työskentelyn mielellisyydessä. Pohdin luvussa tanssijan ajattelun sekä kokemuksellisuuden tärkeyttä, jonka johdan tarkkaan kuvailuun teoksesta kohtauksina. Käytän luvussa pohdintani tukena katkelmia Kirsi Monnin (2004) väitöstyössä kirjoittamia tulkintoja tanssin uudesta ontologiasta.</p> <p>Tämän jälkeen pyrin reflektoimaan omaa esiintyjyyttäni teoksessa erilaisista näkökulmista, joiden tueksi olen liittännyt erään teosprosessissa merkittäväksi kokemani harjoitustilanteen. Käsittelem sukupuolisuutta ja toiseuden esittämistä. Tuon esiin identiteetin rakentumista ja sen suhdetta esiintyjänä toimimiseen. Hyödynnän pohdinnassani Pilvi Porkolan (2014) väitöstyöstä poimimiani Stuart Hallin (1997) käsitteitä.</p> <p>Viimeisessä luvussa kuvailen kahden maisteriopintojeni aikana valmistamieni soolo-esitysten merkityksellisyyttä opinnoissani ja niistä vasta opinnäytetyön jälkeen esiin nousseita oivalluksia. Tarkastelen opinnäytetyökokonaisuuteni aikaan saamaa uutta suhtautumista opintoihini kokonaisuutena.</p>			
ASIASANAT Tanssi, esittävät taiteet, identiteetti, subjekti, heteronormatiivisuus, sukupuoli, toiseus, prosessi, Kirsi Monni, Pilvi Porkola, Ramsay Burt, Isto Turpeinen			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
HUMAN RESOURCES PROSESSISTA	11
<i>Kontekstit</i>	12
<i>Työskentely</i>	14
<i>Prosessin luonne</i>	18
<i>Koreografin estetiikasta esiintyjän kriisiksi</i>	18
<i>Egosta luopumista ja vapauden tavoittelua</i>	21
<i>Potentiaali kaaoksen keskellä</i>	24

TEHTÄVISTÄ STRATEGIOIKSI JA TANSSIJAN TYÖKALUIKSI	27
<i>Fluid Reality & Breath of Fire</i>	27
<i>Unfomfortable Impulses</i>	28
<i>Death Score</i>	29
<i>Silly Dance</i>	30
<i>Tenhulan tuki</i>	30

TANSSIJA JA TEOKSEN MAAILMA	32
<i>Ajatuksia tanssijuudesta</i>	32
<i>Human Resources kohtauksina</i>	34

HUMAN RESOURCES JA REFLEKTIO	42
SOOLOT	51
LOPPUSANAT	56
LÄHDELUETTELO	57
<i>Kirjalliset lähteet</i>	57
<i>Muut lähteet</i>	58

JOHDANTO

Kirjallisessa opinnäytetyössäni käyn läpi kokemuksiani esiintyjänä TADaC Human Resources –teoksessa, jonka koreografina toimi yhdysvaltalainen Jeremy Wade. Teos oli Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun tanssin maisteriohjelman taiteellinen opinnäytetyöni. Sen työskentelyprosessi ja teoksessa esiintyminen olivat minulle opintopolullani merkittävä murrospiste, jonka vuoksi koin aiheelliseksi siihen paneutumisen tässä työssä. Kuvailen ja pohdin kokemuksiani teosprosessista sekä esitystilanteista, joiden vaikutuksista päädyn avaamaan kahta soolo-työtäni opintojeni ajalta. Korostan näillä pohdinnoilla opinnäytetyökokonaisuuden merkittävyyttä opintojani yhteen kokoavana osana.

Prosessin käsittelemisen tukena käytän Jo Butterworthin (2009) artikkelista *Too many cooks? A framework for dance making and devising* esiin noussutta didaktis-demokraattista mallia, joka avaa tanssijan ja koreografian suhdetta viidessä erilaisessa prosessissa. Kyseisessä luvussa korostan kokemani vertaistuen ja ryhmähengen tärkeyttä, jonka vuoksi kirjoitan välillä me-muodossa omakokemuksellisuuden ohella. Prosessin erikoisuuden ohella haluan omassa luvussaan kirjoittaa auki harjoitteita, joista muodostui olennaisia työkaluja esiintymisessäni.

Kirjoitan auki maisteriopintojen aikana muuttunutta tanssi- ja taidekäsitystäni. Pohdintojeni lähdemateriaalina käytän muun muassa Kirsi Monnin (2004) teoksesta *Olemisen poeettinen liike – Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999* poimimiani tulkintoja tanssin uudesta ontologiasta. Päädyn kuvailemaan Human Resources –teoksen maailmaa, sillä koen ajatteluni tanssijuudesta kietoutuvan yhteen teossuhteeni kanssa.

Teoksen kuvailun jälkeen kirjoitan esiintyjäntyön kokemuksistani reflektiivisesti. Käsittelem kokemuksiani identiteetin rakentumisen sekä länsimaisen taidetanssin koodittuneen sukupuolten esittämisen tulokulmista. Kyseinen luku tukeutuu Pilvi Porkolan (2014) teoksen *Esitys tutkimuksena* –

näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa kappaleeseen *Subjekti ja identiteetti*.

Lopuksi koen tarpeelliseksi kirjoittaa tekijyydestäni tanssijana. Kuvailen soolo-demojeni sekä opinnäytetyöprosessin yhteisestä vaikutuksesta tapahtunutta oppimista.

HUMAN RESOURCES PROSESSISTA

Ensimmäisessä luvussa kuvailen taiteellista opinnäytetyötäni TADaC-tuotannon Human Resources – teosta. Kuvailussani painotan harjoitusprosessia sekä esiintyjäryhmän että koreografin vuorovaikutusta. Koin prosessin esiintyjäryhmää vahvasti ryhmäyttävänä, jonka vuoksi kirjoitan ajoittain me-muodossa korostaakseni ryhmäkokemusta. Ryhmän merkitys itselleni korostui ajoittain vaikealta tuntuneen taiteellisen työskentelyn aikana. Teosprosessin luonnetta kuvatessani käytän Jo Butterworthin (2009) kehittämää didaktis-demokraattista prosessityöskentelyn mallia.

Teosprosessi jakautui kolmeen harjoitusperiodiin ja se sijoittui tanssin maisteriohjelman opintojen toisen vuoden syksyyn 2014. Ensimmäinen harjoitusviikko pidettiin 15.-19. syyskuuta. Seuraava harjoitusjakso oli 13.–31. lokakuuta ja viimeinen periodi alkoi 17. marraskuuta, josta se ulottui ensi-iltaan 12. joulukuuta saakka. Harjoitusprosessi kesti yhteensä kahdeksan viikkoa. Harjoitukset tapahtuivat vaihdellen Teatterikorkeakoulun tanssisaleissa ja suuressa teatterisalissa. Pääsääntöisesti työskentelimme arkipäivisin viidestä kahdeksaan tuntia päivässä. Työryhmään kuului kahdeksan esiintyjää tanssin maisteriohjelmasta, koreografi Jeremy Wade, lavastaja-dramaturgi Jaakko Pietiläinen, valosuunnittelija Mika Haaranen, äänisuunnittelija Tian Rottenveel sekä tuottaja Sanna Suonsyrjä. TADaC-tuotannon taiteellisena johtajana toimi koulutusohjelman professori Ari Tenhula. Lisäksi prosessin aikana saimme ohjausta Cris Af Enehielmiltä, joka piti meille noin kerran viikossa aamutunnin, joiden tarkoituksena oli tukea työskentelyprosessia ja tarjota työkaluja esiintyjän työhön. Hän seurasi prosessia ja kävi keskustelua koreografin kanssa teoksen dramaturgisista ja koreografisista ratkaisuksista.

Kontekstit

Wade ja lavastaja olivat työparina päätyneet suunnitteluvaiheessa työnimeen ”Human Resources”, josta tuli teoksen lopullinen nimi. Nimi tarkoittaa vapaasti käännettynä ihmistä resurssina, mutta globaalissa yritysmaailmassa se tarkoittaa henkilöstöhallintoa ja rekrytointiosastoa. Teoksen kontekstit ja temaattinen sisältö alkoivat rajautua jo ensimmäisellä viikolla. Wade painotti haluavansa tehdä yhteiskuntaa ja politiikkaa kriittisesti tarkastelevan teoksen. Esiintyjien työ tulisi olemaan ”score”-työhön eli toimintakäsikirjoituksiin ja erilaisiin kehollisiin tehtäviin pohjautuen improvisoitua, ei siis tarkasti asetettua askelkoreografiaa. Lähtökohtina olivat esimerkiksi kapitalismiin ja kilpailuyhteiskuntaan kohdistuva kritiikki. Lisäksi lähtökohtana oli länsimaisen ihmisen käytöksen tutkiminen erilaisissa normatiivisissa ympäristöissä. Tarkoituksena oli käsitellä energisyyden, loputtoman itsensä kehittämisen tarpeen, optimismin julmuuden ja ”brändäämisen” vaikutusta ihmisen toimintaan. Näiden teemojen rinnalla keskustelimme myös meistä, valmistuvina tanssin maisteriopiskelijoina, joita odottaa töistä sekä rahoituksista kilpailu ahtaalla esittävän taiteen kentällä. Mietimme olisivatko optimismin, yltyö-positiivisuuden, itsensä kehittämisen ja taloudellisten realiteettien kohtaaminen väistämätöntä sekä tarpeellista? Tulisiko ne ottaa yksioikoisina totuuksina ilman kriittistä tarkastelua? Mistä ne oikeastaan rakentuvat ja mikä niiden suhde on tanssitaiteen tekemiseen? Tarkoituksena oli tarkastella optimismin juurrutettua kapitalistisuutta, joka tuotteistuu muun muassa elämäntaito-oppaissa ja motivaatiopuhujien seminaareissa. Yksi aihealueen avainlauseista oli ”Your energy is the new commodity”, jolla Wade tarkoitti ihmisten energian olevan uutta hyötytarviketta, jota kaupataan, vaihdetaan, parannetaan sekä manifestoidaan eri tavoin. Käytimme prosessissa paljon aikaa referenssimateriaaleihin paneutumiseen. Katsoimme useita dokumentteja ja YouTube-videoita, sekä luimme lukuja seuraavista kirjoista: Barbara Ehrenreichin kirjoittama *Bright Sided* (2009) sekä Lauren Berlantin kirja *Cruel Optimism* (2011). Kirjat käsittelevät kriittisesti erityisesti Yhdysvalloissa ilmenevää kapitalismin äärimmäisyyttä sekä optimismin sokeutta, joka estää rehellisen henkilökohtaisen

reflektoimisen ja ihmisten välittömän vuorovaikutuksellisen kohtaamisen tapahtumista. Katsoimme muun muassa Adam Curtisin ohjaaman englantilaisen tv-dokumenttisarjan *Century of the Self* (2002), joka kertoo Yhdysvalloissa tapahtuneesta kapitalismin synnystä. Dokumentti avaa Sigmund Freudin sisarenpojan Edward Bernaysin työskentelyä yhdysvaltalaisissa suuryrityksissä. Bernays sovelsi Freudin psykoanalyysia luodakseen yritysmaailmaan massojen ohjailun ja kuluttaja-ajattelun syntymistä.

Katsoimme YouTube:sta muun muassa videoita, joissa opetetaan vastaamaan oikein työhaastattelutilanteissa ja kuinka kehittää julkisen puhumisen taitoaan. Tutustuimme yrityskonsulttien ja toimistotyöntekijöiden toimintatapoihin sekä konferenssi-käyttäytymiseen. Katsoimme videoita yritys- ja yksilövalmentajista puhumassa tuhansille ihmisille jatkuvasta kehitymisestä ja positiivisuuden ajattelun voimasta. Uskonnolliset instituutiot ja hengellisyys eri ritualistisine menoineen nousivat myös esiin. Katsoimme videoita ihmeparantajista sekä saarnaajista, jotka saavat ihmiset messuhalleissa kaatuilemaan pyhän hengen voimasta koskettamalla ja saarnaamalla. Perehdyimme myös erilaisiin parantamisen ilmiöihin ja vaihtoehtoihin hoitomuotoihin, joista muun muassa energiahoidoihin. Tarkastelemamme referenssimateriaali tarkensi teoksen viitekehystä ja kirkastivat ymmärrystämme teoksen maailmasuhteista. Tuntui siltä, että Wade suuntasi kritiikkiä kohti paremman elämän tavoittelun päättömyyttä länsimaisessa keskiluokassa. Referenssimateriaali ohjasi tarkastelemaan muun muassa tyhjiön täyttämistä elämässä, elämän muutosta, halua uskoa johonkin, väkijoukkojen hurmosta ja sokeutta, sosiaalista painetta, sekä korrektein jähmeää etiketti käyttäytymistä. Monimutkaisten asiasisältöjen sekä kielen haastavuuden vuoksi osa referenssimateriaaleista oli vaikea hahmottaa. Keskustelimme esiintyjien kesken näkemyksistämme säännöllisesti. Tämä auttoi meitä jakamaan ymmärrystä siitä miten teos tulisi olemaan suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja mitä se voisi näyttää maailmassa olemisesta. Aloimme hahmottaa teosta poliittisena tekona ja tätä osana sen taiteellista sekä kokemuksellista arvoa. Lisäksi videoista oli suuri apu improvisaatioissa

ja sisällön tuottamisessa. Niistä saimme kosketuspintoja, kehollisia hahmoja sekä liikemalleja tehtävien sisällä toimimiseemme. Eri kontekstien ja yhteiskunnassa tapahtuvien ilmiöiden hahmottaminen avarsi ajatteluamme teoksesta, muodosti merkityskenttiä ja tekemisen merkityksellisyyttä, sekä rikastutti työkalupakkiamme esiintyjinä.

Koin, että huolellinen perehtyminen viitekehyksiin oli myös todella yleissivistävää ja havahdutti minut kohtaamaan länsimaisen heteronormatiivisen yhteiskunnan muodostumista. Lisäksi löysin itseäni ja henkilöhistoriaani valkoisten pukumiesten määrittämistä yhteiskuntarakenteista, normeista, kulttuurillisista sekä käytöksellisistä käytänteistä. Toisaalta Wade painotti erityisesti hänen kuvaansa ja kritiikkiänsä maailmasta, joka oli perin pohjin Yhdysvaltalaisesta yhteiskunnasta kumpuavaa. Opettelimme ymmärtämään jenkkien bisnesmaailmaa ja sanastoa, jonka vaikutuksia maailmassa Wade kovasti halusi kritisoida. Esiintyjien kesken pohdimme tämän ”jenkki hapatuksen” merkitystä meille suomalaisina. Pyrimme avaamaan keskustelua amerikkalaisuuden ja suomalaisuuden eroista sekä yhtäläisyyksistä. Wade kuitenkin suuntasi keskusteluja aina omaan näkemykseensä amerikkalaisuudesta. Koin, että teoksen lähtökohtien merkittävyttä meille esiintyjinä ei purettu tarpeeksi. Tämä aiheutti ärsytystä, mutta toisaalta ajauduin huomioimaan erilaisille amerikkalaisille ilmiöille ehdollistumista elämässäni. Oli siis selvää, että teos tulisi kommentoimaan heteroseksuaalia, keskiluokkaista, länsimaista ja valkoista miestä ja sitä kautta jähmeitä yhteiskunnallisia heteronormatiivisia käytösmalleja. Ainakin referenssimateriaaleista poimitut tilanteet ja miesporukoiden arkinen käyttäytyminen olivat tunnistettavia ja samaistuttavia.

Työskentely

Läpi koko harjoitusprosessin kulkeva praktiikka muodostui oikeastaan jo ensimmäisellä viikolla. Työskentelytavat tulivat Wadelta ja hänen

praktiikastaan esiintyjänä sekä teosten tekijänä. Teimme yleensä kaksiosaisia päiviä niin, että aamupäivällä teimme Waden johdolla kundaliinijooga -harjoitteita, pilatesta ja Autenttinen liike –työskentelyä. Wade käytti useista tehtäväpohjaisista harjoitteista nimitystä autenttinen liike, jonka harjoittamiseen hänellä oli mielikuvitusta aktiivisesti hyödyntävä, ei-arvottava ja väljä suhde. Väitöskirjansa liiteosassa Kirsi Monni avaa autenttisen liikkeen käsitettä seuraavasti:

Kyseessä on Mary Starks Whitehousen 1950-luvulta lähtien kehittämä prosessimainen, kehontietoisuuden syventämisen väljä metodi. Sen ytimessä on vapaassa improvisaatiossa tapahtuva eletyn kehon kokemuksen reflektio toisen ihmisen, silminnäkijän tai todistajan läsnä ollessa (Monni 2012, 41–42.)

Kirsi Monni kuvaa työskentelyä vielä seuraavasti:

Autenttinen liike – työskentelyssä käsitteellä autenttinen viitataan kehontietoisuuteen havainnoituvan ennakoimattoman liikkeen maailmanyhteyden tutkimiseen. Kyse on aina henkilökohtaisesta, kulttuurisesta ja historiallisesta maailmayhteydestä, jota tarkastellaan liikekokemuksen avulla (Monni 2012, 44.)

Koin, että Waden kanssa tähän työskentelyyn suhtauduttiin avoimen leikkisästi. Hän rohkaisi välittömään ja ilmaisuun värittäviin valintoihin. Hänen tapansa soveltaa autenttisen liikkeen käsitettä sisälsi mielestäni ajatuksen esityksellisyydestä. Impulsseihin tarttuminen ja olemiseni havainnointi olivat pohjana, jonka päälle luotiin mielikuvitusrikkaita ja ilmaisun eri keinoja korostavia maastoja. Harjoituksissa keskityttiin havainnoimaan impulsseja, jotka olivat esimerkiksi aistiärsykeitä, mielikuvia, kehollisia hahmoja, liikkeen jatkumoa ja tunnetiloja. Näihin impulsseihin reagointi ja niiden ilmaisu oli vapaata. Äänenkäyttö ja toisten toimintaan reagointi oli suotavaa, kunhan säilytti havainnoivan otteen itseensä. Wade korosti itsekriittisyyden madaltamista. Hän toivoi meidän leikittelevän impulsseilla sekä niiden käsittelyllä. Impulsseihin saattoi tarttua vain hetkeksi ja leikata seuraavaan, tai kehitellä jotain löytynyttä asiaa

pidempään. Aiemmat kokemukseni autenttinen liike –työskentelystä opintojeni ajalta olivat tuntuneet pelkistetyimmiltä ja vakavamielisemmiltä. Huomasin, että olin aiemmin ollut kiltimpi ja korrektimpi työskennellessäni autenttisen liikkeen parissa. Ymmärrän tämän johtuneen siitä, että aiemmat kokemukseni pohjautuivat Mary Stark Whitehousen kehittämään autenttiseen liikkeeseen. Tuntui siltä, että Waden kanssa työskentely pohjautui hänen omaan käsitykseensä autenttisesta liikkeestä, jota hän sovelsi kehittämissään harjoituksissa. Wade siis venytti autenttisen liikkeen käsitystä omanlaisekseen. Silti koin Waden kanssa työskennellessä leikin, mielikuvituksen ja autenttisen liikkeen vilpittömän maailmasuhteen havainnoinnin yhteen sulamista.

Autenttinen liike –työskentelyn kautta jatkoimme aistilliseen ja keholliseen virittämiseen vieviä pitkiä improvisaatioharjoituksia, joihin lisättiin erilaisia mielikuvitusta ruokkivia alatehtäviä, niin sanottuja ”filttereitä” tai suodattimia. Iltapäivisin pyrimme tekemään ”score”-työskentelyn eli toimintakäsikirjoitusten ja tehtävien pohjalta pitkiä improvisoituja kohtausmaisia kaaria. Pitkät improvisoidut kohtausten jatkumot alkoivat tuntua ikään kuin läpimenojen kaltaisilta kokonaisuuksilta hyvin varhaisessa vaiheessa. Harjoitus saattoi jatkua puolitoista tuntia taukoamatta, joiden aikana saimme jatkuvasti uutta informaatiota koreografilta. Näiden ”läpimenojen” aikana Wade antoi lisäohjeita, kommentteja ja tarkennuksia äkillisesti. Toiminnan päälle nopeasti huudetut ohjeet antoivat harvoin mahdollisuutta syventyä hetkeen tai puhua niistä. Hän tarttui varhaisessa vaiheessa pikkutarkkoihin asioihin ja yksittäisiin rytmityksiin, vaikka olimme vasta etsimässä kunkin tehtävän tuottamaa kehollista artikulaatiota. Harjoitustilanteet vaativat tarkkaa keskittymistä, sillä Wade tarjosi informaatiota nopealla tahdilla. Wade puhui meille jatkuvassa ei-tietämisen tilassa pysymisestä ja sen hyväksymisestä. Ymmärsin sen tuottaman turhautumisen olevan luonnollista, mutta oli vaikeaa antaa sen olla jarruttamatta omaa tekemistä. Jatkuvassa läpimenon ja esiintymisen tilassa harjoittaminen tuntui raskaalta, sillä koin harjoittamisen tavan rajoittavaksi ja stressaavaksi. Waden tavoittelemat kehollisuudet ja estetiikka olivat

ainakin itselleni uusia. Näin ollen pitkien improvisoitujen kaarien sisällä oli eksynyt ja turhautunut olo, sillä tehtävät vaihtuivat tiiviiseen tahtiin ja työstimme useita eri asioita samanaikaisesti.

Yleensä teimme vähintään yhden pitkän läpimenon päivässä niillä tehtävillä, rajauksilla ja kohtauksilla mitä Wade kulloinkin valitsi jatkumoihin. Wade antoi siis ohjeita, uusia tehtäviä ja palautetta tekemisen aikana, joka muokkasi harjoituksen kulkua joka kerta erilaiseksi. Tämä korosti tarvetta pysytellä ei-arvottamisessa ja ratkaisemattomassa nollatilassa. Harjoitusläpimenoja taltioitiin usein, joita katsomalla Wade sai ajatuksia muodostuvaan teosrakenteeseen. Taltiointeja katsottiin yhdessä ja Wade antoi palautetta sinä aikana. Iltapäivien aluksi yleensä keskustelimme eri tehtävistä, kokeilimme niistä erilaisia vaihtoehtoja sekä kehittelimme uusia tehtäviä eri kohtauksiin. Tosin ideat tulivat pääsääntöisesti vain Wadelta ja pyrimme toteuttamaan annettuja tehtäviä parhaamme mukaan. Tehtävät olivat usein ihmisen käyttäytymisestä esiin nousevien liikkeiden ja kehollisuuksien kanssa pelaavia. Tutkimme paljon hyväveli-henkisen mieslauman käyttäytymistä. Tehtäviä olivat muun muassa: Locker Room Behavior, Neighborhood Men ja AA-Meeting Room. Näissä etsittiin erilaisia miehisenä pidetyn käytöksen laatuja. Lähtökohtina olivat esimerkiksi urheilujoukkueille tyypillinen pukukoppi-käytös, korttelin miesten kankea tapa tervehtiä sekä eri ammattikuvastoihin liittyvä käytös. Kokeilimme myös millaista voisi olla AA-kerhon ujo ja ahdistunut oleminen ja ilmapiiri. Siihen saimme virikkeitä referenssimateriaaleista. Tehtävät veivät kohti eri stereotypioita. Usein teimme kahta päällekkäistä tehtävää, jotka olivat tarkoituksellisesti ristiriidassa keskenään. Tehtävien päällekkäisyys toi stereotypioilla pelaamiseen jotain outoa ja ei niin ilmeistä. Koin, että tämä teki toiminnasta kiinnostavalla tavalla mahdotonta, ratkaisematonta ja alati muuntuvaa. Näistä päällekkäisten toimintojen ristiriidasta syntyvä kompleksisuus teki tanssijantyöstä haastavaa ja raskasta. Aluksi törmäsin nopeasti turhautumiseen ja uupumiseen päällekkäisten tehtävien sisällä, mutta ajan myötä toimiminen helpottui. Uupumus pakotti keventämään

asennetta ja otetta tehtäviin sekä itseen. Tämä edisti itsekritiikin hiljentämistä, mahdottomuuden hyväksymistä sekä tehtävään keskittymistä.

Prosessin luonne

Maisteriopintojen opetuksessa oli painotettu keskustelun ja esiintyjälähtöisyyden tärkeyttä, sekä tanssijan ja esiintyjän osallisuutta teosprosesseissa. Nykyesitysten prosesseille lienee olennaista esiintyjän osallistuminen sisällön tuottamiseen ja näin myötävaikuttaa taiteellisiin valintoihin ja lopullisiin materiaaleihin teoksessa. Wade oli pitänyt meille viikon mittaisen workshopin maisteriopintojen ensimmäisen vuoden syksynä. Ilmapiiiri kurssilla oli avointa, ei-arvottavaa ja kannustavaa. Mielestäni Wade osoitti kiinnostusta tanssijoiden kokemuksiä ja kysymyksiä kohtaan kurssin aikana. Kurssilla en kokenut olleeni niin itsekriittinen, lukossa tai vailla työkaluja, kuin ajoittain tässä teosprosessissa. Aiempaan kokemukseeni verrattuna minulle tuli suurena yllätyksenä se, millaiseksi työskentely ja Waden kanssa muokkautui tämän TADaC-prosessin aikana.

Wade oli ensimmäistä kertaa tilanteessa, jossa häneltä on tilattu teos instituutioon, eikä hän voinut valita esiintyjä. Hän puhui kokevansa tilanteen vaikeaksi myös sen vuoksi, ettei itse ollut teoksessa esiintyjänä, johon hän oli tottunut. Hän kertoi kokevansa autoritäärisen asetelman instituution sisällä vaikeaksi ja pyrki siitä pois. Sen sijaan koin, että hän ajautui prosessissa jyrkkään auktoriteetti-asemaan, jolloin hän ei kyennyt huomioimaan meitä opiskelijoita. Tämä ei kuitenkaan sulkenut hänen tieto-taitoaan koreografina ja tanssijana (ks. alla). Tällöin harjoitusprosessiin sekoittui vanhanaikaista ja hierarkkista tekemisen tapaa sekä hulvatonta prosessityöskentelyä, mikä teki prosessista raskaan ja kummallisen.

Koreografian estetiikasta esiintyjän kriisiksi

Katson tarpeelliseksi tuoda esiin huomioitani siitä, millaisena näen ja koen Waden esiintyjänä ja tanssin tekijänä, koska se liittyy mielestäni Human

Resources – teoksen prosessin luonteeseen sekä toimimiseeni siinä. Wade on mielestäni erittäin tarkka ja erikoislaatuinen esiintyjä. Hänen työkalujaan ovat muun muassa erilaisilla kehollisilla olemuksilla, tunnetiloilla ja olotiloilla pelaaminen, joiden kanssa hän tekee tiettyä liikkeellistä tehtävää joko päällekkäin tai ristiriitaisesti. Ihmisen käytökseen, käytösmalleihin ja niiden kehollisiin ilmaisuihin viittaaminen tai niiden outo muokkaaminen näkyvät hänen esiintyjän praktiikassaan. Hengitysten variointi, äänenkäyttö ja tekstien kanssa työskentely ovat osa hänen työskentelyään. Hänen kehollisuudessaan ja liikkumisessaan näkyvät häntä esteettisesti ja taiteellisesti kiinnostavat laadut, kuten epäorientoitunut sekä änkyttävä keho ja puhe, liikeimpulssien inhibitio eli vastustaminen, epäonnistuminen, ei loppuun asti vieminen, uudelleenreitittäminen, motorinen vaikeus sekä kompleksisuus. Wade käytti usein sanaa ”queer”, jolla hän määritteli meille äsken mainitsemani laadut. Hän mainitsi sen olevan osa hänen ajatuksiaan sukupuoliproblematiikasta. Yhdyn Waden ajatuksiin niiden yhteydestä, mutta en käsittele queer-aihetta tässä työssä. Virtuositeetin purkaminen on myös ominaista Waden töissä. Hänen hakemassa ilmaisussa yhdistyvät kokemuksen mukaan nykynäyttelijän työhön liittyvää ekspressiivisyyttä ja tanssijan työstä ilmenevää kehollista herkkyyttä. Ilmaisun skaala ulottuu kehoon kokonaisvaltaisesti aina kasvoihin saakka ja äänenkäytöstä on havaittavissa laatuja ihmisen emotioista ja persoonallisuuksien stereotyyppioista. Koen ilmaisun ajoittain tavallaan päälle liimatun karikatyyriseksi ja teatraaliseksi, mutta sitä häivyttää tanssijantyöllisistä keinoista tuleva kehollinen tulokulma.

Jo Butterworth (2009, 187-188.) on kehittänyt didaktis-demokraattisen mallin esiintyjien ja koreografi-ohjaajien välisestä suhteesta. Mallissa jäsennetään viisi erilaista prosessityöskentelyn luonnetta, joissa huomioidaan muun muassa osapuolten rooleja, taitoja, vuorovaikutusta, metodeja sekä oppimista. Koin, että prosessissamme vuorottelivat ensimmäinen ja kolmas prosessimalli. Ensimmäisessä prosessimallissa koreografi on asiantuntija (choreographer as expert) ja tanssijat hänen visioitaan toteuttavia instrumentteja (dancer as instrument). Tässä asetelmassa hierarkkisuus

korostuu, jolloin koreografi on ”kaikki tietävä”, joka omistaa kaiken tiedon teoksen luomisesta ja sisällöstä. Kolmannen prosessimallin mukaan koreografi vaikuttaa ohjaavana hahmona (choreographer as pilot), joka asettaa ja rajaa tehtäviä, joista löytynyttä materiaalia hän muovaa sekä jäsentää. Tanssijat toimivat myötävaikuttajina (dancer as contributor), jotka löytävät ja luovat tehtävien asettelun kautta uutta materiaalia sekä toistavat koreografian ehdotelmia.

Waden esteettinen intressi on mielestäni jotain hyvin tarkkaa ja tiettyä, joka pohjaa vahvasti hänen omaan esiintyjäntyöhönsä. Yksi suurimpia ristiriitoja työskentelyssä aiheutui siitä, kun Wade antoi verbaalisen tehtävänannon lisäksi myös paljon kehollista informaatiota kovin valmiina. Hän siis demonstroi eri tehtäviä edessämme paljon, ennen kuin olimme itse ehtineet kokeilla, löytää tai tutkia mitään. Erityisesti prosessin alkupuolisko tuntui siltä, kuin meidän tuli imitoida hänen tekemistään. Tuntui usein siltä, että se, kuka imitoi Waden ilmaisua parhaiten, ei myöskään tullut lytättyksi. Keskustelimme esiintyjien kesken tästä ja tämä kokemus kosketti meitä kaikkia. Minulle heräsi kysymys: Missä tällöin on tanssijan taide?

Prosessissa käyttämämme työskentelytapa, jossa improvisoimme scoretyöskentelyn kautta pitkiä kohtausten jatkumoina, aiheutti raskautta ja ikään kuin hapen puutetta tanssijantyölle. Olimme jatkuvassa esiintymisen ja vakuuttamisen tilassa Waden katseen alla. Waden jatkuva kommentointi kesken kohtauskaarien teki meidät riippuvaiseksi hänen kommenteistaan, jotka liittyivät usein sekä ajoitukseen että tekemisen tapaan ja laatuun. Hän antoi myös paljon lisätehtäviä tai satunnaisia uusia käännteitä lennosta kesken kohtausten, jolloin monitasoisesta tekemisestä tuli entistä vaikeampaa. Hän pyysi meitä kokeilemaan monenmoisia ’jotain’ hetkiä ja kokeilut usein tyrmättiin, kun Wade ei vakuuttunut jonkun yrityksestä toteuttaa täysin uutta tehtävää.

Waden tyyli antaa palautetta ja ohjeita, niin harjoitusten aikana kuin jälkeenkin, oli arvottavaa ja usein tyyliä. Usein hän demonstroi omaa näkemystään siitä, kuinka joku meistä oli tehnyt ja lisäsi mielipiteensä siitä hyvä-huono –akselilla. Tuntui, että ”mattoa vedettiin jalkojen alta”. Tästä

seurasi ahdistusta ja epämääräisessä välitilassa pysymistä. Tämä aiheutti sen, että tehtävistä haettu kehollisuus ei muodostunut omakohtaiseksi tai sisäsyntyiseksi, eikä tehnyt mieli tarjota tai kokeilla mitään uutta tapaa ratkaista tehtäviä, koska oletti, että se ei Wadelle riittänyt. Tämä arvottava ja yhden suuntainen kommunikaatio vei väistämättä hierarkkiselta tuntuvaan työskentelyyn, jossa ikävimmillään esiintyjä manipuloidaan toimimaan epätietoisesti, vailla viitekehystä ja motiivia. Tällöin tanssijantyöhön ei synny mielekkyyttä ja merkityksellisyyttä. Sen sijaan syntyy objektin omainen ja merkityksetön olo. Tätä ei helpottanut Waden kommentti prosessin alkupuolella: ”For this piece I’m only 10 % interested in you and 90 % about the piece”. Kommentti aiheutti hämmennystä ja sai itsensä tuntemaan esiintyjänä merkityksettömäksi. Tuntui kärjistetyksi siltä, että Wade on tullut toteuttamaan omaa agendaansa taitelijana, jossa olemme vain toteuttavina instrumentteina. Tätä tuntemusta vahvisti se, että maisteriopintojen aikana ei vastaavaa tilannetta ollut osunut kohdalle.

Egosta luopumista ja vapauden tavoittelua

Cris af Enehielm piti ryhmällemme kahden viikon mittaisen kurssin ennen Human Resources – prosessin alkua. Enehielm jatkoi työskentelyä kanssamme läpi prosessin niin, että tapasimme hänet aamutuntien muodossa kerran viikossa. Käytän alla olevassa työskentelykuvauksessa Cris af Enehielmistä etunimeä ja tällä yritän tuoda esiin hänen avoimuutensa sekä kykynsä muodostaa avointa, turvallista ja innostavaa ilmapiiriä. Hän pohjusti, että työskentelyssä oli kyse ”luovasta hulluudesta”, jossa sekoittuivat erilaiset ilmaisun keinot niin näyttelijän kuin tanssijan tulokulmista. Cris ohjasi erilaisten tehtävien pohjalta pitkiä improvisaatioharjoitteita, joissa pyrimme saavuttamaan flow-tiloja arvottamatta ja heittäytyen tehtäviin intensiivisesti. Hengityksen, puheen ja äänenkäytön äärimmilleen viety variointi sekä niiden avulla eri tunnealueiden ja olotilojen sekoittaminen olivat improvisaatioiden pohjana. Tavoittelimme keskittyneitä ja ei-arvottavaa tilaa, jossa esiintyjän egon itsekriittinen minä hiljenee tai se siirretään syrjään. Cris puhui kurssilla

esiintyjän ego-käsitteestä, joka tarkoitti esiintyjän itsekriittistä ja haavoittumiselta suojaavaa ääntä. Egon itsekriittinen ääni voi jarruttaa uskallusta heittäytyä ja toimia mahdollisimman vapautuneesti eri tilanteissa. Keskustelujen pohjalta koin muun muassa halujen, odotusten, oletusten, pelkojen ja traumojen olevan osa tätä esiintyjän egoa. Miellän esiintyjän egon yksilön arvottavana ja itsekriittisenä ajattelun äänenä. Cris korosti tästä egosta luopumista ja tarjosi siihen erilaisia työkaluja. Toimimista lähestyttiin ajattelulla ”tää hahmo tekis näin”, ”tää tyyppi ois tällainen”, ”tää itkee” tai ”tää panee”. Cris puhui tästä nukettamisena ja oman kehollisen hahmon ulkoisena tarkasteluna. Keskustelimme myös henkilökohtaisesta esiintyjyydestä. Pyrimme etäännyttämään henkilökohtaisen ja tällä saavuttamaan vapautta toiminnan sisällä.

Tunnit olivat kuin rajua leikkiä. Cris käytti virikkeinä tehtäville myös teosprosessiimme valikoituneita käytökseen liittyviä tehtäviä. Me ammuimme, huusimme, itkimme, kaahasimme, nauroimme, panimme ja raivosimme, jolloin muun muassa eläimellinen primitiivisyys, ilmeily, typerältä näyttäminen, siansaksan puhuminen ja mielikuviteltujen tarinoiden keksiminen hetkessä helpottuivat kerta toisensa jälkeen. Harjoitusten pitkät kestot pakottivat itsekritiikin hiljentämisen ja typerimmiltäkin tuntuviin ideoihin heittäytymisen. Ilmaisun skaala avartui harjoitteiden avulla huomattavasti. Hiljalleen aloin päästää irti opituista odotuksista ja turvallisesta etukäteen tietämisestä. Ne ehkä saattoivat ilmetä estyneisyytenä ja turva-alueella pysyttelynä esiintyjän työssä. Cris painotti keskittymistä itsen, tehtävään ja sitä kautta ulospäin suuntautumiseen. Tämän koin helpottavan motivaation löytämistä itsestä käsin, eikä ulkoisesta tahosta.

Koin Crisin kanssa työskentelystä saatujen kokemusten olleen ratkaisevia teoksessa toimimiselleni. Yhdelläkään kurssilla en ollut aiemmin joutunut viemään itseäni niin moniin ääripäihin, mutta kuitenkin kannustavassa ja turvallisessa ympäristössä. Cris antoi meille aikaa ja tilaa toimia tehtävissä, jonka myötä kykenin etsimään myös teoksessa tarvittavia ominaisuuksia ilman Waden tiheää päälle kommentointia. Tämä mahdollisti myös ryhmän keskinäisen kuuntelun harjoittamista. Harjoittelimme toisten tukemista ja

tilan muuttamista niin, ettemme jäisi paikoillemme tai jumiin tehtävien sisällä. Cris tarkkaili sekä rohkaisi itsen ja oman toiminnan jatkuvaan hyväksymiseen. Waden esteettinen vaatimus ei ollut näillä tunteilla tiellä, vaan sai olla kiinni tekemisessään ja kirkkaasti eri olutiloissa. Crisillä on toki oma estetiikkansa, mutta koin sen sisältävän laajemman skaalan erilaisia mahdollisuuksia. Cris ei myöskään pyytänyt meitä pysyttelemään missään olemisessa esteettisistä syistä. Hän korosti pääsääntöisesti vain ”luovan hulluuden” –tilan saavuttamista. Oivalsimme ryhmänä, että se mitä teoksessa teemme ei välttämättä ole osa henkilökohtaista itseämme tai arvojamme. Tämä edesauttoi henkilökohtaisuuden kynnyksen madaltamista ja näin ollen tehtävässä toimimista. Toiminnan ajattelu leikkinä ja pelinä nousi tärkeäksi. Ryhmänä löysimme yhdeksi avainlauseeksi ajatuksen: ”Välitä vähemmän – saat enemmän”.

Enehielmin kautta minulle aukesi teosprosessin ohella myös toinen muutoksen tila. Pääsin tarkastelemaan omia estoja, lukkoja ja jännitteitäni. Nämä varmasti vaikuttivat nopeatempoisessa ja itselleni uudenlaisessa työskentelyssä Waden kanssa. Cris mahdollisti sähköiskun, joka nollasi itseä, kohti jatkuvaa sallimista, kohti ennako-oletuksista riisuttua ei-tietämistä. Huomasin hiljalleen pääseväni ulos omalta turva-alueeltani ja näin rikkomaan rajojani heittäytyä. Koin Crisin luoneen turvallisen tilan rajojen rikkomiselle. Tähän vaikutti mielestäni se, että tehtävien rajaukset ja ilmaisulliset mahdollisuudet käytiin ensin läpi keskustelemalla, jonka jälkeen tehtävän sisällä tapahtuvalle kehittymiselle oli aikaa, Crisin ollessa maltillisena ja tarkkailevana oppaana.

Crisin lisäksi saimme prosessin aikana äänenkäytön opetusta Harriet Seveliukselta. Nämä kohtaamiset opetustilanteissa olivat ryhmällemme ensiarvoisen tärkeitä, sillä he molemmat ymmärsivät prosessin luonteen ja antoivat tukeaan. Saimme heidän kanssa työskennellessä luvan purkaa tuntojamme ja kokemuksiamme prosessin aikana. Ryhmänä kuuntelimme ja tuimme toisiamme. Tämä vei esiintyjien keskinäistä vuorovaikutusta ja ajattelua teoksessa syvemmälle. Prosessissa jaetun vaikeuden vuoksi pyrimme olemaan harjoitustilanteissa nyt enemmän toisiamme varten. Saimme

tunneilla ohjeita ja tukea eri työkalujen sekä strategioiden käyttämiseen esiintyjän egon äänen hillitsemiseksi. Nämä tulivat tarpeeseen esiintyjäntyön osa-alueilla, kuten eri ilmaisukeinojen teknisessä toteuttamisessa sekä totaalisen heittäytymisen ja esiintyjän egon äänen tasapainottamisessa. Koin professorimme Ari Tenhulan palautteet prosessin aikana keskeisiksi esiintyjäntyön mieltämiseen ja ratkaiseviksi lopullisessa teoksessa toimimiseen. Avaan Tenhulalta saatuja palautteita sekä niiden merkittävyyttä enemmän seuraavassa luvussa.

Potentiaali kaaoksen keskellä

Prosessin ensimmäisen puolikkaan jälkeen aloimme ryhmänä hyväksyä prosessin luonteen laadun. Ymmärsimme, että vuorovaikutus Waden kanssa oli ajoittain enemmän hänen monologiaan, kuin yhteistä dialogia. Enehielmin, Seveliuksen ja Tenhulan tuella kykenimme hahmottamaan omaa toimimistamme juuri tämän prosessin sisällä. Keskustelimme ryhmänä siitä, kuinka tällaiseen tekemiseen voisi asennoitua toisin ja tehdä siitä itselleen mielekäästä. Saimme toisiltamme tukea ja pyrimme ryhmänä purkamaan jännitteitä harjoitustilanteissa keskustelemalla kokemastamme. Tämä johti siihen, että kukin sai tukea omiin vaikeuksiinsa prosessin vaiheissa. Saimme apua omiin tarpeisiimme. Waden omaleimaisen ilmaisun ja estetiikan opettelusta koitunut alkushokki alkoi tasaantua. Ryhmänä aloimme tavoittaa Waden toivomaa kehon estetiikkaa ja sen myötä ilmaisu alkoi helpottua. Keskustelimme ryhmänä omista tulkinnoistamme tehtävistä ja niissä toimimisesta päästäksemme jonkinasteiseen yhteiseen ymmärrykseen. Tätä kautta pääsimme syvemmälle tehtäviin, jotta kykenimme ratkomaan kestoisuuksia, tilallisuutta ja rytmityksiä monipuolisemmin.

Ryhmän tuki ja yhteisöllisyyden tunne, mikä auttoi meitä työskentelyssämme, vaikutti myös Wadeen niin, että hän alkoi antaa meille enemmän tilaa ja osoittaa luottamusta tekemiseemme. Hän ei enää puuttunut kunkin yksityiskohtaiseen tulkintaan niin pikkutarkasti, vaan kykeni asettamaan tehtäviä ja antamaan niissä tilaa meille yksilöinä. Työskentely oli

asettumassa enemmän Butterworthin kolmannen prosessimallin mukaiseksi, jossa roolijaottelu tasaantuu. Tekeminen oli kollektiivisempää, vaikka se edelleen oli on ohjaaja vetoista, mutta nyt esiintyjät toimivat myötävaikuttajina. Wadella oli enemmän aikaa kysymyksillemme ja keskustelulle. Keskustele vuus muodostui hieman avoimemmaksi ja kahden suuntaisemmaksi, jolloin tekemisestäkin tuli mielekkäämpää. Saimme vapautta ja vastuuta, jolloin pääsimme myötävaikuttamaan teoksen sisältöön improvisaatioiden ja kirjoitustehtävien kautta. Wade kykeni päästämään ehdottomasta kehon estetiikastaan hieman irti, jolloin tekemiseen mahtui enemmän tanssijan taidetta, omatoimisuutta ja omaäänisyyttä. Hahmotimme hänen pyrkimyksiään päivä päivältä paremmin, jolloin osasimme suunnata toimimistamme niiden mukaiseksi. Tämä kasvatti Samalla kasvattaen mielenkiintoa esiintyjäntyössä. Wade oli silti vetovastuussa ja lopulliset päätökset tulivat aina häneltä. Ohjaus oli siis tarkkaa loppuun asti. Palaute oli edelleen melko jyrkän tuntuista, mutta muistimme purkaa kokemuksiamme ryhmän kesken ja tämä auttoi meitä kestämään Waden tapaa antaa palautetta.

Teosprosessin loppua kohden alkoi harjoitusaika käydä vähiin. Erityisesti teoksen loppua sekä varsinkin viimeistä kohtausta ehdittiin työstää huomattavasti vähemmän, kuin teoksen alkupuolisko. Tämä johtui osittain siitä, että Wade halusi kokeilla monia erilaisia vaihtoehtoja niin dramaturgian, puuvustuksen kuin tanssijoiden tehtävien osalta. Hän haki paljon varmistusta ja toista mielipidettä sekä lavastajalta että äänisuunnittelijalta. Teoksen lopun työstämistä häiritsi esiintyjän näkökulmasta koreografin säännöllinen huomiointi siitä, että aika loppuu, on kiire ja hän tarvitsisi vielä viikkoja lopun työstämiseen. Tilanne kysyi esiintyjiltä avoimuutta ja malttamista. Oli vain jaksettava kiinnostua kaikista koreografin esittämistä tehtävän asetteluista. Esiintyjänä oli keskityttävä annettuihin tehtäviin ja niiden sisällä mahdollisimman kirkkaaseen toimimiseen sekä erilaisten valintojen tekemiseen.

Loppua kohden teos löysi muotonsa kohtauksineen, jotka olivat tehtävillä rajatut. Wade teki valinnan, että kaikki esiintyjät maskeerataan ja puuvustetaan

mieshahmoiksi. Myös minut ryhmän ainoana miehenä. Kaikki saivat miesten vaatteet, peruukit ja tekoparrat tai viikset. Teoksesta oli tulossa eräänlainen valkoisten miesten taidereitti, johon he saapuvat vapauttaakseen sisäisen idioottinsa. Teos tulisi olemaan tapahtumien sarja, jossa miehet päästävät irti opituista kankeista käytösmalleista ja kääntyvät groteskin outoon primitiivisten ääliöiden leikkikenttään aina aggressiosta äidinkaipuuseen.

TEHTÄVISTÄ STRATEGIOIKSI JA TANSSIJAN TYÖKALUIKSI

Nyt käsittelen itselleni neljä merkittävintä tanssijantyöllistä tehtävää harjoituskaudelta sekä Ari Tenhulalta saadun palautteen tärkeyttä. Näistä muodostui minulle keskeisiä selviytymiskeinoja tanssijantyöhön. En käytä Wadelta saatuja ohjeita varsinaisina lähdemateriaaleina kuvauksissa, vaan tuon esiin miten muistan Waden ohjanneen harjoitustilanteissa (merkitsen nämä ohjeet kaksoispisteellä ja heittomerkeillä ja kirjoitan ne englanniksi).

Kahdeksaan viikkoon mahtui lukuisia erilaisia tehtäviä ja harjoitteita, joista monikaan ei lopulta päätynyt teoksen lopulliseen versioon. Koin muutaman tehtävän olleen merkittäviä teoksen liikemaailman syntyemisessä. Lisäksi näillä harjoitteilla oli vaikutusta siihen, kuinka lähestyn ja ratkon teoksen lopullisten kohtausten tehtäviä. Prosessissa käytetyt harjoitteet muuntuivat siis esiintyjän strategioiksi ja työkaluiksi. Harjoitteet vaikuttivat Waden tarkan kehonestetiikan löytymiseen ja niissä rajoissa esiintyjänä vapautumiseen.

Fluid Reality & Breath of Fire

Fluid Reality – harjoite oli eleisiin, tunteisiin ja liikkeeseen tarttuva reaktiopeli. Yleensä parin kanssa aloitettu harjoite levisi lopulta tilaan sekä reagoitiin kaikkien ryhmäläisten kesken. Kundaliinijoogasta omaksuttu tiheä tulihengitys oli harjoituksen pohjavireenä, joka haastoi aktiiviseen alavatsasta lähtevään hengityksen käyttöön. Harjoituksen ajatuksena oli jatkuvassa katsekontaktissa peilata ja ”mimikoida” (mimicing) toisen toimintaa suhteessa itseen. Aluksi hyvin rehellisesti seuraten pienimpiäkin ilmeitä ja eleitä, mutta ilman sovittua johtajaa. Kehittely jatkui niin, että omia reaktioita suhteessa toiseen sai venyttää, paisuttaa ja viedä yhä oudommaksi. Tiheä reagointi vaihteli laaduiltaan ja rytmityksiltään johtaen intensiiviseen läsnäoloon – hetki kerrallaan havainnointiin. Wade korosti etsivänsä tietynlaista aistista yliherkkyyttä ja loputonta impulssien merta. Harjoitus

saattoi kestää yli puoli tuntia kerrallaan, joka vaati itsekriittisen minän hiljentämistä, sekä jatkuvaa impulsseihin tarttumista ja niiden jättämistä. Samaan aikaan keho herkistyi, virittyi ja tuli energinen olo. Wade tarjosi mielikuvia absurdeista unista, hallusinaatioista, ja muista päihtymisen tai hurmoksen tiloista. Näiden avulla pyrimme saamaan aikaan eräänlaisen euforisen energiarituaalin. Keskustelimme puoliteholla tekemisestä, joka vähensi yliyrittämistä. Wade ohjeisti: ”You can do less, because there is an overdose of impulses. Do half of what you are perceiving. You are hypersensitive.”

Harjoitus kehitti keskittymistä tehtävään, toisiin ja muutoksiin tilassa. Koin sen tärkeäksi korkean virittyneisyytensä vuoksi, joka vaati jatkuvaa hyväksymistä omaan ja toisten tekemiseen. Se oli aluksi vaikeaa, sillä Wadella oli tarkka käsitys harjoituksen kehollisuudesta, jota hän perään kuulutti. Harjoitus toimi lähtökohtana teoksen Fake Healing ja Fake Healing Space –kohtauksille. Nämä kohtaukset olivat parannusrituaaleja kanssa-esiintyjille ja tilalle. Ne vaativat nopeaa impulsseihin reagointia sekä suhtautumista toisten toimintaan että tilan jatkuvaan muuttumiseen. Wade toivoi, että tila ei ajautuisi staattiseksi, vaan olisi eläväinen esiintyjien toimiessa loputtomassa impulssimeressä.

Uncomfortable Impulses

Tehtävän pohjalla oli autenttinen liike – työskentely, johon lisättiin ”filtteriksi” tai suodattimeksi ’epämukavat impulssit’ (uncomfortable impulses). Välillä siitä käytettiin nimeä ’toiset impulssit’ (other impulses). Tämän tarkoituksena oli karistaa pois totuttuja, tuttuja ja itselle ominaisia kehon reittejä. Wade antoi ohjeeksi: ”Do not choose the first impulse that comes to you, but choose every second. See what happens then. Can you arrive there differently?” Minua tehtävä auttoi kehon uudelleen reitittämässä. Koin tehtävän aikana tuottavani vieraita liikkeellisiä reittejä, mikä johti kiinnostaviin valintoihin liikkumisessa. Wade korosti epämukavuuden

tunnetta laatuna niin rytmittämisessä kuin liikkeessäkin. Tämä ohje oli itselleni ratkaiseva, sillä sen avulla aloin löytää yhä kummallisempia hahmoja, liikemalleja ja kokea outouden tunnetta.

Tehtävä toi vastapainoa Fluid Reality – harjoitteen tuottamaan impulssien mereen ja kaoottisuuteen. Uncomfortable Impulses -harjoitteen avulla pystyi tarkastelemaan impulssejaan kysyvämmin, maltillisemmin ja käsittelemään niitä toisin, alistumatta liialle itsekriittisyydelle. Minulle tämä harjoite avasi teoksen mieshahmoisuuden tarvittavaa epävarmaa, kankeaa ja kömpelöä ajallisuutta sekä kehollisuutta. Erityisesti ensimmäisen kohtauksen hienovaraiset muutokset ja odottelun kysyvän vinksahantunut ote mahdollistuivat tämän avulla.

Death Score

Death Score, jonka käännän 'kuoleman tanssiksi', kulki mukana yli puolet harjoitusprosessista. Teimme pitkään kohtauksia ja tehtäviä niin, että kuoleman tanssi oli kalvona kaiken päällä. Tämä aikaan sai useiden tehtävien päällekkäisyyttä ja mahdottomuutta. Mahdottomuus oli raskas voimavara, joka sai näkyä. Tosin yli tunnin mittaisten läpimenojen tekeminen kävi todella uuvuttavaksi, kun olimme jatkuvasti kuoleman tanssin vaikutuksen alla. Wade kuvaili tehtävää näin: "Imagine that all the agony, pain, suffering, wrong doings and shit in the world is coming and going through you every second. Death comes to you from everywhere. This is how death would speak through you." Tehtävällä haettiin jatkuvaa vääntelehtivää kärsimystä, epäorientoitunutta kehoa ja sen romahtamista. Liike ei koskaan valmistu tai saavu, se vain velloo tuskan polyrytmisessä vyöryssä. Ilmaisussa Wade painotti kehon, puheen ja äänen katkonaisuutta, änkyttävää laatua. Minulle tässä oli yhtäläisyyttä Fluid Reality – harjoitteen kanssa, tämä oli euforisen impulssimeren negatiivinen vastapari.

Lopulta kuoleman tanssi jäi teoksesta pois, mutta siitä jäi tekemiseen inhibition kirkas jälkikaiku. Inhibitio tarkoittaa tässä impulssien vastustamista, joka lisäsi kysyvää ja vähemmän valmiiksi ratkaistua

kehollisuutta (kts. Lahdenperä, 2013). Mieshahmojen kehollinen vaikeus ja epäkoordinoitu oleminen pyrittiin tuomaan esiin tämän avulla. Inhibitiolla on itselleni suuri merkitys teoksen esittämisessä. Inhibition ajattelu suuntaa minua kehooni, sen pieniinkin muutoksiin. Se avaa kysymyksen muutoksiin ryhtymisestä ja niiden reitittämisestä.

Silly Dance

Nimensä mukaisesti Silly Dance – harjoitteella haettiin valkoisten miesten hassua ja kömpelöä tanssimisen laatua. Katsoimme virikemateriaaleiksi YouTube-videoita ”ei tanssitaiteoisina pidetyistä” miehistä tanssimassa eri ympäristöissä. Wade toivoi, että säilyttäisimme ajattelua eri impulssi-tehtävistä, jotta ilmaisu ei olisi niin ilmeistä. Näin ilmaisuun tuli jokin outo kulma ja erikoisuus. Kuvittelin esimerkiksi humaltuneita miehiä ruotsinristeilyn tanssilattialla, mutta kuitenkin kehollisella tarkkuudella ja oudolla rytmityksellä toteutettuna.

Impulssien kuuntelu ja inhibitio auttoivat tarkkuuden sekä mielekkyyden säilyttämisessä, jolloin toiminta ei tippunut yleiseksi. Silly Dance ei varsinaisesti jäänyt teokseen, mutta keskustelimme sen hyödyntämisestä eri kohtauksissa kuten Fake Healing, Fake Healing Space ja Feeling It.

Tenhulan tuki

Muistan Teatterikorkeakoulun teatterisalissa kuulleen Tenhulan antavan palautetta, jossa hän ehdotti, että emme pyrkisi ratkaisemaan olemistamme tai tehtävää. Hän kehotti meitä pysyttelemään siinä vaikeudessa mitä tehtävä tuotti, jonka hän mainitsi olevan mahdottomuudessaan kiinnostavaa. Hän painotti, että antaisimme tehtävän tuottaman kompleksisuuden ja siitä aiheutuvan huolen näkyä, sillä se teki olemisestamme kiinnostavaa. Tämän ajatuksen kautta oivalsin uutta. Olin aiemmin pyrkinyt ratkaisemaan ja voittamaan tehtävät, jonka vasta myöhemmin ymmärsin tuottaneen kyvyttömyyden tunnetta sekä turhautumista. Ensimmäisen esityksiperiodin

lopulla huomasi tekeväni tästä itselleni strategian. Pysin luopumaan ajatuksesta, että tehtävä voi koskaan valmistua tai tulla ratkaistuksi. Pysin keskittymään hetki hetkeltä enemmän sen hetkisen kehollisuuteni havainnointiin, enkä jo etukäteen tietämään miltä jokin hetki tai teko tuntuisi. Kokeilin lähestyä tilanteita sillä ajatuksella, että olen samaan aikaan sekä katsottavana että katsojana. Ajattelin välillä ikään kuin katsovani itseäni toimimassa eri tilanteissa. Se johti hauskaan ajatuskulkuun, jossa huomaan olevani tietyssä tilanteessa, havainnoiden miltä se tuntuu, mutta jatkan nousevien tuntemusten jatkuvaa kysymistä. Minusta se linkittyi myös Cris af Enehielmin tapaan ajatella etäännyttämistä tai nukuttamista, mutta niin, että olen tietoisena läsnäolijana tilanteessa. Tämän strategian koin mahdollistavan enemmän ennakoimattomuutta ja yllätyksellisyyttä esityshetkessä rajattujen improvisaatioiden sisällä. Vaikka teoksen monet kohtaukset näyttäytyvät usein samankaltaisina toteutuessaan suunnitellusti, mahdollisti uusi lähestymiseni uutuuden ja raikkauden kokemista esityskertojen välillä. Näin oli mahdollista harjoittaa kysyvämpää suhtautumista omaan ja toisten toimimiseen sekä kuhunkin ”pelattavaan” kohtauskenttään. Tätä kautta koin etäännyväni myös asioiden itsestään selvänä ottamisesta, enkä kokenut enää tarvetta tavoittaa kohtausten aiempien toteutumisten tulemia. Kaikki tässä luvussa mainitsemani työkalut ja strategiat auttoivat vapautumaan katsottavana olemiselle ja keskittymään omaan toimijuuteeni teoksessa.

TANSSIJA JA TEOKSEN MAAILMA

Seuraavassa luvussa tarkastelen maisteriopintojeni aikana avartunutta käsitystäni tanssijuudesta sekä teoksesta. Ajatteluni tukena olen käyttänyt Kirsi Monnin (2004) väitöstyössään kirjoittamia tulkintoja tanssin uudesta ontologiasta. Monnin teksti puhutteli minua suhteessa muuntuneeseen käsitykseeni. Näitä muutoksia on vaikea kuvata ilman, että käsittelen suhdettani teoksen maailmaan. Luvussa kuvaan esityksen kohtauksia niin, kuin itse teosta katsoessani voisin niitä kokea.

Ajatuksia tanssijuudesta

Käsitykseni tanssijantyön olemuksesta on avartunut maisteriopintojen aikana. Suomen nykytanssikentässä on 1980-luvulta lähtien etäännytty klassisen ja modernin tanssin perinteisestä asetelmasta, jossa tanssijat toteuttavat koreografian visioita välinekehollisina instrumentteina, jolloin vapautuu tilaa tanssijan kokemuksellisuudelle, ruumin ja mielen vuorovaikutukselle (Ojala 2007, 33–36). Välinekehollinen virtuositeetti on muuntunut tanssijan kokonaisvaltaiseksi olemiseksi. Teos toteutuu tanssijoiden olemuksessa ja olemisessa, eikä vain välinekehojen välityksellä. Näin ajateltuna tanssijan ajattelun tärkeys korostuu sekä prosessissa että esityshetkessä.

Koen, että tärkeä osa esiintyjän ammattitaitoa on kyky tunnistaa ja ymmärtää kunkin teoksen merkityksiä ja muodostaa merkityskenttiä. On pyrittävä hahmottamaan miten kukin teos merkityksellistyy esityshetkinä. En tarkoita tällä mitään symbolisia ennalta määrättyjä tai muuttumattomia merkityksiä, joilla pyritään manipuloimaan katsoja-kokijan esityksen luentaa, vaan esityksen ominaisuuksien mieltämistä ja niiden keskinäisiä suhteita. Näin ollen koen tarpeelliseksi ajatella teosta tapahtumisen paikkana.

Minulle teos muodostuu tapahtumisena, joka suuntaa aina kohti jotain tiettyä, juuri sille esitykselle ominaista tapaa olla ja ilmentyä maailmassa. Prosessissa valikoidaan asioita ja tehdään rajauksia, jotka ovat aina löydettävä

uudestaan, koska esitystilanne on joka kerta uusi, uniikki. Ne muodostavat suhteensa, mielensä ja merkityksellistyvät esitystapahtumassa toiminnan kautta. Teos ei ole asetettu, muuttumaton tai pyhä, vaan sen tunnistettavuus on esityshetkessä tapahtumisessa. Teos on siis eläväistä toimintaa – sen hetkistä. Esiintyjät sekä katsoja-kokijat kokevat tilannetta vuorovaikutuksessa kukin omista positioistaan käsin, vaikuttaen toisiinsa.

Kirsi Monni (2004) kirjoittaa väitöstyössään toiminnassa avautuvasta merkityksestä ja tanssista seuraavasti:

Se on virittyneessä toiminnan artikulaatiossa (kehontietoisuudessa) tapahtuvaa luonnostavaa ymmärtämistä, johon liittyy aina siinä avautuva tanssin ja tanssijan *täällä-olo*, sijoittuneisuus, eli eksistenssin ajallisuuteen heitetty tilaatio ja historiallinen maailma. Tanssin käsittäminen *tietoisenä liikkeenä* tai liiketietoisuutena suo mahdollisuuden luoda ja katsoa tanssitaidetta uudella tavalla. Silloin ylitetään perinteinen kehon välineellinen käsittämistapa, jossa liike ymmärretään idean visuaalisena representoimisena, ja jossa kehollisuus koetaan 'ajattoman ja paikattoman' yliaistisen/merkityksen esittämisen välineenä. (Monni 2004, 192.)

Monnin tulkinnan pohjalta ajateltuna koen, että esiintyjien työnä on tuoda teos näkyväksi toiminnallaan. Tähän toimintaan, ja sen kautta teoksen näyttäytymiseen tunnistettavana, liittyy teoksen osaaminen. En tarkoita osaamisella jotain hallittavissa tai omistettavissa olevaa, vaan prosessissa saatua esiintyjän kehollista kokemusta ja siitä löytynyttä teokselle ominaista virettä. Monni kirjoittaa:

Tanssijan olemisen tavan kannalta virittyneisyyden merkityksen ymmärtäminen on erityisen tärkeää. Tulkintani mukaan tanssi puhuttelee ihmistä olemisen kätkeytymättömyyden tasolla, joka on ennen tematisoivaa tietämistä. Tanssi/taide avaa maailmaa kokonaisuuden virittyneen mielialan kautta, vireessä ymmärtämisenä. Kuten Michael Haar tulkitsee: vire on olemisen

kokonaisuuden virittyneisyyttä. Sitä ei siis voi 'ottaa haltuun'
tuomalla sitä tematisoivaan tietämykseen. (Monni 2004, 101.)

Koen, että on tärkeää työstää ajatteluni toiminnastani, teoksen rajauksista ja niiden suhteesta. Se mitä sanoja käytän, millaiseksi osatekijöitä hahmotan, on oleellinen osa taitoani esiintyjänä. Kuinka miellän teoksen ja miten havainnoin toimintaani sen sisällä ovat osa esiintyjän tyyliäni. Tähän liittyvät teokselle ominaisten asioiden fyysinen opettelu sekä muistaminen, jotta se voi toteutua suunnitellusti. Tämä on toki itsestään selvää, mutta sen ohella on olennaista miten kukin esiintyjä muodostaa oman ymmärryksensä teoksesta. Jokaisella esiintyjällä on oma kokemuksellisuutena ja ajatuskulkunsa esityksen sisällä, joka vääjäämättä vaikuttaa teokseen sen hetkisenä tapahtumisena. Siksi koen olennaiseksi kuvailla omaa ymmärrystäni teoksesta toiminnan tasolla, kuin minä koen sen tapahtuvaksi toteutuessaan suunnitellusti. Ei ainoastaan se, että koen, vaan se miten koen vaikuttaa teokseen, katsojan kokemiseen ja hetkeen.

Human Resources kohtauksina

Kirjoitan nyt kohtauksista niin kuin itse kuvailisin katsoja-kokijana.

Alku, eli jätkät saapuvat

Yleisö saapuu teatterisaliin, joka on jaettu perinteisesti katsomoksi ja näyttämöksi. Ennen valojen syttymistä alkaa vähäeleinen ääniraita, joka tuntuu odottavalta kaikuineen, kilahduksineen ja narahduksineen.

Putkilamput syttyvät ja avaavat näyttämökuvan, jossa esitys tapahtuu. Tila on tylsän harmaa ja toimistomainen, ehkäpä konferenssi- tai neuvotteluhuone.

Sen neljässä nurkassa on muovinen toimistokasvi ja molemmilla laidoilla neljä harmaata tuolia. Takaseinässä on ikkuna, jossa on sälekaihtimet, mutta sen läpi ei näe. Ikkunan edessä on pöytä, jonka päällä on toimistotarvikkeita ja sen vieressä on vesipiste. Ovi seinässä aukeaa ja tilaan alkaa saapua esiintyjä yksitellen. Esiintyjät on puettu ja maskeerattu mieshahmoiksi

partoineen, peruukkeineen ja viiksineen. Mieshahmot saapuvat sisään eri rytmillä ja olemuksella kantaen kukin isoa urheilukassia mukanaan. ”Tavisten” oloiset jähmeät miehet löytävät paikkansa tilasta ja laskevat laukkunsa vierelleen. Tunnelma on ahdistava, kiusallinen ja odottava. Hahmoista voi aistia epämukavuutta ja epävarmuutta, eikä kukaan tiedä kuinka olla tai mitä alkaa tapahtua. Hahmot mittailevat tilaa ja toisiaan katseillaan. Tilanteen kankea ja kiusallinen energia on kuin virastotalon odotusaulassa tai hiljaisessa julkisessa hississä. Ehkäpä miehet ovat tulleet viettämään tyky-päiviä tai ovat osallistumassa taideterapia-retriittiin. Vähitellen miehet alkavat ryhmäytyä kävellen toistensa luokse. Muodostuu kaksi kolmikkoa ja kaksikko. Hahmot alkavat ujosti esittäytyä toisilleen. Ensimmäinen kolmikko alkaa kiusaantuneesti ja oudoksuen halailla toisiaan. Toinen kolmikko ajautuu ihmettelemään etusormiaan, joilla he koskettelevat toistensa suuta ja huulia. He tekevät tuttavuutta tunkemalla sormet toistensa suuhun ja reagoiden imien, puhaltaen ja äännellen. Kaksikko ajautuu pitkään kättelyyn, joka muuttuu toisen silittämiseksi ja paijaamiseksi eri kohdista kehoa. Tutustumisten jälkeen kummastakin kolmikosta yksi esiintyjä, ja toinen kaksikosta, alkaa yksitellen muuntautua vauvaksi tai taaperoksi. Tämä tapahtuu kerrostetusti niin, että joidenkin kohtaamiset ovat vielä käynnissä, kun ensimmäinen lapseksi muuttuminen tapahtuu. He päästävät ääntä, kirkuvat ja ärjyvät, ajavat itsensä lapsenomaiseen ”itkupotkuraivon” tilaan. Tässä muodostuu ”vanhemmat ja lapset” -asetelma, jossa toiset eivät reagoi raivokkaiden ja kontaktia hakevien lasten toimintaan, vaan pysyvät kylminä sekä välinpitämättöminä. Samalla äänimaisema voimistuu ja muuntuu painostavammaksi.

Fake Healing

Yhden kolmikon lapsi alkaa suuttuneena heitellä laukustaan tekonurmen paloja ympäri tilaa. Tämän kolmikon toinen vanhempi alkaa vajota lattialle, hakeutuakseen parannettavaksi. Lapsi alkaa liukua raivoisasta tilasta takaisin mieheksi ja aloittaa vajoavan miehen parantamisen. Kolmas purkaa laukuista tavaroita lattialle. Samaan aikaan toisen kolmikon lapsi rauhoittuu ja kaksi

muuta purkavat laukuista tavaroita, joilla aikovat lamaantunutta yksilöä parantaa. Samoin kaksikko yhtyy mukaan. Käynnistyy (vale)parantaminen, rituaali, jossa ryhmissä toiset tekevät materian, hengityksen ja äänen keinoin shamanistisia, outoja ja ”huuhaalta” tuntuvia hoitoja lamaantuneille yksilöille. Parannuksen materiana ja välineinä ovat muun muassa tekonurmen palat, suuret kivet, Nokia -logolla kuvioitu peitto, lintuhäkki, Berocca -purkit, pizzalaatikot, wc-harja, suuret setelirahat, luut, sarvet, käsipyyhepaperit, tulostinpaperilaatikot, korvatulpat, valkoiset ja ruskeat sulat sekä jättikokoinen kynä. Materiaaleilla taputetaan, rummutetaan, pumpataan, vedetään, imetään, puhalletaan, tehdään outoja liikkeitä parannettavan kehoon ja kerätään sekä vapautetaan energioita.

Fake Healing Space

Ryhmien (vale)parannusrituaalit alkavat levitä tilaan liukuen. Kukin esiintyjä käy läpi oman tilan parannusrituaalin, jossa he kasvattavat omaa, toisten sekä tilan energiaa rituaalinomaiseen hurmukseen saakka. He antavat ja ottavat energiaa, säntäilevät, pyörivät, päästävät ääntä ja tekevät parantavia tansseja tilalle. Transsi-tila kasvaa ja äänisuunnittelu voimistuu konemusiikin tyyppiseen jumputukseen, joka tukee ”reivien” kaltaista valeparannusrituaaliin heittäytymistä. Tila elää ja muuntuu, kun kahdeksan hyvin erilaista valeparannusta tapahtuu samanaikaisesti, vaikka välillä esiintyjät myötäilevät toistensa toimintoja tai toimivat niitä vasten.

Feeling It, Viivi & Go Team

Esiintyjät päätyvät ryhmänä parantamaan yhtä hahmoista. Ryhmä käyttää paljon ääntä, kannustaa ja antaa liikkeillä energiaa parannettavalle, joka keskiössä tunnustelee parannetuksi tulemista, ikään kuin jonkin pyhän hengen laskeutumista tai valon saavuttamista. Lopulta se tapahtuu ja parannettava koki ja tunsu sen jonkin ”ihmeen” tapahtuvan. Ryhmä tunnustelee ja varmistelee, että se jokin varmasti tapahtui. Ryhmä alkaa taputtaa epävarmasti, mutta innostuneesti. ”Halleluja”-hetken kokenutta kosketellaan, taputellaan ja esiintyjät taputtavat tapahtuneelle. Ryhmä hakee

yhteistä varmuutta sekä uskoa asiaan. Sama ”ihme” tapahtuu vielä samalla tapaa kahdelle toisellekin yksilölle, joista viimeiselle puetaan tunnustelun aikana EU-logolla varustettu viitta. Ryhmä tarttuu viitan reunoihin ja pumpkaa vielä energian korkealle viimeisimmän parannetun ollessa keskellä, kunnes kaikki purkautuu ryhmähalaukseen ja myöntymisen ääniin. Ryhmä jää halailemaan ja koskettelemaan toisiaan yhteisen hurmoksen jälkeen, mutta yksi esiintyjistä tulee näyttämön etureunaan. Hän murtaa ensimmäistä kertaa ”neljännen seinän” esiintyjien ja katsojien väliltä. Tsemppaamisen energia ja mahtipontisempi positiivisuus alkaa nousta esiin ja tämä ottaa nyrkkiä puiden kontaktia katsojiin. Samalla ryhmä ottaa rajumpaa kontaktia, tuulettaa, tuuppii ja läpsii toisiaan ”äijä-meiningillä”, varmistellen ryhmän päättäväisyyttä ja positiivisuutta. Esiintyjä etualalta palaa ryhmän luo ja asenne muuttuu ”nyt lähtee jätkät!” -henkiseksi.

Nordic Track, Riot Gear & selätin

Äänimaailmassa alkaa tapahtua nostatusta kohti pauhaavaa konemusiikkia. Kerroksittain kolme esiintyjää hakee kukin selättimet, jotka ovat lattialle laitettavia pyöriviä kiekkoja, ja niiden päällä heiluminen edistää tukirangan toimintaa ja hyvinvointia. He laittavat käsiinsä suuret vaahtomuoviset ”tsemppipeukalot” ja alkavat kasvattaa pakotetun positiivista energiaa tekemällä selätin jumppaa. Kaksi esiintyjää alkaa tuulettaa hymiöin varustetuilla keltaisilla viuhkoilla, sekä riehaantua tsemppaamisesta ja tuulettamisesta marssien ympäri tilaa. Loput kolme pukevat päälleen vaaleanpunaiset miliisien uniformut, mellakkakypärät sekä pamput. He yhtyvät yltiö-positiivisuuteen huudoin ja pampun heilutuksin. He varmistavat, että päätön positiivisuuden kujanjuoksu pysyy yllä.



Kuva 1 Human Resources 2014-2015 (Jaakko Kahilainen)

Motivational Speaking A

Miliisit hakevat selättimet ja alkavat puhua motivaatio-lauseita. Toiset tulevat selättimiseen mukaan rinkiin ja motivaatiolauseita huudetaan vuorotellen sekä yhdessä kuin ”life coach”-konferenssissa. Yksi esiintyjistä pysäyttää kaiken ja puhuttelee toisia yltiö -positiivisuuden sinisilmäisyydestä. Yksi lähtee ringistä, riisuu miliisi-uniformunsa ja istuu tuomistotuolille takanäyttämölle ”mököttämään”. Muu ryhmä on hiljaa, kunnes yksi puuttuu peliin kannattamalla optimismia ja sen tarpeellisuutta. Toiset yhtyvät tähän ja huutavat positiivisuuden tarpeellisuudesta pessimistille. Takanäyttämölle istunut pudottaa tuolinsa keskelle tilaa. Ryhmä hiljenee ja pessimisti osoittaa mieltään virtsaamalla, eli ruiskuttaa pullosta vettä, toimistokasviin. Virtsaamisen loputtua kaikki ottavat selättimensä ja menevät hakemaan tuoleja. Toisetkin miliisit riisuvat vaatteensa ja ryhmä istuu tuoleille puolikaareen.

Mimmu's Solo

Ryhmä istuu tuoleilla hieman alun epämukavaa ja pateettista olemista muistuttaen. Tuolinsa pudottanut mököttäjä heilauttaa kultaista jumppanauhaa ja kävelee puolikaareessa istuvan ryhmän etupuolelle, mutta aluksi toiset estävät tätä pääsemästä puolikaaren läpi. Hän puskee itsensä istujien ohi ja tekee jumppanauhalla miehistä masturbaatiota muistuttavan soolon, jossa hän kehittelee jumppanauhan intensiivistä heiluttamista lantionsa edessä. Osa ryhmästä katsoo tätä ja jotkut toisiaan. Kliimaksin saavutettuaan hän pudottaa nauhan kädestään ja istuu tuolilleen.

Cars

Hetken hiljaisuuden jälkeen yksi esiintyjistä päästää auton moottorin ääntä ja alkaa kehittää sitä kuin lapsi autoleikkiään. Vähitellen kaikki tuoleillaan päätyvät autoilla kaahailuun. Äänenkäyttö ja ajamisen liikkeet kasvavat ja muuttuvat rajummiksi. Kierrosten ollessa maksimissaan autoilun liikkeet muuttuvat miessukupuolimen masturbaation liikkeiksi, mutta autojen äänet jatkuvat. Puolikaareessa tapahtuva ”masturbaatio -ralli” purkautuu

suurieleisiksi ejakulaation liikkeiksi. Äännet muuntuvat paineella tapahtuviksi purkauksiksi ja ryöpyiksi, joita liike mukaillee ”siemennesteen syöksyinä” kaikkialle. Syöksyt kohoavat ylemmäs ja ylemmäs, kunnes kaikki hiljenevät seisaalleen euforiaan kädet taivaalle kurkottaen. Esiintyjät valuvat takaisin istumaan hidastetusti ja vähäeleisesti. He havahtuvat kuvotukseen, että kuvitteellinen siemenneste on sotkenut heidät ja tilan. Etoen sitä pyyhitään ja ravistellaan pois kasvoista, kehoista ja vaatteista.

Attack Mikko & Game

Kaikkien istuuduttua tuoleilleen yksi naisesiintyjä tekee aseensa lataamisen eleen ja ampuu ainoan miesesiintyjän, joka kaatuu maahan toisten eteen osoittaen kipua ja naurua. Toiset katsovat ja nauravat, jonka jälkeen kaikki naisesiintyjät hyökkäävät miesesiintyjän päälle. Toiminnassa sekoittuu aggression, kiusaamisen, väkivallan, seksin, naurun ja vahingoniljon laadut. Miesesiintyjä tulee joukkoraiskatuksi ja pahoinpidellyksi monin tavoin, mutta toiminnan kaksinaisuus tarkastelee tilannetta niin ryhmän yhteisenä vitsinä kuin synkempänäkin tekona.

Tämä nautinnon, väkivallan, seksin ja ääliömäisyyden kuvasto leviää tilaan yhdeksi kentäksi, jossa esiintyjät panevat tavaroita, tilaa ja toisiaan, tekevät väkivalta-kuvaston eleitä ampuen ja hakaten. Ajoittain joku putoaa itkuun tai muuntuu läähättäväksi ja kaikkea nylkyttäväksi koiraksi tai puolestaan pajaa tai silittää itkeviä ja kuolevia. Esiintyjien äänen käytössä kuuluu ampumista, itkua, kirkumista, läähätystä ja lepyttelyä sekaisin. Äänisuunnittelusta huokuu kaottisuus ja kauhu, kun erilaiset ulinat, ujellukset, ja viiltävät äännet sekoittuvat painostavaksi äänimatoksi.

Motivational Speaking B & Death Pussy

Väkivalta- ja seksikuvasto liukuu pois vähitellen. Kolme esiintyjää poimii itselleen mustavalkoiset liput, joista yhdessä on EU-logo ja kahdessa tekstit ”the good life” sekä ”it hurts so good”. He liehuttavat niitä, pyörivät ympyrää ja tuulettavat lipuilla. Kaksi esiintyjää piiskaa mustilla mailoilla kahta

esiintyjää, jotka ovat päätyneet kontalleen etunäyttämön molemmin puolin. Mustavalkoisissa mailoissa on sanoja kuten ”normative - narrative” ja ”dream big - better you”. Yksi esiintyjistä kävelee maila kädessään eteen ja lausuu motivaatio puheen kohti yleisöä, joka päättyy lauseeseen ”Don’t stop when you are tired - stop when you’re dead.”.

Tästä aggressiivisten ääliöiden voiton juhlasta kaikki etunäyttämöllä päätyvät vähitellen huojuen ja romahtaen maahan. Tekohymyjen ja nautinnollisten kivun tunteiden sekoituessa he alkavat levitellä ja sulkea jalkojaan, haaraväli yleisöä kohden. Lippuja liehuttavat esiintyjät jatkavat hetken, kunnes hekin päätyvät kuin lippujen painosta maahan, ja liittyvät irvokkaaseen haarojen levittelyyn. Kehot vääntyilevät hieman ja haarojen levittäminen saa erilaisia muotoja. Äänisuunnittelu karsiutuu liukuen hentoon narahteluun ja ujellukseen. Katosta roikkuvat putkilamput räpsyvät pois päältä yksitellen. Muutama valo vielä välähtelee päälle ja pois päältä tilan välillä käydessä pimeänä, haarojen levittelyn jatkuessa, kunnes valot sammuvat.

Näitä kohtauksia kirjoittaessani huomaan, kuinka ajatteluni teoksesta rakentuu ja linkittyy aiempaan Monnin tulkintoihin pohjautuvaan pohdintaani tanssijuudesta. Huomaan kuvauksista nousevan esiin asioita, jotka vievät minua kohti tilannetta, jossa teoksen esteettiset vaatimukset ja toimimiseni esityksessä ovat törmäyskurssilla. Tämä on tilanne, jossa ”en voi tehdä mitä tahansa”, mutta toisaalta esiintyjään kohdistuu ”vaatimus tehdä kaikkea”. Tätä avaan seuraavassa luvussa.

HUMAN RESOURCES JA REFLEKTIO

Tässä luvussa pohdin kokemuksiani teosprosessista sekä teoksen esittämisestä. Käytän peilipintana muun muassa merkittäväksi kokemaani harjoitustilannetta prosessin aikana, jonka tässä luvussa kuvaan. Perustan pohdintani Ramsay Burtin (2007) *The Male Dancer – Bodies, Spectacle, Sexualities* -teoksen esittämään teoriaan homofobiasta sosiaalisena mekanismina, joka nousee esiin länsimaisen taidetanssin tavasta esittää sukupuoliä. Liitän tähän henkilöhistoriani taidetanssin opiskelusta homogeenisessä (enemmistö naisopiskelijoita) ryhmässä. Koen mielekkääksi pohtia yksityisen minän, identiteetin ja esiintyjän subjektiivisuuden keskinäisiä suhteita. Näitä käsittelem Pilvi Porkolan (2014) väitöstyössään esittelemien Stuart Hallin ajatusten avulla identiteetin rakentumisesta ja subjektiivista. Aloitan kuvaamalla harjoitustilannetta, joka muodostui monella tapaa merkittäväksi pinnaksi pohdinnoilleni sekä tämän kirjallisen työn kautta nousseille ajatuksille.

Edellisen kohtauksen toiminta ampumisen, aseiden, väkivallan ja kiihkon kuvastosta on päättynyt mieshahmojen kuolemaan näyttämölle. Kaikki makaavat maassa kuolleina juuri tapahtuneen väkivalta-kliimaksin jäljiltä. Nyt alkaisi kuolleista herääminen. Esiintyjät alkavat varioida zombie-äänien, raskaiden hengitysten ja kuolon korahdusten mahdollisuuksia. Samaan aikaan kehot alkavat herätä ja tuottaa Death-Score-tehtävän pohjalta liikettä, joka artikuloituu epäorientoituneena, ei koskaan valmiina, jatkuvina polyrytmisinä romahtamisina ja nykäyksinä, sekä vaillinaisina ja epämuodostuneina kehon asentoina. Äänen käyttö voimistuu ja muuttuu aggressiivisemmaksi sekä rajummaksi, ehkä kauhun kuvastosta tutuksi. Tämä tapahtuu lattiatasossa, jossa esiintyjät hakeutuvat ryhmäksi. Ryhmä aloittaa tehtävän nimeltään ”Zombie Fuck Chain”, jossa tehtävänä on jatkaa edellistä kehollisuutta ja ääntä, mutta nyt raju seksin kuvasto ja toiminta tulevat mukaan. Tehtävänä on ”häpäistä ja raiskata” kaikkia ryhmässä sekä

näyttämöllä olevaa tarpeistoa. Tiiviissä kontaktissa zombie-orgiat liikkuvat tilan poikki kuvion, kunnes takanäyttämöllä aloitetaan ”Pleasure-Score” ja ”Infinite Stream”. Tämän tehtävän aikana noustaan ylätasoon ja kuljetaan diagonaalissa etunäyttämölle. Kehollisuus muuttuu virtaavammaksi, kuvitteellisen yhteisen nautinnon virran myötäilemiseksi, eroottisin hyväilyn ja nautinnon elein sekä äänin. Virta kulkee erityisesti käsien kautta ryhmän läpi, sitä vedetään itsen läpi ja imetään kehojen sisään käyttäen lantiota, rintakehää sekä kasvoja. Äänessä varioidaan nautinnon ja erotiikan vivahteita ja zombie-äänien jälkikaikuja. Kulkue purkautuu etunäyttämöllä takaisin zombie-laumaan, joka ääntelehtii ja vääntelehtii levittäytyen tilaan. Nyt mukaan tarttuvat mustavalkoiset mailat ja liput, joihin on printattu poliittisia sekä länsimaisen yhteiskunnan normatiiveihin liittyvä sanoja ja lauseita, kuten ”normative-narrative” ja ”the good life”. Esiintyjien tehtävänä on vähentää zombie-kehollisuutta ja lisätä stereotyyppistä typerän mieslauman käytöksen kehollisuutta liehutellen lippuja ja piiskaten mailoilla toisiaan. Tämä muuntuu ”Death-Pussy” -tehtävään, jossa varioidaan lattialla irvokkaita jalkojen avauksia kohti katsomoa, säilyttäen hieman vajaa-älyisten miesten ja zombien olemusta. Vuoroin mieshahmot alkavat riisua päällysvaatteitaan ja alta paljastuvat naisten alusvaatteisiin, stay up–sukkahousuihin ja silkkihansikkaisiin pukeutuneet mieshahmot. He pukevat päälleen vielä erilaisia aurinkolaseja, sulkapuuhiä sekä stetsoneita ja muita päähineitä. Ryhmän tehtävä on ”Super Gay Jazz Chorus”, jossa tehdään vajaiksi jääviä sekä välillä loppuun asti vietyjä jazztanssin maailmaan liittyviä liikkeitä ja eleitä, mutta pidetään mukana vielä motorista vaikeutta ja vajaa-älyisyyttä. Tästä viimeisestä tehtävästä kokeiltiin useita versioita. Lopuksi äänimaisema vaimenee ja ryhmä löytää muutamia yhteisiä tapoja liikkua jazz-tanssimaisin elein, samalla päästäen pieniä korahduksia, hengityksiä sekä lausuen sanaa ”yes” stereotyyppisellä homomiesten puheeseen liittyvällä korostetulla intonaatiolla ja s-kirjaimen painotuksella. Harjoitus on ohi.

Human Resources –teoksen tiimoilta syntyneet kokemukset havahduttivat minut esiintyjänä omien rajojen tarpeellisuuteen sekä niiden kuunteluun.

Omien rajojen tunnistaminen, tunnustaminen ja niiden hyväksyminen voivat mahdollistaa sallimisen. Sallimisen siinä mielessä, että voin antaa itselleni luvan toimia mahdollisimman vapaasti tiettyjen (toivottavasti etukäteen/prosessissa yhteisesti neuvoteltujen) raamien sisällä. Salliminen asenteena ja strategiana mahdollistaa minulle sen, että oikeutan, ja siten vapautan, itseni toteuttamaan pyydettyjä tanssijan työllisiä tehtäviä, jotka voivat olla ristiriidassa 'siviiliminäni' kanssa. Tämä on myös yksi keino tasapainottaa siviiliminäni (henkilökohtainen) ja esiintyjän ääneni keskinäistä vuoropuhelua.

Pilvi Porkola avaa väitöstyössään kulttuurintutkija Stuart Hallin (Hall 1999, 223.) kolmea erilaista käsitystä identiteetistä. Ensimmäisen käsityksen (valistuksen subjekti) Hall mieltää ehjäksi, läpi elämän säilyväksi tietoiseksi ja toimintakykyiseksi yksilöksi, jolla on identtinen ydin. Toinen käsitys (sosiologinen subjekti) määrittelee identiteetin muuntuvaksi minän ja yhteiskunnan vuorovaikutuksessa, jatkuvassa dialogissa ympäristönsä kanssa. Kolmas käsitys (postmoderni subjekti) ei ole kiinteä, pysyvä identiteetti, vaan ristiriitainen ja muokkautuva niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai puhutellaan eri kulttuurisissa järjestelmissä (Porkola 2014, 175.)

Sovellan Porkolan kuvaamaa Hallin teoriaa pohdintani tueksi. Ajattelen, että identiteetti rakentuu kaikkien Hallin käsitysten osista ja mukautuu sekä muokkautuu kokemustensa kautta. Identiteettini siis pitää sisällään arkisen minän ja ammatillisen minän, joita tässä voisin kutsua siviiliminäksi ja esiintyjäminäksi. Human Resources – teoksesta saamieni kokemusten ja kirjallisen työni kautta alan hahmottaa, että henkilökohtaisen identiteetin ja esiintyvän identiteetin läsnäolo työskentelytilanteessa on yhdenaikaista. Havahduin siihen, että ristiriitaisuus siviilin ja esiintyjän välillä on jatkuvasti käynnissä ja muuntuvaa.

Esiintyjällä on oikeus (ja tarkoitus) olla ihmisenä kokonaisvaltaisesti läsnä, siis haluavana, kokevana ja tuntevana olentona. Tähän ja äsken mainitsemaani siviiliminän ja esiintyjäminän vuoropuheluun liittyvät kitkaiset kokemukseni Human Resources –teoksessa. Siviiliminä ja esiintyjäminä ovat minussa samaan aikaan olevia ja (villisti ajateltuna)

erillään ilmeneviä. Näiden kahden välisen kitkan miellän muun muassa aiheuttavan jarruttamisen, ohittamisen, pakenemisen ja välttelemisen tunteita eri tilanteissa. Näiden tunteiden noustessa pintaan koen, että minusta tulee itsetietoinen, itsekriittinen ja arvottava toimija. Tunnistan tilanteita, joissa tämä toimija on ilmennyt, enkä ole ollut usein näiden hetkien jälkeen tyytyväinen omaan työskentelyyni.

Luvun alussa kuvailemastani harjoitustilanteesta yksi ristiriitaisimpia oli esimerkiksi tehtävä nimeltä Zombie Fuck Chain, johon koreografi Wade antoi kesken harjoituksen ohjeeksi muun muassa: ”Fuck everything, rape everyone. Actually do it, do not pretend”. Katson, että siinä missä esiintyjäminäni keskittyy heittäytyen tehtävään, siviiliminäni kysyy sallitun ja soveliaan toiminnan rajoja. Olen tullut liiankin tietoiseksi positiostani, olen ainoa mies esiintyjäryhmässä. Tämä liika tietoisuus positiostani tekee sen, että näen kanssaesiintyjät siviilihenkilöinä, joihin minulla on läheinen suhde, eikä vain esiintyjinä. Tilanteesta tulee paradoksaalinen, enkä ristiriidan ansiosta kykene uppoutumaan tehtävään keskittyneesti. En kehtaa kaikessa Waden estetiikan groteskiudessa ”rynkyttää” kanssa esiintyjä takaa päin tai tehdä lantiollani aalto-liikettä heidän lantionsa päällä päästäen zombie seksin ääniä. Vai kehtaanko? Ristiriitaisesta tilanteesta johtuen pakenin kohti ”siistittyä” tulkintaa tehtävästä, vaikkapa välttelemällä erogeenisiä kehonosia, jolloin koin, että taiteellisesti potentiaalisimmat hetket jäivät syntymättä.

Samankaltaisiin hetkiin törmäsin usein prosessin aikana tekemämme Cuddle-scoren yhteydessä. Cuddle-score oli noin tunnin mittainen silmät kiinni tehtävä ryhmäharjoitus, jossa virittäydyimme tiiviissä kasassa kaataen painoamme vasten toistemme kehoja. Lisäksi päästimme ’hyvän olon’ tai ’nautinnon’ ääniä vapauttaen hengityksen ja äänen kulkua. Kykenin vain harvoin päästämään kitkasta irti ja antautumaan harjoitukselle ilman vastustamista. Huomasin, että reagoin ensin analyysillä jokaiseen uuteen kosketukseen, ennen kuin voin antaa asioiden tapahtua. Kasan muuntuessa mitä monimutkaisemmaksi, oli kosketuksen tapahtuessa ensimmäinen kysymys itselleni esimerkiksi: Onko käteni tai pääni väärässä paikassa? Saatoin havahtua jonkun käden olevan sukukalleuksillani tai pidättäytyväni

painoni kaadon tarjoamisessa. Näissä tilanteissa ristiriitana oli toisten 'vain kehoina' tai 'kanssa toimijoina' ajattelemisen, (aluksi) 'puhumattoman' seksuaalisen kokemuksen potentiaalin sekä esiintyjänä tehtävään keskittymisen välillä. Nämä kokemukset saivat minut miettimään opintopolkuani ryhmämme ainoana miehenä sekä aiemmin suorittamaani tanssinopettajan ammattikorkeakoulututkintoa, jossa olin myös ryhmän ainoa mies neljän vuoden ajan. Onkohan opintopolkuni vaikuttanut toimimiseeni taiteellisissa prosesseissa sekä aiemmin kuvaamissani ristiriitaisissa tilanteissa? Onkohan se korostanut kiltteyttä ja korrektiutta tavassani työskennellä tai käsitellä vastaavia tilanteita?

Super Gay Jazz Chorus – kohtaaminen aiemmin kuvaamassani harjoitustilanteessa aiheutti myös hämmennystä. Wade antoi meille ohjeeksi: ”Just do it super gay.” Teoksen tarkoituksena oli viestiä heteronormatiivista yhteiskuntakritiikkiä, mutta eikö tämä ohjeena juuri tehostaisi normatiivisuutta? Tosin myöhemmin ymmärsin, että Waden groteski ja stereotyyppioilla leikittelevä estetiikka mahdollisti viestimisen normatiivisuutta korostamalla. Mutta mitä 'erittäin homosti tekeminen' tarkoittaa minulle tai minussa? Entä naistanssijoissa? Oletan ohjeen olleen Wadelle kevytmielinen virike-lause, mutta sen merkittävyys itselleni korostui. Koska ohjeesta ei keskusteltu, eikä sen ilmaisullista potentiaalia ollut ohi kiitävässä tilanteessa aikaa etsiä, se jätti vailla työkaluja. Tulin valkoisena heteroseksuaalina miehenä itsetietoiseksi siitä ristiriidasta, että normatiivinen yhteiskunta esittää toiseuden (tässä homoseksuaalisuuden) marginaalisena, joten välttelin kärjistävää stereotypian esittämistä. Ajauduin stereotypian kautta tuotettuun representaatioon, en suinkaan toiseuden kysymiseen tai sen olemisen potentiaalin. Kokemani kitkan vuoksi löysin itseni 'esittämästä' homoseksuaalista mieskuvaa kiltisti, korrektisti ja 'siistitysti'. Siviiliminäni ääni ei mahdollistanut tehtävästä potentiaalin löytämistä. Tämä ei ollut kiinnostava eikä motivoiva tanssijantyöllinen asetelma. Tätä ohjetta ei koskaan purettu, eikä mieshahmojen kääntymisen naisten alusvaatteisiin päätynyt lopulliseen teosrakenteeseen, mutta tilanne jäi mietityttämään.

Luettuani Ramsay Burtin teosta kiinnostuin Burtin esittelemästä Graham Jacksonin (Jackson 1978, 41.) teoriasta homofobiasta sosiaalisena mekanismina ja sen suhteesta miestanssi-identiteettiin. Grahamin kirjoitus pohjaa länsimaisen taidetanssin konventioiden koodittuneeseen sukupuolen esittämiseen. Se liittyi mielestäni kokemuksiini taiteellisesta opinnäytetyöstäni, vaikeuksiini prosessissa ja sen vaikutuksiin esiintymisessäni. Ramsay Burt siteeraa Graham Jacksonia seuraavasti:

Moreover, homophobic prejudice can, as Jackson observes: 'paralyse talented dancers from developing a personal dancing style reflective of their characters (and) limit the range of male dancing severely' (Jackson 1978, 41; Burt 2007, 29.)

Graham pohjaa teoriansa taidetanssin kaanoniin, jonka normit pohjautuvat perusoletukseen katsojasta valkoisena, heteroseksuaalisena ja keskiluokkaisena miehenä. Tämän 'mies-normin' vuoksi katsoja-kokija ei saanut joutua tilanteeseen, jossa olisi joutunut kohtaamaan tukahdutetun homoseksuaalisen potentiaalin kokemalla miesesiintyjässä viehättävyyttä tai naisellisina pidettyjä laatuja (Burt 2007, 22-24). Kuuden vuoden tiiviit taidetanssiopinnot ovat pitäneet sisällään paljon klassiseen ja moderniin tanssiin liittyvää sisältöä, joiden mahdollisiin vaikutuksiin tanssijuudessani nyt havahduin. Olenko ehdollistunut koodittuneen sukupuolen esittämiseen niin, että se on voinut alitajuisesti myöhemmin sulkea jotain ilmaisumahdollisuuksiani pois? Oliko mahdollisesti tiedostamaton "homofobiani" suhteessa ilmaisuuni voinut tehdä Waden hakeman kehonestetiikan löytymistä vaikeammaksi? Muistan saaneeni erilaisia miestanssijuuteen liittyviä kommentteja pitkin opintopolkuani taidetanssin parissa. Kommentit ja palautteet ovat usein liittyneet siihen, kuinka miehen kuuluu jotain asioita tehdä tai mitä miehen kuuluu jossain tilanteissa tehdä.

"Miehenä oleminen on olemista ilman miehenä olemisen esittämistä." (Turpeinen 2015, 133.) Isto Turpeisen väitöstyöstä löytämäni ajatus sai minut pohtimaan ajatteluni kehittymistä teoskaaren ajalta sekä miehenä olemisen paikkaani teoksen maailmassa. Aluksi koin teokseen muodostuneen mieshahmojen asetelman itselleni epäreiluna. Ajattelin naisesiintyjien

mieshahmojen esittämisen olevan perustellumpaa sekä taiteellisesti kiinnostavampaa. Kaipasin tilanteeseen jotain kulmaa, käännettä, lisäohjetta tai työkaluja. Pelkäsin, ettei yleisö katsoisi minua tai kiinnostu esiintymisestäni. Eikö perustarpeeni (myös esiintyjänä) tulla hyväksytyksi, kuulluksi tai nähdyksi tulisi toteutumaan? Sain itseni kiinni ajattelemasta, että koreografi ei vain kyennyt ratkaisemaan mitä tekisi mies-nais – tilanteella, joten pidin itseäni teoksen 'riippakivenä'. Työskentelyyn motivoituminen oli näin ollen vaikeaa ja tämä lisäsi ristiriitaisten tilanteiden syntymistä. Mietin mikä olisi paikkani teoksessa tai positioni merkitys. Hiljalleen aloin muodostaa omaa ajatuskulkuani siihen suuntaan, että olemiseni teoksessa riittää ja on itsessään kiinnostavaa. Tämän kautta aloin löytää motivoitumista ja perusteluja roolilleni teoksen maailmassa. Aloin miettiä, että olemiseni tuo jotain uutta, toista ja tiettyä näkyväksi. Hahmotin esiintymistäni eräänlaisena vastapisteenä ja vastineena naisiesiintyjille. Aluksi koin tylsäksi, että minun miehenä tulisi toimia (juuri tässä teoksessa) jonain toisena mieshahmona, mutta myöhemmin ymmärsin todella kiinnostuneeni tilanteesta. Harjoituskaudella löydettyjen kehollisten tehtävien, opettajien tuen ja uuden ajatteluni valossa aloin nauttia teoksesta enemmän. Esimerkiksi alkukohtauksessa tapahtuva naisiesiintyjän suun koskettelu sormellani ei 'tuntunut enää niin pahalta', vaan se sai lisää merkityksiä. Näin ollen pyrin olemaan kyseenalaistamatta esimerkiksi kohtausta, jossa yhteisen masturbaation jälkeen kaikki naisiesiintyjät hyökkäävät kimppuuni. Mielsin sen niin, että siinähan positioni (ja samalla ristiriitani sekä vaikeuteni) näyttäytyy. Ehkä se toisi esiin jotain merkityksellistä. En enää huolehtinut itsetietoisesti kanssaesiintyjän poikaystävän läsnäolosta ja mahdollisista ajatuksista yleisössä, vaan pyrin kiinnostumaan kehollisuudestani, tehtävästä sekä asioiden näkyväksi tuomisesta. Miehuuteni saattoi tavallaan sulkea minulta jotain mieshahmoisuuden ilmaisemisen mahdollisuuksia pois, mutta toisaalta teoksen maailma mahdollisti oman toiseuteni kysymistä. Koin mielekkääksi kysyä itseltäni: millainen olisin, jos en olisi 'tämä Mikko'? Hain kosketuspintoja muistoista ja tilanteista, joissa olen joskus ollut. Saatoin ajatella olevani 'abiristeilyllä teknomusiikkiin tamppaava ystäväni' tai 'ujon

arka teini versio itsestäni'. En enää murehtinut hyväksytyksi ja nähdyksi tulemisen perustarpeesta, vaikka huomasiinkin saavani energiaa sekä uskoa esiintymiseeni yleisön myönteisistä reaktioista.

Huomaan itsetietoisien ja kriittisen äänen loittonevan, kun tehtävien ja kohtausten raamit sekä mahdollisuudet ovat alkaneet kirkastua tai niissä toimimisen ehdoista on ehditty keskustella. Mullistavaa Cris af Enehielmin kanssa työskentelyssä oli omien rajojen tunnistaminen ja niiden yli pääseminen. Tätä kautta myös uusien ja tuntemattomien ilmaisun laatujen löytyminen. Koen, että tämä mahdollistui kurssilla ja prosessin aikana siksi, että Enehielm pohjusti tehtävän raamit hyvin ja tarkkaili maltillisesti ollen kiinnostunut meidän kokemuksestamme tehtävän sisällä. Tästä muodostui turvallisen tuntuinen ympäristö, jossa ilmaisuun ei vaadittu tehtävän aikana niin äkillisiä radikaaleja muutoksia, jolloin toimimiseni ei jäänyt mekaaniseksi tai vailla motiivia. Tämän rinnalla teosprosessissa löysin itseni tekemästä jotain minkä laadusta tai raameista ei oltu vielä keskusteltu koreografian tai esiintyjien kesken. Tämä lisäsi ristiriitojen syntymistä.

Heti kun teoksen lopullinen rakenne ja raamit alkoivat hahmottua niin oma toimimiseni alkoi helpottua. Esiintyjän työhön keskittyminen alkoi helpottua teoshahmon löydyttyä, jolloin kykenin sallimaan ja oikeuttamaan toimintani kohtausten sisällä, kun niistä oli kokemusta toiminnan tason lisäksi myös kokemuspohjaisella keskustelulla. Esiintyjäryhmän keskinäinen keskustelevuus sekä lisääntynyt vuorovaikutus Waden ja esiintyjien välillä mahdollisti turvallisemmaksi kokemani ympäristön muodostumista. Koen, että esiintyjänä on ensiarvoisen tärkeää osata artikuloida kokemustaan tehtävän tai teoksen sisältä.

Nyt alan ymmärtää, että esiintyjätyö haastaa minua jatkuvasti uudelleen kysymään asenteitani miehisyydestä, miesten ja naisten arvomaailmojen välisistä eroista sekä niiden ilmenemisestä erilaisissa kulttuurisissa järjestelmissä. Olen valmis ottamaan näitä haasteita vastaan sekä venyttämään omia rajojani taiteellisissa prosesseissa, mikäli prosessin luonne on kuunteleva eettisyyttäni ja arvomaailmaani kohtaan. Esiintyjäntyöni helpottuu, kun tulen tietoiseksi mahdollisista ristiriidoista, jotka vallitsevat

teoksen raamien vaatimusten, henkilökohtaisten arvojeni sekä esiintyjyyteni välillä. On kiinnostavaa palata Human Resources –teoksen esittämiseen toukokuussa 2015, koska olen näiden pohdintojen myötä suuntaamassa vapautuneempaan tanssijan työhön sekä ymmärrän positiotani teoksessa, jonka vuoksi pystyn työskentelemään kevyemmin ja vapautuneemmin. Mitä enemmän voin jakaa, hyväksyä ja sallia itseäni sekä hetkessä kokemistani, sitä laajempi leikkikenttä minulle ja kanssa-esiintyjille mahdollistuu. Näin ollen myös katsoja-kokijan teoksen vastaanottamisen mahdollisuudet laajenevat.

SOOLOT

Human Resources –teoksen toteuttaminen sai minut ajattelemaan aiempaa tarkemmin maisteriopintojani sekä niiden aikana toteuttamiani soolo-demoja. Tässä luvussa kirjoitan siitä miten sain huomata, että olin tutkinut sooloissa sukupuolisuutta sekä mieskuvaa että miestanssijan identiteettiäni. Vasta Human Resources –kokemusten jälkeen kykenen artikuloimaan soolo-demojani selkeämmin ja havainnoimaan sitä mitä todella olen niissä tutkinut. Waden kanssa työskentely referenssimateriaaleineen avasi vallitsevia länsimaisia normatiiveja kriittisesti tarkastelevan ajattelun, jonka kautta havahduin omalle osallisuudelleni niissä, sekä sen osallisuuden taiteelliselle potentiaalille.

Kuvailen kaksi soolo-demoani, jonka jälkeen tiivistän havaintoni luvun loppuksi. Ensimmäisen soolo-demon valmistin Ari Tenhulan ohjaamalla tanssijantyö-kurssilla ja esitin sen Teatterikorkeakoulun publiikkitalaisuudessa toukokuussa 2014. Toinen soolo valmistui syksyllä 2014 osana Pilvi Porkolan ohjaamaa nykyesityksen estetiikka –kurssia, jonka aikana esitin sen kurssilaisille. Käytän kuvailujeni sekä pohdintani lukuohjeeksi ja virikkeeksi Kirsi Monnin (2004) seuraavaa sitaattia:

Kyse ei ole siitä, että 'eksistenssiä havainnoivan' ja kineettistä keho logosta paljastavan tanssitaiteilijan 'täytyisi hylätä koreografia, järjestely, sommittelu ja muotoilu. Tanssija ammentaa järjellisydestä, jota voi valjastaa esiin rytmeiksi, linjoiksi, purkauksiksi. Hän voi tanssia pukeutuneena hämähäkiksi tai Elvikseksi, hän voi 'hyödyntää' paavillista elettä, hän voi luoda illuusion lentämisestä ja poseerata kuin Naomi Cambell. Tanssija ammentaa olemisen tapahtumisesta ja historiallisesta maailmasta, hän kuulee osallisuuden järjellisyttä, joka voi syöksyä esiin tulenpalavana tai suodattua ja tasapainottua harmonisesti. Aina kyse on tanssijasta, joka elää

mielellisenä, tulkitsee ja muistaa varsinaisesti itse. (Monni 2004, 98.)

Rummun lyödessä Teatterikorkeakoulun teatterisalin lavalle syttyy kolme spotti-valoa. Kahdessa reunimmaisessa valossa seisovat näyttelijä-opiskelijat Sonja Kuittinen ja Fanni Noroila mikrofonit käsissään. Heidät tunnetaan myös rap-yhtyeenä SoFa. Minä seison keskimmaisessä valossa pukeutuneena nuorempana käyttämiini vaatteisiin, jotka voisi yhdistää Hip Hop –kulttuurin kuvastoon istuviksi. Päälläni on kolme pelipaitaa, löysät college-housut, iso lippis ja lenkkarit. Kaiuttimista alkaa soida SoFa-yhtyeen kappaleen ”Kato (Tuu mun mukaan)” taustanauha. Liikehdin valossa hienovaraisesti, käyden läpi katutanssille ominaisia maskuliinisuutta korostavia poseerauksia. Tilaan avautuu enemmän valoa, jolloin kävelen kierroksen lavan ympäri, jonka aikana riisun lippiksen ja kaksi pelipaitaa päältäni jättäen ne ringin kehälle. Alta paljastuu pelipaita, jonka selässä lukee ”Mikkorok”. Riisun myös toisen kengän jalastani, jonka alta paljastuu balettitosu. Kävelen vielä kerran maneesin kehän ympäri. Balettitosu-jalalla astuessani haen ylevää kehollisuutta, mutta kenkä-jalalla astuessani pudotan olemustani korostetusti. Kierroksen jälkeen riisun jalkineet jaloistani, jonka jälkeen asetun maneesin keskelle. Alan toteuttaa itselleni asettamaani improvisaatiotehtävää, jossa tarkoitukseni on vuorotella klassisen baletin sekä breakdancen liikesanastoilla ja olemuksilla. Ajan itseäni kohti kahden maailman välistä liikkeellistä vuoropuhelua, johon haen rytmikästä, linjakasta tai purkautuvaa olemusta. Välillä otan rap-artisteilta tulenpalavaa ’kuumotusta’ vastaan katseiden vaihtoina ja nopeina kohdistettuina aksentteina. Kappaleen päättyessä päädyn dynaamiseen käden päällä pyörivään liikkeeseen, jonka lopetettuani pudotan tehtävässä olemiseni ’itseäni’ ja käyn keräämään vaatteitani tilasta. SoFa jatkaa kappaleella ”Kerää ittes”. Vaatteet (ja itseni) kerättyäni käyn ensimmäisen kertosaäkeen aikana tanssimassa breakdance-soolon etunäyttämöllä, jonka jälkeen jatkan rap-artistien ympärillä kannustamista. Seuraavassa kertosaäkeessä teemme rap-artistien kanssa yhteisen askelsarjan, joka on merkki publiikissa valmistuville

opiskelijoille tulla lavalle tanssimaan seuraavan säkeen aikana. Kertosäkeen jälkeen kaikki hakevat lopetukseen sopivia poseerauksia ja esitys päättyy yleisön aplodeihin¹.

Olen kutsunut kurssilaiset mukaani Teatterikorkeakoulun viidennen kerroksen kuntosalille. Sanon heille, että he voivat vapaasti valita missä he haluavat istua ja katsoa soolo-demoani. Asetun suoriin housuihin ja valkoiseen hihattomaan paitaan pukeutuneena suuren ikkunan luo, selin katsojiin, ja avaan Milan Kunderan (1984) romaanin Olemisen sietämätön keveys. Lausun virkkeet:

Vaikka Tomas kaipasikin naisia, hän myös pelkäsi heitä. Päästäkseen jonkinlaiseen pelon ja kaipuun kompromissiin hän loi ”eroottiseksi ystävydeksi” kutsumansa käsitteen. Rakastajattarilleen hän selitti: vain tunteilua kaihtava suhde, jossa kumpikaan ei rajoita toisen elämää ja vapautta, voi tuoda molemmille onnen. Varmistaakseen ettei eroottinen ystävyys koskaan pääsisi kasvamaan rakkauden hyökkäävyydeksi hän tapaili rakastajattariaan vain hyvin pitkin välein. Hän piti menetelmää täydellisenä ja suositteli sitä ystävilleen.” (Kundera, 1984, 19.)

Asetan kirjan takaisin ikkunalaudalle, josta kerään käsiini ison pinon naistenlehtiä ja käännyn kohti avointa tilaa. Tiputan naistenlehtiä eteeni yksi kerrallaan ja astun paljasjalkaisena kunkin kansikuvan päälle. Lehdistä muodostuva polku johtaa minut peilin eteen tilan toiseen päähän. Tiputan eteeni vielä kaksi lehteä vierekkäin. Avaan peilin edessä olevasta kannettavasta tietokoneesta näytön ja laitan sen vierelleni. Kehotan katsojia lukemaan näytöllä näkyvän kirjeen, joka on osoitettu isoisälleni. Kirjeen sisältö on sekoitus isoisään kohdistuvan nostalgisen muistelun sekä hänestä myöhemmin opittujen asioiden kritiikin ristiriitaa. Ehdin vielä käynnistää Tapio Rautavaaran esittämän kappaleen ”Isoisän olkihattu”, ennen kuin

¹ Linkki: <https://www.youtube.com/watch?v=tOlcQnY7f2o>
Esitystaltiointi (ensimmäinen soolo) publiikkitalaisuudessa toukokuussa 2014.

katsojat ehtivät lähelleni. Musiikki alkaa ja katsojat siirtyvät tarkastelemaan kirjettä. Asetan itseni pikaisesti punnerrusasentoon kädet nyrkkiin puristettuina kahden viimeisenä tiputtamani naistenlehden kansikuvan päälle. Molemmissa kansikuviissa koreilee jokin julkimo-kaunotar. Pysyn punnerrusasennossa nyrkkieni päällä koko kappaleen ajan, vaikka käteni alkavat hieman täristä. Kappaleen loputtua vapautan itseni punnerrusasennosta ja istun katsomaan itseäni peilistä. Alan kertoa ääneen kehoni sekä kasvojeni piirteitä, joiden olen saanut kuulla olevan samoja kuin isoisälläni. Noin kymmenen eri piirrettä kuvailtuani pidän lyhyen tauon ja kiitän katsojia päättääkseni esitykseni.

Human Resources- teoksen kokemukset ja maailma mahdollistivat uudet oivallukset soolo-demoistani. Olinkin jo opintojeni aikana ollut itseäni nyt kiinnostavissa identiteetin, mieskuvan ja sukupuolisuuden kysymyksissä. Tajusin vasta kirjoittamiseni aikana, että ensimmäisessä soolossani on kiinnostavaa esimerkiksi Hip Hop –kulttuurissa vallitsevan sukupuoliroolituksen käännteisyys. Useimmin rap-tähdet ovat miehiä ja heidän taustallaan tanssivat naiset. Publiikkitalaisuudessa tilanne oli päinvastainen. Liiketehtävän kautta toteuttama tanssini, jossa yhdistelin tyylilajeja murretusti ja rinnakkain, tuo esiin sekä klassisen baletin että breakdancen korostunutta maskuliinisuuden esittämistä. Koen nyt, että breakdance-maailman ”macho”-asenne sekä baletin tradition virtuoottinen ja tarkasti estetisoitu mieskuva korostavat ’homofobisia’ normatiiveja. Nämä tanssin ilmiöt vaikuttavat identiteettiini tanssijana, mutta opinnäytetyöni kautta hahmotan, että en ole kummankaan tyylilajin tai sukupuolikoodien vanki, vaan voin tarkastella niitä kriittisemmin. En ole alisteinen kokemuksilleni.

Toinen soolo-demo löysi motiivinsa nykyesityksen estetiikka –kurssilla toteutetusta tehtävästä, jossa tuli kirjoittaa kirje kenelle tahansa. Päätin myöhemmin käyttää isoisälleni kirjoittamaa kirjettä kurssin päättävän soolodemon kimmokkeena. Waden kanssa tarkastelemamme asiat herättivät minut kysymään niitä asioita ja kulttuurisia rakenteita, jotka ovat vaikuttaneet, vaikuttavat sekä tulevat vaikuttamaan sukupolvien jatkumossa. Ymmärrän

vasta nyt ajatelleeni jo toisessa soolo-demossani identiteetin rakentumisen jatkuvuutta sekä oman sukuni maailmaan sijoittuneisuutta. Huomaan käsitelleeni isoisästäni välittyntä mieskuvaa, henkilökohtaisia asioitani ja oman sukupolveni käsityksiä miehestä. Tämän vuoksi kuntosalilla tapahtuvan soolo-demon aineksiksi valikoituivat esimerkiksi naistenlehdet miesihanteineen ja niiden suhde sitaattiin Milan Kunderan (1984) kulttiromaanin ensimmäisestä osasta *Keveys ja paino*.

Vasta koko opinnäytetyöprosessin loppumetreillä alan hahmottaa soolo-demojeni merkityksellisyyttä ja tärkeyttä itselleni osana opintojani. Havaitsen molemmissa sooloissa valjastavan käyttööni kokemuksiani, henkilöhistoriaani ja omaelämäkerrallisuuttani. Koen, että näyttäydyn itselleni toiminnassani sekä teoissani eri tavoin ja sitä kautta kykenin tuomaan asioita näkyväksi myös ympäröivästä maailmasta ilmiöineen. Alan hahmottaa tanssijuuteni sekä tekijyyteni rinnakkaiseloja osana kokonaisvaltaista (tanssi)taiteilijan identiteettiäni. Tämä kuitenkin on alati muuntuvaa ja tulee aina avaamaan uusia kysymyksiä. Sallin itselleni jatkuvan prosessin, jossa joudun yhä uudelleen kysymään asenteitani, kuulumistani, osallisuuttani, paikkaani ja rooliani tanssissa. Tämän vuoksi haluan päättää viimeisen luvun Pilvi Porkolan (2014) sitaattiin, joka mielestäni nivoo yhteen koko kirjallista työtäni:

Minulle omaelämäkerrallisuus ja henkilökohtaisuus eivät esityksessä olleet itsetarkoituksellisia, ennemminkin ajattelin niitä työvälineinä tietyistä asioista puhumiseen ja tietynlaisen tunnelman luomiseen. Huolimatta siitä, että henkilökohtaisuus on henkilökohtaista, se on myös tyylikeino ja minulle se on myös ollut tietynlaista estetiikkaa. Henkilökohtaisuus esityksessä on yhtä aikaa konstruktio, jotain rakennettua, ja elettyä elämää (Porkola 2014). Kertomalla jotain henkilökohtaista, tai henkilökohtaiselta kuulostavaa, pyrin tunnelmaan, joka on jollain tapaa välitön ja jopa intiimi. Henkilökohtaisuus on myös yksi keino olla uskottava (ks. myös Heddon 2008). (Heddon 2008; Porkola 2014, 183.)

LOPPUSANAT

Kirjallisessa työssäni käyn läpi kokemaani taiteellisen opinnäytetyön prosessia ja sen vaikutuksia taiteilijuuteeni. Kirjoitusprosessi on tarjonnut uudenlaista valoa henkilöhistoriani ja maisteriopintojeni suhteeseen. Tämä on mielestäni mahdollistanut kokonaisvaltaista oppimista esiintyjäntyöstä sekä prosessityöskentelystä. Hahmotan kirjoittamisen jälkeen paremmin mahdollisuuksiani toimia moniäänisenä tanssitaiteilijana, joka ymmärtää monien eri taidekäsitteiden ja maailmankatsomusten rinnakkaisen olemisen mahdollisuuden. Haluan uskoa, että erilaisille tekijöille ja teoksille on tilaa, jolloin avautuu uusia olemisen mahdollisuuksia sekä vuorovaikutteisuutta.

Kokonaisuudessaan opinnäytetyöprosessini on haasteineen ja voitonjuhlineen opettanut minulle paljon tanssin tapahtumisen mahdollisuuksista ja siitä, miten esiintyjä ja teos elävät sekä kehittyvät suhteessa toisiinsa. Työskentely ei ole vain tanssisalissa tai näyttämöllä tapahtuvaa, vaan siihen kuuluu paneutumista, perehtymistä, ulos maailmaan kurottamista ja poliittisuutta, tekijän vastuuta korostaen.

Alan uskoa, että taide ei ole ”vain keksimistä”, vaan pikemminkin asioiden tapahtumiselle antautumista, sen tarkastelua ja eri ympäristöjen kanssa suhteisiin asettautumista. Kirjallisessa työssä jäsentämieni kokemusten ja pohdintojen kautta, olen oppinut taiteellisissa työskentelyprosesseissa toimimisestani ja eri osapuolien vastuusta. Ennen kaikkea olen oppinut reflektion taitoa ja reflektiosta nousevien pohdintojen ulos artikuloimista. Katson sekä taiteellisen että kirjallisen opinnäytetöiden olleen erittäin yleissivistäviä. Ne ovat tarjonneet minulle paljon eväitä tanssikentälle (ja maailmaan sekä sinne impulssimereen) sukeltamiseen.

Tämän opinnäytetyöni haluan omistaa perheelleni, joka on aina tukenut tanssimistani ja osannut arvostaa (tanssi)taiteen tapahtumista itseisarvona, eikä maailman talouteen sijoittuvana entiteettinä.

LÄHDELUETTELO

Kirjalliset lähteet

Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham ja Lontoo: Metropolitan Books.

Ehrenreich, Barbara. 2009. *Bright Sided: How Positive Thinking is Undermining America*. New York: Duke University Press.

Burt, Ramsay. 2007. *The Male Dancer – Bodies, Spectacle, Sexualities*. Abingdon: Routledge.

Butterworth, Jo. 2009. *Too many cooks? – A framework for dance making and devising*. Teoksessa Jo Butterworth & Liesbeth Wildschut (toim.). *Contemporary Choreography – A Critical Reader*. Abingdon: Routledge, 177-194.

Hall, Stuart. 1997. *Representation, meaning and language*. Teoksessa *Representation. Cultural representations and Signifying Practices*. Toim. Stuart Hall. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
– 1999. Identiteetti. Suomentanut ja toimittanut Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Heddon, Deirdre. 2008. *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Lahdenperä, Soile. 2013. *Muutoksen tilassa: Aleksander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
http://www.actascenica.teak.fi/lahdenpera_soile/

Monni, Kirsi. 2004. *Aleksander-tekniikka ja Autenttinen liike –työskentely: Kaksi kehotietoisuuden harjoittamisen metodia*. Kinesis 1. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 14, 41-42.

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

Ojala, Raija. 2007. *Vanhan Zodiakin uusi estetiikka – Sisällöllisiä ja ilmaisullisia lähtökohtia*. Teoksessa Raija Ojala & Kimmo Takala (toim.). *Zodiak – Uuden tanssin tähden*. Keuruu: Otava, 31-31.

Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Acta Scenica 40, 175.

Muut lähteet

YouTube: SoFa. <https://www.youtube.com/watch?v=tOIcQnY7f2o/>
2014_06_02 (26.5.2015)

Kannen kuva: Rauni Virekoski. 1993. Harjoituskuva. Kuvassa: Mikko Makkonen.

Kuva 1: Jaakko Kahilainen. 2014-2015. Teos: *Human Resources*. Koreografi: Jeremy Wade. Kuvassa: Meeri Altmets, Mikko Makkonen ja Viivi Niiniketo.